SZÍNHÁZ

KIADJA A SZÍNHÁZ ALAPÍTVÁNY

2017 • július

L. évfolyam, 7. szám, megjelenik havonta
HU–ISSN 0039–8136
Szerkesztőség: Boros Kinga, Herczog Noémi, Králl Csaba, Rádai Andrea (www.szinhaz.net), Tompa Andrea (főszerkesztő), Váradi Nóra (szerkesztőségi titkár).
Nyomdai előkészítés: Kiss Tibor Noé. Olvasószerkesztő: Molnár Zsófia. Borítóterv: Miron-Vilidár Vivien.
Felelős kiadó: Tompa Andrea.
A SZÍNHÁZ folyóirat alapítója a Magyar Színházi Társaság.

Koltai Tamás

JÉZUS ÁBRÁZOLÁSAI

2 Darida Veronika: Szent és profán képmások
Jézus-színrevitelekről

6 Hermann Zoltán: Ablak–zsiráf
Csíksomlyói passió – Nemzeti Színház

ÁLLATOK A SZÍNPADON

9 Rosner Krisztina: Nincsen színpad állat nélkül
Kérdések (és válaszkísérletek) az állatok és a színészi jelenlét kapcsolatához

13 Szabó-Székely Ármin: Az lesz a nevük, amit az ember ad nekik
Kérdések (és válaszkísérletek) az állatok és a színészi jelenlét kapcsolatához

15 Gajdó Tamás: Harmadik figyelmeztetés: a lovat kérem a színpadra!
Állatok a magyar színpadon – történeti vázlat

17 Herczog Noémi: Tyúk, kutya, tehén
Alvis Hermanis és az állatok

20 Schuller Gabriella: Brék
Euripidész: Hippolütosz – Nemzeti Színház

EXODUS

24 Czenkli Dorka: Kivándoroltak?

27 Bálint Orsolya: Menni vagy maradni?
Táncos exodus az ezredforduló után és napjainkban: a „függetlenek”

33 Horeczky Krisztina: Szabadsághoz felnőve
Avagy magyar (balett-)táncos és koreográfus külhonban

37 Tasnádi-Sáhy Péter: Idegenben bátrabb
Erdélyből induló pályák

MITEM

40 Étvágytalanság
Kerekasztal-beszélgetés a MITEM kapcsán Antal Klaudia, Jászay Tamás, Szabó-Székely Ármin részvételével

43 Molnár Zsófia: Dosztojevszkij haladóknak
Bűn es bűnhődés – Alekszandrinszkij Színház, Szentpétervár

46 Urbán Balázs: Anyegin és a többiek
Előadások a MITEM fesztiválon

KRITIKA

49 Hermann Zoltán: Passionfruit
F. M. Dosztojevszkij–Fekete Ádám–Kelemen Kristóf: A játékos – Radnóti Színház

51 Gondos Mária Magdolna: Eloltani a tűzriasztót
Henrik Ibsen: Rosmersholm – Kolozsvári Állami Magyar Színház

53 Rényi András: Innen és túl a narratíván
A fából faragott királyfi Gergye Krisztián és Frenák Pál olvasatában. Többhangú kritika Fuchs Lívia és Török Ákos kommentárjával

58 Kolozsi László: A pók áriája
A Komische Oper Berlin Varázsfuvolája az Erkel Színházban

KÖNYVEK

61 Adorjáni Panna: Nem könyvdrámák
Kortárs magyar színdarabok – Olvasópróba 1-2.

63 Ungvári Zrínyi Ildikó: Kocogtat, suhint
Deres Kornélia Képkalapács – színház, technológia, intermedialitás című kötetéről

THEATERTREFFEN BERLIN

65 Valóban sötét korban élek én!
Gáspár Ildikó és Néder Panni beszélgetése a Theatertreffen idei programjáról

71 Geréb Zsófia: Vékony jég
Milo Rau: Five Easy Pieces – Theatertreffen 2017

73 Gadó Flóra: Újrajátszás

SZÍNÉSZTRÉNING

75 Kozma Gábor Viktor: A rendszeres tréningben hiszek
A rendszeres tréning jelentősége a színészképzésben, és a Suzuki-módszer

Címlapon: Jelenet a Nemzeti Színház Hippolütosz című előadásából (rendező: Zsótér Sándor). Fotó: Eöri Szabó Zsolt. Belső borítón: Gobbi Hilda. Keleti Éva felvétele – köszönet a szerzőnek, hogy a fotót rendelkezésünkre bocsátotta. Hátsó borítón: Vernichtung - a 2017-es Theatertreffen előadása. Fotó: Birgit Hupfeld.

IMEDIA

OBSERVER

A Színház Alapítvány szerkesztősége: 1027 Budapest, Jurányi u. 1.
E-mail: szinhazalapitvany@gmail.com. Adószám: 19673776-2-43. Bankszámlaszám: 10402166-21624669-00000000.
Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Zrt. Postacím: 1900 Budapest. Előfizetésben megrendelhető az ország bármely postáján, www.posta.hu webshop-ban vagy hirlapelofizetes@posta.hu címen.

DARIDA VERONIKA

SZENT ÉS PROFÁN KÉPMÁSOK

Jézus-színrevitelekről

Túl a tragédián

Jézus Krisztus nem tragikus alak, sokkal inkább a *par excellence* antihős.[1] Még ha a bibliai történetben, ha drámai cselekményként olvassuk, felbukkannak is tragikus elemek, melyek képesek a szánalom és a részvét kiváltására (mint Jézus halálfélelme a Getsemáne-kertben, elárultatása, megkínzása és kereszthalála), az utolsó felvonás mégsem a halállal zárul. Hiszen nem tekinthetünk el a feltámadás eseményétől, és ennek fényében a történet „jó véget ér".

Jézus nem lehet egyetlen klasszikus értelemben vett tragédia hőse sem, ha – Arisztotelész nyomán – ragaszkodunk ahhoz, hogy a tragédia alapvető jellemzője az, hogy nálunk jobb emberek életének jó sorsból balsorsba történő átfordulását mutatja be.

Mindez persze nem jelenti azt, hogy Jézus alakja ne jelenhetne meg a színpadon. Ábrázolásának első jellegzetes formái a középkori passiójátékok, melyeket húsvét idején adtak elő templomok előtt, egyházi személyek vezetésével, néha több száz fős statisztériát mozgatva. A gyakran napokig tartó ünnepi előadásokon (ahogy a misztériumjátékokban is) Jézus szerepét papok játszották. Ezek az egyházi „dramaturgiák" állnak a nagy barokk, keresztény szerzők, így Calderón és Corneille darabjainak hátterében. Ők viszont már nem direkt módon állítják színpadra Jézus alakját, hanem inkább olyan szereplőket alkotnak, akik szenvedéstörténetükben mintegy „imitálják" a krisztusi szenvedést.[2] Az isteni életút követése, az önként vállalt mártíromság gondolata figyelhető meg Corneille *Polyeucte*-jében is, mely szerzőjétől a „keresztény tragédia" műfaji megjelölést kapta.

Érdekes megjegyezni, hogy a passiójátékok, misztériumok, moralitások a XIX. század végén és a XX. század elején mintegy újraélednek. Gondoljunk csak a színpadokon megjelenő haláltáncokra, Akárki-drámákra, világszínház-kísérletekre vagy vallásos-misztikus darabokra (Hofmannsthal, Maeterlinck). Ahogy az sem mellékes, hogy ezek gondolati előzményeként Mallarmé már a misében, vagyis a keresztény liturgiában felfedezte az ősszínház *(architeátrum)* jelenségét.[3] A szertartás ünnepélyes aktusában Krisztus csak az eucharisztia formájában (kenyér és bor színe alatt) van jelen. Ez az ősi színpad egy láthatatlan esemény színtere, méghozzá az isteni áldozathozatal megismétlésének gesztusa által: Jézus testét és vérét itt a hívek/nézők magukhoz veszik, és saját testükké és vérükké változtatják át az elfogyasztott misebort és ostyát.

A XX. század nagy katolikus szerzői szintén elkerülik azt a kísértést, hogy Jézus Krisztust a színpadon szerepeltessék. Claudel vagy Bernanos szereplői lehetnek mélyen hívők (mint a *Délforduló* vagy a *Selyemcipő* alakjai), vagy haláluk után akár szentté is avathatják őket (mint a forradalmi terror alatt kivégzett apácákat a *Kármeliták dialógusai*ban), de ugyanolyan emberek, mint mi magunk. A valóban vallásos alkotók pontosan tudják, hogy a megváltó alakjának dramatikus színrevitele többnyire csak illetlenséghez és ízléstelenséghez (vagyis vallási giccshez) vezet. Miközben annak a kérdését nem is érintettük, hogy Jézus figurája, melyet Nietzsche a *Parsifal* kapcsán aszkétikus ideálnak nevez, mennyire lehet érdekes szereplő a tragédia színpadán, szerepeltetése nem jelenti-e már önmagában a tragédia halálát.[4]

Jézus „botránya"

Kierkegaard *A keresztény hit iskolájá*ban[5] Krisztus alakjának „botrányáról" beszél. Az Anti-Climacus álnév alatt írt elmélkedés azt vizsgálja, hogy milyennek láthatták a kortárs szemtanúk, köztük a tanítványok Jézus történeti személyét. Megbotránkozást elsősorban koldusszegénysége, jelentéktelensége, szenvedése és végzetes tehetetlensége kelthetett, melyek szinte elképzelhetetlenné tették, hogy ez az egyszerű, megalázott és meghurcolt figura valóban Isten fia. Krisztus ezért lehetett még a benne hívők szemében is a „megbotránkozás köve" és az „ellentmondás jele".

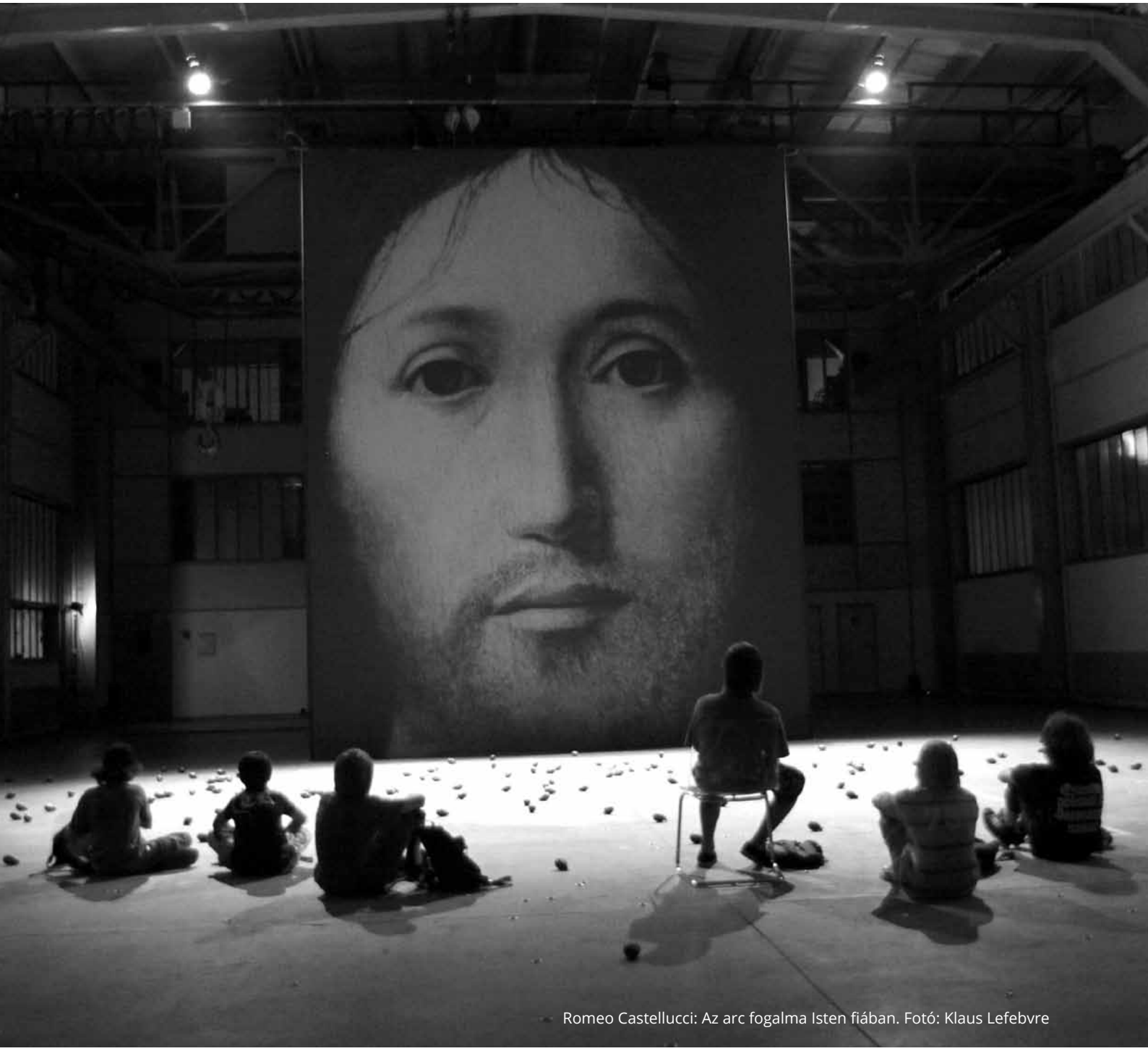
1 Ehhez l. a nietzschei megkülönböztetést: „A hős körül minden tragédiává válik, a félisten körül minden szatírjátékká; s Isten körül minden – hogyan? talán világgá?" Nietzsche: *Túl jón és rosszon*, ford. Tatár György, Ikon, Szeged, 1995, 62.

2 A „De imitatione Christi" (Krisztus követése) a kor fontos irodalmi témája volt, a jezsuitáknál nevelkedett Corneille maga is írt ilyen címmel egy hosszú verses költeményt.

3 Mallarmé gondolatainak hátterében ott áll a wagneri színház eszméje, ahogy ezt Philippe Lacoue-Labarthe pontosan elemzi *Musica ficta – Wagner olvasatok* című könyvében (Latin Betűk, Debrecen, 1998).

4 „[…] a Wagner-féle Parsifal voltaképpen vígjáték, egy szatírjáték befejező tétele, amellyel Wagner, a tragikus költő mintegy önmagához méltó búcsút vesz tőlünk, valamint önmagától, de mindenekelőtt *magától a tragédiától* [...]". Nietzsche: *Adalékok a morál genealógiájához*, ford. Romhányi Török Gábor, Holnap Kiadó, Győr, 1996, 116.

5 Søren Kierkegaard: *A keresztény hit iskolája*, ford. Hidas Zoltán, Atlantisz, Budapest, 1998.



Romeo Castellucci: Az arc fogalma Isten fiában. Fotó: Klaus Lefebvre

Ezzel a paradox lényegiséggel tisztában vannak a XX. század nagy rendezői is, elsősorban a lengyel alkotók, így Jerzy Grotowski, aki az *Apocalypsis cum figuris*ban[6] Krisztus visszatérését jeleníti meg ugyanilyen „botrányos" módon, az *Állhatatos herceg*ben pedig a főszereplő haláltusáját a krisztusi agónia képeként tárja elénk, a teljesen lemeztelenített, szegény és szent színész önfeladó és transzgresszív, teljes aktusában. Ám éppúgy említhetnénk Tadeusz Kantor halálszínházát is, melyben a passió elemei folyamatosan megidéződnek egy apokaliptikus, világháborús környezetben (*Halott osztály; Wielopole, wielopole*). Kantornak figyelemreméltók képző-művészeti alkotásai is, melyeken gyakran ő maga is megjelenik krisztusi pozitúrákat (pl. a kereszt hordozását) imitálva.[7]

Persze a lengyel példákon túl legalább ennyire hivatkozhatunk az orosz színházra, nevezetesen Anatolij Vasziljevre, akinek rendezéseiben folyamatosan feltűnik a krisztusi alak (mint a láthatatlan, elveszett középpont) keresése iránti vágy. Ugyancsak ő hasonlítja a színházi műhelyt olyan kolostorhoz,[8] ahol elszigetelt emberek kis csoportja valóban nagy hatást gyakorolhat a tömegekre.

6 A darab elemzéséről l. Konstanty Puzyna tanulmányait („Krisztus visszatérése" és „Melléklet az Apocalysishoz"), in Jerzy Grotowski: *Színház és rituálé*, ford. Pályi András, Kalligram, Pozsony, 2009. 163–183.

7 L. „Egy képet viszek, melyen úgy vagyok megfestve, amint viszek egy képet", in Tadeusz Kantor: *Halálszínház*, vál. Király Nina, Prospero, Budapest–Szeged, 1994, 328.

8 Anatolij Vasziljev: *Színházi fúga*, vál. Király Nina, OSZMI, Budapest, 1998, 193.

Pippo Delbono: Vangelo. Fotó: Luca Del Pia

Ezekkel a „szent" színházi kísérletekkel szembeállítható az a lázadó hagyomány, mely olyan vállaltan ateista vagy hitehagyott rendezők munkásságához kötődik, akik az evangéliumokból sokkal inkább a profán elemeket emelik ki. Vagy úgy is mondhatnánk, akik a profanáció eredeti értelmére mutatnak rá,[9] mely szerint az mintegy neutralizálja a szentség állapotát, és ezáltal visszahelyezi a „szent" dolgokat a közös, emberi használatba. Miközben ez a gesztus rámutat a szent és a profán lényegi összetartozására. Ennek egyik alapvető megjelenési formája Pasolini művészete (leginkább filmjei, köztük az egyszerűségében szép *Máté evangéliuma*), őt követően Carmelo Bene kegyetlen színházát, napjainkban pedig Roberto Castellucci és Pippo Delbono előadásait említhetjük.

Castellucci már a *Tragedia Endogonidia* (2002–2004) hatodik, párizsi epizódjában színre állította Jézus alakját. A figura itt, ruházatát kivéve, nem emlékeztet a hagyományos ikonográfiára. Egy megalázó szituációban lévő alakot látunk, egy emberkísérlet alanyát, akitől a nyílt színen vizeletet vesznek. Az „Ecce homo" szerepe ebben az előadásban egy olyan

9 L. Giorgio Agamben: *A profán dicsérete*, ford. Krivácsi Anikó, Typotex, Budapest, 2005.

határhelyzet felmutatása, mely azt ábrázolja, meddig mehet el az ember egy másik ember emberi mivoltának lerombolásában. Vagy – másként fogalmazva – azt, mi lehet az a tartás, az a néma gesztus, mely képes rámutatni arra, ami az emberben lerombolhatatlan. Castellucci az előadáshoz írt reflexióiban Ödipusz–Jézus–Hamlet hármasságról beszél,[10] azt állítva, hogy ezzel a három alakkal a színház voltaképp mindent el tud mondani az emberről. Fontosnak tartja hangsúlyozni, hogy nem az egyházi, hanem a színházi Jézusról van szó, aki úgy jelenik meg a világ színpadán mint Isten aktora. Ez a színész azonban, hasonlóan a többi nagy tragikus hőshöz, néma.[11] Castelluccinak azonban távolról sem ez volt a legbotrányosabb előadása; *Az Arc fogalma Isten fiában* (2010), melyben Messina Krisztus-portréját a nyílt színen mocskolják be és tépik szét (habár a Krisztus-arc újra, megtisztulva, felragyog), és ahol a kép mellett az „én (nem) vagyok a te pásztorod" felirat villog, sokkal hevesebb vitákat, sőt a darab elleni tüntetésrohamot váltott ki. Némileg érthetetlenné teszi ezt a felháborodást az a tény, hogy a Socìetas Raffaello Sanzio társulata a kezdetektől fogva ikonoklaszta színházként határozta meg magát, és nevükhöz híven ez az előadás sem tett mást, mint a keresztény kultúrkör egyik legmeghatározóbb ikonját de(kon)struálta, hogy ezáltal is rákérdezzen a nézői képzeletben betöltött szerepére.

Érdemes még megemlíteni Castellucci tavaly bemutatott *Máté-passió*ját. A Bach-oratórium koncertszerű előadása esetében valóban csak minimál szcenírozásról beszélhetünk. A vakító fehérségben megrendezett mű egyik emlékezetes képe, amikor a színpadra lépő szereplők egymás után kipróbálhatják, hogy mennyi ideig képesek (egy rúdon lógva) saját felfüggesztett testük súlyát megtartani. Meddig tart ki a lélegzetük, meddig bírják szuflával. A kereszthalál ugyanis, ahogy erre a jelenet elején egy felirat emlékeztet, többnyire fulladásos halál. Castelluccinál tehát, ha kockázatmentesen is, de megtörténik az „imitatio Christi" a színpadon, abban a pascali értelemben, mely szerint Jézusnak „csak szenvedéseivel kell egyesülnünk".[12]

Más utat választ Pippo Delbono, aki maga is mély katolicizmusban nőtt fel (első színházi élményei a keresztény liturgiákhoz kötődnek, maga is játszotta a gyermek Jézust templomi játékokban),[13] és csak jóval később, egy súlyos életválság hatására tért át a buddhizmusra. Evangéliumával *(Vangelo)* anyjának állít emléket, aki halálos ágyán megkérdezte tőle: „Pippo, miért nem csinálsz egy előadást a Szentírásról?" A 2016-os bemutató természetesen nem a Biblia képes illusztrálása lett, hanem egy csodálatos és megrendítő kompozíció az élet szeretetéről és elfogadásáról (Delbono kivételes színészeivel, akik a másság minden fajtáját prezentálják, hiszen vannak köztük süketnémák, autisták, Down-kórosok, anorexiások, nemi, származási vagy vallási hovatartozásuk miatt kirekesztettek). Ez a darab ugyanakkor az aktuális politikai helyzetre is reflektál, hiszen a menekültek passióját, a vízbefulladók kínhalálát is témájává teszi. A színpad hátterében felbukkanó csontsovány és véres Krisztus-alak pedig a hagyományos ikonográfia (leginkább grünewaldi) alakját idézi, aki – Simone Weil és Pilinszky szavaival – „időről időre átvérzi a történelem szövetét".[14]

Végül, egy magyar példát idézve, a hazai alkotók közül talán senkit sem foglalkoztat kitartóbban és következetesebben Jézus alakja, mint Jeles Andrást, akiről Forgách András jegyzi meg, hogy „Jézus-regényen töpreng, mióta ismerem".[15] Ha ez a regény még várat is magára, színházi előadásaiban Jeles szüntelenül színre viszi a szenvedéstörténet különböző elemeit. Már a *Drámai események* is a megalázott és megszomorított emberek sorsát ábrázolta, ahol egyszer csak, váratlan csodaként, felhangzott a *Máté-passió* egy részlete: „a mű csúcspontján valaki elénekli egy tisztás közepén a 47. számú Erbarme dich-áriát".[16] Ennél még nyilvánvalóbb kálváriát jár be Nizsinszkij *A nap már lement*[17] című, „misztériumjátékként" megjelölt monodrámájában. Az őrültség nagy monológja és védőbeszéde itt a sorsba való szelíd beletörődéssel ér véget, hiszen „minden ami van – ahogy ezt a táncos számára kislánya éneke sugallja –, nem szörnyűség, hanem öröm". Pontosabban: az a kataton öröm, melyet Dosztojevszkij félkegyelműje, Miskin herceg is érezhetett csendes és szelíd összeomlásának pillanatában. Nem véletlen, hogy Jeles később egy *Félkegyelmű*-előadást is rendezett.[18] Az eddigi életműben a téma legegyértelműbb feldolgozásának mégis a *Szenvedéstörténet*et tekinthetjük, mely a Kaposvári Csiky Gergely Színház 56-os drámapályázatára született.[19] Ebben a kivételes nyelvi invencióval megírt szövegben Ámen alezredes (az ÁVÓ tisztje) történetét követhetjük nyomon, akit egyre inkább izgalomba hoznak az általa vezetett kegyetlen kínvallatások, míg végül ő maga is meg akarja tapasztalni ezeket a szenvedéseket, így idézi fel a krisztusi út bizonyos szavait és gesztusait, egészen haláláig: ablakkeretre feszítéséig. Utolsó szava is egy profán fájdalom- és kéjsikoly lesz: „Elvtársak, atyaúristen, én beszartam!"

Ezek a megközelítések mintha mind ugyanarra a jelesi aforizmára reflektálnának: „*Félreérteni* a keresztre feszítést! Beavatási szertartásként értelmezni."[20] Miközben arra nem kapunk választ, hogyan lehetne (lehetne-e egyáltalán) ezt nem félreértelmezni. Jeles egyébként saját alakjában is „imitál", méghozzá a könyv színpadán, amikor a *Büntető század*ban ezt írja: „Mindenkinek megvan a maga keresztje – az én keresztem például én vagyok. (Kép: a pofa egy keresztet cipel, arra – ahogy illik – az artista korrektül felfeszítve. A »fölfeszített« pedig egy az egyben maga a keresztvivő)."[21]

10 Jean-Louis Perrier: *Ces années Castellucci*, Les Solitaires Intempestifs, Besançon, 2014.

11 Castellucci itt Franz Rosenzweig főművének, *A megváltás csillagá*nak antiktragédia-értelmezésére utal.

12 L. Jézus misztériuma, in Blaise Pascal: *Gondolatok*, ford. Pődör László, Gondolat, Budapest, 1978, 215.

13 Pippo Delbono: *Mon théâtre*, Actes Sud, Paris, 2004. A könyvben arról is beszél, hogy legmeghatározóbb filmes élménye Pasolini *Máté evangéliuma* volt (melyben egyébként Agamben is játszott egy kis szerepet, ő volt Fülöp apostol).

14 Pilinszky János: *Ars poetica helyett,* http://dia.pool.pim.hu/html/muvek/PILINSZKY/pilinszky00001/pilinszky00082/pilinszky00082.html; letöltés: 2017. máj. 27.

15 *Töredékek Jeles András naplójából*, 8 és fél Bt., Budapest, 1993, 12.

16 Balassa Péter: *Halálnapló*, Palatinus, Budapest, 2004. (Az idézet így folytatódik: „Nem megmondható, nem leírható, mit jelent ez ott, akkor.")

17 A darab a *Színház* folyóirat 1992/5. számának mellékleteként jelent meg. Először *Szervusz, Tolszto!j* címen játszották 1993-ban, a Merlin Színházban, majd eredeti címén a Kaposvári Egyetem színészhallgatói mutatták be 2013-ban. A darab értelmezéséről részletesebben l. Darida Veronika: *Jeles András és a katasztrófa színháza*, Kijárat, Budapest, 2014.

18 Weöres Sándor Színház, Szombathely, 2013.

19 A szöveg 1997-ben, a *Színház* folyóirat mellékleteként jelent meg, első bemutatóját Máté Gábor rendezte 1998-ban, a Katona József Színház Kamrájában.

20 Jeles András: *Büntető század*, Kijárat Kiadó, Budapest, 2000, 190. Kiemelés az eredetiben.

21 Uo. 258.

HERMANN ZOLTÁN

ABLAK–ZSIRÁF

Csíksomlyói passió – Nemzeti Színház

1981-től tíz éven át játszotta az akkori Nemzeti Színház – pontosabban a Várszínház; mára már Várszínház sincs – a XVIII. századi ferences tanító atyák akkoriban fellelt kéziratos iskoladrámáiból kompilált *Csíksomlyói passió*ját, Balogh Elemér és Kerényi Imre munkáját. Kerényiék passiója kitűnő előadás volt, és nem csak azért, amit például a mostani *Csíksomlyói passió*ról olvasunk a Nemzeti Magazinban, hogy „az Erdéllyel való összetartozás kinyilvánítása akkor, az erkölcsileg szétzüllött diktatúra utolsó évtizedében valóságos protestációként hatott". Óvakodnunk kellene ezektől a visszavetítésektől, és nem illene összekevernünk a Balogh–Kerényi-változat önmagát folyton átíró színházi történetét – legutóbb a Pécsi Nemzetiben került színre ez a *Csíksomlyói*-dráma, 2015-ben – az 1981-es előadás revelációjával, a hatástörténetet a hatással. Az „erkölcsi szétzüllés" érezhető volt, de hogy a 80-as évek valamiféle „utolsó évtized" lett volna, ezt akkor kevesen gondolták, talán még az *ős-Csíksomlyói* alkotói sem. Igaz, a pünkösdi csíksomlyói búcsú is más ma már, mint az 1980-as évekig volt: nem a népi vallásosság lelki átélése – bár lenne, hogy sok hívő embernek még az tudjon maradni! –, hanem egy kirekesztő gesztusokkal terhelt nemzetpolitikai demonstráció. Az 1981-es előadás nem a mai, leegyszerűsítő, politikai üzenetek, hanem (színház)esztétikai kidolgozottsága miatt volt jó. A XVIII. századi parasztbarokk nyelvet – hiszen a ferencesek is olyan odaadással, úgy tanulták el a régi jó felcsíkiek beszédét, hogy aztán ezen a nyelven komoly teológiai okfejtéseket is elő tudtak vezetni a búcsújáró híveknek – a szöveget bebiflázó pesti színészek bájos ügyetlenkedései, a táncházmozgalom naiv lendülete közel tudta hozni az akkori közösséghez. Ha néha a szó szerinti értelmét, vagy magát az elhangzó szót nem is (a Balogh–Kerényi szöveg 1982-ben, talán ezért, könyvben is megjelent), de a szöveg szellemét értette az akkori pesti színháznéző. Azt a szellemet, amely ebben az archaikus nyelvi és színházi naivitásban tudott humort, pátoszt és tragédiát megmutatni.

A csíksomlyói szövegekből színházat csinálni csak így lehet, fordítva nem. A humor, az irónia még elviselné a népi kultúra naivitását, de a patetikus, színházi *actus tragicus* nem. A naivban lehet tragikum, de a tragikumban nincs helye a naivitásnak. Vidnyánszky Attila *Csíksomlyói passió*ja úgy használja a csíksomlyói (Balogh–Kerényi-féle?) szövegeket, hogy nincs tisztában poétikai és performatív kuriozitásukkal. A szokásos módon működő, monumentális – ezúttal oltárképszerűre komponált – látványok sorát gyártó Vidnyánszky-masinériában ezek a szövegek inkább kínosan groteszk, néha egyenesen giccses hatást keltenek.

A Nemzeti Színház új *Csíksomlyói passió*ja nemcsak a csíksomlyói szövegek poétikai értékeit hatástalanítja ilyen agresszíven, hanem az 1981-es ősváltozat más performatív rétegeit is – jóllehet felismerhetően utal és épít ezekre – csak illusztrációszerűen, kliséként használja. Nem a szöveganyagból fejti ki ezeket a szimbolikus tartalmakat, hanem kívülről erőltet rá új és új elemeket. A Balogh–Kerényi-szöveg – vagy akár a 2003-as és 2009-es forráskiadások szövegeinek – saját, naiv bája, humora eltűnik. Ezt a dramaturg és a rendező feltehetőleg érzékelte is, valószínűleg ennek a naiv humornak a pótlására kerül az előadásba Berecz András vándorfigurája, aki originálisan „bereczandrásosan" énekli a vallásos népénekeket, és mondja az „apokrif" biblikus, modern anekdotáit *Karaoké*ról, az ördögök fejedelméről, a zsidó, az arab és a cigány kovácsról és másokról. (Ez a biblikus, vallásos paraszti humor is a nyolcvanas években került napvilágra, az 1985-ben Nagy Ilona és Lammel Annamária gyűjtésében kiadott *Parasztbiblia* valóságos bestseller volt.) Ugyanakkor még a Berecz András-féle népies standupot is agyoncsapja a Vidnyánszky-féle szakrális eklektika: ami egy előadóesten élményszerű – ahol Berecz nagyon kidolgozott ön- és stíluskonstrukciójának élvezői vagyunk –, az ebben a színházi kontextusban egyszerűen folklór-ripacskodás.

Ugyanígy nem könnyű mit kezdeni a Monthy Python-os gegekkel: a Schnell Ádám játszotta, a keresztre feszítésről lekéső Jónás próféta figurája, Poncius Pilátusnak (Olt Tamás) a *Hiszekegy* őt illető passzusáról előadott szarkasztikus elmélkedése mintha a *Brian élete* kimaradt jelenetei volnának.

A Zsuráfszky Zoltán-koreográfia, illetve az általa vezetett Magyar Nemzeti Táncegyüttes az előadás kollektív főszereplője: ők a jeruzsálemiek és a pünkösdi búcsúba érkező csíki nép; de a tömegjelenetek mellett az együttes táncosai és énekesei játsszák Deus Pater (Benedek Attila – az ő alakja az 1981-es előadásban is helyén lett volna), az angyalok, a megszemélyesített bűnök és erények, a katonák és a pásztorok szerepét. Ugyanakkor, főleg a tömegjelenetekben, többször is a még Novák „Tata" által az 1981-es előadás – és az *István, a király* (1981) – számára kitalált mozgásokat, a gyertyás vonulgatást, a ritmus nélküli zenére előadott körtánc- és párostáncmotívumok koreográfiai paneljeit látjuk viszont. Csizmadobogással kísért ütemes skandálás mutatja a tömeg vérszomjas arcát: ahogy az 1981-es rockoperában a „Felnégyelni, felnégyelni!", itt a „Feszítsd meg, feszítsd meg!"

Fantasztikusan jó az előadás egyes jeleneteit kísérő zenekar, Papp István Gázsa és bandája, de nem értem, hogy miért nem a színpadon játszanak, hanem valami technikai helyiségben, és onnan adják be őket, hangszórókon. Ahogy azt sem értem, miért nem ők játszanak végig. Egy táncházi zenekar nem hal bele három óra tíz perc zenélésbe! Miért kell hangkonzerveket, gitár-riffeket és szőnyegszerűen bekúszó vonós-

samplereket, barokk oratóriumrészleteket bejátszani? És tényleg csak a hangerővel lehet alátámasztani egy-egy jelenet patetikus drámaiságát? És tényleg félbe kell szakítani, le kell keverni minden zenét fél perc után? (A színlap nem jelöl meg zenei rendezőt, ilyenkor kit tegyen felelőssé a bosszankodó néző?)

Hasonló a helyzet az előadás nem csíksomlyói szövegeivel: Szőcs Géza *Passió*jával (a Merlin Színház játszotta, 1999-ben), amelynek filozofikus és szofisztikált lírai beszéde tökéletesen semlegesíti a csíksomlyói kéziratok népi bölcsességeit, naiv parasztbarokkját. Kifejezetten szellemes ugyan Szőcs darabjából a kakasokat fojtogató Péter monológja, de tökéletesen hatásvadász, és szinte csak „kimittudos" egzaltáltsággal mondható Mária „Harmincnégy éve várok…" kezdetű Pilinszky-imitációja. (És Tóth Auguszta nem is tudja másképpen mondani.) De vannak sorok Babitstól – a Jónás-jelenetben –, és megjelenik Madách feszület-árusa is a londoni színből!

Rendezői döntés, hogy az evangéliumi történet hősei – ellentétben a *Csíksomlyói* ősváltozatával – nem parasztruhában játszanak, hanem az evangéliumok ikonográfiai hagyományait idéző színpadi jelmezben. Mária (Tóth Auguszta), Mária Magdolna (Barta Ágnes), Péter apostol (Rátóti Zoltán), Annás főpap (Schnell Ádám), a Sátán (a színlapon nem szerepel, ki játssza) nem a tánckar által megjelenített zsidó-székely-magyar közösséggel *együtt* élik át saját drámájukat, hanem eltávolított, szakrális példaként állítja őket a közösség elé a rendezői akarat. Csak a Krisztust játszó Berettyán Nándor cseréli székely legényruháját jézusingre, aztán ágyéktakaró kendőre. Ebben a gesztusban valami hamisság bujkál, a hibáztatás, a közösségben való bűntudat felkeltése az evangéliumi teológiákban indokoltnál erősebben van jelen az előadásban – nyilván valami aktuálpolitikai üzenet, amit inkább ne akarjunk megérteni.

Az előadás „keresztény hitünk alapjaira kérdez rá, az európai kultuszközösség *esélyeire* hívja fel a figyelmet" – írja a Nemzeti ismertetője az előadásról *(kiemelés tőlem – H.Z.)*. És alighanem a „rákérdezés" meg a „kultuszközösség" említése leplezi le, milyen indítékok szabadítják el Vidnyánszky Attila amúgy is kimeríthetetlen asszociációs képességeit. Mindent bele akar zsúfolni a passiójába, mindent és mindennek az ellenkezőjét. Humort, emelkedettséget, tragédiát. Látványt, zenét, liturgiát. Áhítatot és a bűntudatból eredő közösségélményt. Előtereket és háttereket váltogat, néha a mellékcselekményeket látjuk magunk előtt (a Pilátusék családi veszekedését), és a főcselekményt a belső szentélyszerű háttérben (a keresztre feszítés jelenetét). Naiv népiesség helyett neobarokk grandiozitást. Üzenget, jeleket dobál a közönségre. Tóth Auguszta Mária-alakjáról előbb jut eszünkbe Maya Morgenstern Mel Gibson *Passió*-filmjéből, mint a csíksomlyói Madonna-szobor. Mária – és Mária Magdolna – mintha gorkiji naturalista figurák lennének, Csíksomlyó gyógyító hírben levő kegyszobra pedig, ha az ember fellépeget hozzá az oltár két oldalán induló lépcsőn, éppen gyerekjáték-szerűsége, együgyű jóságot és szépséget sugárzó báb-arca miatt megrendítő. A jeruzsálemi ácsnak, a passió „demagógjának" (Tóth László) Lenin-sapkája van; Barabás (Bordás Roland) fakózöld pufajkát hord; Pilátusék csupa lilában, Pilátus fiának lábán pedig egy piros, önkényuralmi jelképpel megjelölt Converse cipő. A Sátán (a rejtélyes Sátán) Depeche Mode-os, hosszú, rongyos szegélyű fekete bőrkabátot visel, de mintha ő és a Halál figurája Terry Gilliam *Münchausen*jéből tévedt volna ide. A forgatható, tologatható doboz – Vidnyánszkynál elég gyakran tologatnak hatalmas dobozokat a színpadon (Székely László díszletei) – a kora reneszánsz architektonikus falfestményeit idézi. A színészek/tánckar a csíksomlyói szerencsés gyógy-

Mi? Csíksomlyói passió – 18. századi ferences iskoladrámák és Szőcs Géza Passió című műve alapján
Hol? Nemzeti Színház
Kik? Főbb szerepekben: Berecz András m.v., Tóth Auguszta, Barta Ágnes e.h., Berettyán Nándor e.h., Rátóti Zoltán, Rácz József, Olt Tamás, Vas Judit Gigi e.h., Schnell Ádám / Közreműködik a Magyar Nemzeti Táncegyüttes és zenekara / Díszlettervező: Székely László m.v. / Jelmeztervező: Bianca Imelda Jeremias m.v. / Dramaturg: Szász Zsolt / A csíksomlyói passió-szövegek szakértője: Medgyesy S. Norbert / Néprajzi szakértő, táncdramaturg: Vincze Zsuzsa m.v. / Koreográfus: Zsuráfszky Zoltán m.v. / Rendező: Vidnyánszky Attila

ulásokat leíró hálatáblák szövegeit mondják fel: az egyszerű ember imáját a Pater Deus meghallgatja, de a feltámasztott Lázár (Kiss Péter Balázs) hálátlanul nem megy el Jézus mellett tanúskodni. (Nem szép dolog! – kapjuk a tanítást.) A gyerekek szalmabábokkal játszanak, majd a golgotai keresztek kompozícióját követve szegezik fel őket a falra. A Sátán a díszletfal egyik kiszögellésére menekül fel a győzedelmes Megváltó elől, és lesz a gótikus oszlopfők vagy vízköpők ijesztő mumusa: de ő is a templom, a szentegyház része. A színpad előterében az agapé asztala, Jézussal, Júdással és az apostolokkal. A keresztre feszítés jelenetében a Sátán egy hatalmas szöget ver be az asztalon hagyott kenyérbe. (Ilyen kulisszahasogató gesztusokat utoljára Markó Ivánéktól láttam, a *Jézus, az ember fia* táncoratóriumban, Győri Balett, 1986.) Aztán mások ülnek az asztalhoz, mások ülnek ugyanazokon a helyeken, mások, a vándor, a keresztfát faragó ács, Annás főpap, Pilátus és Pilátusné, a két Mária stb. – értjük: *Akárki* – kerülnek ugyanabba a szerepbe. Majd az asztalnál ülők megtörik a jó, vastag héjú parasztkenyeret, s kézzel tépett kenyérfalatokat nyújtanak az első sorban ülőknek. A néptáncos lányok is elindulnak kétfelől, hogy a hátsó sorokba is jusson kenyér. Sok néző részt is vesz az eucharisztiának ebben a színrevitelében. És csak keveseket zavar, hogy látszik, a rendező – az asztal mögött ülő színészekkel egyetemben – mennyire élvezi ezt a blaszfémikus helyzetet, hogy a színház templomot *játszhat*, és megáldoztatja a nézőit.

A nézőtér – ami a Nemzeti színpadára van felépítve, mögöttünk a tátongóan üres nézőtér, előttünk a játéktér feneketlennek tűnő mélysége – fölé egy kitöredezett templomi (protestáns?), kazettás mennyezet van felfüggesztve. Ami csak ott van, néha kap egy kis fényt. (A fény – maga Krisztus.) Krisztus és a latrok szenvedése nem drámai, hanem nagyon is valóságos szenvedés: legalább húsz percig állnak a háttérben emelt kereszteken, a néző pedig a színészeket kezdi sajnálni, és megfeledkezik a szenvedéstörténet hitbéli tartalmáról.

Minden utal valamire, az előadás egy másik hatáselemére, de minden utaláslánc megszakad valahol. Mint a zene. Még csak azt sem érezni, hogy valahova, egy középpont felé, egy teológiai tézis felé futnának ezek az asszociációs láncok. A megváltástörténet és a pünkösd teológiája felé? Az ószövetség és az újszövetségi szövegek tipológiai szimbólumainak a logikáját követné: Izajás 7,14-nek – a verssor többször, több szereplő szájából is elhangzik – az evangéliumok általi újraértelmezése lenne a koncepció középpontjában? Igen és nem – egyszerre. A kultuszközösség és az egzegétika befogadhatatlanul sok szimbolikus elemét megjeleníti az előadás, de úgy, mintha egy konkordanciát vagy szótárat olvasnánk. Egy lebutított lexikon szócikkeit, egy színre vitt hitéleti *Ablak–Zsiráf*ot. Definíciók és lásdmégek kaotikus hálózatát.

Az asszociációk a passió történetét is felülírják. Nem kronologikusan látjuk az evangéliumok által leírt eseményeket. Ez önmagában nem baj, de a néző úgy jár, mint a laikus látogató a sümegi plébániatemplomban, amikor rádöbben, hogy a Maulbertsch-freskók sem időrendben ábrázolják Jézus életét: az 1759-ben felszentelt sümegi templom ikonográfiája a pünkösd és a mennybemenetel XVIII. századi teológiáját jeleníti meg, az oldalfreskók nem kronologikus sorrendbe, hanem bizonyos szimbolikus párokba rendeződnek (a betlehemi gyerekgyilkosság a keresztre feszítés jelenetével, Jézus körülmetélése a feltámadással áll párban stb.). Az új *Csíksomlyói passió* azonban – noha ez a pünkösd szakrális szimbólumaihoz, teológiai tartalmához, a csíksomlyói népi vallásosság hagyományaihoz való igazodás nagyon is adekvát lenne – nem tudni, milyen hitbéli vagy kulturális középpont felé mutat. Ha mégis a pünkösdre, akkor ezt a szimbolizációs masinéria létrehozta káosszal nagyon jól sikerült elrejteni.

Fotók: Eöri Szabó Zsolt

ROSNER KRISZTINA

NINCSEN SZÍNPAD ÁLLAT NÉLKÜL

Csíksomlyói passió – Nemzeti Színház

Hogyan vannak jelen az állatok a színpadon? Milyen állatok? Mihez kezdünk velük? Ki lehet-e lépni a „Jaj, de cuki!", „Jaj, de félelmetes!", „Jaj, szegény!" nézői reakciók köréből? Miért érzi úgy a színész, hogy az állat „ellopja" a közönség figyelmét? Miért érdekes, fontos, szükséges az állatok jelenléte a színházban? Mi a közös nevező? Mi hiányzik belőlünk, ami bennük megvan?

A *Másik* állat – az állat, a *Másik*?

Az állatoknak a (polgári illúzió-) színházban betöltött pozícióját gyakran a gyerekek, illetve a szerves és szervetlen természeti elemek – növények, víz, tűz, vagy például az „igazi" alkohol a pohárban – színpadi jelenlétéhez szokták hasonlítani, amely érzékelhetővé teszi a dramatikus réteg és az előadás-esemény aktualitása közötti (állandóan jelenlévő, ám gyakran elmosódó) különbséget. A nyugati értelemben vett (és nem problémamentes) színházi utánzás-fogalom alapvetően a színre vitt ember elsődlegességét (és a nem emberivel szembeni fensőbbségét) hirdeti – ezzel párhuzamosan az állatok megjelenítése gyakran az ellenpólus, a titok, a tiltott titkos tudás metaforájává fokozódik le (például Mephistopheles mint kutya és a boszorkánykonyha majmai Goethe *Faust*jában). Ezt a jelenséget pedig nem kimozdítja, hanem inkább megerősíti a természettudomány pozitivista hagyománya, amely mélységes optimizmussal tételezi fel, hogy az élőlények az ember számára megnyugtatóan osztályozhatók. Az osztályozás szüksége (kényszere) azonban nagyon könnyen szűkül a normalitás/abnormalitás kétpólusú és kirekesztő felosztására: ebből a nézőpontból az állatok furcsa-félelmetes látványosságként való megjelenése (vásári állatmutatványokban, cirkuszban) és az állatkert (mint a pozitivista osztályozásvágy mozgó kiállítása) közel van egymáshoz, egymást erősíti: előbbi a (feltételezett) normától való eltérést vonultatja fel (függetlenül attól, hogy a vad „szörnyet", „bestiát", vagy pedig a „rendesen viselkedő", idomított állatot csodálja a közönség), utóbbi pedig a normaképzés folyamatát tartja fenn. Ehhez az állatokról folyó (az ő bőrükre menő) diskurzushoz szólnak hozzá a kortárs színház egyes előadásai,[1] performanszok,[2] illetve elméleti szövegek[3] az utóbbi évtizedekben, megkérdőjelezve az ember-állat kettős felosztásának magától értetődő jellegét – a morális kérdések hangsúlyozása pedig az állatjogi aktivisták számára válik alapkérdéssé.

„Légy a fényben"

Légy a fényben. Az apró mozgás, amely magára vonja a néző tekintetét, ezzel kizökkenti a színházi előadás követésének biztonságos és kényelmes menetéből. Az a bizonyos légy mindig *helyi, színházi* légy. És többnyire az alkotók jóváhagyása nélkül jelenik meg, vagy legalábbis a néző leggyakrabban így értelmezi. A légy felbukkanása nem csupán azért zavarba ejtő, mert időlegesen eltéríti a néző tekintetét a (beszélő) emberszínészről, hanem azért is, mert a rovar éppen ellenkező irányba igyekszik, mint a néző tekintete, amelyet a sötétített nézőtér felől a színpadra irányuló reflektor táguló fénycsóvája irányít: a légy éppen ezzel szembe, a fényforrás felé repül – így tehát a légy mozgását ritkán látjuk a forró színpadi lámpa (és ennek megjósolható, a légyre nézve sajnálatos következményei) nélkül. A polgári illúziószínházi eseményben a légy miniatűr, mozgó elidegenítő effektus.

Színre *vitt* állatok

A légy esete kivétel – olyan állat, amely színre *ment*, nem színre *vitt*. Az állatok többségét azonban az ember viszi színre. A színre vitt állatok között vannak halak (ez a „legegyszerűbb": „csak" víz kell nekik, és biztosan nem vágnak a színész szavá-

1 Például Grüber, Castellucci, Wilson rendezései.
2 Abramović, Beuys, Nitzsch egyes performanszai.
3 Az *animal studies* meghatározó szövegei közül például Coetzee, Derrida, Una Chaudhuri írásai.

Zsótér Sándor a Szégyen című előadásban (Trafó Kortárs Művészetek Háza, rendezte: Mundruczó Kornél). Fotó: Ágh Márton

ba), teknősök (Stoppard: *Árkádia*), háziállatok jelként értelmezhető és gyakran felvételről hallott hangjai (kutyaugatás = vidék, „valaki jön"; kakas = vidéki reggel; madárcsicsergés = természet). A színre vitt állatok történeti sorában élen járnak a kutyák. Shakespeare *A két veronai nemes* című darabjában a gazda megszólalásai olyan módon keretezik a kutya színpadi jelenlétét, hogy az mindenképpen belül legyen a játékon, párhuzamosan az állat keltette derültséggel: „Dárdás – Kérdezd meg a kutyámtól [hogy lesz-e házasság]: ha azt mondja, igen, lesz. Ha azt mondja, nem: lesz. Ha a farkát csóválja és nem felel, akkor is lesz."[4] Egy másik, a Robert Wilson által rendezett *The Life and Death of Marina Abramović* (Marina Abramović élete és halála) című előadásban pedig a nyitóképet a három nyitott koporsóban fekvő mozdulatlan női test körül mászkáló (ólálkodó) kutya szabad, ám a rivalda által határolt mozgása dinamizálja.

Az állatok színrevitelének egyik népszerű és nagyszabású formája a lovas színház. Nekünk is van, kettő is. Korábban Magyar Lovas Színháznak hívták, amelynek 2013-ig a komáromi lovarda adta a helyet és a lovat, Pintér Tibor színész pedig a művészi munníciót. A 2013-as szétválást követően a két társulat Magyar Lovas Színház Komárom, illetve Nemzeti Lovas Színház néven folytatja működését. A népszínház szerepét tudatosan vállaló társulat legnépszerűbb bemutatója a kortárs nemzeti retorika egyik alapműve, a *Honfoglalás* (2011. augusztus 20). A Pintér Tibor által rendezett előadásban a legerősebb motívum természetesen a „lovas nemzet" öntudatának erősítése – ebben a minőségükben az előadásban szereplő lovak ugyanazt a jelentésréteget képviselik, mint a (meglehetősen ellentmondásosan használt) zászlók és más, „hagyományos" honfoglaló jelképek: „magyar lovak magyar jeleiként" tűnnek fel. A jelként, szimbólumként használt élő állatok – éppen e felfogás miatt – behelyettesíthetőnek tűnnek, mozgó lószobroknak, mobil lóreprezentációknak. Az előadás lovakhoz kötődő ikonográfiája ugyanakkor némileg ellentmond a sztereotípiáknak, amennyiben a Táltos-narrátor szerepkörét Pintér Tibor rendező Pintér Tibor színművészre osztotta: a hatalmas almásderes hátán ülő Pintér sokkal inkább emlékeztet a *Shrek* Szőke hercegére, mint szittya táltosra.

Ebben az előadásban a ló használata a hierarchia kérdéseit veti fel: aki lóháton ül, hatalommal rendelkezik – a ló itt mozgó magaslat, meglehetősen esetlegesen használt függőleges jel. Az egyes jelenetek során a lovak szigorúan lovassal vannak jelen, az ember akaratának alárendelt biojárműként tűnnek fel, párhuzamosan a ló-nosztalgia szentimentalizmusával: Pintér Tibor a *ló hátán ülve* énekli, hogy „látjuk az életünk a lovak szemében" (ennyit a kiegyenlített viszonyról). Az előadás tér- és felületkezelése tovább árnyalja a hatalom kérdését: a manézs meglehetősen szűkös, így a lovak dinamikai kapacitásának csak töredékét lehet megtapasztalni, ám a cirkusz-lovarda hagyományainak és a higiéniai szabályozásnak megfelelően fűrészporos homok borítja – az előadásban a táncos lányok „kasztja" mezítláb vesz részt.

A rockopera áriáinak ideje alatt a lovak nézelődnek. Ez a nézelődés éles ellentétben áll a lovak hátán ülő énekes a nézőt meggyőzni kívánó (domináns, időnként didaktikus) színészi jelenlétével, felerősíti, kijátssza, aláaknázza azt – ez a jelenlétek közötti ellentét az előadás egyik legizgalmasabb rétege. A Magyar Lovas Színház ünnepi *Honfoglalás*-előadásának rögzített, köztelevízióban is bemutatott felvétele ráadásul sajátos módon járul hozzá a műfaj megismertetéséhez (és az állat tekintetének

4 II. felvonás 5. szín, Szabó Magda fordítása. Ezt a példát States említi; l. Bert O. States: *Great Reckonings in Little Rooms: On the Phenomenology of Theater*, University of California Press, Berkeley, 1985, 33.

tágabb kérdéséhez): a leggyakoribb képkivágat a lovon ülő énekes felsőtestére összpontosít, így a képernyőn ilyenkor a lónak csak a füle és a homloka látszik, a szeme (az a nézelődő) már nem része a képnek – a kamera mintegy visszametszi az élő állat képét, Magyar L…s Színházra redukálva a látottakat.

A Magyar Lovas Színház a francia Bartabas által alapított Zingaro lovas színháznak az itthoni retorikára átültetett változata. A cirkuszi elemeket a költői színház formanyelvével ötvöző, nagy népszerűségnek örvendő Zingaro lovas színház azonban éppen az állatsztereotípiák lebontásán fáradozik, megpróbálva áthelyezni a hangsúlyt a lovak „retorikus" pozíciójáról a lovak „poétikus" megtapasztalására (Coetzee–Costello konklúzióját idézve). *Le Centaure et l'animal* (A kentaur és az állat, 2011) című, egyik legfontosabb előadásuk a Másik megtapasztalásának, megismerésének, a Másikká válásnak a lehetőségét-lehetetlenségét kutatja – Ko Murobushi táncos és koreográfus alkotásán keresztül a japán butoh testművészetét beépítve az előadásba. A Pintér által énekelt „látjuk az életünk a lovak szemében" a Zingaro és Murobushi előadásának esetében a kreatív alkotás vágya és végső célja is egyben. Az előadás egyik meghatározó pillanatában „fordított", lófejű-embertestű kentaurként a táncos a kezével eltakarja a ló szemét – a visszavonódás, közös bezáródás, a bizalom (metaforikus) képe ez.[5]

Bartabasnak a kölcsönösségre, transzcendens eggyé válásra irányuló kísérlete azonban – függetlenül attól, hogy milyen érzékeny, változatos vizuális hatásokkal operál – szükségképpen nem lehet teljes: a kölcsönösség *nem* kölcsönösség, a találkozás akarása (bizonyára) egyirányú (illetve még csak azt sem tudhatjuk, hogy az-e) – végső értelemben mégiscsak Bartabas az, aki előadássá „keretezi" a lovak jelenlétét, és tematizálja az állatokhoz való viszony kérdését, nem pedig fordítva.[6]

Az állatok színpadi léte legtöbbször – beleértve a fenti Shakespeare-példát is – a „színjátszás" *látszata,* egymással párhuzamos minták egyidejűsége (szemben például a cirkusszal, ahol az idomított állat cselekvésének megmutatása maga a „szám"). Ez a párhuzamosság úgy jön létre, hogy az „állatszínésznek" betanított viselkedést az alkotó úgy keretezi, hogy az egybeessen a dramatikus cselekménnyel.[7] Ez a látszatszínjátszás azonban mindig magában hordozza a véletlenszerűséget, esetlegességet, kiszámíthatatlanságot – ami az emberszínész játékában is jelen van, ám az ő esetében ezt gyakran figyelmen kívül hagyja a néző, és leginkább csak baki vagy lámpaláz esetén érzékeli. Az elsősorban a váratlanság, a kockázat és – extrémebb esetben – a fizikai veszély állathoz kötődő jelensége (a vad- vagy szelídített állat színre vitelekor,

Freak Fusion: Cabaret

például Abramović kígyóinak, vagy Beuys prérifarkasának, vagy Bagossy László *A Sötétben Látó Tündér* című 2005-ös rendezésében szereplő farkasának esetében) tehát az állat színpadi megjelenésével magától értetődőnek látszik, ugyanakkor ennek elfogadása arra is rámutat, hogy az „emberi" színház mindig jelenlévő kockázatát milyen könnyen tesszük viszonylagossá vagy éppen zárójelbe: ha egy színész és egy állat van a színpadon, akkor a színész (ember-társ) automatikusan megbízhatóként értelmeződik, és az állat az, amelyik magában rejti az esetlegességet. A „valós" beengedésével járó esetlegességet az alkotói oldalról egyrészt a választott állat viselkedésének kontrollálása, idomítása vagy éppen előadás előtti etetése szabályozhatja (különösen a nagyobb és/vagy veszélyesnek tartott állatoknál), illetve az állatok számára adott tér határainak világos kijelölése (ez még például Rachel Rosenthal *Painting is Hell* [2005] című performanszában is megtörténik, ahol kb. 25 kutya mozoghatott „szabadon"). Ráadásul annak ellenére, hogy ilyenkor ember és állat közös jelenléte válik hangsúlyossá, mégis csak az ember jelentkezik egyedként, az adott állat esetében (és majdnem minden eddigi esetben) a szereplőt csak a fajta „mélységéig" definiáljuk: Beuys akciójában például nem az a bizonyos prérifarkas, hanem egy prérifarkas van jelen (határozatlan névelővel). A jelenlét kérdéséhez tartozik az is, hogy az állat „nem tudja", hogy állatot játszik, és hogy ezt éppen egy színházi előadásban teszi, és hogy a jelenléte a színházi és dramaturgiai határpontokra is rámutat, amennyiben egy adott színre vitt állat szinte mindig a fajtáján belül marad: egy macska a színpadon nem játszik „kutyaszerepet" (az ember-alkotó nem így kere-

5 Murobushi megközelítésében a japán (színházi) hagyománynak a nyugatitól eltérő állatfelfogása is megragadható. A „keleti-nyugati" megkülönböztetés természetesen túlságosan általános és leegyszerűsítő, ugyanakkor a buddhizmus és sintó természet- és állatképének az egyenrangúságot, kölcsönösséget, életközösséget hangsúlyozó vonása alapvetően eltér a zsidó-keresztény hagyomány isten- és emberközpontú hierarchiájától. Ennek a viszonynak, illetve a japán színház és az állatok kapcsolatának részletesebb kifejtése külön tanulmányt érdemelne.

6 A francia lovas színház honlapján a „lovak" címke alatt Sophie Nauleau *L'autre Bartabas* (A másik Bartabas, 2012) című szövege szerepel, abból a megfontolásból, hogy „a lovak fedik fel az embert, és nem fordítva". A lovak nevének és temperamentumának leírása után így zárul a szöveg: „Ha valaki inkább a mester történetét szeretné hallani, és nem a lovakét, akkor csak helyettesítse be a lovak nevét a mesterével – mindez igaz rá is" (Nauleau 2012). Ez esetben tehát a rendező (látszólag alázatosan) elbújik a lovak személyisége (mint maszk) mögé, az állatok az ő metaforái. A komáromi lovas színház a társulat melletti címke alatt felsorolja a lovakat (nevüket, fajtájukat, temperamentumukat, évjáratukat – nehéz eltekinteni a ló-jármű vonaltól): „Peti: 2001 áprilisában született. Mindene a színház, a világot jelentő deszkák" (Magyar Lovas Színház, 2012). Peti ló tehát (nevében az angol *pet* szóval, amely 'háziállatot', 'kedvtelésből tartott állatot' jelent) jó eséllyel indul az állatsztárok között. Az állatsztárok ugyanakkor nem a színházhoz, hanem elsősorban a filmiparhoz kötődnek, azzal a sajátos csúsztatással, hogy a „sztárok" többnyire az adott filmben nyújtott „állatkarakter" nevével válnak híressé: Benji, Beethoven, Kántor. A stáblistában pedig „igazi" nevükön jelennek meg, amely ugyanolyan önkényes, mint a fikcióbeli, csak éppen a gazda/tréner, nem pedig a szerző fantáziáját tükrözi – ráadásul az is előfordul, hogy egy adott fikcionális állatkaraktert több állat felvételéből állítanak össze az alkotók. Az „állatkarakter"/„állatszínész" megkülönböztetés fenntartására erősít rá az Arany Nyakörv, az állatok számára kiosztott Oscar-díj is.

7 Ehhez l. Peterson definícióját; Michael Peterson: The Animal Apparatus: From a Theory of Animal Acting to an Ethics of Animal Acts, in *TDR: The Drama Review*, Spring 2007, 33-48, 36.

Gózon Gyula (Viszket Jakab), Siménfalvy Sándor (Boda Pál) és Bessenyei Ferenc (Ható Ignác). Urbán Ernő: Tűzkeresztség cím darabjában. (Nemzeti Színház, 1951. november 21. Rendezte: Major Tamás)

tezi). A kortárs színház és performansz néhány képviselője (például a finn Tuija Kokkonen) pedig arra keres megoldási lehetőségeket, hogy lehetséges-e kilépni az állatok és a színház alapvető viszonyából, amelyben – noha az előadó lehet ember vagy állat – a színházi hierarchia csúcsa a néző, aki ember. Lehetséges-e állatokkal (vagy emberekkel), de az *állatok számára* előadás-eseményeket létrehozni?

Az állat színre vihető, és néha magától színre lép – de beléphet-e a nézőtérre?

A kecskebőrbe bújt ember

Az állatok színházi megjelenítésének kérdése elsősorban az *élő* lényekkel kapcsolatban merül fel – számos esetben azonban a *halott állat* teste kerül színre. Míg az emberi test esetében a halál eseménye és a halott test hagyományosan színházi tabu, addig a (már) nem élő állatok teste viszonylag „akadálytalanabbnak" tűnik. Ennek egyik formája az idegen anyaggal kitömött állat – a preparátum – használata a színpadon: az állatból báb lesz, szereplőből kellék, (látszólag önállóan) mozgóból (egyértelműen) mozgatott *(animated animal)*: az a bizonyos csehovi sirály, Clov és Hamm kutyája (Beckett: *A játszma vége*), Beuys döglött nyula, a kitömött holló Sheryl Sutton karján (Wilson: *Deafman Glance* – A süket pillantása). A preparátum további változata lehet az állatmakett: a *War Horse* lovai. Az állat nézelődő tekintetét felváltja az rezzenéstelen üvegszem.[8]

A kitömött állat egyik különleges, a nyugati színház számára meghatározó formája, amikor az állat bőrét az ember élő teste tölti ki vagy ölti magára, és az állatbőr szemvágatán keresztül emberi tekintet néz a közönségre.[9] Az állatjogi aktivisták által elítélt, ruhadarabként felöltött *bunda* egyben az antik görög tragédia kialakulását, a nyugati színház önmeghatározásának egyik alapvető képét is idézi: a Dionüszoszt dicsőítő szatürosz figuráját, a kecskebőrbe bújt ember (színész) alakját.[10] Bármennyire is próbálja elrejteni, fontos – és egyre fontosabb – belátni: nincsen színpad állat nélkül.[11] A nyugati színház az állatbőrbe bújt ember története.

8 Ezekben az esetekben az alkotó az állat külső, látható felszínét „hasznosítja"; ez a (színházi) felfogás nem foglalkozik az anyaggal, amely „kitölti a bőrt": a húst eltünteti – megeszi, kidobja, elégeti, elássa. Léteznek azonban olyan performansz-események, amelyek a döglött (kimúlt) és „kifordított" állat húsával operálnak: Hermann Nitzsch akciói vagy éppen Abramović performanszai (különösen a *Cleaning the House* [Háztakarítás]) ismét rámutatnak az állati test ősi, áldozati-rituális funkciójának behelyettesítésen alapuló felfogására (illetve az abban rejlő iróniára), ugyanúgy, mint a „kifordítva mindenki rózsaszín" és a *memento mori* didaktikus, ám elkerülhetetlen állítására. Ennek egyik legmarkánsabb megfogalmazása Damian Hirst *A Thousand Year* (Évezred, 1990) című installációja. A galéria (fehér-steril) terében elhelyezett, kívülről zárt, fektetett üveghasáb két cellája közötti átjárást néhány lyuk biztosítja. Az egyik cellában a kukacokból legyek kelnek ki, a másikban pedig egy rothadó szarvasmarhafej és egy működő elektromos rovarölő helyezkedik el. A kikelő legyek a lyukon keresztül repülnek át a döghús-rovarölő cellába. Ebben az esetben az ember (testi jelenlétével) nem része az „embertelen" műalkotás belső terének, ám ez a kivonulás csak látszólagos: a koncepció szerzőjeként külső pozíciójában az egyes állatok életéről és haláláról dönt. A fentebb említett, színre vitt légy a művésznek ezzel a gesztusával nem csupán virtuálisan, hanem valóban bezáródik a performativitás üvegezett terébe.

9 Ez megnyitja a gondolatmenetet a *beszélő állatok* hatalmas irodalmának, amelyben azonban továbbra is az emberi cselekedetek állnak a középpontban: a fabulák, a viktoriánus próza híres beszélő lova (Fekete Szépség), Tasnádi István *Közellenség* című darabjának esetében (hogy a lovaknál maradjunk). A kecskebőr–tragédia–kecske kérdéskörét pedig Albee írja át/újra *Az állatkerti történet* és *A kecske* című drámáival. A lista természetesen itt a leghosszabb: a *Kék madár*, Ionesco orrszarvúi mellett ide sorolhatók az állatok rétegzett megjelenítései: *A dzsungel könyve*, a *Macskák*, illetve Walt Disney rajzfilm-állatainak „visszaszemélyesített" musical-változatai (*Oroszlánkirály*), vagy éppen – a játékos távolságtartás jegyében – Wilson ember-állatai a Comédie-Française-ben (*Les Fables de La Fontaine,* 2004).

10 A rítus eredetéről és pontos formájáról számos, egymásnak esetenként ellentmondó forrás létezik, mint arra többek közt Walter Burkert rámutat; l. *Greek Tragedy and Sacrificial Ritual*, http://grbs.library.duke.edu/article/viewFile/11461/4137, letöltés: 2017.06.10.

11 Kitágítva ezzel Chaudhuri rovarokra vonatkozó állítását, amely szerint „színpad soha nincs rovarok nélkül – láthatatlanul vagy majdnem láthatatlanul mindig jelen vannak"; Una Chaudhuri: Bug Bytes: Insects, Information, and Interspecies Theatricality, in *Theatre Journal,* 65:3, 2013 October, 321-334, 329.

SZABÓ-SZÉKELY ÁRMIN

AZ LESZ A NEVÜK, AMIT AZ EMBER AD NEKIK

Lourdes Orozco Theater & Animals *című könyvéről*

A *Theater &* sorozat kötetei terjedelmükből adódóan egy-egy téma bevezetésére alkalmasak.[1] A színház és az állatok viszonyát vizsgáló, Lourdes Orozco jegyezte kiadvány *(Theatre & Animals)* egy vázlatos színház- és kultúrtörténeti összefoglaló mellett az állatok színházi szerepeltetéséhez kapcsolódó aktuális kérdésfelvetéseket és problémákat tematizálja – elsősorban etikai, és csak másodsorban színházesztétikai szempontból. Ez a fókusz meghatározza a tanulmány struktúráját és tartalmát is, és a színháztudomány helyett inkább az *animal studies* területére pozícionálja a szöveget. A kiadvány jelentős részében Orozco azzal foglalkozik, hogy milyen célokkal és körülmények között kerülnek állatok színházi helyzetbe, illetve azon belül mit és milyen körülmények között kell csinálniuk. Mindössze a pár oldalas befejező szövegrészben tér ki az állatok színházi reprezentációjának kérdésére, és arra, hogy milyen jelentésképző erővel bírhatnak egy előadás során, hogyan befolyásolhatják a színészi jelenlétet és a nézői befogadást.

Orozco két alapgesztusra vezeti vissza az állatok performatív szituációkban történő szerepeltetését, és mindkettőt problémásnak találja etikai szempontból. Az egyik egy történeti megközelítés, amely az ókori állatáldozatok szakrális rítusaitól indulva a kereszténységen, majd Descartes-on, Kanton, Heideggeren és Lévinason keresztül az ember felsőbbrendűségtudatát látja megnyilvánulni az állatok színpadi (és cirkuszi) célú kihasználásában. A másik az az alapattitűd, amely azt várja a performatív helyzetbe került állattól, hogy emberszerűen viselkedjen, utasításokat hajtson végre, ne jelentsen konkrét veszélyt, értse az emberi beszédet stb.

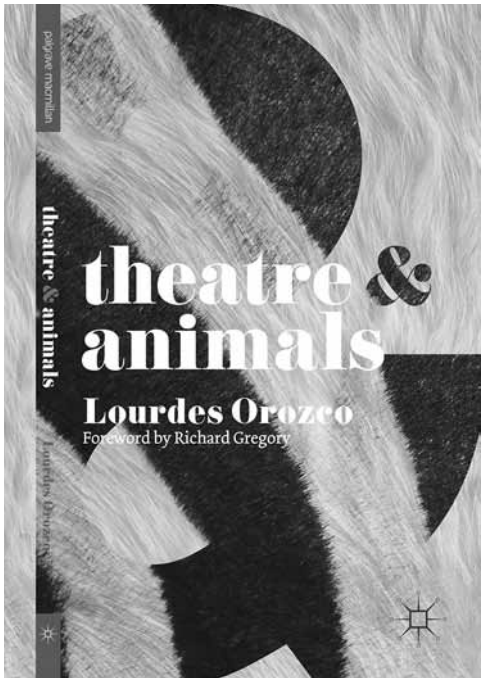
Bár a kultúrtörténeti összefoglaló a barlangrajzoktól és az állatok istenként való tiszteletétől indul, elsősorban azzal az Arisztotelésztől napjainkig is tartó paradigmával foglalkozik, amely az állatok élesen elhatárolható különbözőségét, általában alsóbbrendűségét hangsúlyozza az emberrel szemben. Arisztotelész a *Politika* első könyvében a beszédet (vagyis a logoszt) jelöli meg az embert a többi élőlény közül kiemelő sajátosságként, mivel az értelmes beszéd teszi képessé arra, hogy megkülönböztessen jót és rosszat, hasznosat és károsat, és így államban éljen.[2] Az arisztotelészi gondolatmenet szerint ez a képesség biztosítja az ember hatalmát minden élőlény felett, és legitimálja azt az állítást, hogy „az állatok pedig az ember kedvéért vannak."[3] A kereszténység állatokkal kapcsolatos nézőpontját Orozco Derrida *L'Animal que donc je suis* című, 2006-ban (angolul 2008-ban) kiadott szövegén keresztül értelmezi, amely többek között a *Genezis* 2:19-es passzusát elemezve[4] hasonló bizonyítékát adja az ember állatvilág feletti abszolút uralmának. A névadás gyakorlata biztosítja, hogy az állatvilág emberi fogalmak szerint rendezhető és uralható legyen. Következő filozófiai mérföldkőként Descartes sokat kritizált *automata*-elméletét jelöli ki a szöveg, amely szerint az állatok sem gondolkodni, sem érezni nem képesek, és minden cselekedetük levezethető a testi felépítésükből. Orozco ezután Kant *jóakarat* fogalmát vizsgálja, amely lehetővé teszi az emberek számára, hogy kontrollálják a cselekedeteiket, és erkölcsösen éljenek. Az állatokból ez hiányzik, így nem képesek vágyaik megfékezésére. A *jóakarat* adja egy élőlény értékét, tehát az ember értékesebb, mint az állat. Orozco itt hívja fel a figyelmet arra a nyugati filozófiában ismétlődő gondolati motívumra, amely az állatot devalválja, hogy az embert hozzá képest értékkel ruházhassa fel, és megindokolja az ember felsőbbrendűségét. A XX. század meghatározó filozófusai közül Heideggert és Lévinast citálja, és mindkettejük esetében az állatokról való gondolkodás hiányát fogalmazza meg kritikaként: a *Lét és idő*ben Heidegger nem foglalkozik a nem emberi létezéssel, Lévinas etika-elméletében pedig az állatok mint önzetlenségre képtelen lények jelennek meg, akik nem tudnak kitörni biológiai szükségleteik uralma alól. Orozco ezután levonja azt a logikus következtetést, hogy a XXI. századra kialakult ökológiai problémáink összefüggnek a

1 A színháztudományi füzetekből álló sorozatot a Palgrave Macmillan adja ki; l. https://he.palgrave.com/page/detail/theatre-and-jen-harvie/?sf1=barcode&st1=9780230203273.

2 „[…] beszédre egyedül az ember képes az élőlények közt; a megszólaló hang kétségtelenül a fájdalmat és az örömet jelzi, s ezért a többi élőlénynél is megvan (természetük azonban csak addig jut el, hogy a fájdalmat és örömet megérzik és egymásnak jelzik): az értelmes beszéd a hasznos és a káros, tehát egyúttal az igazságos és az igazságtalan kifejezésére is szolgál. Valójában éppen az a többi élőlénnyel szemben az ember sajátossága, hogy ő az egyedüli, aki felfogja a jót és a rosszat, az igazságost és az igazságtalant, márpedig éppen azokból, akik erre képesek, jön létre a család és az állam." Arisztotelész: *Politika*, ford. Szabó Miklós, Gondolat, Budapest, 1969, 83.

3 „[…] higgyük el, hogy a növényzet az állatok kedvéért, az állatok pedig az ember kedvéért vannak, éspedig a háziállatok munkára és táplálkozásra egyaránt, a vadak pedig, ha nem is mind, de a legnagyobb részük, táplálkozásra s más hasznos célra szolgálnak, hogy ruha és egyéb szükségleti cikkek készüljenek belőlük. Ha tehát a természet se tökéletlenül, se hebehurgyán semmit nem alkot, ebből szükségképp az következik, hogy mindezen teremtményt az ember használatára hozta létre." Uo., 95.

4 „Az Úristen megteremtette még a földből a mező minden állatát, s az ég minden madarát. Az emberhez vezette őket, hogy lássa, milyen nevet ad nekik. Az lett a nevük, amit az ember adott nekik."



nyugati filozófia antropocentrizmusával, és hogy erre nyújthat alternatívát többek között Donna Haraway, Jacques Derrida, Giorgio Agamben, Gilles Deleuze és Félix Guattari vonatkozó elméleti munkássága.

Orozco állítása szerint a kortárs színházművészet is ehhez a diskurzushoz csatlakozik, amikor a cirkuszi mutatványokkal, az állatkertben kiállított állatokkal és a viadalok és vadászatok látványosságaival szemben rákérdez az állatok és emberek viszonyát meghatározó szabályokra. Joseph Beuys, Robert Wilson, Pina Bausch, Jan Fabre, Romeo Castellucci és mások munkáit idézve mutatja be, hogy a neoavantgárdtól kezdve hogyan tudtak állatok (vagy állatokat megjelenítő színészek, bábok, egyéb performatív eszközök) nem pusztán szórakoztató vagy meghökkentő céllal színpadon megjelenni.

Az állatokról szóló gondolkodásban természetesen paradigmaváltó fordulatot hoztak Darwin publikációi a XIX. század második felében.[5] Orozco ennek a fordulatnak a jelentőségét elsősorban abban látja, hogy az ember versus állat tradicionális világnézet mellett megjelent az „emberi állat" és a „nem emberi állat" szemlélet, amely az éles különbségtétel helyett sok esetben inkább az azonosságokat keresi. Ez a vizsgálódó tekintet, amely a performatív helyzetbe került állatokat is érinti, Orozco szerint szintén megkérdőjelezhető etikailag, amennyiben egyetlen célja az, hogy az ember az állaton keresztül önmagát tanulmányozhassa, és ha egy előadás pusztán arra törekszik, hogy emberszerűbbé tegye az állatot. (Kommersz példaként hozza az *Oroszlánkirály*t és a *Macskák*at, ahol bábok, illetve emberek jelenítenek meg állatokat, és a *Doktor Szöszi* musical ruhácskákba öltöztetett csivaváit.)

A szöveg kiemel két emblematikus előadáskezdést a progresszív kortárs színház területéről. Az egyik a 2002-es Jan Fabre-előadás, a *Parrots & Guinea Pigs* nyitójelenete, amelyben egy arapapagájjal beszélget egy arapapagájtollruhába öltözött nő, a másik Romeo Castellucci 2008-as *Infernó*ja, amelynek az elején a védőruhába öltözött rendezőt – miután bemutatkozott a nézőknek – farkaskutyák rohanják meg. Mindkét jelenet olvasható az állatok színpadi szerepeltetésének kulcsmomentumaként: Fabre-nál az ember értelmi fölényében való tetszelgése és állattá válás iránti vágya, Castelluccinál a zabolátlan állati ösztönök között eltűnő tudatos identitás egyszerre riasztó és lenyűgöző volta manifesztálódik. Mindkét rendező munkásságában meghatározó az állatról, valamint az ember és állat viszonyáról szóló gondolkodás, amelyet szorosan összefűznek a racionális és ösztönös/érzéki szinteket keverő színházi kifejezésformákkal.

Az állatok szerepeltetésének etikai kérdésességével kapcsolatban (amely Fabre és Castellucci munkáit is folyamatosan kíséri) Orozco a *hajlandóság (willingness)* fogalmát kínálja igazodási pontként, vagyis azt, hogy érzékelhető-e az előadásban olyan elem, amely az állat akarata ellenére megy végbe. Ez vonatkozik természetesen minden fizikai korlátozásra, fenyítésre, de felveti akár azt az egyszerű kérdést is, hogy milyen eszközökkel veszik rá az állatot, hogy a színpadon maradjon. Példának hozza Robert Wilson 2011-es, *The Life and Death of Marina Abramović* (Marina Abramović élete és halála) című előadásának nyitójelenetét, amelyben egy csapatnyi dán dog fel-alá kóborol és szimatol a színpadon. A figyelmesebb nézők számára egy idő után nyilvánvalóvá vált, hogy a kutyák a padlón elhelyezett jutalomfalatok után kutakodnak, mozgásukkal látványos színházi koreográfiát hozva létre. Orozco érthető módon különbséget tesz a *hajlandóság* szempontjából házi- és vadállatok között, hiszen egy ló vagy egy kutya jobban hozzá van szokva az emberekkel történő együttműködéshez, mint, mondjuk, egy kígyó (amit például Ivo van Hove *Roman Tragedies* című előadásában soha nem engedtek szabadon a színpadon, végig színészek tartották).

A tanulmány végén Orozco csak röviden érinti azt a gyakorlati szempontból talán legizgalmasabb kérdést, hogy miért lehet érdekes egy állat szerepeltetése a kortárs színházban. Álláspontja szerint az állat soha nem csak önmagát jelenti, ugyanakkor soha nem lehet elvonatkoztatni a testi valóságától. Valóságosabb tud lenni, mint bármi a színházban, mert mindig autentikusnak látjuk, de kulturális referenciáinkból adódóan mindig valaminek a jeleként is olvassuk a színpadon. Vagyis az állat megjelenése rámutat a színház jelentésalkotó mechanizmusára, és rákérdez a performativitás kereteire.

„Az állatok nem játszanak el semmilyen szerepet, és nem is dekorációk. […] Leuralják a színpadot. Az ellentmondás hírnökei. Nem építik, hanem lebontják a színpadi reprezentációt, mert a színház alapjait fedik fel. […] A nyugati színház az istenek halálával született meg – ez határozza meg –, és az állatok alapvető szerepet játszanak a színház és a halott istenek kapcsolatában. Amikor az istenek meghaltak, és az áldozati állatok eltűntek a színpadról, csak a tragikus hős maradt, egyedül a semmivel szemben. Bizonyos értelemben azt mondhatjuk, hogy az állatok nem megjelentek a mai színházban, hanem visszatértek oda."[6]

Lourdes Orozco: Theatre & Animals, Theatre & series
Palgrave Macmillan, London: 2013, 96 oldal, fűzött, 6.99 £

5 *A fajok eredete* (1859), *Az ember származása és a nemi kiválasztás* (1871), *Az ember és az állat érzelmeinek kifejezése* (1872)

6 Romeo Castellucci, in Dorota Semenowicz: *The Theatre of Romeo Castellucci and Societas Raffaello Sanzio. From Icon to Iconoclasm, From Word to Image, From Symbol to Allegory*, Palgrave Macmillan, Basingstoke, 2017, 175–176.

GAJDÓ TAMÁS

HARMADIK FIGYELMEZTETÉS: A LOVAT KÉREM A SZÍNPADRA!

Állatok a magyar színpadon – történeti vázlat

Hevesi Sándornak *A kis drámaíró a mellényzsebben* címmel, titkos színpadi szerzők használatára kiadott útmutató jegyzetei 1918-ban jelentek meg a *Színházi Élet* című hetilapban. A Nemzeti Színház rendezője írásában megállapította, hogy bár óriási sikert ígér a gyermek és az állat szerepeltetése a színpadon, az állatok a gyermekeknél is több galibát okoznak. Kijelentésének alátámasztására elmondta, hogy „a leghíresebb eset kétségkívül a Goethe kegyelmes úré, akit mint weimari intendánst és igazgatót egy kutya buktatott ki évtizedeken keresztül viselt állásából. Goethének ugyanis az volt az álláspontja, hogy a lovakat és szamarakat úgyis be kell bocsátani a színpadra, de a kutyáknak ott semmi keresnivalójuk nincsen. Ezzel az álláspontjával azonban megbukott. A kutya jött és Goethe ment. És még azóta is, a kutyák mindig jönnek, és a Goethék mennek."[1]

A színpadi kutya történetét feldolgozta Jókai Mór *Egy magyar nábob* című regényében, részletesen elbeszélve az *Aubry vagy a háládatos kutya* című színházi előadást: „A tárgy az, hogy egy lovagot megöltek, s annak hűséges kutyája lép fel vádlóul a gyilkos ellen, mire a király ordáliákat [istenítélet] rendel, hol a vádlottnak meg kell jelenni a sorompók előtt, s a bosszúálló pudlival megvívni, mely által csakugyan legyőzetik. Valamely lángész ebből érzékeny drámát csinált, melyben a főszerepet Philax úr, a pudli viszi. Philax úr bejárta már fél Európát, s mindenütt diadallal, lelkesüléssel fogadtatott, záporként hullott lábaihoz a koszorú, gazdája zsebébe pedig a tallér és louisdor; hasztalan kiabáltak a költők, a zsurnálfirkáncok, hogy ez gyalázat, megbecstelenítése a művészetnek; lealázása a poézisnek!"[2]

Az őrület Párizst is elérte, ahol mindenki a kutyát akarta látni, emiatt a Théâtre Français és az Académie Royale de Musique közönség nélkül maradt. A Jókai-regény főhőse, Kárpáthy Abellino vetett véget a hisztériának: ötvenezer frankért megvásárolta, majd elpusztította Philax urat.

Goethe és Jókai álláspontja sokat elárul arról, hogyan viszonyultak a XIX. század elején az állatok színpadi szerepléséhez. Érdemes megjegyezni, hogy ekkoriban azokat a műveket is a cirkuszi produkciók közé sorolták, melyekben ember bújt az állat bőrébe/jelmezébe. A Nemzeti Színházban 1841. március 7-én került színre a *Joko, a brazíliai majom* című némajáték, tánc- és csoportozatokkal két felvonásban, Carell úr (Alphonse-Joseph Louis Carelle) „nemz. szính. magány tánczos elrendelése szerint". Az *Athenaeum* című lapban Bajza József hosszú kritikában marasztalta el az előadást, kijelentve, hogy a majom- és kutyaszínházban – ugyanis a darabban színre lépett Kukaku borbély Futa nevű kutyája is –

Bajor Gizi Júlia szerepében (William Shakespeare: Rómeó és Júlia. Nemzeti Színház, 1918. június 7.) a Kardos nővérek felvétele

1 Hevesi Sándor: *A kis drámaíró a mellényzsebben, vagy hogyan lehetek 24 óra alatt drámaíróvá*. A szöveget gondozta, az előszó írta és a jegyzeteket összeállította Győrei Zsolt. Syllabux, Budapest, 2015, 101–102.

2 Jókai Mór: *Egy magyar nábob* (1853–54). Sajtó alá rendezte Szekeres László. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1962, I, 75–76. (Jókai Mór összes művei)

Fedák Sári Farkas Imre Poldi című operettjének címszerepében (Király Színház, 1930. szeptember 13.). Fotó: Paál Sándor

semmiképp sem talált gyönyörűséget. Bajza azt is megjegyezte, hogy ezzel a bemutatóval nézőket sem lehetett csődíteni a színházba, csupán negyven pengő forinttal lett nagyobb a bevétel, mint különben. „S ez, mondhatom – így Bajza –, igen kis ár azon nagy áldozatért, hogy a nemzeti művészet templomát, arénába s deszkabódéba illő állatokkal profanáljuk."[3]

Ebből a korszakból csak szórványos adatok maradtak fenn arról, hogy melyik színpadi műben láthatott a közönség állatokat. Fáncsy Lajos színlapgyűjteményéből ismerjük, hogy *A peleskei nótárius* című darab 1830-as előadásán a címszereplő szamáron jelent meg.[4]

A színházcsinálók tisztában voltak azzal, hogy veszedelmes a kiszámíthatatlanul viselkedő állatokat a pontosan megtervezett hatásokra, végszavakra, csattanókra épülő színpadi művekben felléptetni, mégis vállalták a kockázatot. Vállalták a minél tökéletesebb illúzióért, a festői színpadképért, a szenzációért. A *Budapesti Hírlap* 1859-ben megírta, hogy Párizsban Giacomo Meyerbeer új operájában három kecske is színpadra lép. Ezekért az állatokért az Opera egyik rendezője egész Bretagne-t beutazta… Ennél már csak az számított érdekesebb hírnek, ha az állatok meghökkentő helyzetbe hozták a színészeket, vagy veszélyeztették a publikumot. A „legmulatságosabb esetek egyikét" a *Budapesti Hírlap* 1904. október 25-én megjelent száma így örökítette meg: „egy angol színdarabban egy csacsi lépett föl, jól is játszotta szerepét; de túlságos buzgalmában olyat is rögtönzött a színpadra, ami nem volt benne a szerepében. Ez volt az egyetlen sikerült tréfa a szegény bohózatban, és még ez sem mentette meg." Harry Major Paull *A bohóc* című színjátékát egy évvel korábban, 1903. október 22-én mutatta be a Vígszínház. A szamarat – a kommünikék szerint – Szókratésznak hívták. A darab mindössze két alkalommal került színre.

A rosszul végződött próbálkozás ellenére gyakran szerepelt ez a hosszú fülű, négylábú állat a színpadon. A Király Színházban, 1930-ban Farkas Imre *Poldi* című operettjében Fedák Sári markotányosnőként egy Julcsa nevű csacsival aratott tapsokat. Julcsának nagyjelenetet is írt a szerző – mindent megevett, ami elébe került, még Fedák szoknyáját is. Néhány évvel később, 1936-ban a Nemzeti Színház mutatta be Dajka Margittal a címszerepben Carl Zuckmayer *Kristóf Katica* című cirkuszdarabját. A bonyodalom azzal kezdődik, hogy Katica egy zsák zabot lop Márton gazdától, hogy etetni tudja sovány, szürke kis szamarát…

„A rendezők, ahol csak lehet, kasírozott állatokkal dolgoznak, de igen sok esetben ez nem vihető keresztül s ilyenkor azt lehet mondani, hogy az illető jelenet az Isten kezében van; már pedig, ami a színpadon Isten kezében van, azt igen gyakran elviszi az ördög" – jegyezte meg Hevesi Sándor már idézett írásában.[5] Beregi Oszkár emlékezésében megvallotta, hogy Rákosi Jenő *Endre és Johanna* című színművében – a Nemzeti Színházban 1901-ben játszotta először a szerepet – majdnem nevetségessé vált egy szeszélyes ló miatt: „[…] be akarom tenni a lábamat a kengyelbe. Erre a ló odább lép. Ismét megpróbálom, a ló – önszántából-e vagy valakinek a biztatására – ismét lép egyet. Szerencsére sötétség van a színpadon, a közönség nem vesz észre semmit, de ha fölfigyel a jelenetre, okvetlenül kitör a nevetés. Ezt pedig minden áron meg kell akadályoznom. Soha életemben nem voltam műlovas, de most kénytelen voltam artistabravúrra vetemedni. Hátráltam egy lépést, nekirugaszkodtam, és anélkül, hogy a kengyelt érintettem volna, egy ugrással a nyeregbe pattantam."[6]

Beregi története nemcsak Hevesi Sándor véleményét példázza, azt is szemlélteti, hogy a történelmi színjátékokban díszesen felszerszámozott, pompás hátaslovakkal érzékeltették a hősök méltóságát. Nem volt elegendő, ha a színész drámai átéléssel, nemes pátosszal, hibátlanul elmondta szerepét, a lovat is derekasan meg kellett ülnie.

A lovak után legtöbbször kutyák léptek a világot jelentő deszkákra. Ez a jelenség bizonyára összefüggésben volt azzal, hogy az 1880-as évektől kezdve a színésznők körében divatossá vált az ebtartás. Beszédes bizonyítéka ennek a Nemzeti Színház 1884-ben életbe lépett törvénykönyvének alábbi paragrafusa: „Kutyának és más állatnak próbán s előadáson nincs helye; a tulajdonos 100 koronát fizet. Ha előadáskor a nézők szeme láttára a színpadon mutatkoznának, a tulajdonos 500 koronát fizet." De a nézőt is rá kellett szoktatni, hogy hagyja otthon kedvencét, mert bármilyen furcsán hangzik, a vidéki teátrumok nézőterén bizony gyakran hevertek ebek a művészetkedvelő gazdák lábánál.

3 Bajza József írása Szebe… álnéven jelent meg az *Athenaeum* című lapban, 1841, 512.

4 dr. Vértesy Jenő: A Fáncsy-féle színlapgyűjtemény a m. nemz. múzeum könyvtárában, *Magyar Könyvszemle*, 1908, 206.

5 Hevesi Sándor, i. m., 101.

6 Beregi Oszkár: Az életem regénye, *X. Színházi Élet*, 1929, 50. szám, 124.

A színpadi jelenetekben gyakran feltűntek agarak, vizslák, uszkárok – csupán azért, hogy felpezsdítsék, színesebbé, mozgalmasabbá, lendületesebbé tegyék a játékot. Akadt viszont arra is példa, hogy az író, a rendező fontos néma epizódszerepet bízott kutyára. Bajor Gizi 1918. június 7-én játszotta először Júliát William Shakespeare tragédiájában. Alakítását több fényképfelvétel megörökítette. Az egyiken a színésznő hozzásimul Kurthoz, német juhászkutyájához. A kajla kölyökkutya megadóan tűri gazdája játékos ölelését. Bajor szeméből gyermeki ártatlanság, felhőtlen boldogság sugárzik. A fotográfia mintha csak Kosztolányi Dezső kritikáját szemléltetné, mely szerint Bajor Gizi „Júliája egy szerelmes gyereklány, aki a játék végén mérget iszik".[7]

Bródy Sándor *A szerető* című darabjában, melyet 1917. október 25-én mutatott be a Magyar Színház, egy nagy termetű újfundlandi tűnt fel Fedák Sári oldalán. A színésznő Előz Annát, egy elszegényedett földbirtokos szépséges leányát alakította. A Budapesten nyomorgó családot a gondtalan vidéki életre, gazdagságra már csak Tamás nevű, öreg kutyájuk emlékeztette. Amikor Anna arra az elhatározásra jutott, hogy a nyomorból csak Ágost osztrák herceg szeretőjeként törhet ki, megható jelenetben búcsúzott négylábú barátjától: „Na, szervusz. Nem adsz [pacsit]? Kifogásaid vannak? Új aranynyakörvet kapsz. Így. Szervusz."[8]

A színházi életben a XIX. század végétől kezdve minden alkotó a sikert hajszolta. Ennek jegyében az 1930-as, 1940-es években egyre többször akarták a közönséget cirkuszi attrakciókhoz hasonló produkciókkal elkápráztatni. Nem beszélve a szabadtéri előadásokról: a Margitszigeten Shakespeare *Szentiványéji álom* című vígjátékában kopók csaholtak, a vadászok lóháton parádéztak. Kacsóh Pongrác *János vitéz*ében a birkákat puli terelte, s nemcsak énekeltek róla, valóban lóra pattantak a huszárok. A *Csongor és Tünde* című Vörösmarty-darabban lomha mozgású teve jelezte, hogy a mesés keletről érkezik a Kalmár karavánja, míg a Fejedelem szürke ménen léptetett a játéktérre.

Heltai Jenő írta meg annak a feledhetetlen színházi estének a történetét, amikor Goethe *Faust*jának salzburgi előadásán egy macska tűnt fel. „A közönség visszafojtotta a lélegzetét, úgy nézte: zseniális rendezői trükk! Ez a végszóra betoppant, nagyszerűen idomított macska, ez a remek színészállat! Tökéletes! Ez Reinhardt."[9] Arra senki sem gondolt, hogy az állat véletlenül vetődött a színpadra.

A kommunista kultúrforradalom azonban hadat üzent a sztárkultusznak, véget vetett a látványosságoknak, száműzte a színházból a lenyűgöző látványelemeket. Természetesen az állatokat is évtizedekre eltűntette a színpadról.

7 Kosztolányi Dezső: *Színházi esték*. A kötet anyagát összegyűjtötte, a szöveget gondozta, és a jegyzeteket írta Réz Pál. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1978, I, 55.

8 Bródy Sándor: *A szerető,* in Uő.: *Színház. Drámák*, Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1964, 451.

9 Heltai Jenő: A macska. Salzburgi emlék. *A Világ,* 1945. július 31.

HERCZOG NOÉMI

TYÚK, KUTYA, TEHÉN

Alvis Hermanis és az állatok

„A huszadik század első felében Antonin Artaud új színházi paradigmát hirdetett, mely szerint a színpadon az emberi tudatalattit kell feltárni. A színház feladata ebben az értelemben a rejtett és a láthatatlan megmutatása. Lehet, hogy hatvan éve inspirálónak tűnt ez az elképzelés, mindenesetre szerintem ma nem az. Ezek a tartományok ugyanis nem rejtegettek különösebben komplex titkokat. Számos bizonyíték létezik arról, hogy az ember a majomtól származik, még több után kajtatni időpazarlás. Ma sokkal izgalmasabb kihívás megpróbálni bebizonyítani ennek ellenkezőjét: mi különbözteti meg az embert az állattól" – írta Alvis Hermanis 2008-ban.[1]

Alvis Hermanis színpadán az ember nem az egzotikus majomtól, hanem kelet-európai tyúkoktól, kutyáktól, tehenektől – paraszti állatoktól származik. A lett rendező a művészeti vezetése alatt álló Rigai Új Színházban közel másfél évtizede, *A revizor*ban (2003) élő tyúkokkal tarkította a hozzájuk hasonlatos kövér szárnyasokat idéző szereplőktől hemzsegő színpadot. A Münchner Kammerspielében bemutatott *A vadon szavá*ban (2010) hat hús-vér kutya és hat kutyává lényegült színész szerepelt. A Jack London-adaptáció párelőadásában – ismét hazai terepen –, a *Fekete tej*ben (2010) pedig jó néhány tehén látható (ezeket azonban kizárólag színészek alakítják).

Hermanis nem realisztikus (elrajzolt, metaforikus) színháza – amely szereplői belső világát direkt módon kívánja megjeleníteni –, elsősorban a nem dramatikus alapanyagra, nonverbális tartalmakra épít. Inkább a helyszín metaforikus jelentésére (lepukkant menza, középosztálybeli nappali, vidéki istálló). Illetve a hús-vér állati jelenlét és a színészek által formált állatszereplők egymásmellettiségére. Kérdés azonban, hogy milyen értelemben beszélhetünk Hermanis színpadán ember és állat különbségeiről. Hiszen a fent idézett „mi különbözteti meg az embert az állattól" kiáltványszerű credója is illeszkedik egy filozófiai hagyományba: mintha az *állati* ebben a kontextusban az emberi negatív ellentéteként jelenne meg. Mintha egy civilizáció előtti fázist jelentene, az

1 Alvis Hermanis: Speaking about Violence, in *A Journal of Performance and Art*, vol. 30, nº 3 (September 2008), 8–10.

emberi fejlődési szint mögött elmaradó, vegetatív funkciókra redukált minőséget, a szellemtől megfosztott ösztönvilágot, az összetett együttélési formák hiányát és a könyörtelen kiválasztódás törvényét. Ember és állat azonossága ebben a kontextusban a felvilágosodásba vetett hit cáfolataként értelmezhető, és az ember Hermanis színpadán kétségtelenül ha nem is mindig szellemi, de érzelemgazdag lény. De vajon lehet-e abban is szerepük az állatoknak, hogy a nevetséges és gyarló ember magánya, félelmei itt nem a maguk kisszerűségében mutatkoznak meg, hanem ezen banalitás ünnepléseként. Vajon mégiscsak beszélhetünk-e Hermanis színpadán állati rokonságunkról, és ha igen, akkor értékvesztésként vagy dicső családtörténetként kell gondolnunk rá?

Talán nem okozok túl nagy meglepetést azzal, hogy szó sincs az állatok degradálásáról. Hiszen ha a rendező valóban a néző és a színészállat közötti különbségek felmutatásában volna érdekelt, bulvárszínházról, egzotikus állatkuriózumok külsődleges tanulmányozásáról beszélnénk. Nem azt akarom mondani, hogy a néző tekintetében nincs semmi ebből a rácsodálkozásból és egzotikum utáni vágyból, amikor meglát hat különféle méretű és fajtájú kutyaegyéniséget. De talán az is hihetően hangzik az olvasónak, aki esetleg látott már Hermanis-előadást (ha nem is feltétlenül állatosat), hogy itt nem az artaud-i kegyetlen színházi értelemben találkozunk az ember állati rokonságával. Hermanis – állításával ellentétben – nem szakít ugyan az embert az állattal rokonító értelmezői hagyománnyal, de az állatok „állati" (lefokozó) értelmezésével igen. Állatot és embert egymás mellé, ugyanarra a magas polcra helyez, és nem ítélkező tekintetével szemlél. Ha pedig érzékileg sikerül lehántani az állatokhoz tapadt szerencsétlen konnotációkat, amelyekben a filozófiatörténet meglehetősen bővelkedik, immár semmi akadálya, hogy az ember az állatban ismerje fel önmagát.

A lett parasztok állatai

A revizor nagy sikerű bemutatójával vette kezdetét Hermanis munkásságában a hét éven át tartó, tíz előadásból álló „lett ciklus",[2] amelyben a rendező azt a (romantikus? esszencialista?) kérdést teszi fel, létezik-e lett mentalitás. Csakhogy állati perspektívából vizsgálva a vonatkozó előadásokat nemzeti öniróniával is szembesülünk: a letteknek előbb tyúkokban, majd tehenekben kell önmagukra ismerniük. *A revizor* lecsúszott, kisvárosi szereplői az első képben a hetvenes évek menzáján robotolnak, a kések, villák, poharak csörömpölése pár perces zenés etűd, a szakácsnék kitüremkedő testrészei (mell, has, comb, orr) a karneváli esztétika értelmében feltűnően nagyok. Mellettük az *Anyám tyúkja* pofátlanságával kapirgál a konyhában békésen néhány szárnyas, anélkül, hogy bárki is különösebben zavartatná magát. Látható, hogy errefelé, Kelet-Európában ez a csipetnyi abszurd mindennapos, a kinti állatoknak bejárásuk van mindenhova, mint Emir Kusturica filmjeiben a libáknak. A szakácsnék, ha akarnák, se tudnák megzabolázni őket.

Az elmaszkírozott, kitömött, szinte bábszínháziasított színészek mellett az élő állati jelenlét kontrasztja hatja át az előadást, de a két szimultán rétegnek a néző fejében össze kell találkoznia. *A revizor* tyúkjai és a kitömött szakácsnék könynyedén lényegülnek egymás alteregóivá. A tyúkok a megfelelési kényszeres, oktondi kispolgárok totemállatai. Idővel atmoszférateremtő, hangulatfestő hatásuk eltörpül a teátrális színészi alakítások mellett; el is tűnnek a második jelenetben, és jó darabig nem látunk állatokat a színen (legfeljebb egy faliszőnyeg gombolyagkergető kismacskáit). A tyúkok csak az előadás végén, az esküvőn térnek vissza: képzeljük magunk elé az ünnepélyes esküvői lakomaasztal mellett kapirgáló civil tyúkokat. De Hermanis ábrázolásában a kisvárosi esküvő fapados-tyúkszaros megoldásai poétikus szépséget kapnak. A tyúk persze továbbra sem hattyú – emlékezzünk csak, miért, milyen anyagi érdekekből kerül sor Gogol drámája végén az esküvőre. Hermanis színpadán a tyúkagyú ember butaságába és bukásába mégis vegyül valami poézis. Ez a színház most sem a lélektani realizmus kódjai, és végképp nem a színész arcának érzelemközvetítő ereje felől fogalmaz. És itt nemcsak a szatíra elrajzolt szereplőire, bábos külsejére gondolok, hanem azáltal, hogy a tyúkok mint a szereplők kivetülő karakterei, mint egyfajta lélek- és közegrajz jelennek meg, *A revizor* egy poszthumán hatásesztétika felé is elmozdul.

Szintén a lett ciklushoz tartozik a 2010-es *Fekete tej*, amelyet Hermanis a Rigai Új Színház színészeivel közösen, a színészi invencióra építve hozott létre. Az előadás a lett mentalitás keresése során önironikusan egy poétikus-bús, némiképp komikus kérődzőre, a tehénre talált rá mint önnön tükörképére.

A farukra applikált farkat csóváló, a feminin jegyeket kelet-európai módon túlhangsúlyozó, tűsarkúban járó tehénkék billegő, ráérős járása, bárgyú tekintete és problémátlan világa szellemes nemzeti önmeghatározás. Mivel állat és gazdája egyaránt színészileg megformált szerep, szinte szodomikusan perverz, buja képpé lényegül a fejési jelenet, amikor a vidéki gazda megmarkolja tehénkéje tőgyét. Bár a dokumentarista szöveg melodramatikus komolysága a tehenek banalitásával nem tud lírai egységet alkotni, a jeleneteket megmenti az önirónia és a humor.

A nevetés legfeljebb egy-két jelenetből hiányzik, mert ezek a szkeccsek a tehénlét emberi fájdalmának megmutatásáról szólnának. De az elvesztett boci utáni anyai keservet, a szerelmi bánatot nem könnyű komolyan venni akkor, ha a színészi játék állattekintetei végig következetesen azt sugallják, hogy az állati béke a tökéletes és teljes tudatlanságból, egyfajta vidéki naivitásból, értelmi és érzelmi sivárságból következik. Hermanis színháza az oktondi, erős korlátok közé szorult állatokat mint jámbor, de semmiképpen nem szellemi, még csak nem is érzelemdús, hanem kiszolgáltatott ösztönlényeket kívánja megmutatni, ami a fenti problémák átélését hiteltelenné teszi. Az ábrázolás humorában rejlő szarkazmus ebben az esetben a tragikum gátja lesz, hiszen a viszonzatlan szerelem és a gyermek halála fölötti bánat egyaránt gazdagabb lelkületű állatfelfogást kívánna meg. A nyilvánvaló szándékkal, a banalitás apoteózisával ellentétben az önirónia felülírja a poézist: a tehénnek nincs tragédiája.

A német középosztály kedvencei

A színész tekintete igen hasonló, amikor gyereket és állatot játszik. Ez a fajta naiv, öntudatlan nézés, amely Hermanis teheneit is jellemezte, igaz, inkább szatirikus színezetben, meg-

2 Normunds Akots: Latvian antropology à la Alvis Hermanis, *Critical Stages/Scénes Critiques*, The IATC webjournal/Revue web de l'AICT, December 2011, nº 5, http://www.critical-stages.org/5/latvian-anthropology-a-la-alvis-hermanis/

Jelenet a Fekete tej című előadásból. Fotó: Gints Malderis

jelenik *A vadon szavá*ban is, amikor a hat színész kutyát játszik. Az előadás ugyanabban az évben született, mint a *Fekete tej*, és szintén állatok és gazdáik együttéléséről, az emberben rejlő állati minőség szerethető naivitásáról szól: vagyis az állatok ismét totemállatok, a szereplők emberi jellemének kivetülései. Az első, hosszú néma jelenetben, az előadás legerősebb pár percében nem is történik más, mint hogy ember és állat ülnek egymás mellett. Hat ember hat szófán, mellettük hat kutya. Csupán léteznek. A néző persze óhatatlanul keresi a különböző ember-kutya párosok közötti hasonlóságot.

Míg a lett mentalitás keresésében Hermanis egyértelműen a falusi, kisvárosi, paraszti lét irányában kutatott, a kutyák már nem a ciklus részei: a müncheni színház színpadán a középosztály állataiként jelennek meg. A csomózott, keleti szőnyegek enteriőrjében a macskának is megvolna a hagyománya, de az itt nincs: cserébe viszont találkozunk néhány ölebbel. Ahogy *A revizor*ban a konyha, itt is poszthumán érzelemkifejező hatáselem a kutyák mellett maga a tér. Különösen amikor az előadás második felében a belső kutyalényegüket feltáró szereplők egy tragikomikusnak szánt, de inkább komikusan őrült jelenetben szétcincálják a teljes berendezést. A kutyák végleg átveszik az uralmat a civilizáció fölött, és birtokba veszik a teret.

Az előadás bizonyos szempontból *A revizor* és a *Fekete tej* ötvözete, hiszen első felében a hús-vér kutyák antiteátrális, önmagukat képviselő jelenlétét figyelhetjük meg, a második jelenetben pedig gazdáik kutyává lényegülését, tehát szerepjátékot. Az előadás felénél a dokumentarista monológokat és a kutyák önnön vitalitásának ellentmondó fegyelmezettséget végre fölváltja a posztdramatikus káosz: a szöveg dominálta jelenetek átfordulnak a kutyák táncába, akik örökmozgó farokkal, egymást szaglászva, olykor két lábra állva borítják el a színpadot. Majd füttyszóra távoznak (kivéve egyet, amelyik a gazdájával akar maradni; külön ki kell tessékelni, a közönség pedig tapssal honorálja hűségét).

Zenés etűd. Egy kosztümös idős néni hengergőzik a hátán, vakarássza magát, szaglássza színésztársa tomporát, a melegítős középkorú férfit. A kedves életképet, amelyben a színész bájosan állatot játszik, az előadás végére pszichedelikus káosz váltja föl, amelyben az ösztönélet feltör ezekből a magányos, polgári otthonukba zárt emberekből. De párhuzamos világaik a közös magányban mégis találkozni tudnak: a kutyaszínészek nagy egyetértésben hágják meg a szófát, járnak kötéltáncot a dívány gerincén, bújnak a fotel alá. Az értelem helyett az irracionális diadalmaskodik, magányában szűkölő ösztönlénnyé változik az ember. De ez az ösztönlét mégsem visszataszító, inkább szerethető, és megértést kíván, ugyanakkor a szándékkal ellentétben nem is bús vagy tragikus. Hiába szól a magányról, az előadásban a humor ismét szarkasztikussá válik, a rendező nem veszi olyan komolyan az állatokat, mint ígéri.

A vadon szava tragikuma tehát a *Fekete tej*hez hasonlóan a rendező nagy előadásaival szemben (*A csend hangjai, Jég, Szonya*) poézis helyett szentimentalizmusba hajlik. Ezzel együtt, ha nem is mindig tökéletes sikerrel, de Hermanis az emberben rejlő ösztönlényt az akcionizmus állathasználatát jellemző nyers brutalitással szemben elfogadással, humorral és öniróniával mutatja meg.

SCHULLER GABRIELLA

BRÉK

Euripidész: Hippolütosz – Nemzeti Színház

Trokán Nóra

„Hogy honnan ember és meddig állat
Azt a jó ég tudja nálad."
(Neurotic: *Brék)*

Euripidész *Hippolütosz* című drámájának értelmezése kapcsán az egyik kulcsfogalom a phüszisz, mely a görög drámákban többnyire az ész viszonylatában, annak ellenpárjaként szerepel.[1] Zsótér Sándor 2017 áprilisában bemutatott rendezése – mely a színlap szerint a darab második magyarországi bemutatója – a phüszisz tematizálásának stúdiószínházakban szokatlan eszközét választja: a darab egyik szereplője egy fehér ló. A tragédia szövege bővelkedik a lovakkal kapcsolatos kifejezésekben, Euripidész a tragédia aktív tényezőiként kezeli a lovakat, Hippolütosz tragédiájának csúcspontja, hogy csalódik szeretett lovaiban.[2] A ló szerepeltetése tehát a szöveg felől is indokolható, színpadra lépése mégis inkább azért érdekes, mert a színpadi létezés új dimenzióját nyitja meg. Ez a paci a Nemzeti színpadán sok tekintetben lightosnak mondható: ha nem is törpe-, de póniló, és csak nagyon halványan érezhető a szaga, színrelépésekor mégis megcsap minket a „bármi megtörténhet" érzése, vagyis elemi és konkrét formában tapasztaljuk meg azt, ami körül a történet forog. Már csak azért is, mert a ló színpadi jelenlétét felügyelő lovász (Bakó Kitti) a ló felé irányuló folyamatos és koncentrált figyelemmel van jelen a térben. Mindeközben élő állat mivolta provokatívan hat az előadásról való beszédünkre és gondolkodásunkra – például annak végiggondolására késztet, vajon a lóval vagy az emberekkel kezdjük-e beszámolónkat, illetve mekkora terepet adjunk a témának, nem vonjuk-e el a figyelmet a színészektől.

A gyermekekre és állatokra való hivatkozás (miszerint ha ezek bármelyike szerepel, az már fél siker) jellemzően inkább mint ironikus utalás jelentkezik a színházi közbeszédben. Mintha Goethe szelleme kísértene – ő Weimarban egy kutya miatt vált meg intendánsi székétől, mivel az állatok szerepeltetését művészeti eszményével összeegyeztethetetlennek tartotta. Az *animal studies*, illetve *zooësis* kortárs diskurzusai azonban radikálisan más perspektívát nyitnak a kérdés kapcsán, ledöntve a piedesztálról a humán (f)aktort.

Zsótér rendezése a Kar szerepében gyermekszereplőket is felléptet, így, mondhatni, dupla rizikót vállal (még ha Mátyássy Kália Cecília korábban, a *Brand*ban debütált is már). Noha elvben lehetséges, hogy ledőljön a díszlet vagy összeessen az éppen játszó színész, többségünk valószínűleg a ló és a gyermek kapcsán érzi úgy, hogy közreműködésük olyan kalkulálhatatlan minőséget hoz magával, amit az általam látott két előadás közötti eltérések is alátámasztanak: a bemutatón minden a „helyén volt", míg április 10-én mind az egyik gyermekszereplőnek, mind a lónak volt néhány, a fikció keretén belül nem értelmezhető civil megnyilvánulása. Ugyanakkor ezek az imitációs-reprezentációs színház szokott mércéjével „széttrollkodott" jelenetek is hitelesek maradtak, mivel a színen lévő felnőtt humán szereplők reagáltak a történtekre. A fikció kerete ilyenkor ugyan megtörik, de az egymásra figyelés és a spontán reagálás megkapó pillanatait élhetjük át, beleértve a lovász jelenlétét a színpadon. Az európai filozófiai hagyomány az ember helyét oppozíciókon keresztül jelölte ki, melyek egyike az állatvilág volt. Az *animal studies* színházelméleti irányzatában ez a viszony azonban nem ellentétként, hanem kontinuumként definiálódik, és ezzel párhuzamosan az állati és az állatok polgárjogot nyertek a színpadon. Az utóbbi tíz évben pedig az előadások fókusza mindinkább a fajok egymást formáló kölcsönviszonylatainak tapasztalatára terelődik, melynek érzékeltetéséhez nem fel-

1 „Szophoklész […] előszeretettel ábrázolja hőseit olyan helyzetekben, amelyekben rá vannak utalva az identitás egyetlen garanciájára, a phüszisz és a nyelv között közvetítő nuszra. Euripidész hősei […] mindig olyan válsághelyzetekbe kerülnek, amelyekben a nusz harcban áll a phüsziszüktől elválaszthatatlan szenvedélyekkel és vágyakkal, és alulmarad e küzdelemben. A phüszisz erősebbnek bizonyul az észnél, a bölcsességnél, az értelemnél, a belátásnál." Erika Fischer-Lichte: *A dráma története*, ford. Kiss Gabriella, Jelenkor Kiadó, Pécs, 2001, 57.

2 Vö. Karsai György: „...szűz az, aki senkinek se kell", in Uő: *A szép és a szörnyeteg. Görög drámák értelmezései*, Osiris Kiadó, Budapest, 1999, 125–135.

Mi? Nemzeti Színház
Mi? Euripidész: Hippolütosz
Kik? Trokán Nóra m.v., ifj. Vidnyánszky Attila m.v., Kristán Attila, Trill Zsolt, Mátyássy Bence, Mátyássy Kála Cecília, Mátyássy Bátor László / Fordította: Rakovszky Zsuzsa / Díszletervező: Ambrus Mária / Jelmeztervező: Benedek Mari / Dramaturg: Ungár Júlia / Kiképző lovász: Bakó Kitti / Rendező: Zsótér Sándor

tétlenül szükséges konkrét állatok színrelépése.[3] A Nemzeti Színház *Hippolütosz*-előadása ebbe a kontextusba illeszkedik – a ló nemcsak mint metafora szerepel (hogy segítségével a rendezés elmondjon valamit az emberről), de hús-vér létezőként is. Továbbá ember és állat együttlétezése is kiemelt szerepet kap. A kilencvenes évek Zsótér-rendezéseiben a fizikai rizikó volt a színészek koncentrált figyelemre késztetésének eszköze, a ló és a gyermekszereplők felléptetése ennek kontextusában is értelmezhető. (Zsótér egyébként a Krétakörös *Bánk bán*-rendezésében egy nyulat léptetett fel Soma szerepében, számomra jelen előadás segített megérteni ennek okait: mind az állat, mind a gyermek egyformán megtöri a színpadi fikció kereteit, tehát bizonyos szempontból ekvivalensek.)

A reprezentáció kereteinek uralhatatlansága kapcsán – és hogy végre a színészekről is beszéljünk – muszáj megemlítenünk, hogy Trill Zsolt váratlan kiesése miatt az áprilisi bemutató nem a véglegesnek szánt szereposztást használta. Mátyássy Bencének (Thészeuszként) és Kristán Attilának (Dajkaként) rövid idő alatt kellett új szerepet elsajátítaniuk a meglévő mellé; e két szerep egyazon színészi megtestesülése valószínűleg máshogy árnyalja majd a produkciót. Az előadás kariatidája mindenesetre Trokán Nóra, aki Phaidra szerepében a történet „emberi" dimenzióját emeli ki: mint ami itt és most is megtörténhetne bármelyikünkkel. A két istennő egymástól és Phaidrától való különbözőségét kevés színészi eszközzel is markánsan jeleníti meg: a három nőalakot csak a nemük köti össze. Kristán Attila főként a Dajka szerepében remekel, mintha nem is kényszerű beugrásról lenne szó. A nemcsere (avagy visszatérés a görög hagyományhoz – nézőpont kérdése) önmagában is a karakter komikus voltát domborítja ki, amit további humoros momentumokkal erősít meg a rendezés. Különösen nehéz feladat jutott Mátyássy Bencének, aki eredetileg csupán Kórusvezető lett volna. Az általam látott előadásokon egy nap alatt is rengeteget mélyült Thészeusz-alakítása, mely tragikus lekerekítést ad az eleinte folyamatosan a komikus regiszterbe átcsúszó történetnek. Ifjabb Vidnyánszky Attila a többiekétől eltérő játéktechnikával élt (lásd alább), Hippolütosz általa megformált figurájában az ártatlanság, a szélsőséges düh és a nevetségesség keveredik. A Kórus szerepében édesapjuk mellett Mátyássy Kála Cecília és Mátyássy Bátor László lépnek fel. Az emelkedettebb stílben írt szövegek gyermeki dikcióval való megszólaltatása hol groteszk, hol komikus törésbe állítja az elhangzottakat (a technika Jeles András rendezéseiből lehet ismerős, és egyelőre elnyűhetetlennek tűnik).

Az előadás tere (Ambrus Mária alkotása) a görög színházra asszociáltat, de jelzi XXI. századi és színházi voltát is. Félkörben ülünk a (színházi használatra és lovaglásra alkalmas anyagból készült) burkolatkövekkel fedett tér körül, melynek közepén a klasszikus színház thümeléjét idéző módon egy, az áldozati állatok levágására és vérük kicsorgatására szolgáló alkalmatosság van. A hátsó falon, melynek hétköznapi, praktikus színházi funkcióit semmi nem rejti, gyermekrajzok és – a performativitást a tárgyakra is kiterjesztve – a valós időt mutató műanyag óra láthatók, előtte kétoldalt a két istennő kerti giccsé transzformált szobra áll. Az eklekticizmus, a posztmodernen átszűrt görögség a díszletet festőien kiegészítő jelmezekben (Benedek Mari) is megjelenik. Rakovszky Zsuzsa új fordítása közelebb hozza hozzánk a szöveget és a történetet (ezt a Kar szövegeinek a lényeges közléseket kiemelő meghúzása is erősíti), mégis megmarad a dikció költőisége és veretessége. Ugyancsak széles skálán mozognak a színészi jelképzés móduszai: találunk egészen konkrét megoldást (a ló az ló), szimbolikus stilizálást (Hippolütosz halálát szolgája akrobatikus testjátékkal eleveníti meg), illetve a lélektani realizmus eszköztárát használó jeleneteket (például amikor Phaidra a Dajkának beszél Hippolütosz iránti szerelméről).

A viszonylag nagy és üres térben a mozgás egyik meghatározó vektora a kör, egymásra helyezve állatot és embert. Elsőként Hippolütosz kocog körbe a lován, amikor hazatér a mezőről. A következő kör Phaidráé: a Hippolütosz erdei útját metaforikusan lekövető monológ után, a Dajkával folytatott beszélgetése során előbb körbeléptet, majd többször körbevágtat – bár nem versenyló száguldoz, mégis fizikailag is átélhető a néző számára az élmény, mivel a kis tér miatt megcsap minket a mozgás szele, felsejlik az istállószag, érezzük a padló remegését, és halljuk a paták kopogását. Thészeusz a feleségét gyászolva előbb szó szerint kivetkőzik magából, majd a felesége holttestét hordozó lovat követve félmeztelenül rója a köröket, mind jobban belelovalva magát a haragba és az esztelen dühbe.

Bár a keretes szerkezetnek megfelelően Hippolütosz kétszer körbenyargal a lován (mindkét alkalommal Artemisz kíséretében), kinezikája a többiekétől eltér. Ifjabb Vidnyánszky Attila előbb mozgásával, atlétikusan, majd a mozgás hiányán keresztül ábrázolja a figurát. Hippolütosza egyrészt a tömény ártatlanságot hozza be magával, de leginkább úgy jelenik meg, mint aki csupán egy másféle túlzást, egy ellentétes szélsőséget képvisel Phaidra és Thészeusz animalitásával szemben. Dinamikus, dühös ifjúnak látjuk, aki mérgében többször felfut a falra, illetve nekifutásból átugorja (!) a thümelén ülő Dajkát; közben apró momentumok révén ki is figurázza őt a rendezés (például azzal, hogy műanyag palackkal a kezében indul kimosni Phaidra vallomásától beszennyezett füleit; vagy amikor ifjonti hevében szét akarja zúzni Artemisz szobrát, a Dajka szemrehányóan tutujgatni kezdi az istennőt, nevetségessé téve Hippolütosz kirohanását). Apjával vitázva már szobor-, illetve festményszerű beállításokban tesz tanúbizonyságot erényességéről, mintha valamiféle nem emberi dimenziója lenne lényének, ugyanakkor az istennőszobrok szomszédságában mindez a giccs határán mozog.

A görög drámák színpadra állításakor kihívást jelent az ún. rhésziszek megkomponálása: ezek a hosszú beszédek megszerkesztettségük révén komoly élvezetet jelentettek a korabeli nézőknek, manapság viszont a verbalitás túltengése

3 Una Chaudhuri: (De)Facing the Animals. Zooësis and Performance, in *The Drama Review,* 51:1, 2007/Spring, 8–20., és Uő: Introduction: Animal Acts for Changing Times 2.0: A Field Guide to Interspecies Performance , in Una Chaudhuri – Holly Hughes (eds): *Animal Acts: Performing Species Today*, University of Michigan Press, Ann Arbor, 2014, 1–12.

Trokán Nóra. Fotó: Eöri Szabó Zsolt

az unalom rémével fenyeget. Ahol megkurtításuk nem lehetséges, jellemzően elmés színpadi akciókkal próbálják lekötni figyelmünket. Zsótér Sándor *Hippolütosz*-rendezésében ezek a színpadi akciók nem csupán figyelmünket tartják fenn, de mélyebb gondolatok és reflexiók közvetítésére is képesek.

Phaidra nagymonológja az előadás egyik legszebb és legerősebb jelenete. Bevezetésként azt látjuk, hogy a ló leheveredik a számára bekészített szőnyegre, hála az állat és a lovász rendkívül intenzív figyelmének és kooperációjának. A mozzanatban cseppet sem a kunszt, a cirkuszi látványosság dominál, hanem ember és állat mély és kölcsönös egymásra hangoltsága. Az állat megindító önfegyelmének vagyunk szemtanúi alig karnyújtásnyi távolságból. Ez után a jelenet után a ló fejét ölelve mondja el Phaidra az emberi természetről szóló szövegét Trokán Nóra. Noha a recepciótörténet a szenvedélyek és a phüszisz megzabolázhatatlanságának példájaként értelmezi Phaidra történetét és kiemelten ezt a monológot, a felvezetés ennek ellenkezőjét is demonstrálja, s ekként olvastatja velünk Phaidra történetét is: innen nézve Phaidra öngyilkossága inkább egy fegyelmezett és nehezen meghozott döntésnek tűnik.

Hippolütosz a női nemet pocskondiázó nagymonológja (ahogy arra nemrégiben Karsai György felhívta a figyelmünket)[4] a későbbiekben visszhangra lelt a drámatörténetben: az okos nő kárhoztatásának molière-i motívuma Euripidésszel jelenik meg a színpadon. A Nemzeti előadásában Hippolütosz a korábbi jelenetekből hátramaradt női ruhákat magára veszi, és az utolsó mondatokat magas sarkú cipőben, női kalapban, az oltáron egyensúlyozva mondja el. Ezt a képet metaszínházi gesztusként is felfoghatjuk, reflexióként arra a társadalmi-kulturális helyzetre, melyben a klasszikus görög darabokat bemutatták. Férfiak játszottak férfiaknak férfiak által megírt szerepeket – beleértve a női szerepeket is. Vajon ezekben a darabokban és korabeli előadásukban a patriarchá-

4 Karsai György: …és az élet megy tovább. Molière: A nők iskolája – Katona József Színház, in *Színház*, 2016/12, 27.

lis férfi fantázia kivetüléseit látjuk? Vagy sokkal inkább egy olyan, társadalmilag felügyelt liminális helyet, ahol a férfi nővé, a saját másikjává változhatott (öltözhetett be), és végre alámerülhetett a mindennapokban a nők felségterületének tekintett érzelmekben?[5]

Az előadás zárójelenete az utóbbi mellett érvel. Euripidész, tudjuk, csak sokára nyerte el a nézők kegyeit, amit egyebek mellett a deheroizált férfi hősökkel, illetve a darabok kétrészes voltával magyaráznak: a történet egy pontján megváltozik azonosulásunk tárgya – jelen esetben (az értelmezők többsége szerint) Phaidra halála után többé már nem őt, hanem Hippolütoszt szánjuk. Zsótér Sándor rendezése áthelyezi a hangsúlyokat: ez a Hippolütosz, bár megrázóan siratja el őt Artemisz, miközben sebeit ápolja, a már említett okokból, ellentétben apjával, nem váltja ki megrendülésünket. Thészeusz (a mai néző számára pusztán a szövegből már érzékelhetetlen) deheroizáló ábrázolását itt és most jelmeze és viselkedése húzza alá: a nyolcvanas évek ma már ízléstelennek ható divatját megidéző – koszorús brossal díszített – zakó és fémszíjas karóra (melyek éles ellentétben állnak Phaidra elegáns ruhájával és Hippolütosz kanárisárga melegítőjével), a már említett kivetkőzése ruháiból, valamint látványos szűklátókörűsége a fiával folytatott vita során. A zárójelenetben viszont, mely intenzitása okán a két nagymonológ sorába illeszkedik, pater dolorosaként, pietà-beállításban tartja az ölében haldokló fiát, az oltáron ülve (azaz hozzánk közel). Mátyássy Bence mélyen átélt megrendültségét plasztikusan kiemeli a felülről kettejükre hulló szűk fénykör. Az előadásról távoztunkban a gyermekét elveszítő apa képe és fájdalma kísér minket. Az előadás akár a *Fondor és szerelem* párdarabjaként is értelmezhető: Zsótér Sándor és Ungár Júlia mindkét előadásban egy, a dramatikus szövegben csupán felsejlő, a szövegértelmezői hagyományból kiszoruló érzelemre irányítják a figyelmünket, egy apa, illetve egy anya fájdalmára.[6] Ebből a szempontból a *Fondor* radikálisabbnak mondható: a polgári drámákban (a családra és a társadalmi nemi szerepekre vonatkozó korabeli diskurzusokkal összefüggésben) az anya vagy teljesen hiányzik a szövegből, vagy – mint Schiller művében is – csak minimális ágencia és a történet előmozdítása szempontjából dicstelen szerep jut neki.[7] Az anyai fájdalom színrevitele az Ódry Színpadon bemutatott előadásban az elfojtott visszatéréseként is értelmezhető. A *Hippolütosz* esetében viszont a recepciótörténettel szembemenő olvasat (mint Karsai Györgyé, amely talán az alkotókat is inspirálta) a szöveg konkrét helyeit használ(hat)ja referenciaként egy új perspektíva kibontásához.[8]

5 Vö. Froma Zeitlin: Playing the Other: Theater, Theatricality, and the Feminine in Greek Drama, in Uő: *Playing the Other. Gender and Society in Classical Greek Literature*, The University of Chicago Press, Chicago, 1996, 341–374.

6 Az Ódry Színpadon bemutatott előadást az *Ismeretlen katona* című URH-szám keretezi, mely a zárókép ben, a történet fényében a lányát elveszített anya őrjöngéseként értelmeződik, mivel csak ő (Ballér Bianka Gréta) van a játéktérben, illetve a szöveg bizonyos sorai rezonálnak a történetre.

7 Gail Kathleen Hart: A Family Without Women: the Triumph of the Sentimental Father in Lessing's Miss Sara Sampson and Klinger's Sturm und Drang, in Uő: *Tragedy in Paradise: Family and Gender Politics in German Bourgeois Tragedy 1750-1850*, Camden House, Columbia, 1996, 1–23.

8 Karsai György: „Ha már jogot tiporsz, uralmadért tegyed, de más dolgokban törvénytisztelő legyél" Thészeusz a Hippolütoszban, in Uő: *A szép és a szörnyeteg. Görög drámák értelmezései*, Osiris Kiadó, Budapest, 1999, 136–220.

HIRDETÉS

VIDÍTÓ
KEDVEZMÉNYEK!

Ne búsuljon tovább!
A Magyar Narancs-olvasókártyával akár több ezer forintot is spórolhat kedvenc helyein.
Rendelje meg most **11 288 forint kedvezménnyel*** mindössze 19 860 forintért a Magyar Narancsot, és legyen Öné a legtöbb helyen **20 százalék kedvezményre** jogosító „Olvasókártya"!
Már csak ezért is érdemes egy évre előfizetni!

*Az áruspéldányhoz képest.

Az előfizetés lejártáig 20% kedvezményt nyújt:
Bethlen Téri Színház • Cirko-Gejzír • Fonó Budai Zeneház • Írók Boltja • Jurányi Produkciós Közösségi Inkubátorház • Katona József Színház és Kamra • Ludwig Múzeum • Nemzeti Táncszínház • Örkény Színház • Petőfi Irodalmi Múzeum • Szkéné Színház • Trafó • Zsolnay Örökségkezelő (Pécs)
10% kedvezményt nyújt: Tranzit Art Café
7% kedvezményt nyújt: Líra Könyvesboltok

magyarnarancs.hu/elofizetes

MAGYARNARANCS

CZENKLI DORKA

KIVÁNDOROLTAK?

Kis látkép a színházi, társadalmi, politikai okokból az exodust választó, arra kényszerült, vagy egyszerűen a kínálkozó külföldi lehetőségekkel élő színházcsinálók aktuális helyzetéről.

Bemutatták Kovalik Balázs új operarendezését Münchenben. Novák Eszter Molière *A mizantróp*ját rendezte Nagyváradon. A temesvári Csiky Gergely Állami Magyar Színház, az aradi Ioan Slavici Klasszikus Színház és a Zombori Nemzeti Színház koprodukciójában Schilling Árpád *Exit* címen rendezett előadást. Bodó Viktor egyetlen előadást rendez jövőre Magyarországon, *Vendetta* munkacímen az Átriumban.

A színházi hírek alapján úgy tűnhet, a magyar színházrendezők egy része kivándorolt. Részben vagy teljesen, nemrég vagy már sokkal korábban. Egyre nagyobb számú színházi alkotó dolgozik többet külföldön, mint Magyarországon, rendezéseik számottevő része pedig soha el sem jut a hazai színpadokra, még csak egy vendégjáték alkalmával sem. Írásunkban megpróbáljuk differenciálni a jelenséghez vezető lehetséges okokat: szakmai, egzisztenciális lehetőségről vagy kényszerről van szó, a politikai, kultúrpolitikai, színházszakmai helyzet okán meghozott személyes döntésről, esetleg ambíció diktálta elhatározásról? Hiszen művészi alkotótevékenységgel foglalkozó emberek számára természetes, mi több, magától értetődő lehetőség a külföldi tapasztalatszerzés, miközben lehetséges, hogy többük számára a hazai finanszírozási rendszer nem is hagy más kiutat.

Megkérdeztünk alkotókat, mi lehet az említett jelenség mögött. Úgy alakult, hogy itthon nincs számukra hely, és arról van szó, hogy jelentős magyar színházi alkotókat vagy pályakezdőket külföldön sokkal jobban megbecsülnek, elismernek, mint itthon? Vagy a látszat csal, és egyszerűen ambiciózus személyiségek, akik élnek a kínálkozó, sokszor visszautasíthatatlan lehetőségekkel?

Kovalik Balázs 2010 óta tanít a müncheni August Everding Bajor Színházi Akadémián, ahol korábban ő maga is tanult. Azért hívták az intézménybe, hogy felépítse az opera mesterképzést, végül ott ragadt. Ez hét éve történt – épp ennyi ideje nem rendezett Magyarországon, legalábbis a Magyar Állami Operaházban (máshol is csak alig), miután a 2010. június 30-án lejárt megbízott művészeti igazgatói szerződését az intézmény akkori főigazgatója, Vass Lajos nem hosszabbította meg. Bár a széles nyilvánosság előtt egy időben rendre elhangzott Ókovács Szilveszter vezetése alatt, hogy „hívjuk Kovalik Balázst is rendezni", az ügyben érdemi előrelépés nem történt. Kovalik korábban úgy nyilatkozott, hogy friss diplomásként, 1997-ben nem maradt Németországban, hanem hazajött, és Békés András biztatására megpályázta a Zeneakadémián az opera tanszakot, amelyet aztán évekig vezetett, majd több mint tíz év elteltével így nyilatkozott: „Azt kellett tapasztalnom, hogy arra, amit én a világról tudok, most a Magyar Állami Operaházban nincs szükség." Máshol viszont, úgy tűnik, nagyon is van: Kovalik Németország-szerte sorra rendez a legismertebb operaházakban.

Bodó Viktor már 2006-tól rendez német nyelvterületen. Az egyetem elvégzése után három évre a Katona József Színházhoz szerződött, ahol a *Motel* volt az első munkája. Később ugyanitt aratott sikert a *Ledarálnakeltűntem*mel, aminek, valamint Zsámbéki Gábor és a Katona több évtized alatt kiépített nemzetközi kapcsolatainak köszönhetően megkapta első külföldi felkéréseit. Csakhogy külföldi munkái mellett 2008-ban Magyarországon megalapította saját társulatát is. Ugyanebben az évben született meg az az előadó-művészeti törvény, amely a független szférának soha addig nem látott kiszámíthatóságot garantált: a színházi össztámogatás 10 százalékát. Bodó a Szputnyik Hajózási Társaság/Modern Színház- és Viselkedéskutató Intézet – Laborral évről évre itthon is létrehozott előadásokat, mígnem 2015-ben a társulat megszűnt. A feloszlás oka a 2015-ös év értelmezhetetlen összegű állami támogatása volt, amely keret mellett Bodó végképp bizonytalannak látta a működést. „Megszüntettük magunkat. Meg kellett hozni egy fájdalmas, de helyénvaló döntést" – fogalmazott a Szputnyik megszűnéséről a rendező, aki az utolsó időkben inkább túlvállalta magát, csak hogy a társulat fenntartható legyen, ám a kialakult helyzet belátása szerint is tarthatatlanná vált. Jelenleg előadásai itthon elvétve láthatóak: 2016-ban az *Egy őrült naplójá*t rendezte hazai színpadon, és a tervek szerint 2017-ben is fog rendezni Magyarországon.

Bodó Viktor kényszerű külföldi pályafutásának példája nem egyedi eset: rendezői generációjával (l. még Schilling Árpád, Mundruczó Kornél) kapcsolatban sokszor megfogalmazott probléma, hogy ők azok, akik Magyarországon sosem kerültek színházi vezető pozícióba, holott az erejükből arra is futotta volna. Nem kaptak lehetőséget színházigazgatásra, nem voltak egyik színháznak sem főrendezői vagy művészeti vezetői. Az egyik legutolsó esély Bodó Viktor – és a vele közösen pályázó Kultúrbrigád csapata – számára az Újszínház igazgatói pályázata volt 2016 őszén, amikor is a Főváros végül ismét Dörner Györgyöt találta a legalkalmasabbnak a poszt betöltésére.

Dömötör András ugyanahhoz a nemzedékhez tartozik,

mint Bodó Viktor, helyzetük azonban különböző: Dömötör biztosnak látszó magyarországi pályáját jelenleg német színházi munkái miatt „szünetelteti". Tíz éve rendezőszakos egyetemistaként ösztöndíjjal került a berlini Schaubühnére, ott ismerte meg Jens Hilljét, aki az Ostermeier-féle társulat alapító dramaturgja volt. Hillje nem sokkal később elhagyta a színházat, majd létrehozott Shermin Langhoffal egy izgalmas, új műhelyt, ugyancsak Berlinben. Amikor Dömötör évekkel később újra, már tanársegédként Németországban járt, felvette a kapcsolatot Jens Hilljével, aki mintegy a független színházi műhely folytatásaként épp akkor kapta meg az állami Maxim Gorki Theatert, szintén Langhoffal. A városvezetés egy egyedülálló „posztmigráns színházi koncepciót" szorgalmazott azzal, hogy ezen alkotókat tette meg az intézmény vezetőivé. „Nagyon inspiráló helyzetnek tűnt, olyannak, amibe be tudnék kapcsolódni, és ezt jeleztem is feléjük. Először Sasha Salzmann-nal hoztak össze, akivel elkezdtünk együtt gondolkodni, írni, tervezni – kezdetben még csak a stúdióban, ahol aztán egyre nagyobb munkákat kaptam. Nagyon szerencsés helyzet volt, hogy az új társulat indulásától ott lehettem, hogy részese voltam annak, ahogy fokozatosan kialakult a folyamat." Hillje és Langhoff tudatosan építette fel, milyen módon vesz részt Dömötör a nemzetközi alkotóműhely munkájában. Eközben a Katona közreműködött egy projektben, amely a Deutsches Theaterben valósult meg még 2013-ban, és olyan jól sikerült, hogy egy hasonló másik munkára később a Katona újra Dömötört választotta. Így a Deutsches Theater dramaturgjai nézték a munkáit a Gorkiban, és fordítva. Ekkor már Iris Laufenberg is hívta a rendezőt a megújuló grazi társulathoz. Szép lassan egyik munka hozta számára a másikat. „Mindig fontosnak éreztem, hogy tágabb, saját horizonttal határozzam meg magam, hogy ne a kapott, tanult keretben teljesedjek ki rendezőként. Úgy látszik, ez oly módon valósulhatott meg, hogy külföldön is dolgozom. Erős volt bennem a szabadságigény, hogy független legyek. Alkotóként ez nagyon jó érzés, teljesen új lendületet ad a képzelőerőnek. A kezdetektől éreztem, az lenne az ideális, ha évi 3-4 rendezés alkalmával erős társulatokkal dolgozhatnék. Úgy alakult, hogy ez csak Magyarországon nem tudott megvalósulni." Ma már többet hívják külföldön dolgozni: „Nem éreztem, hogy igazán elindult volna otthon a pályám, persze az ellenkezőjét sem állítom" – meséli ezt Berlinből, hozzátéve, hogy azt kezdte el Magyarországon érezni, hogy „sorban áll", mert nincs mozgástér, ahol valódi versenyhelyzet alakulhatna ki, hanem csak kisajátított helyzetek vannak. „A magyar színházi kultúra számomra értelmezhető része gettósítva van, az ember beleveri a könyökét valakibe, ha megfordul, mindenki ugyanott kapaszkodik – és közben azt sem tudom, van-e igazi hatása annak, amit csinálunk" – fogalmazott Dömötör András.

Németországban két-három évre előre terveznek, „az embernek korán megtelik a naptárja", de reméli, hogy hamarosan újra eljut a Katonába, és Orlai Tiborral „egy jól működő folyamatot" tudnak elindítani. Mert „hiszek abban, hogy Berlin és Budapest két európai város, és én mindkettőben otthon vagyok. Ugyanakkor kisebb különbséget tapasztalok az általam ismert német színházak és magyar társulatok között (az Örkény, a Katona, az egykori egri és a szabadkai társulat), mint ezen társulatok és a NER giccsgyárai között."

Novák Eszter az eddig bemutatott alkotókkal szemben rendelkezik ugyan itthon bizonyos státusszal – Selmeczi Györggyel zenés színész osztályt vezet a Színház- és Film-

Dömötör András. Fotó: Felix Grünschloß

Geréb Zsófia. Fotó: Mátyássy Jónás

Néder Panni. Copyright: OstWesting

művészeti Egyetemen –, de intézményvezetésre neki sem nyílt Magyarországon lehetősége. 2015 óta viszont a nagyváradi Szigligeti Színház művészeti vezetője. Hazai munkáit megtartva eleget tett a határon túli, magyar nyelvű társulat felkérésének: elfogadta a pozíciót, és rendez is a színházban.

„Nem tervezek most itthon színházrendezést" – jelentette ki nemrég Schilling Árpád. A Krétakör alapítója inkább civil hazafiként keresi azokat a célokat, amelyeket Magyarországon kell végrehajtania. Schilling egyértelműen a politikai és társadalmi, valamint a színházszakmai helyzet miatt bojkottálja a magyar színházakat. Bár azt is elismeri, hogy az elmúlt években egzisztenciális kényszerből is rendezett többször külföldön. Önkéntes politikai aktivistaként reméli, hogy hatással lehet az ország sorsának alakulására. „Ha mégis rendeznék, a színház csak eszköze lenne valami fontosabbnak."

Stabil filmrendezői karrierje mellett Mundruczó Kornél az általa alapított Proton Színház keretei között, annak virtuális társulatával hoz létre itthon koprodukciós előadásokat, több külföldi intézménnyel és a Trafóval együttműködésben. Feltűnő, hogy míg a külföldi társproducerek száma magasabb, a hazai intézmények közül egyedüli partnere a Trafó.

„Ötödév második felében még mindig nem volt munkám a következő évadra. Egy igazgatóváltás miatt elúszott a betervezett előadás. Ráadásul akkor voltam túl a független keretek között létrejött, igen hányattatott sorsú diplomarendezésemen, így egy kis időre ettől a területtől is elment a kedvem" – meséli Geréb Zsófia, aki 2015-ben Székely Gábor és Bodó Viktor rendezőosztályában végzett, és jelenleg Berlinben folytatja tanulmányait, a berlini zeneakadémián (Hanns Eisler Hochschule für Musik), ahol operarendezést tanul. „Mindig jelen volt a zene az életemben, otthonos közeg számomra. Aztán adódott egy lehetőség a Színmű és az Operaház együttműködése révén, amikor egy kamaraoperát rendeztem. Jó és érdekes élmény volt szakmai szempontból, és nemcsak nekem, hanem az egész csapatnak. Ezen felbátorodva jobban utána akartam menni a dolognak." Geréb az Operaház mellett dolgozott Kovalik Balázs asszisztenseként a Wagner-napokon a Müpában, majd ezt követően rendezőként egy Monteverdi-operán, Berlinben pedig tanulmányai során több koprodukciós projektben van lehetősége részt venni, amelyek keretén belül a kisebb, alternatív befogadó helyektől kezdve a nagy, állami operaházakig igen változatos helyeken dolgozhat. „Az utóbbi időben sok fiatal alkotó helyzetbe került a saját generációmból, tényleg jelen vannak a magyar színházi életben, a kőszínházak nyitnak feléjük. Sok generáció kimaradt felettünk, borzasztóan nagy szükség volt már erre a fajta nyitásra. Vannak erős kőszínházak, nemcsak Pesten, de vidéken is, annak ellenére, hogy még mindig tart a 2010-ben megkezdett szisztematikus igazgatóváltási hullám. Ezzel szemben, nyitás ide vagy oda, még mindig keveslem a női alkotókat, holott tudom, hogy vannak, sokan, és tehetségesek. Keveslem a kortárs drámairodalom jelenlétét és a formanyelvi diverzitást a repertoárszínházakban. Tudom, hogy van nyitottság ezekre a dolgokra, elméletben, de a gyakorlatban azt látom, hogy még mindig inkább biztosra akarnak menni a színházak, még azok is, amelyek több játszóhellyel is rendelkeznek. Nem véletlenül beszélek csak a kőszínházakról, hiszen a független szféra gyakorlatilag megszűnőben van, de ezt már évek óta tudjuk, látjuk, és a helyzet nem javul. Természetesen létrejönnek független projektek a még létező, elfogadható pályázatokból, de iszonyú nehéz játszani ezeket, emiatt pár előadás után gyakran szétesnek ezek az egyébként ambiciózus és izgalmas produkciók." Geréb Zsófia nyáron diplomarendezéseként Wagnert rendez gyerekeknek Bayreuthban, az Ünnepi Játékokon, Závada Péterrel dolgozik egy közös projekten, amelyet reményei szerint még idén be is mutatnak Budapesten, de berlini tervei is vannak a téli abszolutórium után. Hosszú távon szívesen ingázna a két ország között, de nem tagadja: „valószínűleg nem kis részben fogja befolyásolni a döntésemet az otthoni és az itteni munka arányáról a 2018-as választások kimenetele".

Néder Panni 2011-ben végzett rendezőszakon, diplomarendezése, a *Túl a Maszat-hegyen* több mint hat éve fut. Időnként dolgozik Magyarországon, Berlinbe költözve úgy fogalmaz, hogy „országot váltott". „Azért jöttem ki Berlinbe, mert zsigerileg éreztem, hogy itt kell élnem, ide volt honvágyam minden alkalommal, mikor a rövid látogatások után hazautaztam. Nem terveztem, csak fejest ugrottam az ismeretlenbe. Aztán ahogy az idők során egyre elkeserítőbb lett Magyarországon a politikai helyzet és a közhangulat, rájöttem, hogy sajnos már nem tudom elképzelni, hogy ott éljek." Asszisztált Alvis Hermanis és Thomas Ostermeier mellett, járt az Ernst Busch Hochschule rendezőszakára, benne van egy mentorprogramban, amelynek keretei közt három évre kapott egy személyes színházi mentort, nemrég pedig a Theatertreffenen a Nemzetközi Fórum magyar képviselője volt a Goethe Intézet támogatásával. „Nagyon hálás vagyok ezekért a lehetőségekért. Annyira remek emberekkel ismerkedtem meg a világ minden tájáról, hogy már most tudom, ez életre szóló barátságokat és szakmai kapcsolatokat ad. És természetesen nagyon sokat változott a színházi látásmódom, itt fedeztem fel magamnak az autobiografikus színház fogalmát, amelyet a legközelebbinek érzek magamhoz." Eddigi berlini rendezéseit anyagi támogatás nélkül hozta létre, mivel nagyon nehéz bekerülni az ottani pályáztatási rendszerbe – ezt tartja az egyik legnagyobb különbségnek a magyarországi életéhez képest. Míg szakmai szempontból a legmarkánsabb differenciának az alkotást övező professzionális diskurzusok mivoltát emeli ki: „Soha nem tapasztaltam Berlinben olyat, hogy valaki hányaveti módon, pusztán ízlésbe belekötve vagy személyeskedve foglalt állást színházi kérdésekben. Elszomorít, mikor a szakma egyes képviselői saját »én állok a jó oldalon« tudatukban – értem ezt az általános politikai kettéosztottság kontextusában – leuralóan, felnőtt és egyenes kommunikációt nélkülözve nyilvánulnak meg különböző fórumokon. Ezt szakmaiatlannak és veszélyesnek tartom. Számos pozitív hozadéka van annak, hogy itthon mindenki ismer mindenkit – ez nagy biztonságot és akolmeleget ad. Ugyanakkor ítélkezést, a hierarchikus gondolkodásmód visszásságait, valamint nagy adag elitizmust von maga után."

Színházi és személyes missziója: egyéni és társadalmi felelősségvállalásra buzdítani, reményt adni, összefogni. *Wann hast du das letze Mal auf der Spitze eines Berges Sex gehabt?* (Mikor szeretkeztél utoljára egy hegy tetején?) című legutóbbi előadását Genf után szeptemberre meghívták a göteborgi Fringe Fesztiválra, és nemsokára elindul egy új, nemzetközi munkája is, amelyről azonban egyelőre nem beszélhet. Biztosan nem szeretne hazaköltözni, viszont szívesen dolgozna többet itthon, és bár nem Magyarországon él, több fronton is szeretne tenni azért, hogy egy „élhetőbb társadalom alakulhasson ki".

BÁLINT ORSOLYA

MENNI VAGY MARADNI?

Táncos exodus az ezredforduló után és napjainkban: a „függetlenek”

Vakulya Zoltán. Fotó: Hsin-Che

A magyar kortárs táncosok/koreográfusok leginkább Brüsszel, „Európa Hollywoodja” felé veszik az irányt, de Salzburgon át is sokan kapcsolódnak be a nemzetközi körforgásba. A kiáramlással párhuzamosan számosan térnek haza, kevesek találnak saját bázist külföldön, mint ahogy Salamon Eszter[1] vagy Nagy József talált,[2] aminek számos oka van, a magánélettől a szakmai-egzisztenciális mozgatórugókig. Megkerestünk – a teljesség igénye nélkül – majd’ másfél tucat táncos-koreográfust, hogy személyes történeteiken keresztül szélesebb képet kaphassunk arról, mi vonzza őket külföldre (a migrációs elméletekben: pull faktorok), és mi az, ami inkább elviszi őket Magyarországról (push faktorok). Kiderült az is, ha veszélybe kerülne Magyarország európai uniós tagsága, többen próbálnának külföldi állampolgárságot kérni (amit eddig kevesen tettek meg), hogy ne vághassák el őket a szabad mozgás és munkavállalás lehetőségétől.

Bőröndözés, bázisugrás

A több életútban sorsfordító Műhely Alapítvány[3] a kilencvenes évek közepén hozta Budapestre (többek közt) Vicky Shick – korábban Trisha Brown-táncos – New York-i koreográfust, hogy *release* technikát tanítson. Itt döntötte el a Bu-

1 Salamon Eszter táncos, koreográfus 1991-ben hagyta el Magyarországot, tíz évet Franciaországban, tíz évet Németországban élt, most független alkotóként dolgozik nemzetközi társulatával.

2 Nagy József „Szkipe” vajdasági születésű táncos, koreográfus, képzőművész. 1980-ban ment Párizsba, ahol 1987-ben megalapította társulatát. 1995-től 2016-ig vezette Orléans-ban Franciaország nemzeti koreográfiai központjainak egyikét, 2012–2017 között a Trafó igazgatója.

3 A Műhely Alapítvány 1993-ban jött létre a magyar kortárs előadó-művészet (kiemelten a tánc) támogatására és fejlesztésére. A produkciós és promóciós segítség mellett szakmai workshopokat is szervez.

dapest Tánciskolában tanuló Rózsavölgyi Zsuzsa, hogy ki kell mennie külföldre. „Nemcsak rátaláltam a számomra legtermészetesebb mozgásformára, ekkor döbbentem rá, mennyi mindent kell még tanulnom. Egy évvel később felvételiztem a SEAD-re,[4] ahol az ugrástól a forgásig mindent újra kellett tanulnom. A Vaganova-balettrendszert és minden keménységet próbáltak kinevelni a testemből. Innen mentem 2000-ben ösztöndíjasként a P.A.R.T.S.-ba,[5] és csak 23 évesen – miután David Zambrano beválogatott egy hathetes kutatási projektjébe, ahol napi nyolc órát improvizáltunk – éreztem úgy, hogy *most* kinyílt előttem a világ."

Ebbe az évfolyamba került Varga Gábor is. „Kellett egy új állat az állatkertbe, Zambrano és Teréz anyu[6] pedig rácsodálkoztak a kalotaszegi legényesre, amiből szólót mutattam be a felvételin. Hétéves korom óta néptáncosnak készültem, de itt értettem meg, miért akarok kortárst táncolni. A néptánc zárt rendszer, a kortárs viszont olyan, mint az űrkutatás: te választod ki az irányt, saját szabályokat állítasz fel, és elindulsz felfedezni."

4 Salzburg Experimental Academy of Dance (SEAD), 1993-ben Salzburgban alapított kortárstánc-iskola, 2001 óta ad felsőfokú diplomát. Közel 30 országból tanul itt évi 100 diák a négyéves alapképzésben, illetve az egy-egy éves táncos (Bodhi Project) és koreográfus (I.C.E.) posztgraduális képzésben.

5 Performing Arts and Research Studios (P.A.R.T.S.), 1995 óta működő brüsszeli kortárstánc-főiskola, tanterve az iskolát igazgató koreográfus, Anne Teresa de Keersmaeker (a tanítványoknak „Teréz anyu") alkotói gyakorlatán alapul. Évfolyamonként 50, 18–23 éves hallgatót vesznek fel a jelenleg 3 évente induló, angol nyelven folyó 3 éves alapképzésre (Training Cycle), amit plusz 2 év mozgáskutatási gyakorlat (Research Studios) követhet.

6 L. az előző lábjegyzetben.

Már együtt segítettek a következő évfolyamba felvett, akkor még csupán 17 éves Maday Tímeának, aki kezdetben velük is lakott. „Fél év alatt tettem le az érettségit, hogy kint elkezdhessem az iskolát. Számomra ez az egyetlen menekülési útvonal volt, miután itthon mégsem indult a főiskolán moderntánc-szak. 2006-ban, mikor végeztem, és már David Hernandez asszisztenseként dolgoztam a Rosasban, három szerződésajánlat várt: a Cirque du Soleil, a Rosas és a Hofesh Shechter Company. Hofesh vonzott legjobban, de Londonban őrült drága volt az élet, így másfél évvel később elfogadtam a Soleil harmadik ajánlatát, és elutaztam Makaóba. Brutális volt, heti tíz előadás a világhírű Venetian kaszinóban, két éven keresztül. Nem mondom, hogy ma nem hiányzik az a fizetés, de már huszonévesen is sokkal fontosabb volt, mit csinálok a színpadon. Közben bohóc lettem, eljöttem a Soleiltől, és kimentem Montrealba, ahol elmélyültem a bohóckarakterek kutatásában. Egy új szerelem miatt végül hazajöttem. Itthon Szögi Csaba, a KET akkori művészeti vezetője adott több lehetőséget, végül a Gangaray Trambulinban, Hámor Józseffel együtt dolgozva találtam meg azt a bázist, ami nemcsak a pályájuk elején álló fiatal táncosok számára, de számomra is mentőöv volt. Falk Richter német színházrendezővel és Anouk van Dijk holland koreográfussal most fejeztem be egy projektet, emellett rendszeresen hívnak külföldi kurzusokra, iskolákhoz, együttesekhez is."

Rózsavölgyi Zsuzsa két bázisából hamarosan három is lehet: „Hiába figyeltek fel rám sokan már a P.A.R.T.S.-ban, a Rosasnál töltött öt év után senki sem tudta, ki vagyok. Belgiumban azok a koreográfusok tudnak megmaradni, akik üzleti alapon gondolkodnak, vagy találnak koproducereket, akik 2-3 évente őket is lecserélik fiatalabbakra, frissebbekre. Idővel

Mészáros Máté (középen) a Hinokiban. Fotó: Dömölky Dániel

belefáradtam a rezidenciák után szaladgálásba és az évekkel előre tervezésbe. Sehol sincs ilyen luxus, mint itthon, szinte bármikor besétálhatsz egy próbaterembe, hogy dolgozz. Eddig egy hónapot töltöttem itthon, egy hónapot Brüsszelben, nemrég ért véget a munkám a Charleroi Danses-ban Thierry de Mey belga zeneszerző asszisztenseként. Ősztől a Bécsi Iparművészeti Egyetemre járok, valószínűleg hetente ingázva, ami a Rosashoz képest, mikor évekig kisbőröndből éltem, már letelepedett állapot."

Az „elsők" közül Varga Gábor sem Brüsszelben találta meg a helyét: „Az iskola után még két évig a Charleroi Danses-ban, Michèle Anne de Mey társulatában, majd kisebb nemzetközi projektekben táncoltam. A P.A.R.T.S. az önéletrajzomban sok ajtót nyitott meg, de ma már kint is van egy P.A.R.T.S. ellenforradalom. Végül azért jöttem el 2009-ben, mert Brüsszelben az élet iszonyú munkaközpontú és kompetitív, ráadásul nem nyitnak kifelé. Ezek után óriási felfedezés volt az eklektikus, nem túl nagy és nem is túl kicsi genfi táncélet, ahol hamar találtam munkát. Felhívtam az itt élő Trefeli Józsefet is, akit 1996-ból, még a táncházból ismertem. Máig együtt alkotunk-utazunk, emellett turnémenedzserként más együttesekkel is foglalkozom."

A függetlenség ára

Sokáig próbált nem Brüsszelben maradni Vakulya Zoltán, aki a Rózsavölgyi Zsuzsa utáni évfolyamba járt a SEAD-re. „Amszterdam is képben volt, Frankfurtban is dolgoztam Nicole Peisl Forsythe-táncos asszisztenseként. Szerettem volna hazajönni, másfél évig kerestem a lehetőségeket, de csak azt láttam, hogy otthon szorítják a táncművészet nyakát. Ha maradok, engem is megtört volna az a közeg. Így is évek munkája volt ledolgozni mindazt a frusztrációt, depressziót, amit otthonról hoztam. Végül Brüsszel győzött 2011-ben, de nem akartam társulati tag lenni. Szabadúszóként az első két év stresszes volt, de segített, hogy a színházi előéletem miatt nem kellett mindent nulláról kezdenem. Kihívást jelentett a sok formalitás, elő- és utómunka, pályázatírás is, ami az alkotási folyamat oroszlánrésze. Nem volt nagy sokk, amikor eljött az első egzisztenciális válság, mert átmenetileg elfogyott a munkám. Egyszerű lett volna civil állást vállalni, de elszántam magam, hogy addig megyek, amíg nem élek meg abból, amit tanultam és csinálni szeretnék. Harmincévesen még fiatal alkotónak tartom magam, és bár sok érték hazahúz, egyelőre nem látom esélyét, hogy hazamenjek. Később is legfeljebb úgy, ha megtarthatok egy hidat a kinti életemhez" – mondja az épp Barcelonában, egy olasz és egy spanyol táncossal, valamint egy katalán zeneszerzővel párizsi bemutatóra készülő Vakulya, aki emellett folyamatosan turnézik Európában és Ázsiában *Together Alone* című duettjével.

2008-ban, a Cirque de Soleil felvételijén látta meg Cserepes Gyulát Iztok Kovač, a szlovéniai ENKNAP társulat vezetője, egy héttel később pedig már be is fogta a Ljubljana melletti stúdióban. „Az első két év alatt rengeteget tanultam, olyan meghívott koreográfusoktól, mint David Zambrano, de tanítottak Meg Stuart, Wim Vandekeybus és Maurice Béjart táncosai is. Újabb két évre leszerződtem, majd másfél évig maradtam még Ljubljanában szabadúszóként, bábrendező mellett is dolgoztam. Ekkorra oda is begyűrűzött a válság, de a szlovénok nem tudnak a jég hátán is megélni, ami idővel fojtogatóvá vált, ezért átmenetileg hazajöttem. Még 2013-ban kaptam felkérést Trefeli Józseféktől, akikkel eközben már turnéztam, majd párhuzamosan a BOD.Y-ME-SA cseh formációval is. A havi 3 hét utazással járó, bőröndözős év alatt már felmerült bennem az igény egy bázisra. Brüsszel jó lett volna, de két év után ráébredtem, nem látom ott magam. Itthon most minden adott arra, hogy alkossak. Van egy közösség, amelynek része vagyok, van hely, ahol próbálhatok. Most a világban sehol máshol nem találnék ilyen összecsengést. El kellett telnie pár évnek, hogy értékelni tudjam, amit a külföldi munkáim során kaptam. Sokáig csak a korlátaimmal küszködtem és szembesültem, aztán elkezdett beérni az a sokszínű tapasztalatputtony, amelyet azóta alkotóként és előadóként használok."

Molnár Csaba már a Budapest Tánciskola hallgatójaként eltervezte, hogy a P.A.R.T.S.-ba szeretne járni. „A kétéves kutatói programra már nem maradtam; 2008-ban a római Equilibrio Táncfesztiválon láttam az olasz Virgilio Sieni társulatát, velük akartam dolgozni. Két és fél évet töltöttem Firenzében – ami érdekelt, azt megkaptam. Nem tudtam tovább azonosulni a társulattal, de nem akartam visszamenni Brüsszelbe sem, ezért úgy döntöttem, hazajövök. Most szakmailag és emberileg is egyre inkább értékelem, hogy itthon vagyok. Nagyon erős itt az összetartás, és működik egy pozitív, támogató közeg, olyan emberek vesznek körül, akik egyszerre barátok és kollégák. Van a kortársak közt eszmecsere, elmegyünk egymás előadásaira, próbáira. Fontos az is, hogy ne csak itthon dolgozzak. Külföldön bizonyos dolgok jobban működnek, de ott sem minden könnyebb. Megváltoztatja az alkotási folyamatot, hogy itthon minden azonnal elérhető, míg külföldön a munka a fejekben már jóval korábban elkezdődik, hosszabb távú tervezés szükséges. Itthon is van pénz alkotásra, az elosztás viszont problematikus. A premiereket fetisizálják, alig adódik lehetőség utánjátszásra. Nincs a táncosoknak érdekvédelme, kell egyfajta őrültség, hogy ne is foglalkozzunk azzal, hogy a lábunk bármikor eltörhet."

Fizikai és emberi határok

„Mindig megvolt bennem a vágy, hogy többet tudjak, mint ami a kezem ügyében fellelhető, és minél szélesebb legyen az eszköztáram" – mondja Mészáros Máté, aki a Szegedi Kortárs Balettből 2003-ban került ki a bergeni Carte Blanche norvég kortárstánc-társulatba, ahol négy év alatt olyan koreográfusokkal dolgozott, mint Ohad Naharin, Sharon Eyal és Robin Orlin. „Északon nem kényszerből, hanem lehetőségből születnek a dolgok, de a jóléti helyzet miatt kisebb lendülettel és intenzitással. Ez egy elfogadó, lélegző rendszer. Ha valaki nem elég motivált, elmehet egy év szabadságra a társulattól. A lehetőséggel élve nyolc hónapot töltöttem a barcelonai Lanonima Imperial társulatban, két projekt után visszatértem Norvégiába. Ekkoriban a rövid impulzusok helyett elmélyülésre, egy markáns világra vágytam, ezért 2008-ban elmentem az Ultima Vezhez, ahová Vass Imrével együtt felvettek. Wim Vandekeybus asszisztenseként és alkotótársaként dolgoztam hat évig, közben a családom a gyerekek iskolakezdése miatt Magyarországra költözött, 2015-ig ingáztam Brüsszel és Budapest között. Miután Wimmel elértük a közös lehetőségeink határait, még próbáltam kint koproducereket keresni egy koreográfiámhoz, a *Hinoki*hoz, de a brüsszeli darálóba nem nyugat-európaiként iszonyú nehéz belépni. Nem is akartam külföldön élő magyar koreográfus lenni, mert a globalitás és a történelmiség egyaránt hozzám tartozik. Jelenleg itthoni

bázisról dolgozom sokat külföldön, most épp két norvég projektben is, emellett rezidenciákra utazom, és tanítok."

Amikor Budapesten látta az izraeli Vertigo Dance Company előadását, Petrovics Sándor nem hitte, hogy egyszer még bekerülhet a társulatba. „Megfogott, hogy nemcsak jó táncosok, egyszerre van meg bennük a horizontalitás és a vertikalitás, az emberi és a spirituális dimenzió. Épp a határán álltam, hogy lemondjak a táncos pályáról, de még egy utolsó lendülettel 2015-ben kiutaztam Tel Avivba a mesterkurzusukra. Éreztem a hívást, hogy dolgom van itt, sorszerű volt az is, hogy felvettek a társulathoz. Nem volt oda illő technikám, de épp olyan táncost kerestek, aki a színpadon spirituális minőséget tud megjeleníteni. Fél év után a koreográfus, Noa Wertheim közölte velem, hogy nem váltottam be a reményeiket, még mindig kilógok a társulatból, ekkor fizikailag és érzelmileg is lesérültem. A társulattal dolgozik Noa három lánytestvére, tőlük a kritika mellé rengeteg szeretetet, figyelmességet is kaptam. Megtanultam együtt élni a sérülésemmel, és idén január-február környékén – másfél év után – sikerült elérnem az áttörést. Évi hatvan előadásunk van a világ négy kontinensén, csak a zsidó ünnepekkor pihenünk. Nekem kétéves projekt volt a beilleszkedés, újabb országba innen nem mennék. Még egy évet maradok, aztán hazamegyek. Vannak saját projektötleteim, tanítanék is szívesen, mivel én is sokat tanultam itt, testről, figyelemről, a minőségről, ami bármilyen formában megjelenhet. A hosszú távú tervem vidéken létrehozni egy összművészeti központot, ahol az alkotás mellett lehetőség nyílna a találkozásra egymással, önmagunkkal, a természettel és a természetfelettivel."

Társulatával járja a világot Rónai Attila is, aki 2013-ban került be kétnapos próbatáncon a Hofesh Shechter Companyba. „Hofesh valamiért érdekesnek talált, ő egyéniségeket keres, hiszen rengeteg jó táncos jelentkezik hozzá. Először egyhónapos szerződést írtam alá, majd újabb egy hónap kreáció jött, összesen egy évig voltam *apprentice* (gyakornok). Hat hónapig turnézunk, közben próbálunk, tanítunk, naponta 10-10 óra munka. A csapat sokat segít, nagy család vagyunk. A szerződésem még egy évre szól, közben lassan kinövök a társulati életből, szeretnék saját koreográfiákat készíteni. Szívesen mennék haza is, de még nincs motivációm. Otthon túl sok a szurkálódás, a művészek nincsenek megbecsülve, itt korrektebbek, nincs kifizetetlen munka sem."

Kapcsolatokra építve

Vass Imre 2008-ban bekerült a brüsszeli Ultima Vez társulatba, ám egy projekt után hazajött. „Saját munkákat akartam csinálni itthon, és azóta mindig akad is valami. 2010-ben a bécsi ImpulsTanz DanceWEB ösztöndíjasa voltam, utána az L1 Egyesület[7] delegált az egyéves SPACIO rezidenciaprogramba, négy fiatal koreográfussal több helyszínen dolgoztunk Zágrábtól Amszterdamig. A 2012-es L1danceFesten bemutattam egy darabomat, így kaptam meg egy koppenhágai munkát a Rapid Eye dán társulattal, utána három hónapot dolgoztam Norvégiában, Ingri Fiksdal társulatával. Itthon is mindig megtaláltak a lehetőségek a személyes ismeretségeken keresztül. Én beleszülettem a szabadúszó életbe, és saját alkotások létrehozásához Budapest számomra ideális. Van lakásom, van próbaterem, lehet dolgozni. Vannak színházak, ahol ezt be lehet mutatni, és mindig meg lehet találni a módját, hogy a munka eljusson külföldre, például fesztiválokra vagy az Aerowavesre."[8]

A kapcsolatépítés vitte új irányokba Déri Andrást is, aki hatévesen a Hortobágyon kezdett hip-hopot táncolni, majd a *locking urban dance* stílus egyik hazai pionírjává vált. „Kortárs táncosnak kvázi amatőr voltam, mikor a 2007-es SzólóDuó fesztiválon díjat nyertünk Bazsinka Mihály szaxofonos barátommal. Innen hívtak a prágai Duncan Centerbe, de az »csak középiskola« volt, ezért egy évre rá átmentem a rotterdami Codartsba. Ekkor még a »zoknitáncos«, technikás ideált hajkurásztam, de folyamatosan sérült voltam, mindkét bokámat műteni is kellett. Egy szélmalomból átalakított étteremben mosogattam, és már Brüsszelen töprengtem, amikor eljött hozzánk workshopot tartani David Zambrano, aki óriási hatással volt rám. A következő évben velem együtt az évfolyam negyede átment a P.A.R.T.S.-ba, amit inkább tudnék kísérleti pedagógiai kutatáshoz hasonlítani, mint iskolához, éppen az antiakadémikussága miatt egyedülálló. A Reseach Cycle[9] alatt az önálló alkotómunkám még nem forrt teljesen össze, táncosként sem láttam tisztán a jövőm. Sok felvételire elmentem, mire rájöttem, az nem az én utam. Amint rábíztam magam az isteni gondviselésre, maguktól alakultak a dolgok. Ebben fontos szerepet játszott két évvel ezelőtti ideiglenes hazaköltözésem, a gyökereim kutatása, és az Orkesztika Alapítvány rezidenseként végzett alkotómunkám. Sikerült benne maradnom a nemzetközi körforgásban a több nyugati iskolában szerzett tapasztalat és kapcsolatok, és ezek ápolása miatt. A P.A.R.T.S.-ban az utolsó évben dolgoztunk Daniel Linehan amerikai koreográfussal, az ő *Tavaszi áldozat*-előadásával négy éve turnézunk, jövőre is vannak dátumok. Belekóstoltam projektekbe olasz kisvároskákban, régi barátokkal Bécsben és a horvát tengerparton; az Orkesztikánál és a Bakelitben rezidenskedve újabb kapcsolatokra tettem szert, ezek révén kaptam meghívást Bonnból Rafaële Giovanola volt Forsythe-táncostól, a CocoonDance koreográfusától. Azóta a kezdeti helyettesítésből széles körű, hosszú távú tervezés lett, újra soklakivá váltam."

Modern vándorélet

Fehér Ferenc mindig szeret hazajönni, és máig Budapestet tartja a bázisának, noha jelenleg többet dolgozik és tanít külföldön, mint itthon. „Nüanszokon múlik, ki mennyire tud boldogulni kint. A tehetség mellett fontos, hogy lelkileg is strapabíró legyen az ember. Az aktuális trendek is számítanak, most Nyugaton kelendőbbek a kétnemű táncosok, Me-

7 Az L1 Független Művészek Egyesülete 1998-ban alapított, kezdetben főleg független magyar táncművészeket, ma már vizuális művészeket, zeneszerzőket, kulturális menedzsereket stb. tömörítő egyesület, művészeti vezetője Ladjánszki Márta táncos-koreográfus. Céljuk a kortárs tánc népszerűsítése, produkciók létrejöttének elősegítése. Rezidensprogramjukban évente 5-6 fiatal művésznek biztosítanak bemutatkozási lehetőségeket és szakmai mentorálást.

8 Aerowaves: 1996 óta működő (2014 óta az Európai Bizottság Creative Europe programja által támogatott) nemzetközi kortárstánc-network. A 34 országot képviselő 40 partnerszervezet (köztük a Műhely Alapítvány) kurátorai minden ősszel nyílt pályázaton választják ki a közel 500 jelentkező közül azt a húsz fiatal koreográfust, aki munkájával bemutatkozhat a tavaszi SpringForward fesztiválon, amelyet legközelebb 2018-ban, Szófiában rendeznek meg. Magyarországról bekerült már ide többek között a Hodworks *Pirkad* és *A halandóság feltételei*, valamint tavaly a Timothy and the Things *Anyádék rajtam keresnek* című előadása.

9 L. 5. lábjegyzet.

xikóban vagy Kínában pedig nagyon megy az »egzotikus« európai kortárs tánc. Én 2000-ben jutottam ki először Lengyelországba, aztán fesztiválokra jártam sokat, de ha egyszer megérzi valaki ennek az ízét, már nem lehet visszafordulni. 2015–16-ban tanítottam az Amsterdam University of Arts *urban dance* szakán. Nem voltak magyar diákok, mert sokan azt hiszik, nem tudnák megfizetni az iskolát, de ott is van ösztöndíj. Többen kérdezik, nem unom-e még a vándoréletet. Nekem ez nem csak a szakmám, én ezt imádom. Most épp itthon dolgozom Mikó Dáviddal, *The Station* című duettünk premierje szeptemberben lesz a MU Színházban. Már eleve úgy koreografálok, hogy könnyű legyen utaztatni, nem használok kellékeket se. Imádom a testet, a mozdulatokat, autodidakta módon tanultam meg táncolni. Engem a kitartás, a motiváció vitt előre, máig sokat gyakorlok, szeretek keresgélni, erre megy el a legtöbb időm. Haza is pihenni és keresgélni jövök. Szeretem, ha egy táncos néha eltűnik, és nem hoz létre új előadást, mondjuk, két évig. Minden táncosnak kötelező lenne néha frissítenie magát, de erre is csak Nyugaton lehet félretenni pénzt. Ez nagy befektetés lehet, miközben óriási a nyomás, hogy mindig szem előtt legyünk, mutassuk magunkat. Ebbe bele lehet roppanni, úgy, hogy észre sem vesszük."

Kifejezetten roma kortárs táncost keresett Constanza Macras német koreográfus egy készülő előadásához, így ajánlották neki Bordás Emilt. „Az *Open for Everything* premierje 2011-ben volt, utána három évig turnéztunk vele. Azóta dolgozom a társulattal, de nem akartam állandóra szerződni velük, hogy legyen lehetőségem más kollaborációkra is. Constanzával jól összehangolódtunk, és a társulatban mindig vannak új emberek. A sok különböző projekt során barátságok is születnek, ebből jönnek újabb munkák. Miskolci, szegény családból származom, sokáig el sem tudtam képzelni, hogy valaha eljutok külföldre. A turnék során jártunk már Dél-Amerikában és Kínában is. Az első év után láttam, hogy nem érdemes fenntartanom a budapesti albérletemet, modern vándorcigány lettem, de négy év után már fárasztó volt, hogy nincs saját helyem. Két hónapja vettünk ki egy berlini albérletet a barátnőmmel, itt el tudnám képzelni a családalapítást is. Berlin a legélhetőbb európai város, alig drágább Budapestnél. A magyarok számára mégis kevésbé vonzó, mert a német irány – nagyon konceptuális, és összeolvad benne színház és tánc – idegen, és talán kissé merev a kreatív, fizikális magyar táncosoknak. Sokszor elfog a honvágy, ilyenkor elkezdem felhívni a családomat és a barátaimat. Szívesen dolgoznék otthon is, de tudom, ha pályáznék, semmit nem kapnék, mert nem vagyok benne a körben, akiket finanszíroznak. Fiatal alkotóként Magyarországon küzdelmes az élet, ezzel szemben amikor külföldön vagyok, határtalanságot érzek."

Fehér Ferenc a Morgan and Freemanben. Fotó: Simon Judit

Újgenerációs utazók

Takács László – aki két évig a SEAD hallgatója volt – a Duda Éva Társulatban táncolt, amikor megtalálta a felkérés, hogy csatlakozzon a Zagreb Dance Companyhoz, akik épp férfi táncost kerestek. „Változó időszakban kerültem Zágrábba, majd több hónapig Belgrádban is dolgoztam. A balkáni közeg nagyon nem befogadó, nekem mégis sikerült beilleszkednem. Van egy mediterrán mentalitás is, némely koreográfus a másfél órás bemelegítés után harminc perces ebédszünetet ad. A fiatalok ott is a lehetőségek hiánya miatt hagyják el Zágrábot, mert csak egy hivatásos kortárs társulat van, ahová az utóbbi két évben nem is vettek fel újgenerációs táncosokat. A képzés most fellendülőben van, és sok az új projekt is, mivel Zágrábban nagy a fesztivál- és utcaperformansz-élet. Gyakran visszahívnak még, szívesen is megyek, de már nem táncosként dolgozom a Companyval, inkább workshopokat tartok."

Varga Csaba 2009-ben került a SEAD végzős évfolyamába, ahol még nyilvánvalóbbá vált számára, hogy járni szeretné a világot. „2010 nyarán egy ex-SEAD-esekből verbuvált kollektíva tagjaként Brüsszelben dolgoztam másfél hónapot, amiért fizetést nem kaptunk, a cél inkább az volt, hogy a

Cserepes Gyula: Selfy. Fotó: Tuza Tamás

kortárs tánc fővárosában alkossunk, előadjunk, kapcsolatokat teremtsünk. Belgiumban és szomszédos országaiban ez idő alatt rengeteg privát és nyitott felvételi volt, és a második próbatáncon sikerült elszegődni a francia Kubilai Khan Investigationhez Juhász Péterrel. A touloni társulattal két és félévet turnéztunk Európában és Ázsiában, aztán a genti Les Ballets C de la B egyik táncosa, Kaori Ito új projektjébe kaptunk felkérést. Utána megint Brüsszelben dolgozhattam Anton Lachky, ott élő szlovák koreográfussal, legutóbb pedig a lausanne-i Compagnie Lingával. Szabadúszóként csak projektekre szerződtem, és mindig Budapestre jövök haza, nem is szeretnék ezen változtatni. Szeretek itthon élni, itt a családom és a legtöbb barátom. Ha élnék is külföldön, talán Dél-Franciaországban vagy Spanyolországban tudnám elképzelni, de nem sokáig. Utóbbi most amúgy is képben van, a következő évadban öt hónapig dolgozom majd Barcelonában."

Szintén a SEAD nyitott kapukat Juhász Péter előtt: „Az első évemet tapostam a Budapest Kortárstánc Főiskolán 2008-ban, amikor egy külföldi tanár órájából inspirálódva kiutaztam felvételizni a SEAD-re. Két évet töltöttem ösztöndíjjal Salzburgban, ahol mindenki nagyon nyitott volt, és persze mozgásmániás. Reggeltől estig bent voltunk a suliban, mert ha nem az iskolai kötelezettségeknek tettünk eleget, saját kreációkon dolgoztunk. Az első profi munkalehetőségem az első év elvégzése után adódott Roberto Olivan spanyol koreográfussal. Utána egy rövid kreáció erejéig csatlakoztam Hámor Józsefhez és Maday Tímeához Budapesten, majd a francia Kubilai Khan társulat után dolgoztam Eléonore Valère-Lachkyval, a Les Ballets C de la B-vel, Mészáros Mátéval, valamint a Charleroi Danses-szal Thierry de Mey darabjában. Most Emanuel Gat múlt évben készített darabjába kell beugranom, aminek betanulása épp a napokban zajlik, ezt követi egy új kreáció a montpellier-i táncfesztiválra, és jövő tavasszal egy újabb. Még pár évig külföldön dolgozom szabadúszóként, ez után minden időmet az Ács Adriennel és Mikó Dáviddal 2013-ban alapított Sub.lab Kollektívának szeretném szentelni, akikkel az idén ötödik alkalommal szervezzük az IDW Budapest Nemzetközi Táncfesztivált. Új generáció van feljövőben Magyarországon, amiben hatalmas potenciál rejlik, és biztos vagyok benne, hogy előbb-utóbb ezek az emberek térhez és lehetőségekhez fognak jutni, viszont ehhez sokat kell még gürcölni."

Kiegyenlítődés

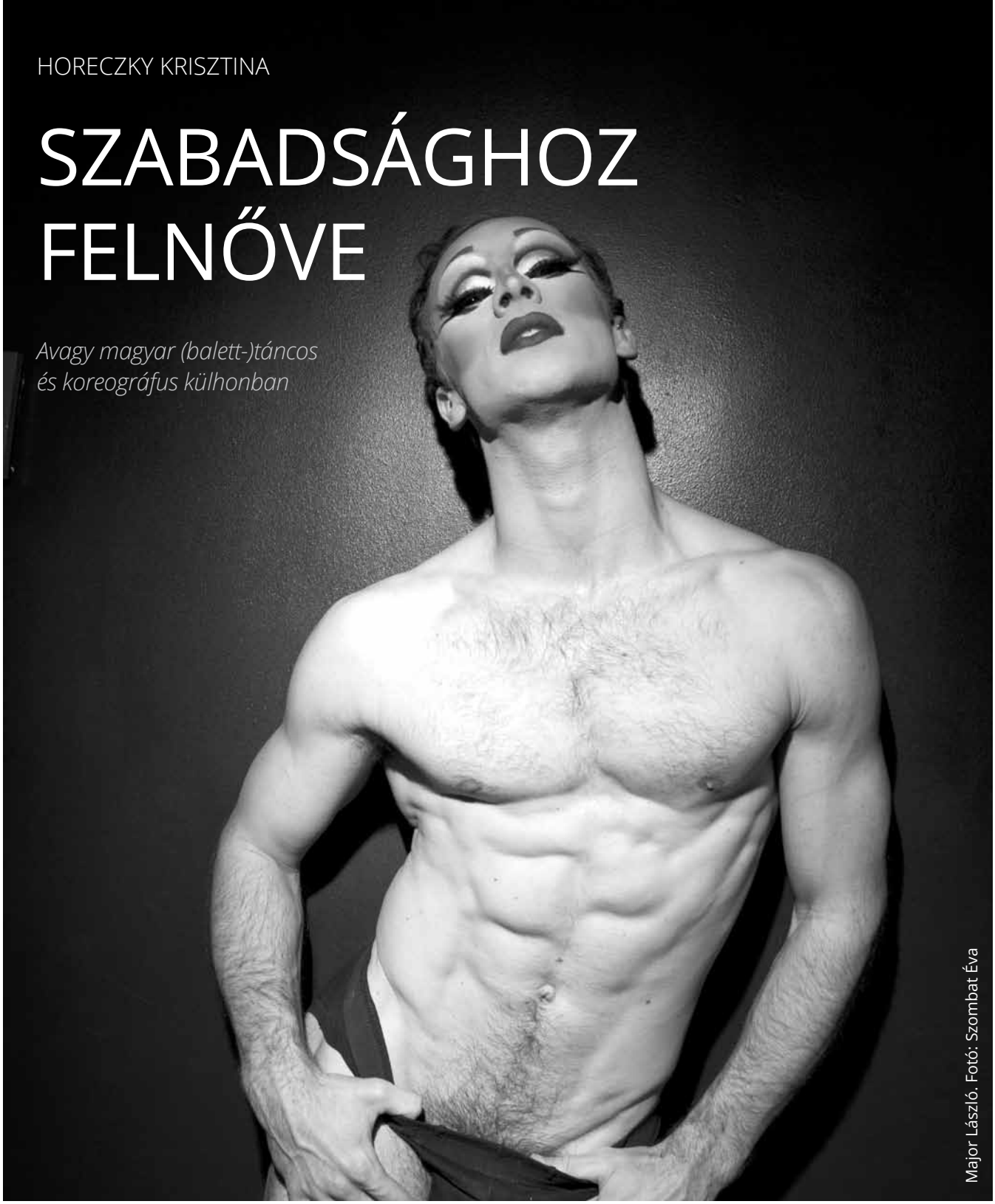
„A sorozatos külföldi meghívásaim eredménye az volt, hogy a sok itthoni visszautasítás ellenére a negatív énkép helyett pozitív alakult ki bennem" – meséli Batarita, akinek pályája Fehér Ferenccel egy időben indult, de a 2000-es évek elején butoh által inspirált munkáit itthon még nem lehetett hová tenni. „Külföldön fantasztikus lehetőségeim voltak, először hosszabb időt Franciaországban, majd a DanceWEB ösztöndíjasaként Bécsben töltöttem. Japánban az évente egy művésznek adott Ucsida-ösztöndíjat, Bangkokban meghívást a thai király születésnapján való fellépésre, Koreában koreográfusi munkákra való felkérést kaptam. Európához képest Ázsia óriási ugrás volt, alkotóként teljesen kinyíltam, ami erőt és önbizalmat adott. Japánban nem csak butoh-táncosként, hanem kortárs koreográfusként, Koreában pedig színészként és táncvígjátékok alkotójaként is számon tartanak. Kínába azért hívtak meg, mert mesteremhez, Ko Murobushihoz hasonlóan filozófiát is írok és tanítok. Egyes nációk segítik, a magyarok inkább megfojtják egymást. Sokáig emiatt éreztem, hogy nem kell ide visszajönnöm. De miközben a világot jártam, arra is ráébredtem, hogy nem vagyunk egyedül a problémáinkkal, és mély érzésű emberekként mindannyian pozitív dolgokat is tudunk generálni. Most többet vagyok itthon, de Koreában és Japánban is van egy-egy családom, akikhez bármikor hazamehetek. Jelenleg kistelepülésekre viszem el *Sárvirág* című szólómat, és utána beszélgetek a »szűz« nézőkkel. Felléptem már focipályán és kertben is, 100 forintos belépőért. Azt gondoltam: annyit dolgoztam már külföldön, miért nem a saját országomban adom át a tapasztalatomat az embereknek? Nem véletlenül születtem ide. Ahol nincs pénz, ott misszióként kell ezt felfognom, mert hiszek benne, hogy az életben kiegyenlítődik az adok-kapok."

Hód Adrienn, a Hodworks alapító-koreográfusa egyre kevésbé tudja elképzelni, hogy külföldön felépítsen egy új életet. „Néha úgy érzem, van ennél jobb, menni kell, néha pedig úgy, hogy ez így jó. Utazunk is, látunk is, benne vagyunk a körforgásban, vannak minőségi munkák, és emberek, akikkel lehet dolgozni. Meghatározó külföldi élményem volt a csereprogram New York-i művészekkel, ahová a Műhely Alapítvány segítségével jutottam el, és a Hodworks alakulásakor az öthónapos berlini rezidenciánk a Tanzfabrikban. Többször bekerültünk az Aerowaves programba, ezen keresztül kaptam meghívást a mainzi Stadttheater kortárs társulatához egy duett koreografálására. Tavaly dolgoztam a szlovéniai ENKNAP társulattal, most épp a brémai kortárstánc-együttessel egyeztetek egy workshopról. Az alkalmazott koreográfusi munka azért erős keretek közé van szorítva, számomra pedig művészi oldalról fontos a teljes szabadság. Az alkotásban is az őszinte, nyílt, gyermeki minőséget keresem, amikor együtt nem tudjuk, mit kell csinálni. Ez megtörténhet bárhol, a szikra nem külső feltételek függvénye. De az itthoni piac annyira pici, hogy a külföldi rezidenciák, előadások nélkül a pesti művészélet már nagyon szűk lenne."

HORECZKY KRISZTINA

SZABADSÁGHOZ FELNŐVE

Avagy magyar (balett-)táncos és koreográfus külhonban



Major László. Fotó: Szombat Éva

A sóval behintett *Népszabadság*ban jelent meg 2015 novemberében egy, a külföldön dolgozó magyar táncosokról szóló írásom,[1] amelynek tárgya többek között az volt, hogy a Magyar Nemzeti Balett (MNB) nemzetközi csapatot építő direktora, Solymosi Tamás és az Operaház főigazgatója, Ókovács Szilveszter a *Billy Elliot*-musical bemutatója kapcsán balett-táncos utánpótláshiányról beszélt a sajtóban.[2] Hangsúlyozták, az „elmúlt években" egyre kevesebben jelentkeznek a Szakály György rektor vezette Magyar Táncművészeti Főiskolára (MTF).[3] Mindeközben az egykori dalszínházi balettigazgató Szakály arra hívta föl a figyelmet, hogy az MNB-ben kisebbségben vannak a hazánkban képzett, a világban kelendő magyar táncművészek. Korántsem mellékes, hogy a jogszabályok értelmében az államilag finanszírozott oktatásban részesült hallgatóknak vissza kell fizetniük a tandíjat abban az esetben, ha nem itthon vállalnak munkát. Írásomban statisztikákkal igazoltam, 1960 óta hogyan csökkent folyamatosan, főleg drasztikusan a

1 Balettra fel! – Külföldiek jönnek, magyarok meg külföldi társulatokba kényszerülnek, *Népszabadság*, 2015. november 20., ugyanekkor: http://nol.hu/kultura/kulfoldiek-jonnek-magyarok-meg-kulfoldre-kenyszerulnek-1576047

2 Uo.

3 2017. február 1-től az MTF egyetem lett, melynek munkáját felügyelő öttagú konzorcium tagja 2016. február óta Ókovács is.

táncművész-képzésben részt vevők száma az Állami Balett Intézetben, majd a jogutód MTF-ben. A *Népszabadság* online felülete egy másodmagammal összeállított, közel ötven fős névjegyzéket is közölt az idegenben dolgozó táncosokról.[4]

Az Operaház 2016-ban, az Eiffel-projekt részeként – konkurálva a Magyar Táncművészeti Egyetemmel – elindította fizetős előkészítő tanfolyamát 6, majd 4–11 éves gyermekeknek, heti három alkalommal, Magyar Nemzeti Balettintézet (sic!) néven. Ókovács Szilveszter, az *Origo* fáradhatatlan sajtólevelezője, a Magyar Nemzeti Balettbe leszerződtetett külföldi táncosok ügyében ez idáig háromrészes, a (Tatyjána) nénjéhez címzett, nem kommentelhető „levéláriáiban" próbálta igazolni álláspontját.[5] Az MTE rektora az *Art 7* portálnak adott interjújában elmondta: az idei végzősök közül többen kaptak ajánlatot az Operaháztól, de azt 75 százalékuk nem fogadta el.[6]

Ellentétben a fönti belterjes purparléval: arról, vajon hány magyar táncost/koreográfust foglalkoztatnak külhonban nagy, komoly presztízzsel bíró tánc- és balettegyüttesek, elvétve esik szó a honi sajtóban; a szélesebb nyilvánosság mit sem tud a gyakorta kivételes pályafutásokról. E körképben megszólaltajuk Czédulás Esztert (1988), Lukács Andrást (1977), Major Lászlót (1989), Simon Istvánt (1987), Szabó Csongort (1981). A válogatás a folyamatosan módosuló listáról nyilván „önkényes". Sajnálatos, hogy nem nyilatkozott az annak idején az Állami Balett Intézet klasszikusbalett-szakán végzett Móricz Tamás, aki kilenc évet töltött a William Forsythe által 1984-től 2004-ig irányított Frankfurt Balletnél. A *movement awareness* (mozdulattudatosság) oktatójaként rangos helyeken tanít(ott), tart(ott) workshopokat a világban; 2015-től a kortárs táncszcéna egyik legbecsültebb koreográfusa, Sidi Larbi Cherkaoui művészeti igazgató jobbkeze a Flamand Királyi Balettnél, ahol honfitársa, Banka Viktor a kart erősíti. Előzetes szándékai ellenére nem tudott rendelkezésünkre állni Busa Balázs, az Anne Teresa De Keersmaeker alapította, Belgiumban működő Rosas tagja.

A panorámában szereplő igen eltérő egyéniségek mind egyetértettek abban, hogy a táncosok jó ideje elsősorban a művészi kíváncsiság miatt választják a külföldi karriert, a boldogulást idegenben. A Győri Tánc- és Képzőművészeti Szakközépiskolában klasszikus balett tagozaton végzett Major László tizennégy évesen, tánctörténet órán hallott először a világ legismertebb, kizárólag férfiakból álló *drag balett* társulatáról. Az 1974-ben megalakult New York-i Les Ballets Trockadero de Monte Carlónak (Trocks) 2014-ben lett a tagja, kamaszkori vágyát beteljesítve.[7] A rangos díjakkal kitüntetett, nemzetközi *en travesti* turnétársulat repertoárja a romantikus balettirodalom kanonikus műveinek kulturális hivatkozásokban gazdag, abszurd átirataiból (*A hattyúk tava*, *A diótörő*, *Giselle*, *A szilfid*, *Don Quixote*, *Esmeralda* stb.) és úttörő-modern mozgáskomponisták, így Isadora Duncan, Martha Graham, Pina Bausch, George Balanchine, Jerome Robbins, Merce Cunningham alkotásainak rekeszizomedző fricskáiból áll. A hazánkban ez idáig kétszer vendégszerepelt Trocksnak a *queer* esztétika mellett sajátja a komoly elméleti háttértudás, a lenyűgöző geg- és humorérzék, a kimunkált testű, professzionálisan sminkelő férfi előadók spicctechnikája, kimagasló karikírozó és színészi képessége. A művészeti igazgató, Tory Dobrin több tucat, a balettklasszika nagyjait idéző férfi és női művészálnevet, fiktív életrajzot alkotott meg a társulati tagoknak. A tizenhat évesen ‑ fiú osztálytársai közül egyedüliként ‑ a spiccelést elsajátító Major[8] az egyesült államokbeli pályafutása előtt (Atlantic City Ballet, Charlotte Ballet, Trocks) a Közép-Európa Táncszínház produkcióiban dolgozott, majd a Frenák Pál Társulathoz csatlakozott. „A külföldre kerülés hozta meg mindazt a sikert, művészi kiteljesülést és szabadságot, amit elképzeltem erről a pályáról, és amit elvártam magamtól már fiatal korom óta. Megerősített érzelmileg, és képes voltam/vagyok megállni a helyemet nehéz pillanatokban is, akár egy próbatáncon, ahol háromszázan felvételiznek egy szerepre, vagy amikor a világot kell átutazni egy turné alkalmával, és megszokni az új helyeket, kiépíteni a komfortzónámat – egy héten akár három-négy új városban. Az elmúlt pár évben olyan sokszor kellett megállnom a helyemet egyedül, és feltalálni magam segítség nélkül, hogy már nem igénylem mások segítségét vagy közreműködését. Ez nem feltétlen jó tulajdonság. Emellett a külföldre kerülésem nagyon toleránssá is tett, ami roppant fontos. Sokszor frusztrálva éreztem magam falusi gyerekként felkerülve Budapestre, nem tudván mindazokról a dolgokról, amikről a korombeliek már tudtak, hallottak. Nem utaztam metrón 18 éves korom előtt, nem tudtam, hogyan kell csekket befizetni…" – összegzett a magát mindig is kortárs táncosnak érző/gondoló, amennyire sokoldalú, olyannyira önazonos Major.

„Nehezen indult a pályám, egy tánc szempontból csaknem végzetes sérülésből kellett felépülnöm, ami legalább egy évvel visszavetett, ettől fogva nekem semmi sem volt garantált. A növendékéveim végén nem akartam klasszikus balettművészként karriert befutni. Modern és posztklasszikus, illetve kortárs darabokat szerettem volna táncolni; kísérletezni, kilépve a műfaji határok közül. Erre nem láttam lehetőséget itthon olyan formában, amit művészileg inspirálónak éreztem. Ajánlottak szerződést más nyugati együttesből is, de pontosan tudtam, mi történik Drezdában, és kifejezetten oda szerettem volna menni" – így Simon István, aki 2007-től tartozik a Forsythe-féle Frankfurt Ballet hagyományait továbbörökítő, annak legitim örökösének tekinthető drezdai Semperoper Balletthez, amelynek magyar tagja még Madar Milán is. Simon egy aktív szezon erejéig a Magyar Nemzeti Balett első magántáncosa volt, amikor öt év után (ideiglenesen) otthagyta a drezdai társulatot; miután végigjárta a szamárlétrát, kivételesen színes a szereplistája a kanadai Aaron S. Watkin irányította együttes *principal*jaként. Repertoárján ugyanannyira jelen vannak az ún. hercegszerepek, Alekszej Ratmanszkij és MacMillan darabjai, a romantikus-klasszi-

4 A lajstromot Ókovács Szilveszter a *Mandiner*nek adott nagyinterjúban „roppant tendenciózusnak" minősítette, közölve: „A cikkben bájos maszatolás folyt arról, hogy a mai rektor idején kevesebben végeztek, mint idén." Deklarálta: „Tetszik, nem tetszik, a balett versenysport, az RSG-vel számos közös pontja is van", továbbá kiemelte, személyesen kérte a balettigazgatót, hogy „szimbolikusan" is sokat spiccéltessen, azaz fejlessze a társulat spicctechnikáját. Arra a kérdésre, milyen balettelőadást látott külföldön, így felelt: „Asztanában, Kazahsztán fővárosban voltunk például tavaly a miniszterelnökkel, a tárgyalások szünetében ott is néztünk egy *Hattyúk tavá*t a Magyar Nemzeti Balett szólistáival". L. „Orbánnal csak operáról beszélünk", *mandiner.hu,* 2015. december 7., http://mandiner.hu/cikk/20151207_orbannal_csak_operarol_beszelunk_okovacs_szilveszter_a_mandinernek

5 A külföldizésről – avagy már megint a balett, *origo.hu*. (2017. 02. 25., 2017. 03.14., 2017. 03. 24.)

6 „Ízlésen nem tudok vitatkozni", *art7.hu*, http://art7.hu/szinhaz/izlesen-nem-tudok-vitatkozni/, 2017. április 5.

7 Spiccen viccelnek, *Népszabadság*, 2016. március 5., http://nol.hu/kultura/spiccen-viccelnek-1604851. Írásom a Trocksról, portré Major Lászlóról.

8 Egyik álneve: Tatiana Youbetyabootskaya – ejtsd: Jubetyjabuckaja –, a másik: a Legupski fivérek egyike, Araf.

kus balettek Watkin- és David Dawson-féle átiratai (*A diótörő*, *Csipkerózsika*, *A hattyúk tava*, *Don Quijote*, *A bajadér*, *Giselle*), mint a modern-kortárs alkotók opusai (Forsythe, Mats Ek, Jiří Kylián, Dawson, Alexander Ekman, Johan Inger, Ohad Naharin). Társulatával tavaly Mats Ek a világsajtóban búcsúestnek beharangozott – egyelőre nem – hattyúdalában szerepelt a párizsi Théâtre des Champs-Élysées-ben, idén a párizsi Garnier-palotában lépett deszkára Forsythe *Impressing the Czar* című balettjében. „Forsythe ars poeticája természetesen nagymértékben befolyásolt. Aki növendék korom óta ismer, emlékezhet rá, hogy a kritikus gondolkodás mindig is jellemző volt rám, és ebből konfliktusaim is adódtak, viszont a jelenlegi társulatomban ezt nemcsak tolerálják, hanem kifejezetten bátorítják is. Úgy hiszem, azt a fajta szellemi szabadságot, amit táncosként megkapok, a világ egyetlen más balettegyüttesében sem tapasztalhatja meg társulati tagként egy vezető szólista. Teremben és termen kívül egyaránt. Ez annak a következménye, ahogyan Forsythe ideáljait az igazgatónk továbbgondolta egy más repertoárú társulatra. Ehhez a szabadsághoz fel kell nőni. Mostanra újradefiniáltam a viszonyomat a klasszikus baletthez is. Miután megannyi technikában és stílusban kipróbálhattam magam, arra is rájöttem, hogy azzal az igényességgel, ami az ideálom, tényleg a klasszikus balett a legnehezebb színpadi táncműfaj – és ezt nagyon másként gondoltam tíz éve" – summázott.

Simon István hajdani, Mächer Szilárd vezette első évfolyamából a hét végzős fiú legtöbbje annak idején mind külföldre szerződött: így Darab Dénes, Jancsula Bence, Krajczár Balázs, Matkaicsek Péter. Jancsula jelenleg is a Svéd Királyi Balett tagja, miként volt évfolyamtársa, a Sebestény Katalin-tanítvány Barabás Marianna (1987). Az MTF-en 2007-ben végzett, Oroszországban született, anyai ágon orosz balett-táncos egy szezont töltött a budapesti operabalettnél, majd 2008-tól 2014-ig a Svéd Királyi Balett szólistája lett. A Balanchine, John Cranko műveit is tartalmazó klasszikus repertoár mellett olyan modern-kortárs alkotók munkáiban táncolt, mint Béjart, Mats Ek, Ekman, Forsythe, Angelin Preljocaj, Sharon Eyal, Jean-Christophe Maillot. Noha 2015-ben az immár harminckét éve Maillot igazgatta Monte-Carlói Baletthez szerződött főszerepekre, karrierje végéig tagja maradhat a svéd társulatnak, és három évig fizetés nélküli szabadságra mehet úgy, hogy megtartja státuszát. Az ún. *life contract* kiváltság a világban.

A 2006-ban showtánc Európa-bajnok és világbajnoki ezüstérmes, a disco freestyle világbajnokságon negyedik helyezett Major Lászlóhoz hasonlatosan kanyargós utat járt be műfajilag Czédulás Eszter is. A Szegedi Kortárs Balett egykori tagja tízéves korától a Csillagszemű néptáncegyüttesben táncolt, később Bakó Gábornál dzsesztáncot tanult, majd a MU Terminál Kortárs Műhelyében pallérozódott. A Táncművészeti Főiskola hallgatójaként választották ki az Erasmus-programra, így töltött fél évet a Rotterdami Táncakadémián. A következő esztendőben már állandó diákként folytatta a kinti bachelor programot, amelynek nagy részét már szakmai gyakorlaton töltötte. Így került Svédországba, a Mats Ek édesanyja, Birgit Cullberg (1908–1999) által 1967-ben életre hívott Cullberg Ballethez,[9] amelynek 2012 óta a szólistája. Dolgozott Anouk van Dijk rotterdami, 2000-től 2012-ig működő kortárs táncegyüttesében, az anoukvandijk dc-ben is, amelynek produkcióiban a kezdetektől a végig részt vett magyar pályatársa, Cseri Péter is. Arra a kérdésre, külföldi pályafutása során mennyiben változtak a táncművészetről, és egyáltalában a művészetről alkotott kora ifjúkori elgondolásai, azt válaszolta: teljes mértékben. „A mai elképzeléseim, ideáim azért is mások, mert teljesen más művészeti körben/stílusban dolgozom ma, mint amit megismertem a pályafutásom elején. Ma azt gondolom, hogy egy kortárs táncos munkája sokkal bonyolultabb és összetettebb. Aktív alkotó és közreműködő, aki használja a személyes tapasztalatát, véleményét, ideológiáját egy kreatív folyamatban. Illetve aktívan részt vesz a művészi folyamat megbeszélésében, reflektál, olvas, és képben van a kortárs táncművészet fejlődésével kapcsolatban. Az a korai elképzelés is megváltozott, hogy csak a táncban nem lehet egzisztenciális biztonságot találni. És ma sokkal fontosabbnak tartom, hogy hogyan, és milyen művészi munkát építünk együtt a kollégáimmal, mint hogy én milyen karriert futok be."

Czédulás Eszter (balra) és Eva Mohn. Fotó: Peter Eriksson

A Győrben végzett, hazánkban a Pataky Klári Társulat fő emberének tartott, és a Tünet Együttes tagjaként is ismert Szabó Csongor 2007-ben csatlakozott először a brit Tim Rushton irányította Dán Táncszínházhoz (Dansk Danseteater), ahol három szezont töltött, majd 2010-től 2013-ig a Cullberg Ballet táncosaként folytatta.[10] Szabó eztán visszatért a dán kompániához, családjával Koppenhágában él. „Eredetileg Lars von Trier filmjei miatt gondoltam, hogy ide szeretnék költözni, de a dán film nem igazán része a mindennapi kulturális életnek. A színházban pedig hiányzik számomra, hogy az alkotók nem mennek a dolgok mélyére, mert erősebb az igény a szórakoztatásra, mint a reflektálás a társadalmi kérdésekre – persze van példa mindenre, de a mainstream színházi életben kevésbé. Tizenegy éves korom körül találkoztam először a Cullberg Ballettel és Mats Ek koreográfiáival, ám a gyerekkori álom és a valóságos találkozás között eltelt tizenöt év mind a társulaton, mind a személyes életemen nyomot hagyott. Ezt a különbséget csak akkor lehet megérteni, amikor testközeli tapasztalattá vá-

9 Mats Ek 1981-től 1993-ig volt a művészeti igazgató, 2014-től Gabriel Smeets irányít.

10 2010-ben szerződött a Cullberghez Várnagy Kristóf is, aki jelenleg a Nagy Emese által gründolt (DART-ból alakult) MA-ZE tagja, de közben volt koreográfus-asszisztens a Frenák Pál Társulatnál is. Az MTF-et végzett Várnagy (1984) az alábbi világhírű (turné)társulatokkal dolgozott még: Ballet d'Europe, Ballet Preljocaj, Svéd Királyi Balett, Cirque du Soleil.

Lukács András. Fotó: Wiener Staatsoper

lik; nincs ebben semmi keserűség, de az a Cullberg, amivel én találkoztam, már egy másik társulat volt. Harmincéves korom körül kezdtem el megérteni, hogy mennyire megváltozott a világ, és benne a tánc. A kilencvenes években nőttem fel, akkor kezdtem el nyitott szemmel járni a világban – de időközben elmúlt a nagy koreográfusok, a nagy mesterek kora, átalakult a művészet finanszírozása. Egy táncművész pályája túl rövid ahhoz, hogy ne érezze meg ezeket a változásokat" – fogalmazott.

Szabó minél hosszabb ideje él távol Magyarországtól, annál erősebben érzi a kulturális különbségeket, így azt, hogy hazánkban mennyire más a viszony a kultúrához, mint Dániában. Úgy véli, itthon van egy nagyon erős bázis, amely bár lehet, hogy csupán egy „szűk csoport", a tagjainak bizonyos művészeti és társadalmi kérdések mégis fontosak. Ezek közé sorolja Alföldi Róbert távozását a Nemzeti Színház éléről, vagy Erdős Virág verseskötetének megjelenését. „Ezt a típusú érdeklődést nem érzem Dániában. Persze ez összetett dolog, mert teremt bizonyos nehézségeket, hogy felnőttként kerültem ide – tudok valamennyire dánul, de akármennyire is érdeklődöm, követem a helyi eseményeket, óhatatlanul kimaradok bizonyos dolgokból. Az ember nagyon máshogy él és alkot Skandináviában, mint Közép-Kelet-Európában. Felszabadíthat kreatív energiákat, ha falakba ütközöl, de a küzdelem az egyről a kettőre jutásért, az, hogy minden nap harcolnod kell a művészetedért, túl sok energiát emészt föl."

Míg a bécsi Volksopernek egy magyar táncos tagja van, Benedek László, a Bécsi Állami Operaház balettegyüttese, a Wiener Staatsballett nemzetközi társulatát jelenleg az alábbi magyar kvintett színesíti: Nistor Laura, Ledán Eszter, Laczkó Zsófia, Szabó Richárd és Lukács András. Lukács megkeresésem idején a bécsi operabalettel készített, sorban negyedik koreográfiája, a *Movements to Stravinsky* áprilisi premierjén dolgozott. Egyfelvonásosa a forradalmi Ballets Russes alapító atyja, Szergej Gyagilev előtt tisztelgő, a Volksoperben bemutatott Sztravinszkj-triptichon egyik darabja. Az 1997-ben az MTF klasszikusbalett-szakán végzett Lukács három évadot töltött a Magyar Nemzeti Balettnél, majd nyitottan a kortárs/modern technikákra a kortárs tánc hajdani egyik fellegvárába, a Forsythe-féle Frankfurt Ballethez szerződött, ahol ugyanúgy egy esztendőt töltött, mint a Lyoni Opera Balettnél. 2005-től a Wiener Staastsballett szólistája, 2006-ban mutatták be első, a társulatnak készített darabját, a *Tabula Rasát*. 2012-es *Boleróját* a Győri Balett harmincöt éves jubileumára, 2014-ben tanította be az együttesnek. Párhuzamosan műveli a táncos és a koreográfusi pályát, és tervei szerint pár évig még táncos státuszban marad. „A szemléletmódomat teljes mértékben megváltoztatta, hogy külföldre szerződtem, amiért végtelenül hálás vagyok a sorsnak, akkor is, ha voltak nehéz időszakok. Ma már elképzelhetetlennek tartom egy helyen, egy együttesben eltölteni a pályát, ami szerintem beszűküléshez vezet. Éppen ezért az eredményes karriert számomra leginkább az határozza meg, hogy táncosként és/vagy koreográfusként soksok táncossal, koreográfussal, asszisztenssel dolgozhassunk együtt, sokféle stílusban, technikában próbálva ki magunkat. Nagyon szerencsésnek mondhatom magamat, hogy a világ vezető táncosaival, koreográfusaival dolgozhattam/dolgozhatok együtt. Részint ezért sem állítom, hogy a Bécsi Operánál teljesedtem ki művészileg; úgy hiszem, az összes együttesben eltöltött évek tapasztalata hozta meg a kiteljesedést a táncos és a koreográfusi pályámon egyaránt" – fogalmazott a táncos-mozgáskomponista, aki ugyanolyan formátumosan tolmácsolja a klasszikus balettműveket, mint Forsythe, Kylián, Mats Ek, Ekman, Twyla Tharp alkotásait. Meglepő és mulatságos, hogy az állandó házikoreográfus-hiánnyal küzdő és az új tánckomponista nemzedéket hosszú évtizedek óta kinevelni képtelen Andrássy úti dalszínház által alapított Seregi-díjat[11] elsőként Lukács András vehette át, 2013-ban. Az operabalett Lukácstól mindmáig leginkább egy művet, a Philip Glass zenéjére készült, a társulatnak 2010-ben átdolgozott *Örvény*t tárja néha-néha a nagyközönség elé. Az MNB egykori Fiatal Koreográfusok-programja keretében számos munkáját bemutatták, így az a 1999-es *Connection*t, vagy az egyöntetű kritikai elismerésben részesült, 2001-es *Levél Martha Grahamnek* címűt. Ragyogó duóját, az 1999-es *Eszeveszetten*t mesterien adta elő a nagy hírű londoni Rambert Dance Companynál, majd a Bázeli Balettnél két-két szezont eltöltő Kun Attilával. Érdeklődésemre, kapott-e az elmúlt esztendőkben új opus elkészítésére szóló felkérést a sugárúti dalszínháztól, magas fokú diplomáciai érzékről tanúbizonyságot téve az alábbiakat közölte: „A Seregi-díj hatalmas megtiszteltetés volt számomra, és magában foglalta, hogy készíthetek egy koreográfiát a Magyar Nemzeti Balett számára, amiből végül egy újévi koncert elkészítése lett egy tévéfelvétel számára (*2014-ben – H.K.*). Jóval utána kaptam egy másik felkérést, amit viszont a szakmai és zenei szempontok összeegyeztethetetlensége okán nem tudtam és nem is kívántam volna elvállalni".

Prózáról lírára váltva: „Ime, hát megleltem hazámat".

Köszönet Dohy Annának a Czédulás Eszter- és Szabó Csongor-interjúk elkészítéséért.

11 A többi díjazott: Juronics Tamás, az abszolút kakukktojás Jiří Kylián, Mihályi Gábor – aki a díjat odaítélő hattagú kuratórium egyik tagja – és Vincze Balázs.

TASNÁDI-SÁHY PÉTER

IDEGENBEN BÁTRABB

Erdélyből induló pályák

Téglás István. Fotó: Ioana Bodale

Elegendő-e az erdélyi magyar színházi tér, hogy teljes értékű karriert érleljen ki, vagy a folyton újabb kihívást kereső tehetség előbb-utóbb mindenképpen falon kívül találja magát? Lehet-e egy adott közegben teljes értékű színész, rendező valaki, ha a filmes lehetőségekért mindenképpen ki kell lépnie a körből? Létezik egyáltalán tipikusan erdélyi filmművészet? Négy erdélyi művész, három színész és egy (film)rendező története segíthet közelítő választ találni a fenti kérdésekre, viszont csak egy dolog szűrhető le belőlük teljes bizonyossággal: mindegy, ki honnan indul és hová tart, mindenki pontosan ugyanazt keresi: önmagát.

Téglás István tíz éve nem játszott magyar előadásban, a bukaresti közönség viszont annál többet találkozhat vele, legtöbbször a Bukaresti Nemzeti Színházban.

Pályája kudarcélménnyel indult: amikor amatőr táncos és színészi tapasztalatok után Kolozsvárra készült színire, a felvételi előtt egy ottani neves színész véleményét kérte, aki már ajtónyitás után azt javasolta, gondolja át a terveit. Ezen elkeseredve inkább nem is próbálkozott, Marosvásárhelyre jelentkezett és nyert felvételt. Első komolyabb feladatát negyedév végén Mayenburg *Paraziták* című darabjában kapta Sorin Militaru rendezésében, a 74 Színházban, itt kóstolt bele a román nyelvű színjátszásba is. „Sosem terveztem, hogy románul játsszak, komoly nehézségeim voltak a nyelvvel. Eredetileg Sepsiszentgyörgyre akartam kerülni, de erre nem volt lehetőség. Egy évadra Temesvárra mentem, a társulat szempontjából válságos időszak közepén, nem igazán láttam lehetőséget a fejlődésre. Szerencsémre ekkor indult Sepsiszentgyörgyön az M Stúdió, melynek alapító tagja lettem. Ott is hamar kiderült, az sem az az irány, amerre menni szeretnék."

Ekkor találkozott Vava Ştefănescu koreográfussal, aki elhívta magával Gyergyószentmiklósra egy kortárs táncszínházi produkció erejéig. Ez az előadás nyitott meg lehetőségeket Bukarest felé – táncosként. „A sok kudarc után már nem is vonzott igazán a színészet, a mozgás annál inkább. Bukarestre ugródeszkaként gondoltam, ahonnan el lehet rugaszkodni külföld felé."

Másfél kalandos év következett Kínában, az Egyesült Államokban, Franciaországban és Svájcban, de István nem érezte, hogy erre az életmódra vágyna. Itthon viszont sehová nem volt visszaút a korábbi munkahelyei közül.

„Szerencsémre Dragoș Galgoțiu a *Gilgames-eposz* feldolgozására készült éppen a bukaresti Odeon Színházban, és színészt keresett Enkidu szerepére. Rólam még főiskola után készült pár kicsit extravagáns fotó, melyek egy kolozsvári kávéház falára kerültek. Dragoș Kolozsváron rendezett, és Györgyjakab Enikővel (*a Kolozsvári Állami Magyar Színház színésze – a szerk.*) ebbe a kávézóba tértek be a próbafolyamat alatt. Kérdezte Enikőt, ki ez a fiú, és ő, mivel ismerjük egymást, megadta a számom. Így kezdődött."

Évekbe telt, amíg az „akcentusos magyar táncos" skatulyából sikerült kitörnie, de úgy tűnik, a stigma végleg lekerült róla.

„Alkatilag talán közelebb is áll hozzám az expresszív játékmód, emlékszem, az egyetemen mindig kacagtak, mennyire kimerednek a szemeim a színpadon. Ez a román színházban nem feltétlenül hátrány." Jelenlegi társulatába, a Bukaresti Nemzeti Színházba egy Gigi Căciuleanu-produkciónak köszönhetően került táncosként. „Felix Alexa látott benne, és hívott *A revizor*ba. Innentől kezdve folyamatos az együttműködésem a Nemzetivel, egy ideig párhuzamosan dolgoztam ott és az Odeonban. Először utóbbihoz szerződtem, de aztán rájöttem, nem volt jó döntés, így évad végén váltottam."

Zárásképpen megkérdeztem, keresték-e magyar színházak, amióta ennyire ismert lett Bukarestben. „Nem igazán, legfeljebb pohár bor mellett, említés szinten. Nem mondom, hogy nem játszottam már el a gondolattal, biztos érdekes lenne."

Skovrán Tünde 2005-ben, diploma után rögtön a Kolozsvári Állami Magyar Színházhoz szerződött kilenc sikeres évadra. Jelenleg Los Angelesben él, színész, rendező, saját filmes és színházi vállalkozásba kezdett, beszélgetésünkkor egy főpróbahét kellős közepén volt, nyáron Európában turnézik, ősszel pedig saját gyártású filmsorozata bevezető epizódját rendezi.

„Amikor kolozsvári színész lettem, úgy éreztem, megütöttem a főnyereményt, hiszen az egyetemi évek alatt végig azt szívtam magamba, ez a *non plus ultra*. Aztán, amikor filmezni kezdtem Bukarestben, rájöttem, a világ nagyobb annál, mint ami Kolozsvárról belátható. Szeretem a határaimat kitolni, az életemet minden szempontból kézben tartani, szeretek szabad-

nak lenni, Kolozsváron pedig erre nem mindig volt módom. Volt, hogy nem tudtam elmenni Budapestre vagy Bukarestbe castingra, vissza kellett mondanom filmszerepeket a színházi elkötelezettségeim miatt."

Egy évnyi nyomozás következett, leginkább az interneten: „Utána kellett néznem, hogy az általam csodált rendezők, színészek hol tanultak, kik a mestereik, hogyan jutnak munkához, hogy körvonalazódjon, merre induljak."

Lehet, hogy éppen az alapos tájékozódásnak köszönhetően Skovrán nem a szokványos útra lépett, amikor megérkezett Los Angelesbe, hanem „kézben tartva az életét" produkciós céget alapított. „Teljesen más, amikor egy rendezőnél kvázi koldulsz – amit a legtöbb színész itt is csinál –, hogy dolgozzon veled, vagy ha ajánlatot teszel, és azt mondod, mondj három címet, amit egyébként is meg szeretnél rendezni, választunk egyet, és megteremtem hozzá az ideális körülményeket. Viszont ekkora versenyben nem lehet csak úgy a nagyvilágba elkészíteni egy előadást."

Skovrán a beszélgetésünk idején Maria Irene Fornes emigráns feminista kubai írónő *Fefu és barátai* című drámájának főpróbahetében volt, amit Hollywoodban, az 1922-ben épült híres Hollyhock House-ban mutatnak be. A Frank Lloyd Wright tervezte épületet Aline Barnsdall excentrikus olajmágnás-örökösnő avantgárd színházi központnak szánta, csakhogy sosem tölthette be ezt a rendeltetését. Az épület a város tulajdonába került. A *Fefu és barátai* lesz itt a legelső színházi produkció – megvalósul Aline Barnsdall álma.

„Hogy ez összejöhessen, a polgármesteri hivataltól kezdve a műemlékvédelmen át elég sok mindenkit meg kellett győzni. Szükség volt egy pontos stratégiára, projektleírásra, az eddigi eredményeinkre (az előző előadásunk novemberben megy az off-Broadway egyik legfontosabb színházába, ott leszünk az Avignoni Fesztiválon, megyünk a POSZT-ra, kiváló a sajtójelenlétünk stb.), a célközönségünk meghatározására, fel kellett vázolni, hogy az előadás hogyan hat Los Angeles kulturális arculatára. Nyolc színészünk hat különböző országból származik, az országaikat képviselő nagykövetségeket meg lehet keresni, hogy népszerűsítsék a projektet a saját közösségeikben, szóval minden összevág, így biztosított, hogy a művészi minőség mellett közönségünk is lesz. Még be sem mutattuk az előadást, de már minden jegy elkelt, amire nagyon büszke vagyok.

Romániában, azt hiszem, az a legnagyobb akadály, hogy ha van egy jó ötleted, mindig találsz valakit, aki elmondja, miért nem működik, és meggyőz arról, hogy nem érdemes belevágni. Itt viszont az egyetlen reakció a legnagyobb őrültségre is, hogy hajrá, próbáld meg, csináld!

Kezdetben kétlaki életet éltem, és ettől nagyon szenvedtem, honvágyam volt, néztem a neten, hogy a kolozsvári kollégáim mit csinálnak, miközben Los Angelesben kerestem az utamat. Aztán rájöttem, ha ezt így folytatom, megőrülök. Választanom kellett, és Los Angeles mellett döntöttem. Az ember idegenben kicsit megszereti magát, mert muszáj. Biztos, hogy ezt a mentalitásváltást otthon is meg lehetett volna lépni, de én idegenben bátrabb vagyok."

Kincses Réka film- és színházrendező inkább tekinthető hazatérőnek, mint kivándorlónak, hiszen még jóval szakmai élete megkezdése előtt került külföldre, az utóbbi években pedig egyre több munkája van Erdélyben és Magyarországon.

„Gyerekként színész akartam lenni, leginkább talán nagybátyám, Kincses Elemér színházrendező hatására. Aztán elmentem egy színjátszó csoportba, ahol rájöttem, inkább én szeretném megmondani másoknak, mit csináljanak, és ne ők mondják meg nekem. Az érettségi évében jött a rendszerváltás, és ez az egész történet parkolópályára került. Az idők szelét én talán az átlagnál is jobban éreztem a bőrömön, hiszen apám nyakig benne volt a politikában, menekülnie kellett, szétesett a családom, és ezt a szétesettség-érzetet kivetítettem az egész világra. A karrier gondolata egyáltalán nem foglalkoztatott, csak az, hogy mit akarok megismerni a világból. Voltak objektív okai is, hogy miért hagytam fel a korábbi tervekkel: Marosvásárhelyen nem volt magyar nyelvű színházrendező-képzés, románul nem beszéltem elég jól, a budapesti Színművészeti pedig elérhetetlennek tűnt. Így kerültem Kolozsváron a bölcsészkarra."

Amire hamar ráunt. A kalandvágy először egy Németországban és Ausztriában működő kínai vándorcirkusz büfépultja mögé sodorta, majd hamarosan fél év indiai utazgatás következett, az ott szerzett ismeretségeken keresztül jutott el Olaszországba, majd Görögországba, aztán pénze fogytán visszatért a kínai cirkuszhoz. Ez után az európai és indiai kalandozás után Pest és megint Bölcsészkar következett, rövid ideig.

„Egy európai nagyvárosba vágytam, ami minden szempontból a provincia ellentéte. Szerencsémre gyerekkorom óta elég jól beszéltem németül. Berlin 1993-94 körül rendkívül izgalmas hely volt: rengeteg foglalt ház, illegális klub, elszállt emberek; olcsó volt, hihetetlen szabadság tombolt, nagyon élveztem. Az anyám gyógyszerészdinasztia tagja, apám ügyvéd, így amikor Indiában először hallottam a homeopátiáról, fellelkesültem, hogy van valami, aminek semmi köze a tudományhoz, amit nem lehet megmagyarázni. Innen jött, hogy Berlinben először természetgyógyász-iskolába iratkoztam, bár ha lett volna boszorkányképző, biztosan azt választom."

Később Réka mind a két nagy filmes egyetemre, a DFFB-re (Deutsche Film- und Fernseh Akademie Berlin) és a HFF-re (Hochschule für Film und Fernsehen Konrad Wolf) is felvételt nyert, és rövid mérlegelés után az előbbit választotta.

„A DFFB volt az első filmes suli Nyugat-Berlinben. Teljesen más szemlélettel működik, mint amit mi Kelet-Európában a felsőoktatásról el tudunk képzelni: nem voltak jegyek, vizsgák (bár minden munkánkat megnézte minden tanár és diák, és nagyon komolyan kritizálták). Nagy rendezők jöttek hozzánk workshopokat tartani, rengetegféle feladatban próbálhattuk ki magunkat. Nagyon önállónak kellett lenni, hihetetlenül kemény volt a verseny, akinek az év végi vizsgafilmjét nem válogatták be egy-két jó fesztiválra, azt nem vették emberszámba. Most, hogy otthon (*a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetemen – a szerk.*) tanítok, ezt a szellemiséget nyomokban sem találom, a munkám jó része abból áll, hogy motiváljam a diákokat, nincs bennük az a határtalan ambíció, amit én megszoktam. Tény, hogy a tét sem akkora; hozzánk másodév végén eljött az összes producer és szerkesztő Németországból, mindenki, aki számít, ott dőlt el, hogy ki tud nagyjátékfilmet forgatni diplomamunkának."

Tehát, mint a bevezetőben említettem, Réka nem elment itthonról, hanem máshol kezdte a pályáját, majd hazatért.

„Ha megnézed bármelyik nagy alkotó munkásságát, láthatod, milyen erősen kapcsolódik egy adott kultúrához. A témáim mind Erdélyhez kötődnek, ezekből nem lehet egy teljes filmrendezői karriert felépíteni Németországban. Tovább bonyolítja a helyzetet, hogy nem tudjuk még, az erdélyi filmrendező igazából milyen, úgy, ahogy, mondjuk, egy olaszról tudjuk. Talán ezért is születnek a dolgaim az átlagnál lassabban, itt a Németország, Magyarország, Románia közötti légüres térben, mert nincs példa előttem.

A családom Németországhoz köt, a férjem német, operatőr, posztprodukciós cége van Berlinben. Ha az eddigieknél több megkeresés érkezne az otthoni színházaktól, nehéz helyzetbe

Skovrán Tünde. Fotó: Orsoya Photography

kerülnék. A film azért jó, mert a forgatás előre tervezhető két hónap, megírni, előkészíteni, aztán pedig vágni bárhol lehet, tehát jól igazodik az életmódomhoz."

Péter Hilda megkeresésünkkor csodálkozott azon, hogy kivándorolt színészként tartjuk számon: nem égette fel a hidakat maga mögött, jóllehet másfél éve az Egyesült Államokban él, és azóta nem láthatta az erdélyi közönség, de az elkövetkező egyéves periódusban két játékfilm forgatására is visszatér Európába.

„Az egyetem után öt évet töltöttem Sepsiszentgyörgyön a Tamási Áron Színházban. Nagyon meghatározónak tartom ezt az időszakot a pályám szempontjából. Rengeteget tanultam Bocsárdi Lászlótól, főleg az első két évet valamiféle paradicsomi állapotként jellemezném, védve, szeretve éreztem magam. Ez különösen fontos egy alkotási folyamatban, hiszen az énünk védőpajzsként szolgál a mindennapi életben, a próbafolyamat pedig pont ennek levetéséről szól, aminek következtében a színész fokozottan érzékeny és sérülékeny lesz. Szentgyörgyön ezt bátran megtehettem, nem kellett párhuzamosan védenem magam mindenféle támadásoktól, mások rosszindulatától. Nagyon tiszta volt, hogy milyen értékek mentén dolgozunk, és így igazán el lehetett mélyülni a munkában."

Öt év elteltével, a legjobb női mellékszereplőnek járó UNITER-díj után (*a* Godot-ra várva *Lucky szerepéért; az előadásról írt kritikánkat l. a 2006. szeptemberi számban – a szerk.*) Péter Hilda mégis úgy érezte, váltania kell: Kolozsvárra szerződött.

„Nekem ahhoz, hogy megújuljak szakmailag, az életben is új felismerésekre kell jutnom, és ennek lehetőségét már nem éreztem Szentgyörgyön. Kolozsvár teljesen másfajta közeg volt az addig tapasztalthoz képest, jöttek jobbnál jobb rendezők, mindegyik más és más módszerrel dolgozott, segített megismerni és átlépni a határaimat. Nagyon hálás vagyok ezért, intenzív és hasznos időszak volt."

A társulatváltás idejére tehető a *Varga Katalin balladája* című film forgatása is, amely csak 2010-ben hozta meg a nagy elismeréseket, amikor Péter Hilda már sikeres kolozsvári színésznő volt.

„Legalább ötven fesztiválra hívtak, nagyobbik részükre sajnos nem tudtam elmenni, ilyen szempontból tulajdonképpen el is késtem az újabb váltással, hiszen ez a mulasztás a filmes karrier szempontjából megbocsáthatatlan. Csakhogy annyira színházcentrikus az erdélyi gondolkodás, így természetesen az enyém is az volt, hogy egy ettől eltérő értékrendet időbe telt befogadnom. Természetes, hogy egy kőszínház nem engedheti el a színészeit, amikor csak menni akarnak, de vannak lehetőségek az ember életében, amelyekkel élni kell. A film mellett döntöttem, mert abban láttam a továbbfejlődés lehetőségét. Úgy érzem, hogy a színházi lét mint intézményes forma kifulladt számomra, rengeteget játszottam, aminek ára volt. Én viszont teljes életre vágyom, az élet minden területén szeretnék boldog lenni, nem csak a munkában.

A British Independent Film Awards (BIFA) díjkiosztó gáláján gondoltam először, hogy talán meg kellene próbálnom Londonban. Bár még szerződésben voltam Kolozsváron két és fél évig (az utolsó évadban már szabadúszóként), amikor tehettem, Angliába mentem. Közben Budapesten is játszottam az Örkény Színházban, így egyszer csak azon kaptam magam, hogy három ország közt ingázom, háromheti váltásban. Vettem egy nagy lélegzetet, és úgy határoztam, hogy minimum két-három hónapot egy helyen fogok tölteni. Kőszínházban már nem vállaltam szerepet, csak filmben és szabad produkciókban, ezért aztán öt hónapot Bukarestben is eltölthettem, illetve egy kis időt Vásárhelyen."

Péter Hilda másfél éve az USA-ban él, először Kaliforniába ment, aztán a keleti partra, volt New Yorkban, most Chicago és Cincinatti között ingázik. Filmez, tanul, workshopokra jár, időnként egyéb munkát is vállal, ha az anyagi helyzete megkívánja.

„Idegen országba költözni remek kaland sok érdekes felfedezéssel, és természetesen számos nehézséggel is egyrészt a nyelv, másrészt az anyagiak miatt. A családom egy darabig segített, de ezt nem tudtam elfogadni sokáig, azt mondtam, ha bírom, önállóan csinálom, ha nem, hazamegyek.

Londonnal kapcsolatban nem éreztem, hogy huzamosabban ott tudnék élni, pedig kezdtek jól alakulni a dolgaim, az Államokban viszont azt érzem, szívesen maradnék hosszabb ideig. A film olyan szempontból jó, hogy egy projektbe csak néhány hónapig kell mindent beleadni, utána el lehet engedni. Szükségem van arra, hogy tudjak regenerálódni, és segít, ha két projekt között mással is foglalkozom. Ha később azt fogom érezni, hogy szeretnék megint egy színház tagja lenni, úgy fogom irányítani az életemet, akár itt, akár otthon."

ÉTVÁGYTALANSÁG

Kerekasztal-beszélgetés a MITEM kapcsán

Alvis Hermanis: Fekete tej. Fotó: Gints Malderis

Európa jelentős színházi mesterei által rendezett előadásokat láthatott a budapesti közönség a negyedik Madách Imre Nemzetközi Színházi Találkozón, a MITEM-en. A kérdés, hogy a nagy nevek – például Silviu Purcărete, Eimuntas Nekrošius vagy Alvis Hermanis – fémjelezte produkciók feltétlenül egyet jelentenek-e a közönségsikerrel, a néző i világot fenekestül felforgató színházi élménnyel. A MITEM-en bemutatott *Faust, Fekete tej* és *Az Éhezőművész* kapcsán beszélgetett többek között erről a kérdésről két színikritikus, ANTAL KLAUDIA és JÁSZAY TAMÁS, valamint SZABÓ-SZÉKELY ÁRMIN dramaturg.

Antal Klaudia: Az egyik MITEM-es előadás után egy néző szájából a következő választ sikerült elcsípnem a „Hogy tetszett?" kérdésre: „Hát, nem kavart fel." Kíváncsi lennék, hogy előadásról előadásra ti mit vártok el a színháztól? Milyen előadás hat rátok pozitív értelemben felkavaróan?

Jászay Tamás: Nálam ez életkortól és hangulattól is függ: mostanában az tud igazán megérinteni, ha valami nagyon személyes, ha közel áll ahhoz a világhoz, melyben élünk.

Szabó-Székely Ármin: Azt a fajta színházat szeretem, amiről nem ugyanazzal az állapottal jövök ki, mint amivel beültem. Rám az van nagy hatással, ha valami olyasmit látok és tapasztalok az előadás nézése közben, ami meglep, váratlanul ér: ez jelenthet akár egy problémafelvetést, vagy szokatlan színházi megvalósítást, vagy átütő színészi alakítást.

A.K.: Mennyire osztjátok azt a nézetet miszerint a színháznak szociálisan érzékenynek kell lennie, a világ és a társadalom megváltoztatására kell irányulnia, s ebből fakadóan klasszikusok helyett kortárs szövegekre van szüksége?

J.T.: A jó színháznak muszáj szociális beállítottságúnak lennie, ezáltal viszont kevésbé lényeges, hogy milyen szöveghez nyúl: éppen Purcărete mondta egy régi interjújában, hogy azért nem dolgozik kortárs szövegekkel, mert nincs szükség annál egyértelműbb kortárs utalásra, mint hogy megrendezi ma a *III. Richárd*ot.

SZ.-SZ.Á.: Fontos, hogy egy előadás hozzászóljon a világhoz, ami körülveszi, a legszerencsésebb pedig az, ha talál egy közös platformot a közönségével, ha ki tud velük alakítani egy élő kapcsolatot. Ez alatt nem feltétlenül interakciót értek, ha-

nem a gondolatiságot, amelyet egy előadás képvisel, a kérdéseket, amelyeket felvet, a hatásokat, amelyeket a közönség felé sugároz – ezeket fontos, hogy lényegbevágónak és aktuálisnak éljük meg, különben érdektelenné válhat, amit nézünk. Ehhez az is hozzátartozik, hogy vannak olyan témák, amelyekről csak kortárs szerzők tudnak direktben szólni. Shakespeare-t lehet és kell is kortárs szerzőként olvasni, de kikerülhetetlen, hogy a színház új témákat, új megszólalásokat keressen. Sőt, hogy azzal is foglalkozzon, ami holnap lesz.

A.K.: A nézőkkel való közös platform megteremtéséhez viszont jó lehetőséget adhatnak az olyan klasszikus, mindenki által ismert művek, mint a *Faust* vagy a *Bánk bán*.

SZ.-SZ.Á.: Az ilyen művek adják, többek között, a kulturális génkészletünket, a közös hátteret. Ha nem olvassuk őket, a hatásukkal akkor is találkozunk. A klasszikusok is szervesen és meghatározó módon tartoznak hozzá ahhoz a jelenhez, amelyben élünk, csak áttételesebben, nem annyira nyilvánvalóan, mint a kortárs darabok.

J.T.: Ráadásul mindig vannak újszülöttek, éppen ezért a *Hamlet*et újra és újra műsorra kell tűzni. Az igazi kérdés az, hogy egy adott évadban, egy adott közönséget hogy tudnak vele megszólítani, hogyan nyúlnak hozzá – ilyen értelemben egy *Faust*ot is tudok kortárs szövegként kezelni.

A.K.: A *Faust*hoz hasonló monumentális műveknél szerintem is mindig az a kérdés, hogy mi az, ami miatt egy adott pillanatban az a darab előkerül. A látottak alapján szerintetek mi foglalkoztatta Purcăretét Goethe műve kapcsán?

SZ.-SZ.Á.: Úgy tűnt, hogy nem maga a darab érdekelte. Inkább a Faust-jelenség, ami ugye nem Goethe találmánya, hanem „kulturális gén". És ennek az előadásnak az esetében pontosabb lenne Mefisztofelész-jelenségnek hívni.

J.T.: Én is azt a rendezői feltételezést éreztem az előadás mögött, hogy mivel mindannyiunknak van egy képe Faustról, mint a nyugati kultúra egyik fontos ikonjáról – aki mellett ott áll Hamlet, Odüsszeusz és sokan mások –, nincs szükség a konkrét történet elmesélésére. Ez viszont nem azt jelenti, hogy csupán ürügyként szolgált volna a *Faust* a grandiózus színrevitelhez, hiszen az, hogy Faustot pedofil vénemberként ábrázolja Purcărete, vagy ahogy a Faust és Mefisztó közötti erotikus (homo- és/vagy heteroszexuális) kapcsolatot alakítja, határozott rendezői elgondolásról árulkodik.

SZ.-SZ.Á.: Az előadás magja nem a fausti alapdilemma volt, hanem a Walpurgis-éj, és így nyilván Mefisztó alakja. Az, hogy milyen érzéki és provokatív, tragikus és komikus, férfias és nőies, zabolátlan és ravasz, állatias és kishivatalnoki egyszerre ez a figura.

A.K.: Az előadás címe akár *Mefisztó* is lehetne, valójában az ő drámájáról, magányosságáról, frusztráltságáról és bukásáról szól minden, ő az, aki egyszerre tud félelmet és részvétet kiváltani az emberben.

J.T.: Purcărete ráadásul azt is behozza, amit kevesen mernek megmutatni, hogy Mefisztónak ez csupán az egyik munkanapja, tehát nem jelent túl nagy gondot, hogy nem sikerült a Fausttal kötött szerződést beváltania, hiszen ott hever a többi piros doszszié az aktatáskájában. Mefisztó sokszor végigcsinálta ezt már, és még sokszor meg is fogja tenni, és van abban valami egészen hátborzongató, amikor a végén kinéz a közönségre, mintha a következő kuncsaft ott ülne köztünk, a nézőtéren.

SZ.-SZ.Á.: Erről, hogy Mefisztónak ez csupán munka, az jut az eszembe, hogy nem véletlenül volt az a hatalmas barokk színház beépítve a díszletbe: az egész előadás a színház jelenségéről is szólt. Érzéki, és nem intellektuális szinten. Olyan, mintha Mefisztó kapcsán Purcărete arról az időnként őrült és felforgató élményről is beszélt volna, ami maga a színház – és ami Mefisztónak munka.

A.K.: Ikonikus, számomra azonban a leginkább vitatható pontja az előadásnak a nézők beinvitálása a Boszorkányszombat-jelenetbe: zavart, hogy bár meghívást kaptunk a Walpurgis-éjre, ugyanúgy frontálisan, kordonokkal elválasztva nézhettük az eseményeket, hogy csak úgy tettek, mintha mi is résztvevői lennénk a bulinak, mintha minket is megkínálnának sörrel. Így csupán látványosságként, nem pedig zsigeri, személyes élményként tudott hatni rám a jelenet. Aztán kérdőre vontam magam, hogy mit elégedetlenkedem, végül is „csak" színházban vagyunk.

SZ.-SZ.Á.: Az egész előadás atmoszférák megteremtésével dolgozott, és ezek közül nekem is az volt a legerősebb, amikor felálltunk, és tömegként megindultunk lefelé, hogy a színpadon átgyalogolva megérkezzünk a Walpurgis-éjbe. Ehhez képest tényleg visszaesés, hogy csak állunk, és nézzük a történéseket.

A.K.: Számomra mindig központi kérdés, hogy egy előadás miképpen teremt kapcsolatot a nézőkkel. A MITEM-en látott másik előadás, a *Fekete tej* rendezője, Alvis Hermanis egy alkalommal azt nyilatkozta, hogy a nézőkkel való erőszakos kapcsolatteremtés helyett ő inkább a szelíd és gyengéd megközelítésmód szlogenjét hirdeti.

J.T.: Hermanis általában történet nélküli történeteket mesél. A 2005-ben a Trafóban látott *Hosszú élet*ben például huszonéves lett színészek játszanak öregembereket. Szinte semmi említésre méltó nem történik apró, banális cselekvéseken kívül. A lenyűgöző hiperrealizmus idővel szürrealizmusba fordul át: minden mozdulat ismerősen hat, minden apró gesztus mögött látod a teljes embert, ami végtelenül megható – a *Fekete tej*nél ezt most nem éreztem. Nálam talán azért is siklott ki ez az előadás, mert vannak olyan, helyhez és kultúrához kötött darabok, melyek kimozdítva az eredeti kontextusukból nem vagy kevésbé tudnak működni.

SZ.-SZ.Á.: Az ajánló szerint az alkotók a „tipikus lettséggel" akartak foglakozni, ami a városokból eltűnik, vidéken viszont még megtalálható. Ehhez képest az előadásból számomra nem az derült ki, hogy a lettek nagyon valamilyenek lennének, hanem hogy Európában mindenhol hasonló problémákkal járhat a vidék elöregedése. A zavarba ejtő inkább az volt, hogy bár volt humora az előadásnak, a dokumentarista megközelítés miatt úgy tűnt, mintha az előadás komolyabban venné a saját problémafelvetését, mint amennyire mi tudjuk. A borjútól a tehénig, a parasztasszonytól a vágóhídi munkásig mindenki nézőpontját felvillantotta, és nehéz volt eldönteni, hogy mennyit kell ebből komolyan venni.

A.K.: Számomra is csupán a természettől való elszakadás, az urbanizáció okozta elidegenedés univerzális problematikája körvonalazódott – közhelyesen, viszont remek színészi alakításokkal tarkítva.

SZ.-SZ.Á.: Az atmoszférateremtés, ahogy a *Faust*nál, itt is célja lehetett az előadásnak, sikerült is egy hangulatot erősen megragadni, és a színészek tényleg remekül alakítottak emberarcú teheneket. Az már önmagában szórakoztató, hogy a „tehénformáláson" keresztül kapunk erős színpadi pillanatokat.

J.T.: Attól tartok, ennek az előadásnak egyszerűen nem igazán jó a szövege, az egymás után pakolt sztorikból nemigen körvonalazódik valami nagyobb dolog. Amikor megemlítik a háborút, felcsillan a remény, hogy hátha most kap valami mélységet az egész, de nem – muszáj lett volna mélyebbre ásniuk az alkotóknak.

A.K.: Ugyanezt a kifutást hiányoltam én is, egyszerűen nem derült ki, hogy mi lesz akkor, amikor az utolsó tehéntől is

megválik a mindenkori nagymama, hogy milyen érték pusztul el, milyen korszak ér végérvényesen véget.

J.T.: Két évig gyűjtötték a szövegeket a színészek, az egyenként felvázolt történetek azonban többnyire súlytalanok. Nem tudtam átérezni a lett háztáji gazdaság pusztulásának tragédiáját, sírni akartam a lett tehenek sorsán, de nem ment.

SZ.-SZ.Á.: Egyetértek, sokszor én is azt éreztem, hogy a szöveg hátráltatja az előadást: az olyan erős jeleneteknél, mint amilyen a szülésről és a csillagos égről szóló volt, már éppen túlemelkedett volna önmagán, ami a színpadon történt – de helyette bejött valami kicsit banális szöveg.

J.T.: Érdekes, hogy Hermanis nagy előadásaiban, például a *Hosszú élet*ben vagy *A csend hangjai*ban nem szólnak egy szót sem. Lehet, hogy a *Fekete tej*nél is egy kevésbé verbális verzió erősebben tudott volna hatni.

A.K.: Nekem Nekrošius előadása, *Az Éhezőművész* sem működött…

J.T.: …mert eleve tele volt technikai bakikkal! Míg Litvániában egy picike stúdióban, a Nemzetiben a nagyszínpadon játszották az előadást, és lehetett látni a színészeken, hogy küzdenek a hatalmas térrel. A másik gond pedig az, hogy kontextus nélkül ez az előadás alig volt élvezhető: nyilván csak néhányan jöttek rá, hogy az egyik jelenetben kipakolt és felhasznált diplomák és díjak Nekrošius személyes elismerései. Ez a tudás nekünk nem sokat ad az élményhez. Litvániában alapvetően jól fogadták a kritikusok az előadást, vannak, akik szerint az egész Nekrošiusról szól, a rendező azonban inkább azt sugallja, hogy a művészetről általában beszél a produkció. Csodálatos előadásokat láttam Nekrošiustól, e jelenség előtt azonban értetlenül álltam.

SZ.-SZ.Á.: Gondolkodtam, hogy tudnám összefoglalni az alapbenyomásom az előadásról, és azt hiszem a legjobb kifejezés, ami leírja, az az étvágytalanság. Nem tudta, valószínűleg nem is akarta az előadás felkelteni a nézői étvágyamat. Az eszközök, amelyeket használt – a színészi játék, a jelmez, a díszlet, a zene – egyáltalán nem voltak étvágygerjesztőek, elég poros esztétikája volt az egésznek. Ha jóindulatú akarok lenni, azt mondom, hogy ez lehet a Kafka-novella interpretációja: a művész identitás, a művészi elhivatottság idejétmúlt, fáradt dolog, és már eleve nem ér el egy bizonyos ingerküszöböt. De nem szeretném a vértelenséget az előadás mondandójaként értelmezni. Az egyébként valószínű, hogy stúdiótérben ez mást tud jelenteni.

A.K.: A Kafka-novella alapfeszültsége, a művész és közönsége közti érzelmileg felfokozott kapcsolat, illetve az egyéni szenvedés és a tetszés ironikus ellentéte teljesen hiányzott.

SZ.-SZ.Á.: Igen, amit nyomasztóan és húsbavágóan írt meg Kafka, azt ez az előadás mintha eltáncikálta volna. Visszautalnék a korábbi kérdésedre: az EU-s betoldást és, ezek szerint, Nekrošius kitüntetéseit leszámítva egyetlen ponton sem éreztem azt, hogy az előadás nyitna afelé, ami most van – pláne nem a vizuális elemeiben. Persze mondhatjuk, hogy a novella szituációjából adódik ez a félamatőr, kicsit pantomimes, tonettszékes világ, amit nem annyira jó nézni – de ettől az előadást sem annyira jó nézni.

J.T.: Az egyik komoly bajom a MITEM-mel éppen az, hogy sokszor azt érzem, lejárt szavatosságú előadásokat hoz el. A régióban egyedülálló módon elképesztő mennyiségű, évről évre garantált pénzből gazdálkodik, mégsem derült ki a negyedik alkalommal sem, hogy milyen ízlés mentén szerveződik a fesztivál, hogy Nekrošiustól például miért éppen ez az előadás látható.

A.K.: Mit értesz pontosan ízlés alatt? Mi az, amit hiányolsz?

J.T.: Egy jó fesztivál rendelkezik saját profillal. Vegyük például Nyitrát, ahol egy dramaturgcsapat nézi és válogatja régiók szerint az előadásokat, szem előtt tartva a fesztivál választott tematikáját, illetve a kortárs színház fontos, előremutató irányait. Ezzel szemben a MITEM-en tegnapi nagy nevek néha nagyon jó, néha másodlagos frissességű előadásai láthatóak úgy, hogy a válogatás módjáról semmit nem lehet tudni. Míg tavaly bevállalósan ott volt a politikus és a máról szóló színház, Ostermeier *Sirály*a vagy Urbán András *Hazafiak*-rendezése, idén már ezt a vonalat sikerült teljesen kiiktatni. A MITEM-en – hasonlóan a Nemzetihez – egy hagyomány feltalálása zajlik éppen, ami sok szempontból elég távol esik a magyar színházi kultúrától, de a pénz és a hatalom ezt a kérdést eldönti. Sokkal nyitottabb, kíváncsibb, vagányabb fesztivál is lehetne a MITEM ahelyett, hogy félig kihalt nagy bölényeket karol fel.

SZ.-SZ.Á.: Valóban nagy felelősséget jelent a MITEM programjának összeállítása, hiszen ez az egyetlen nagy nemzetközi színházi fesztiválunk. Egy ilyen fesztiválon láthatjuk meg, hogy mi történik Európa meghatározó színházi műhelyeiben, és találkozhatunk szakmailag revelatív előadásokkal. Arról lehet és kell is vitatkozni, hogy mi a progresszív, éppen ezért integrálóbb felfogásra lenne szükség…

A.K.: …nem arra, hogy színháztörténeti képeskönyv legyen…

J.T.: ...hanem, ahogy Ármin utalt rá, hogy megmutassa, milyen lesz a holnap színháza. Ezen a terepen ma a Trafó teljesít itthon a legjobban, amikor pénzügyi és infrastrukturális lehetőségeihez mérten elhozza Romeo Castellucci, Jérôme Bel, Milo Rau vagy épp a Rimini Protokoll egy-egy előadását.

SZ.-SZ.Á.: A Trafó sok szempontból hiánypótló munkát végez, viszont egy fesztivál másképp tud működni, sokkal koncentráltabb esemény, közös platform lehet a szakma és a közönség számára is. Lehetőség, hogy megnézzük és megmutassuk, mi zajlik a világban.

A beszélgetést szerkesztette: Antal Klaudia

Faust (Radu Stanca Nemzeti Színház, Szeben, rendezte: Silviu Purcarete) Fotó: Eöri Szabó Zsolt

MOLNÁR ZSÓFIA

DOSZTOJEVSZKIJ HALADÓKNAK

Bűn és bűnhődés – Alekszandrinszkij Színház, Szentpétervár

Operába általában úgy megy az ember, hogy a cselekménnyel tisztában van. Nem a sztorira figyel, hanem – természetesen a zeneélvezet mellett – arra, ami a színpadon zajlik, az aktuális értelmezésre, amit a viszonylag lineáris jelenetezéstechnika megsegít. Vidnyánszky Attila pétervári *Bűn és bűnhődés*-rendezése, bár nem (egészen) opera, azoknak semmiképpen sem javasolt, akik Raszkolnyikov történetét alaposan nem ismerik, mert ők valószínűleg végig értetlenül keresgélnék a főhőst a színpadon.

„Kortárs misztériumjáték", definiálja választott műfaját a rendező, amely definícióhoz több irányból is közelíthetünk: a történet, a tér- és időkezelés és a többrétű szerkezet felől. Őszintén szólva – és mivel egy nagyregény adaptációjáról van szó, némileg ellentmondásosan – az első szempont a legkönnyebben elintézhető, legalábbis ami a szöveget illeti. A történet az elejétől (az epilógust leszámítva) a végéig el van mesélve, gyakorlatilag húzás és lemondás nélkül, de hangsúlyai cseppet sem a megszólalásokból rajzolódnak ki, hanem minden másból, ami a szövegre, a szöveg mellé és köré épül – bőségesen, látványosan, hatásosan. Ezen a színpadon Raszkolnyikov a leghalványabb figura, a lehető legkevésbé tűnik ki mások közül; jelen van szinte végig, de árnyékban – Vidnyánszky előadásának ő nem főszereplője, legfeljebb apropója, szervezőelve. (Az oroszországi kritika feltehetően éppen ezen „akadt ki", a rendező kulturális otthonossága ellenére is ettől érezte „idegennek" az adaptációt – Dosztojevszkij arrafelé „szent tehén": monumentálisat rendezni belőle szabad, sőt évtizedek óta szokás is, de a kánont másképp értelmezni csak óvatosan.) A közönség elé tárt profán szenvedéstörténet, a bűn és a bűnhődés, a bűnbánat és a megértés/megtérés nem Raszkolnyikov privilégiuma – legalább annyira vétkes itt mindenki más (még ha embert saját kezűleg nem ölt is), csak ki-ki a maga módján viseli bűnös élete következményeit: az uzsorás öregasszony és megesett húga, Lizaveta; a jellemében gyenge Marmeladov és hozzátartozói, Katyerina Ivanovna és Szonya; a vizsgálóbíró Porfirij és Szvidrigajlov. Igaz, mind közül egyedül Raszkolnyikov kap új esélyt, de ez – ahogy azt a tér, a jelmez és a zene erőteljesen sugallja – nem feltétlenül jelent egyet a spirituális értelemben vett kegyelemmel.

A térbeli kiindulópont az első jelenetben, amelyben egyszerre három epizód – Raszkolnyikov álma, az édesanyja levele és Marmeladov elbeszélése – montírozódik egymásra, egy hófehér lakás/ház/város/ország, talán a világ, amely egy pillanat alatt darabjaira esik. Fél kanapék, fél székek, fél asztalok, fél falak maradnak a „szigeteken", amelyek külön-külön sodródnak tovább. *In medias res* kissé ijesztő a káosz, noha a felkészült néző betudja a fiatalember zavaros elméjének, de szerencsére később ezek a szimultán színpadok (vö. misztériumjáték) nem egyszerre játszanak, így Raszkolnyikov mélyülő önreflexiójával párhuzamosan kibogozódnak az epikus szálak. Az elemek kifordulnak-befordulnak, benépesednek és kiürülnek, hol ez, hol az a helyszín gurul az előtérbe. Ugyanakkor, noha a fókuszálást a rendező és a díszlettervezők – álljon itt a nevük kiemelve, mivel a nyomtatott színlapról sajnálatos módon lemaradtak: Marija Tregubova és Alekszej Tregubov – ilyetén módon helyettünk megoldják, a tér különböző szintjeire folyamatosan figyelni kell. A második részben, amelyet egyfelől a nyomozás és Porfirij, másfelől a sorozatos felismerés és beismerés ural, vaskos gerendák lebegnek a háttérben, és valahányszor szorulni kezd a (külső vagy belső) hurok, nyomasztóan aláereszkednek, nem mind egyszerre, hanem súlyozva, szinte „megszólalnak", akár az orgona sípjai. A hasonlat nem véletlen: az előadás első pillanatától kezdve szól a zene, általában klasszikus, az első részben inkább hangszeres, a másodikban bejön a vokális – talán a közjátékban (vö. műfaj) Porfirij vezényletével a színinövendékek női szakasza (írnokok? tanúk? nép?) által a cappella elővezetett Amy Winehouse-számmal. De nem is az a fontos, hogy mi

XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX. Fotó: XXXXXXXXXXXXXXXX

szól, elvégre az előadás egyszeriségében, mind az öt és fél óra alatt képtelenség erre is rendszerezően figyelni (enynyiben könnyebbség operát nézni, mert ott a zene legalább tiszta sor), hanem a hatás, a pontos dramaturgiát követő folyamatos expresszivitás: a crescendók és decrescendók, a kialakuló kakofóniák (Raszkolnyikov vagy Katyerina Ivanovna kibillenései és kivetülő képzetei), a fokozás és az elcsendesedés az adott jelenetnek megfelelően.

Ebből is látszik, hogy a színpadon nonverbális kifejezőeszközökben nincs hiány. Leegyszerűsítve: az eseményeknek a díszlet- és tömegmozgás, a lelkieknek a zene, a jellemeknek a jelmez a „beszédes" lenyomata. A szereplők javarészt a fekete és a fehér különféle arányú kombinációit viselik, csak Raszkolnyikov nem – mintha a ruhák azt tükröznék, ő milyennek látja maga körül az embereket: a jobb sorsra érdemes Marmeladov fehér inge, fehér sportcipője, fekete kabátja rendetlen, piszkos; a gazdag Luzsin tipp-topp feketéje lakkozott; Katyerina Ivanovna tetőtől talpig fekete; gyermekei védtelenségükben fehérek (a kicsik konkrétan fehér nyuszik), majd hányattatásaikban feketék (pufajkásak, usankásak, mint a tömeg); Raszkolnyikov anyjának fekete ruháján fehér csipkegallér, akárcsak Dunyáén, aki ehhez még vakító fehérségű harisnyát is kap. A két alaptónust csak egy-egy szereplő szürkéje és piros foltja töri meg: a barát, Razumihin szürke kabátja, a fura, időnként egyfajta rezonőrként fellépő Lebezjatnyikov világos ballonja és sálján a pirosas motívumok, a Marmeladov család egzisztenciájára fenyegetést jelentő Aljona Ivanovna kabátjának ki-kivillanó vörös bélése, és ami a leginkább szembetűnő: Porfirij piros sapkája. Vér ugyan nem folyik a színen, de a piros mintha mindig azt a reáliát képviselné, hogy itt bizony vérre megy a játék: a gyilkosságra eltökélt Alekszandr Polamisev (Raszkolnyikov) összenyom egy paradicsomot, földhöz csap egy dinnyét, mintha az életet akarná kipréselni belőlük, csorog a színes lé; Porfirij pedig, aki szinte az első találkozástól biztos abban, hogy a tettet Raszkolnyikov követte el, egy nagy csokor piros lufival húzza alá mindentudását. De ítélkezni nem ítélkezik, hiszen ki ő ahhoz…

Mi? F. M. Dosztojevszkij: Bűn és bűnhődés
Hol? Nemzeti Színház, MITEM
Kik? Alekszandrinszkij Színház, Szentpétervár / Alekszandr Polamisev, Marija Kuznyecova, Vaszilisza Alekszejeva, Vitalij Kovalenko, Dmitrij Liszenkov, Anna Blinova, Szergej Parsin, Viktorija Vorobjova, Viktor Suraljov, Valentyin Zaharov, Ivan Jefremov, Jelena Nemzer, Jelena Zimina, Julija Szokolova, Nyikolaj Belin, Margarita Abroszkina, valamint a gyerekek és az Orosz Állami Akadémia színinövendékei / Díszlet és jelmez: Marija Tregubova, Alekszej Tregubov / Zene: Ivan Blagoder / Rendező: Vidnyánszky Attila

ő csak „egy ember, aki az útját már megtette",[1] befejezett ember, aki előtt már nem áll semmi. A záráshoz át is öltözik, tar fejjel, egyszínű fekete – nem bírói, inkább papi – talárban egyengeti Raszkolnyikov útját, konkrét képben: feszítővassal húzza ki a Bibliából a méretes szöget, amelyet a már-már hitevesztett Raszkolnyikov vert bele. Az eleinte enyhén cinikusra vett, a második részben játékmesteri funkcióban fellépő figurát Vitalij Kovalenko hozza formátumosan. A másik nagy alakítás Dmitrij Liszenkové Szvidrigajlov szerepében. (Hogy a színészválasztás vagy a szerepfelfogás volt előbb, ki tudja, a tyúk és a tojás esete…) A nyitójelenetben ingujjban, puskával besétáló groteszk, gengszterforma figura a második részben egyre hangsúlyosabb jelenetekhez jut, és nemcsak külseje, de karaktere is árnyalódik. Rajta keresztül érzékelhető a legplasztikusabban, hogy semmi sem fekete vagy fehér, hanem minimum pepita, mint a kabátja. Hogy gyilkolhat az ember úgy, hogy senki sem tudja rábizonyítani, de a fizikai akadályok eltávolítása még nem elegendő a boldogsághoz; hogy pénzzel sok mindent meg lehet váltani, de a saját lelkiismeretével még a legnagyobb gazembernek is magában kell elszámolnia. Beszédes döntés, hogy tulajdonképpen ő teszi Raszkolnyikov torkára a kést (a botját). Szép, szintén beszédes, többrétű jelenet Szvidrigajlov kitárulkozása a bérelt szoba bezártságában, háttérben a csálé kereszt alakú ajtónyílással. Neki is megvan a maga keresztje – és ő a megváltást egyedül az öngyilkosságban látja. Raszkolnyikov ennél többre tartja a saját életét, sőt, nem is ő, hanem mások tartják többre. Gyarló emberek vetődnek mellé, és tolják, hajtják, árnyék mivoltának árnyékaként (Szonya) kísérik odáig, hogy ki tudjon lépni a reflektorfénybe. Mindennek ellenére nem a finálé az előadás legerősebb pillanata, az leginkább csak hatásos, de nem igazán következik az addigi értelmezésből. Raszkolnyikov rendje attól áll helyre, hogy körülötte a tér kiürül, a fehér színpadelemek a háttérben tolulnak ismét egymás mellé (hogy a szélek mennyire illeszkednek egymáshoz, azt sajnos nem mindenhonnan látni), a külvilág oltárára kereszt gyanánt felkerül a látomásos, óriás fehér balta, és jön az átöltözés: hétköznapi ruhái helyett Raszkolnyikov fekete pufajkát és usankát húz magára, pont olyat, amilyet a népes statisztéria mindvégig visel, vagyis megkülönbözhetetlenné válik, idomul, betagozódik. Ez lenne a megtisztulás, a kegyelem? Ez a még az eddiginél is erősebb kívülállás, egyben belesimulás? Vagy ez maga a *condition humaine*? Elfogadhatjuk ezt így, de a jelenet cseppet sem feloldozó, inkább nyugtalanító, mivel közben harsog, egyre hangosabban dübörög a credo, mintha nem a lelkiismeret szabadsága, hanem valamiféle külső kényszer vezetett volna idáig. Bensőségességnek nyoma sincs.

Erőteljes, részletgazdag, az öt és fél óra ellenére tömör előadás Vidnyánszky Attiláé, amely – amellett, hogy hitet tesz az összművészet, mondjuk úgy, a wagneri zenedráma ideálja mellett, amihez a remek színészgárda, a végtelenül fegyelmezett statisztéria, az egész nagyszabású apparátus rendelkezésére is áll – letisztultságában, anyagkezelésében azt az izgalmas művészi hangot idézi, amelyet a magam részéről utoljára 2003-ban, a *Roberto Zuccó*ban láttam tőle.[2] Úgy tűnik, a világirodalom emblematikus bűnei és bűnösei a legjobbat hozzák ki belőle.

1 Görög Imre és G. Beke Margit fordításában.

2 Ehhez érdemes visszaolvasni néhány akkori kritikát, például Urbán Balázsét (Képek a világról, http://www.ellenfeny.hu/index.php/archivum/2004/1/1487-kepek-a-vilagrol?layout=offline), Tarján Tamásét (Vörös és fekete, http://nepszava.hu/articles/article.php?id=5666&print=1) vagy Péter Kinga Fruzsináét (Árnyéklétben, http://old.szinhaz.net/index.php?option=com_content&view=article&id=12995&catid=1:archivum&Itemid=2), amelyekből gyakorlatilag mondatokat vehetnénk át ennek az előadásnak a leírásához.

Eugenia Kregzhde a Jevgenyij Anyeginben. Fotó: Dmitry Dubinsky

URBÁN BALÁZS

ANYEGIN ÉS A TÖBBIEK

Előadások a MITEM fesztiválon

Az idei MITEM elsősorban azzal keltett nagy várakozást, hogy napjaink meghatározó rendezőinek előadásait hívta Budapestre: Eimuntas Nekrošius, Silviu Purcărete, Alvis Hermanis, Eugenio Barba friss és kevésbé friss alkotásait nézhettük meg. Volt, amelyik nagy élményt, volt, amelyik némi csalódást jelentett. Ám a legnagyobb nevek árnyékában izgalmas rendezőegyéniségek húzódtak meg. Mondhatnám, hogy az ő bemutatóik teremtették meg a fesztivál masszív alapjait, amelyből a rendezőlegendák előadásai kiemelkedhettek, de ez az állítás a most elemzendő három produkció közül legfeljebb az *Az élet szép*re volna igaz. Merthogy az *Amerikai Elektra* második felvonása számomra revelációként hatott, a *Jevgenyij Anyegin* pedig Purcărete lenyűgöző *Faust*ja mellett az idei MITEM másik kimagasló, emlékezetes előadása volt.

A Macedón Nemzeti Színház bemutatóját bolgár rendező, a MITEM-en nem először részt vevő Alexander Morfov vitte színre. A cím némiképp megtévesztő; a produkciónak éppoly kevés köze van Roberto Benigni azonos című, világsikerű filmjéhez, mint Heltai Jenő *A néma leventé*jéhez. Annál több Nyikolaj Erdman kitűnő szatírájához, *Az öngyilkos*hoz (amelyet játszottak bő tíz éve a Nemzeti színpadán is). Morfov és Zagorka Pop-Antoska Andovska színpadi változata gyakorla-

tilag változatlanul hagyja a mű szerkezetét, kevésszer rugaszkodik el radikálisan az erdmani cselekménytől, de alaposan felduzzasztja a szöveget. Az új textus sok új ötletet, poént hordoz, színre lépnek az eredetiben nem szereplő személyek is. A zene atmoszférateremtő erővel bír; a színpadon megjelenő, magával ragadó hangulatú, mediterrán világ kezdettől fogva éles kontrasztot képez Podszekalnyikov öngyilkossági szándékával. Nikola Toromanov díszlete az előszínpadig nyúlik; itt, a színpad elején látható Podszekalnyikovék realisztikus aprólékossággal berendezett szobája, míg hátul, ahol kitágul a tér, a díszlet is szimbolikusabban értelmezendő élettérré válik. Az első felvonásra túlzottan rátelepszik az ötletek, a szövegpoénok sora. Igen lassan halad előre a cselekmény (az első óra voltaképpen hosszas expozíciónak tűnik), akadozik a tempó, a kitűnő színészi alakítások ellenére gyakran leül az előadás. A második felvonás sokkal összeszedettebb, erőteljesebb, a szatíra hangja jóval élesebb, a megjelenített érzelmek szélsőségesebbek, változatosabbak; burleszkszerű jelentek és tragikus pillanatok egymásutánjai éreztetik meg annak a világnak az abszurditását, amelyben szinte mindenki egy másik ember halálában látja saját boldogulásának (vagy elvei érvényesítésének) eszközét. A komikus kisember, a klasszikus antihős már-már valóban hőssé válik, de nem halálával, hanem azzal, hogy a közakarattal szembeszállva lemond öngyilkossági szándékáról. Hiszen az élet szép, amit a játék egészéből sütő életöröm is alátámaszt. Ám a happy end nem teljes. Podszekalnyikov döntésének ugyanis ára van; akad követő, aki „helyette" megy a halálba. És ezen a ponton torkunkra forr a nevetés. A színészi játék pedig a produkció egyenetlenségei ellenére is kiváló. Az epizodisták szinte kivétel nélkül karakteresek, a klasszikus kisember-figurát egyéni színekkel, finom humorral alakító Nikola Ristanovski (Podszekalnyikov) és a mindig talpra eső szélhámos vonzótaszító prototípusát magával ragadó lendülettel színre hozó Sashko Kocev (Kalabuskin) pedig még ebből az együttesből is kiemelkednek.

Az oslói De Norske Teatret Erik Stubø rendezte *Amerikai Elektrá*jának szövegváltozata is komoly dramaturgiai változtatás eredménye. Ám a dramaturg, Cecilia Ölveczky nem bővítette, hanem jelentősen redukálta a textust: Eugene O'Neill szövegének több mint felét húzta ki, így a trilógiát egy estén lehet előadni. Ami természetesen nem egyedülálló a mű színpadi történetében, ám a húzások ezúttal már csak azért is jelentősebbek a szokottnál, mert a szavakat zene kíséri. Az előadás sajátos koncertszínház, ahol a szövegmondásnak is mindvégig megvan a dallama, s ahol kitüntetett pillanatokban a zene lép a próza helyébe. A három zenész már akkor a színen van, amikor a nézők belépnek, és a koncertforma kitart az előadás végéig (a szünetben a színészek közül többen átalakulnak büfésségéddé, és a színpadon árusítják az enni- és innivalókat). Az első felvonás során ugyanakkor a zene legtöbbször csak kíséri a cselekményt, ami kelt némi hiányérzetet. A második részre nyilvánvalóvá válik, hogy mindez átgondolt dramaturgiai eljárás: az első felvonás sűrűsödő, a zenei futamokban is megjelenő feszültségei itt robbannak, és a csúcspontokon katartikus erejű rockzene hallatszik. Ami nem illusztrál, és nem intellektuálisan, asszociatív úton hat elsősorban, hanem emocionálisan, az adott érzelmi állapot elemi erejű kifejezésével. Erik Stubø és a színészek elérik azt a hatást, amit a nagy zenés művek(re szoktak mondani): a zene valóban azt fejezi ki, amit szavakkal már nem lehet lefesteni. Orin labilis személyiségének, fokozatos szétesésének, de egyúttal egy háború formálta-deformálta generáció hányattatásainak is emblematikus „megszólalásává" válik a Doors legendás dala, a *Riders On The Storm*, amelyet Torbjørn Eriksen előbb a második, majd a harmadik felvonásban is elénekel – ugyanaz a nóta, és mégis másképp hangzik. Ami nem jelenti azt, hogy mindenkinek egyetlen dala volna: a színészként is szuggesztív, énekesként pedig lenyűgöző Lasse Kolsrud például több – egyaránt torokpróbáló – számon keresztül fogalmazza meg Brant kapitány ellentmondásos személyiségét. De a csúcspontot kétségkívül a második felvonás vége jelenti. A mindent és mindenkit elvesztő, végzetes tettére készülő Christine Mannont alakító Gjertrud Jynge itt énekli el, egészen megrázóan, a Deep Purple katartikus erejű *Child In Time* című nótáját.

Lehet, hogy szakmai okokkal is magyarázható, de az alaposan átgondolt előadásban alighanem koncepcionális kérdés is, hogy a főszereplő, Lavinia az egyetlen, aki nem énekel. Ám az igen szuggesztív Kirsti Stubø szavai tökéletesen illeszkednek a zenéhez. Természetesen beszél, mégis szinte zenei ritmust követve, így emelve végig szerepét a többieké fölé. Mint ahogy koncepció az is, hogy a második felvonás elején már nem láthatjuk a zenészeket (Steinar Sønk Nickelsen, Erik Nylander, Håvard Stubø) a színen, s amíg újra vissza nem szivárognak, addig néha a színészek ülnek a hangszerek mögé. Itt főként ismétlések, foszlányok hangzanak el, mintegy levezetve a feszültséget, előkészítve a történet, az előadás és a koncert lezárását. Érteni vélem és méltányolom a dramaturgiai koncepciót, de az *Amerikai Elektra* mégiscsak az egészen különleges, leírhatatlanul erős hatású második felvonás miatt marad meg majd hosszasan az emlékezetemben.

A zenének fontos szerep jut a *Jevgenyij Anyegin*ben is. Igaz, nem az angolszász rockzenének, hanem az orosz dallamoknak. Bár ez sem egészen helytálló, hiszen a produkció zeneszerzője, Faustas Latenas, litván – éppúgy, mint a rendező, Rimas Tuminas. A moszkvai Vahtangov Állami Színház előadását nem könnyű kategorizálni. Már valószínűleg az az állítás sem állná meg egészen a helyét, ha a Puskin-mű adaptációjáról beszélnék, hiszen Tuminas nem próbál drámát formálni az epikából, Puskin remekét mint költeményt állítja színre. De ha színpadi poézisről, költői látomásról írnék, azzal aligha ragadnám meg az előadás tartalmi-stiláris összetettségét, kivételes gazdagságát. A színpadi történet az idős Anyegin visszaemlékezéseként értelmezhető, ám ahogy fokozatosan megelevenednek az emlékképek, úgy kelnek önálló életre. S noha Puskin verssorai gyönyörűen hangzanak fel, legalább ilyen hangsúlyos a némajátékok, a szimbolikus, szürreális képek és a folyamatosan áramló, hömpölygő, szenvedélyes zene szerepe. A történetnek inkább Tatyjana, mint Anyegin a központi szereplője, ám ő sem abszolút főszereplő; a játék során egymást váltva kerülnek előtérbe a főbb figurák, következésképpen a narrátor személye, illetve a narráció nézőpontja is folyamatosan változik. Mindig az van a központban, akivel éppen a legfontosabb dolgok történnek. Így aztán időről időre a történet szempontjából elhanyagolható jelentőségű szereplőkre is fókuszálhatunk (s láthatjuk például, hogy a Tánctanárnőt és a Dadát alakító Ljudmila Makszakova milyen jelentékeny színpadi jelenléttel bíró színésznő), vagy éppen a kar kerül előtérbe. Merthogy Tatyjana útját egy nyolc főből álló balerina kar kíséri végig; éppúgy tekinthetjük őket a lány barátnőinek, mint az orosz művészeti tradíció metaforikus megjelenítőinek. Hol aktív részesei a történetnek, hol az adott jelenet atmoszférájának megteremtői, akik, ha kell,

a háttérben táncolnak, ha kell, énekelnek, ha kell, néhány gesztussal játszanak el sorstöredékeket. És miközben karként kitűnően funkcionálnak, mind a nyolc színésznő önálló, karakteres egyéniség. Realitás és metafora kettőssége észlelhető a fontos figurák alakváltozatainál is. Az idős Anyegin mellett megjelenik a fiatal is. Ám a két alakváltozat nem sematikus, kézenfekvő módon váltja egymást a szerepben, vagyis fellépésük nem a kronológiát követi. Gyakran egyszerre vannak a színen, kommentálják a „másik" cselekedeteit, illetve folytatják a „másik" által megkezdett események elbeszélését. Az ifjan elhalálozó Lenszkij is két alakban van jelen; a kettő között értelemszerűen nem mutatkozhat korkülönbség. Tatyjana pedig csak egy van, ő nem öregszik, nem változik (bár baljós álma testet ölt). Olga Lerman alakítása a női lélek rezdüléseinek ezernyi variációját mutatja meg. Nagy és heves érzelmeket játszik el, maximális elhitető erővel, és döntő fontosságú pontokon képes arra is, hogy a megélt érzelmeket finoman idézőjelek közé is helyezze. Úgy érezhetünk együtt az előadás hősnőjével, hogy mosolyoghatunk is gyerekes naivitásán vagy túlzott szenvedélyességén. Ezzel a technikával sikerül a színésznőnek végletes érzelmeket úgy ábrázolni, hogy játéka sosem hat patetikusnak, túlzottan színpadiasnak, hiteltelennek.

És ez a kulcsa Tuminas rendezésének is. Miközben a játék szinte minden percében roppant energiák sűrűsödnek és kivételes szenvedélyek jelennek meg, akár ódivatúnak, giccshez közelinek is gondolható módon, változatos rendezői eljárások és ötletek teszik gazdaggá, összetetté, sokszínűvé, modernné a bemutatót. Ilyen a narráció folyamatos változása, de talán ennél is fontosabb az atmoszféra árnyalása, a humor, valamint a hangnem gyakori változása. A pátosz a legtöbbször finom humorral keveredik, helyenként pedig frenetikus blődlit láthatunk. Utóbbira a legemlékezetesebb példa a Moszkvába utazás jelenete, ahol is az út során a mord katonák puskával üldöznek egy nyuszit, aki előbb menekülőre fogja, majd nőként viselkedve veszi le lábáról a vadászait. Másutt a humor forrását a karakterábrázolás túlzásai jelentik: roppant mulatságos (és rendkívül bájos) az a jelenet, amelyben a Moszkvába érkezett lányok különböző reakciókkal ugyan, de csaknem tragédiaként élik meg hosszú hajuk levágását. De nemcsak a humor áll szemben a heves érzelmekkel; Tuminas nemegyszer hosszabb folyamatokat sűrítve, redukálva, egyszerű képekbe foglalva fogalmaz, ami különösen akkor hatásos, amikor a sors kegyetlenségét érezteti. Lenszkij halála után például – miközben folyamatosan szól a zene – a kétségbeesett Olgát többen nyugtatják, majd körülállják, megfosztják hangszerétől (a korábban többször is megszólaltatott tangóharmonikától), közben mellé lép az új férj, akivel szép lassan kitáncolnak a színpadról. Bravúros az is, ahogy a mozgás a lélekállapotokat fejezi ki; az első felvonás végén az Anyegin által elutasított, a padon megsemmisülten hátradőlő Tatyjana mérhetetlen fájdalmát például a háttérben „gyakorlatozó" balettkar mozgása tükrözi vissza. De a legemlékezetesebbek talán mégis a poétikus, illetve szürreális képek: a Lenszkij halálát követő viharos hóesés, a bál, ahol Anyegin és Tatyjana utolsó találkozásakor nem táncol senki, de az estélyibe öltöztetett lányok hintán emelkednek a magasba, vagy az utolsó kép, a hatalmas, kitömött medvével táncoló Tatyjana látványa.

Vannak előadások, amelyek minden szakmai erényük, okosságuk, átgondoltságuk, nagy ötleteik ellenére idővel halványulnak a nézői emlékezetben. És vannak olyanok, amelyeknek egyes jelenetei, képei nagyon sokáig, akár örökre megmaradnak. Rimas Tuminas *Jevgenyij Anyegin*je bizonyosan ez utóbbiak közé tartozik.

Az élet szép – Macedón Nemzeti Színház, Szkopje, Macedónia

HERMANN ZOLTÁN

PASSIONFRUIT

F. M. Dosztojevszkij–Fekete Ádám–Kelemen Kristóf: A játékos – Radnóti Színház

Fekete Ádám, Kelemen Kristóf dramaturgok és a rendező, Fehér Balázs Benő Dosztojevszkij-adaptációjának van egy vitatható kiindulópontja: az 1866-ban megjelent kisregény feljegyzéseket író „fiatalembere" ugyanis mindig utóidejűségben mondja el a történetet. A hisztérikus tempóban lejátszódó epizódokat mindig a történtek megírásának rögeszmés kényszere kíséri. Ez a késztetés, amely Alekszejt, a narrátort a rémült gyorsasággal kibomló események közepette időről időre megállítja, azok akkurátus rögzítésére, boncolgatására és gyónásszerű önelemzésre indítja – egyfajta lélektani paradoxon. Dosztojevszkij hőse benne is van a történésekben, de időben kívül is áll azokon. Ezekből a többszörös egyidejűség/utóidejűség ellentétekből jön létre sajátos elbeszélői figurája – maga Dosztojevszkij nevezi elbeszélőjét *költő*nek egy Nyikolaj Sztrahovhoz még 1863-ban írt levelében –, és az olvasót a narrátori szereppel kapcsolatos elvárásaiból kizökkentő nézőpontja. Fehér Balázs Benő színrevitelében azonban a főhős „történetmondó" intermezzóit a színpadi történésekkel azonos idejűként, magukat a történéseket pedig megszakítatlan, lineáris narrációként lehet érzékelni. A rendező az előadás narrátorává teszi a főhőst, azaz nem veszi el tőle a *mesélős* jelenetekben a kisregény narrátori szerepét. Nehéz eldönteni, hogy magától a színpadi helyzettől változik-e meg a narráció „ontológiai" státusza, vagy csak nincsenek jól elmondva ezek a roulettenburgi történetek, de az előadás kommentátorrá lefokozott főhőse *egy időben* él saját történetével, vagyis énjének a kisregényben még jelen lévő pszichológiai abszurditását rögtön el is veszítjük. Az előadás főszereplőjének – Vilmányi Bennett játssza Alekszejt – a bizonytalanság, a narratív és értelmezői kockázatok iránti *költői* szenvedélyéből az előadás alig tud valamit megmutatni.

A játékos eleje ezért kifejezetten unalmas, a szituáció és a karakterek felépítésén kívül más alig történik, a darab vége pedig belefut egy dramaturgiailag is indokolatlanul hosszúra nyúló epilógusba. A kettő között, a kaszinóban játszódó jelenetekben azonban valami elementárisan „színházit" látunk: a nézőt – ha egyébként nem olvasott volna Dosztojevszkij-regényeket – meg is lepheti, hogy a kisregény mennyire szín-

Vilmányi Benett

Csomós Mari. Fotók: Dömölky Dániel

házszerű, látványos, és a szituációkban való komponáltsága mennyire nem igényli az epikus fel- és levezetéseket.

Izsák Lili díszletének, a rulettkorongként forgó színpadnak, a forgás által kikényszerített egy helyben rohanásnak, a tolókocsi csak nagy erőfeszítéssel irányítható, bizonytalan mozgásának, a színészek színpadi beszédét eltorzító lihegésnek olyan elképesztően erős hatása van, hogy a néző legszívesebben órákig nézné ezt az ámokfutást (ha a színészek bírnák levegővel). Ugyanakkor a jelmezek – felöltözés és vetkőzés, elegancia és elkoszolódó ruhák, a meztelen testfelületekre tapadó aranyszínű konfettik – az epikus történetképzést erősítik, és ezzel néha el is rontják, szimpla fejlődés- vagy hanyatlástörténetekké írják át azt, ami tulajdonképpen nem más, mint a kényszeresen ismételt cselekvések, a kielégíthetetlen és kaotikus vágyak színészi és befogadói átélésének többszereplős drámája. Dargay Marcell zenéje – mintha a zeneszerző nem követné el a rendezés meggondolatlanságait – nem az átöltözésekkel, jelmezekkel elbeszélt kronologikus történethez, hanem a forgó díszlet által dinamizált térhez igazodik. Igazi színpadi zene, nem direkt utalásokkal, zenei gesztusokkal kíséri az előadást, nem akar szimbolizálni semmit, hanem mindvégig a bizonytalan és kényszeres színészi játékot, mozdulatokat jeleníti meg. A kísérőzene rövid zenei szekvenciákból építkező hanghátterei nem is lehet kísérőzenének nevezni, inkább a színészi játék „kíséri" a zenét, az első felvonás második felében egyenesen maga a zene az, ami uralja, koordinálja a színpadi mozgásokat.

Szenvedélyekről van szó, de ahogy Dosztojevszkij is írja a fent említett levélben, nem a költészetről, nem a szépség iránti esztétikai vágyról, hanem a kockázatos, a szabálytalan, a csúnyaság, az amoralitás és a bűn iránti szenvedélyekről. A pénz utáni sóvárgás nem a gazdagságról vagy a hatalomról szól, hanem a döntéstől való félelem leküzdéséről. A szexuális vágyat nem a test esztétikai tökéletessége inspirálja, hanem a testi romlás, a morális romlottság és a betegség jelei. Sodró Eliza Polinája – leginkább csodálnivalóan hosszú haja: a rendező talán a nézőt is meg akarja kísérteni? – vagy Lovas Rozi Mademoiselle Blanche-a túl tökéletes, túlságosan jól öltözött, divatlapszerűen csinos: *csak* szépek, és mert szépek, nincs meg bennük a romlottságuk, a csúnyaságuk, a szabálytalanságuk általi vonzás ellenállhatatlan ereje; és, sajnos, eljátszani sem tudják ezt a szabálytalanságot. (Lovas Rozi lassan védjeggyé váló „flegmasága" ezt nem helyettesíti.) Nemigen hisszük el, hogy Alekszej, Mr. Astley (Rusznák András), De Grieux (Molnár Áron) vagy a tábornok (Schneider Zoltán) betegesen vágynak ezekre a nőkre. És éppen emiatt van a nagymamát játszó Csomós Marinak könnyű dolga, mert az ő játékával a tolókocsiba kényszerített, beteg test, és a rajta úrrá levő – a matematikai valószínűség, a kockázat, a véletlen poézise! – irracionális játékszenvedély lesz a szexuális szenvedélyt is túlnövő vágyak tárgya: sokkal felkavaróbb a jelenléte, mint az előadás végén provokatív meztelenségével is jelen lévő Polinának és Mlle Blanche-nak. Csomós Mari és Martin Márta (Mlle Blanche anyja) ellenpontjai egymásnak, ruháik másképpen viszik színre az öregedő női testet. Martin Márta ruhái szinte megbénítják, bábszerűvé, halottá teszik ezt az anyafigurát; Csomós Mari ananászmintás hálóinge viszont éppen azt az illúziót kelti, mintha bármikor felpattanhatna a tolószékből: ebben van is valami drámai izgalom, szinte várjuk, hátha egyszer csak tényleg felkel!

Az Alekszejt játszó Vilmányi Bennett színpadi jelenléte teljesen bizonytalan: ez azonban nem a Dosztojevszkij-kisregény hősét jellemző esztétikai bizonytalanság, hanem egy nagyon valóságos bizonytalanság. Nem a szenvedélyek által beteggé, rögeszméssé tett fiatalembert játssza, hanem a beteggé tett embert játszó színészt. Nincs benne az eseményekben, nincs viszonya a többiekhez, nem a játékszenvedély vagy a fiatal és öreg női testek utáni vágy készteti cselekvésre, és még majdnem azt is elhisszük neki, amit magának hazudik, hogy kizárólag morális okokból akarja megmenteni, hatalmába keríteni Polinát. Sodródik. Két igazán jó jelenetben kapja el Alekszej bonyolult figuráját: amikor lohol a középen forgó korongon – és meglehet, hogy képes lenne végigrohanni az egész előadást; a közönség imádná! –, és amikor a torzított hangú gitárral a kezében, ordítva énekel a mikrofonba. És egyikben sem mond semmilyen történetet.

Mi? Fjodor Mihajlovics Dosztojevszkij–Fekete Ádám–Kelemen Kristóf: A játékos
Hol? Radnóti Színház
Kik? Vilmányi Benett e.h., Sodró Eliza, Schneider Zoltán, Csomós Mari, Rusznák András, Molnár Áron, Lovas Rozi, Martin Márta, Dénes Viktor, Józsa Bettina e.h., Konfár Erik e.h., Hajdu Tibor e.h. / Dramaturg: Fekete Ádám, Kelemen Kristóf / Zeneszerző:Dargay Marcell / Díszlet- és jelmeztervező: Izsák Lili / Rendező: Fehér Balázs Benő

GONDOS MÁRIA MAGDOLNA

ELOLTANI A TŰZRIASZTÓT

Henrik Ibsen: ***Rosmersholm*** *– Kolozsvári Állami Magyar Színház*

A *Rosmersholm* radikális előadás akar lenni, de fél kevesebbet megtenni, mint mindent. Színre visz erős, hatásos jeleneteket, de maga nem válik ilyen eseménnyé. Épít a felfokozott színészi jelenlétre, a színész testének sebezhetőségét, fizikai korlátait hangsúlyozza. Újra és újra rádöbbent, hogy nem hihetünk egyazon pillanatban a színész és az alakított karakter jelenlétében, abban, hogy egyszerre vagyunk Ibsen korában és a saját időnkben. Andriy Zholdak rendezőtől az ilyes provokáció várható volt, tekintve az önmagát misztifikáló imázsépítést, amellyel hírhedtségét ápolja.[1]

Jelentős sajtóvisszhangot váltott ki, hogy a március 24-i bemutató szünetében bántalmazta vagy, ha le nem állítják, bántalmazta volna az egyik munkatársát. Ezért eleinte az esztétikaival szoros összefüggésben etikai és színházpolitikai kérdések domináltak az előadás kapcsán kialakult diskurzusban (körültekintő és alapos elemzést írt többek között Miruna Runcan[2] és Kricsfalusi Beatrix[3]). A megjelent cikkek konkrét javaslatokkal álltak elő, hogy mi az, amit megbeszélni kell, és hogy tenni mit lehet. Bojkottálni az előadást és/vagy szolidaritást vállalni a színészekkel, akik nyilatkozatot tettek közzé, mely szerint kiállnak egymás mellett és egymásért. „Elutasítunk mindennemű agressziót. Nem tekintjük úgy, hogy az agresszió a színházi munka része, vagy hogy létezik olyan helyzet, ami ennek jogosultságot teremt. Mélységesen aggasztónak tartjuk a nemrég történteket."[4] A botrány rövid ideig intenzíven ventilált: számos cikk, hozzászólás, nézőtéren hagyott üzenetek,[5] Zholdak bocsánatkérése, pénzbüntetés, a felelősség tétova vállalásai vagy az eset bagatellizálásai követték egymást. Mindebből azonban legfeljebb azt lehetett leszűrni, ami eddig is tudható volt: hogy a művész státusz olcsó, közönséges alibi is lehet, hogy a hatalmi pozícióban lévők agressziójával szemben a törvény nem védi kellőképpen az áldozatot. Továbbá azt, hogy a nyilvánosságra hajlamosak vagyunk úgy tekinteni, mint ami összeesküszik, meghurcol, és csámcsog a részleteken. Figyelemrezsim, amelyben a kéretlen figyelem épp akkora károkat képes okozni, mint amekkora hasznot a kicsikart figyelemből hajtani lehet. Véletlenül sem az, ami a felelősen végiggondolt hozzászólások sokfélesége révén a tények értelmezésében, a valótlan, sarkító állítások leleplezésében és valódi megoldások keresésében segíthet.

Mostanra az érintettek döntéseit helytelenítve vagy sem, de mintha tovább lehetne/kellene lépni. A kérdés azonban maradt: az előadáson való részvétellel és ezzel az írással nem járulok-e hozzá szándékolatlanul annak a rendszernek a működéséhez és fenntartásához, amely az ilyen típusú agressziót némi fizetéscsökkentés ellenében legitimálja?

Az előadás a nézők belépésekor már elkezdődött Johannes Rosmer (Bodolai Balázs) és felesége, Beaté (Sigmond Rita) táncával. A szín három részre osztott. Hátul a csúcsíves családi kápolna szentek szobraival, mellette az előszoba. Ezeket szürke nejlonfüggöny választja el az előtértől. A sötétszürke falaktól a nagy belmagasság és az ablak ellenére is klausztrofób a tér. Kialakítása megosztja a nézőteret, csak az látja be teljesen, aki középtájt ül.

Az ősi birtok, Rosmersholm fokozatosan zárul rá Rosmerre, a hitehagyott lelkészre, noha az életigenlő világnézeti szabadság, amelyet a férfiba szerelmes Rebekka West (Imre Éva) hozott, kiútnak tűnik eleinte. Elzárkóznak, a halottak pedig vágtató fehér lovakként kísértenek körülöttük. Az egyik halott Beaté, akit öngyilkosságba kergettek, de Freud Rebekka Westről írt pszichoanalitikus elemzése szerint[6] egy másik halottnak, Rebekka apjának is kiemelt jelentősége lehet a bűntudat eluralkodásában. Freud sokat vitatott esettanulmánya szerint a lány incesztus áldozata lett. Ezt nem támasztja alá a szöveg, de nem is cáfolja. Többek között a bűntudat szimbólumainak tekinthető fehér lovakat, a dráma „szürrealista vagy metafizikai szimbólumait" a sajtótájékoztatón tett nyilatkozata szerint kihúzta a rendező.

Zholdak szövegadaptációjának egyik legmeghatározóbb vonása, hogy ignorálja a társadalmi-politikai helyzetre, és annak megváltoztatási lehetőségére vonatkozó utalásokat a drámából. Szinte fogódzók nélkül marad a néző, hogy miféle szabadságeszmékről van szó, és ezzel együtt milyen motivációk vezetik a cselekményt. A sajtótájékoztató szerint hat óra hosszú, háromfelvonásosra tervezett előadásból a közbülső rész kihagyása után két felvonás maradt. Az első felvonásban beveze-

1 A sajtó időnként „az ukrán fenegyerekként" hivatkozik rá, maga pedig e képet rendre visszaigazoló kijelentéseket tesz. Az egyik ilyenre reflektál Kulcsár Árpád cikke: „Andriy Zholdak rendező a *Rosmersholm*hoz írt *Próbanaplój*ában azt írja: »Ha nem tudnék színházat csinálni, valószínű, hogy börtönben ülnék, mint bűnöző.« A színház tehát az a tér, ami feloldja a társadalmi viselkedés kódrendszerét, egy alkotói tér, ahol a rendező szerint megváltoznak a játékszabályok, a bűn, az erőszak többé nem úgy értelmezhető, mint e téren kívül, nem szankcionálható, a hierarchia csúcsán levő alkotó szabad kezet kap, hogy vízióját létrehozza." Kulcsár Árpád: A kolozsvári színházban bántalmaz a rendező egy színészt. És akkor mi van?, http://welemeny.transindex.ro/?cikk=26536

2 Miruna Runcan: Jegyzetek egy színházi botrány kapcsán, http://www.jatekter.ro/?p=21709

3 Kricsfalusi Beatrix: Nincs itt semmi látnivaló, http://www.jatekter.ro/?tag=rosmersholm

4 A KÁMSZ társulatának nyilatkozata: http://itthon.transindex.ro/?hir=46570

5 Üzenet a kolozsvári színház nézőteréről: „Több tiszteletet a színészeknek!", http://www.maszol.ro/index.php/kultura/78795-uzenet-a-kolozsvari-szinhaz-nez-terer-l-tobb-tiszteletet-a-szineszeknek

6 Sigmund Freud: Some Character-Types Met with in Psycho-Analytic Work, in Uő: *Collected Papers IV*, Hogarth Press, London, 1915, 318–344.

tett kérdésekre, motívumokra ezért kissé közvetlenül érkezett a másodikban azok kibontása, a központi karakterek előtörténetének sejtetése, néhány összefüggés megteremtése. Hogy végül nem állt össze egy hagyományosan olvasható előadás, ahogy azt Ibsen nevét látva elvárnánk, jelzi a rendezői szándékokat.

Egy radikális kortárs előadás célja általában az érzékelhetőség határainak kikezdése, a megismételhetetlennel, a lehetetlennel, a kiszámíthatatlannal való szembesítés. Annak felmutatása, hogy nincs többé aktív színész és passzív néző, hanem az előadás ideje alatt az eseménynek mindenki egyformán kitett. Zholdak gyakran hivatkozik Artaud-ra, a cselekvő színházra, amelyet a maga rendezői praxisával rokonít. A kegyetlen színház például lélegzet-sikolyokkal érte el, hogy a közönség ne intellektuálisan legyen lekötve. A kabbalából származó sajátos légzésmódszer a test feminin vagy elnyomott oldalának felszabadítását célozta a társadalmilag kondicionált és elvárt viselkedés alól. A kegyetlenség azoknak a módszereknek a szigorában nyilvánult meg, amelyekkel a passzív oldalt aktívvá tették (nem egymással szemben).

Az ígéretes Artaud-hivatkozás után mégsem következett a határszegés felszabadító, eksztatikus tapasztalata. Egyrészt mert az elnyomás itt egyöntetű és differenciálatlan, tehát a folyamatos üvöltözés nem oldhatja fel, csak tünete lehet. Másrészt azért, mert túl erős maradt a nyelvi kódoltság, noha időről időre felfüggeszti a tánc, a mozgás, a tátogás, a hangos zene túlüvöltése, a dolgok hangjellemzőinek felerősítése (a cipő kopogása a kápolna padlóján), a vihar beszűrődő hangjai. Az előadás mindent megtett, hogy ellehetetlenítse az értelmezést, még parodizálta is a jelfejtő magatartást. Egy ponton megszólal a riasztó, Helsethné (Kicsid Gizella) hozza a poroltót, és lefújja vele a riasztót. Világos: nevetséges, ha a probléma helyett a problémára utaló jelekkel foglalkozunk.

A zárlat kettős öngyilkossága így leszűkített kontextusában, csak a pszichodráma keretein belül ragadható meg. De mi vezet addig? A kimondatlan válasz: egy félelmetes, megmagyarázhatatlan, de máig működő ősrend, ősvalami, amit a kulturált, racionális ember elfojt, letagad, és eltávolít magától. A vallásba, a műalkotásba vagy a zárt osztályra száműzi. Ennek megfelelően szinte mindenki torzult, félresiklott, abnormális. A kimondott válasz: a szerelem, ami alatt nem egy érzelmi viszonyt, hanem a féktelen, elsöprő, irracionális és szabad szellemű női libidót kellene érteni: Rebekka Westet.

Mi? Henrik Ibsen: Rosmersholm
Hol? Kolozsvári Állami Magyar Színház
Kik? Bodolai Balázs, Imre Éva, Sigmond Rita, Bács Miklós/Viola Gábor, Kicsid Gizella / Látvány és jelmez: Daniel Zholdak / Zene: Vladimir Klykov / Látvány, szövegadaptáció, rendezés: Andriy Zholdak

Imre Éva lenyűgözően alakított, képes volt szinte jelenetről jelenetre újrainterpretálni egy olyan zavarossá szétírt karaktert, amely nemhogy több ember, de több ember és nemember egyszerre: gyerek, őrült, szexuális és egyéb használati tárgy. Amikor Kroll (Viola Gábor)[7] a fejére borít egy kávéscsészét, mozdulatlanul áll. A hetedik sorból tisztán hallani a porcelán és a koponyacsont kongó koccanását. Néhányan a közönségből ezen is képesek voltak röhögni. Általános probléma ugyan az empátiára való képesség tompulása, de az előadásnak is számolnia kell azzal, hogy hová helyez el szelepeket, amikor ilyen nagy feszültségekkel dolgozik. Vékony határ választja el a sugárhányást, a borogatást és törés-zúzást mint feszültségoldást a szituációs humortól. Perdöntő, hogy mikor és mennyi idő jut a reflexióra. Szemben az általános vélekedéssel, hazamenni, és utólag végiggondolni a történteket késő. Elemezni és gondolkodni a tettek és történések előtt és közben volna érdemes.

Az archetipikus, tudatalatti borzalmakkal terhelt, szexista Rosmersholmon még romantikusan mennydörög, amikor Rosmer azt üvölti, hogy nem hisz többé, de már van okostelefon, kaszkadőrmutatvány (pl. magas sarkúban rohangálás ököl méretű cementtörmeléken), és vannak látványos, szép árnyékolású képek. A spektákulum javára kizárható a darabból a társadalmi-politikai összefüggés, de nem zárható ki a színházból, ha a rendező a munkafolyamat során bántalmazza az egyik színésznőt.

7 Az előadásban Krollt dupla szereposztásban játssza Bács Miklós és Viola Gábor. *A szerk.*

Fotó: Daniel Zholdak

RÉNYI ANDRÁS

INNEN ÉS TÚL A NARRATÍVÁN

A fából faragott királyfi Gergye Krisztián és Frenák Pál olvasatában

Többhangú kritika Fuchs Lívia és Török Ákos kommentárjával

Feladta a leckét az utókor koreográfusainak Bartók Béla, amikor Balázs Béla 1912-ben írott meséjét választotta ki abból a célból, hogy „látványos, színes, gazdag" színpadi kísérőművet komponáljon belőle sötét tónusú operája, *A kékszakállú herceg vára* számára. A csaknem két évig készült, és épp idén száz éve, 1917-ben az Operaházban bemutatott mű azonban zeneileg annyival komplexebbnek bizonyult a szüzsénél, hogy szinte képtelenség úgy táncszínpadra vinni, hogy mind a librettónak, mind a hangzó anyagnak hibátlanul megfeleljen. *A fából faragott királyfi* nem is tartozik a koreográfusok vágyálmai közé. Mégis, idén májusban – nyilván nem függetlenül a jubileumtól – két új változatban is láthatta a budapesti közönség.

Fuchs Lívia: Egyáltalán nem ritka, inkább nagyon is tipikus, hogy a múlt század elején meggyőző sikereket arató táncjátékok librettójának *és* partitúrájának nem lehet egyszerre „megfelelni". E jelenség oka az az idő múlásával – ami egyben a táncművészet viharos átalakulását hozza – egyre áthidalhatatlanabb távolság, amely e szüzsék egyszerűsége, naivitása vagy épp kimódoltsága és a zenei kompozíciók komplexitása között feszül. Hiszen egy olyan korszakban születtek, amikor a balettet színházművészetként el- és befogadó közeg az egzotikusan erotikus vagy népies mesékért, rokokó bájú vagy antikizáló történetekért rajongott. E librettók olyan erősen kötődtek megszületésük korának színházi igényeihez és ízléséhez, hogy néhány év alatt menthetetlenül idejétmúltakká váltak. Viszont e múlékony szüzsék zenei megfogalmazása – leválva a librettóknak a korszak „terhét" magán viselő gyermetegségéről – többnyire szvitek formájában, koncertzeneként mindig is továbbélt s -él. E rég elsüllyedt színpadi repertoár a hatvanas években elindult újrafelfedezése is akkor hozott átütő sikert, amikor a koreográfusok radikálisan leválasztották a librettót a partitúrákról *(Tűzmadár),* míg ragaszkodásuk az eredeti librettókhoz *(József legendája, Daphnis és Chloé)* sosem tudta lesöpörni a port e tánctörténeti relikviákról. E tapasztalatok alapján reménykedtem abban – hiszen Bartók táncjátéka különösen sok kudarcos színre állítást ért meg, pontosabban alig tudni maradéktalanul érvényes koreográfiai megvalósításáról –, hogy az új változatok végre meg sem próbálnak „megfelelni" a librettónak *és* a zenének.

Innen: Gergye Krisztián

Amennyire tudni lehet, Gergye Krisztián és társulata két új Bartók-produkciója Fischer Iván nyughatatlan kísérletező kedvének köszönheti létrejöttét: közismert, hogy a Budapesti Fesztiválzenekar (BFZ) vezető dirigensének nincs ellenére semmi, ami egy-egy koncerten kis színt, játékosságot vagy kortársi újszerűséget keverhet világszínvonalú együttese tökéletes szimfonikus hangzásához. Ezúttal a Müpa pódiumán azt is megengedte – ha nem épp ő találta ki –, hogy a hagyományos nagyzenekari ülésrendet keresztirányban hosszú és keskeny, kifutószerű színpadsáv vágja félbe, amelyen alkalomadtán tumultuózus táncjelenetek akadályozhatják a dirigens és zenészei közvetlen kontaktusát. (Ezen kívül még a karmester háta mögött, egy alig méternyi széles, a pódium teljes széltében elnyúló vékony sáv áll a táncosok rendelkezésére.) Nincs információm arról, hogy Fischer miért épp Gergyét kérte fel *A csodálatos mandarin* és *A fából faragott királyfi* koncertszerű előadásának megkoreografálására – a megoldás mindenesetre nem idegen a Müpa hangversenytermétől, és annyiban be is vált, hogy sikerült csakugyan meghökkentő és igencsak kontrasztos keretezést találni a BFZ remekművű előadásához. Már a játszási sorrend is meglepetést kelt: a *Mandarin*nal kezdenek, noha keletkezésében későbbi és színpadi értelemben hálásabb mű *A fából faragott*nál. S ha ebben a cikkben – ökonómiai okokból – az operaházbeli jubileumi Frenák-produkcióval való összehasonlítás kedvéért csak az utóbbiról írok részletesebben, amit róla elmondandó vagyok, *mutatis mutandis* a nyitódarabra is érvényesnek érzem. A *Mandarin*ról most tehát csak annyit: az előadás két pontján éreztem megcsillanni valami eredeti koreográfiai ötlet lehetőségét, de aztán, fájdalom, nem lett belőlük semmi. Amikor a darab elején az öreg gavallér bebilleg szokatlanul vékony és rövid sétabotjával, és hadonászása összevillan Fischer Iván karmesteri pálcájának ritmikus játékával, egy pillanatra úgy tűnt, a tánckar fizikai integrálása a zenekarba a *hangokra* mozgó táncosok és *mozgással* hangot adó zenészek

A fából faragott királyfi – Gergye Krisztián koreográfiája. Fotó: Stiller Ákos

újszerű összjátékára ad majd módot – de nem adott. A másik (szintén elmulasztott) lehetőség a Mandarin megjelenésének közismerten súlyos pillanatához kötődik: amikor a címszerepet alakító magas, fess Gergye Krisztián az egzotikus jávai tánc erősen stilizált, artisztikusan kifinomult testnyelvén „szólal meg", fölrémlett előttem egy valódi távol-keleti mandarin víziója, aki alkalmasint szenvtelen, kimért, meditatív lassúságával tolja végig például a *Hajsza* pokoli ütemeit – ám végül nem így lett. Táncművészetként Gergye és társulatának fellépése nyilvánvaló kudarc, mindazonáltal a narratív keretezés a zenei élménynek mégis jót tett: úgy hatott, mint operaelőadások közben a fényújságon követhető librettó, amely megkönnyíti a bonyolult zenei folyamat követését.

Török Ákos: Gergye Krisztián koreográfiája valóban elmesélte a történetet. Ezzel együtt a történetmesélés módjával és sajátos mozdulatvilágával olyan nézők elé csempészte a kortárs táncot, még ha annak nem is egy invenciózus darabját, akikben – a Müpa hangversenytermében – mindez jól érezhetően plusz érdeklődést keltett a műfaj iránt. Márpedig a kortárs tánc számára mint egy falat kenyér, úgy kell ez a fajta érdeklődés.

F.L.: A Müpa Bartók-estjének műfaja zavarba ejtett, mert végig nem tisztázódhatott, koncerten ülök-e, vagy színházi nézőként reagáljak a látottakra, az esemény ugyanis nem kínálta koncert *és* színház, hangzás *és* látvány, zene *és* koreográfia valamilyen új és közös minőségét. A (két) Bartók-opust ugyanis – bár mindkettő színpadra íródott – Fischer Iván egyértelműen koncertműként értelmezte, s ez megkérdőjelezte a szcenírozás szükségességét, holott – a BFZ magas hőfokú zenei interpretációján túl – mégiscsak az ezen a keskeny kis pódiumon megelevenedő (két) történet adta az est különlegességét. Gergye Krisztián koreográfusi-rendezői „keretezése" azonban Balázs Béla szövegkönyvének aprólékos felmondására szűkült, egy sosem volt előadásszöveg rekonstruálására, s ezért mintegy önparódiaként működött, a koreográfus saját értelmezése nélkül. Gergye annyira alázatosan, önálló intenciót kerülve szolgálta ki a szövegkönyve(ke)t, hogy valóban meg is történhetett a „feliratozás": a Mezzón az esemény közvetítésekor alul egy felirat tájékoztatta jelenetről jelenetre a nézőket az – egyébként látható – akciókról.

Fischer Iván varázslatos dirigálásával mind a *Mandarin*, mind *A fából faragott* zenei textúrájának elképesztő gazdagsága, motivikus, melodikus, ritmikai és hangszerelésbeli sokrétűsége, az élő zene materiális áttetszősége és robosztussága, a feszes drámai építkezés olyan mágikus erővel jön át a rivaldán, amellyel alighanem csak kongeniális táncművészek tudhatnák tartani a lépést. Nos, ami korábban a vitathatalanul eredetit alkotó Horváth Csabának egy kevésbé képességes zenekar ellenében sem ment igazán (lásd *Concerto*), hogyan is sikerülhetett volna Gergyének a világ egyik legjobbjával szemben, miközben ezúttal láthatólag egyik darabról sem jutott semmi az eszébe?

T.Á.: A BFZ grandiózus előadása nem sok lehetőséget hagyott a koreográfiának, illetve Gergye Krisztián nem talált olyan mondandót, amely valódi partnere tudott volna lenni a zenének. Úgy gondolom, valóban nem volt átfogó gondolata *A fából faragott királyfi*ról, ment a zenével és a sajátos térhelyzettel, az egyes jelenetek mozgásos finomhangolásai így csupán színezték a darabot. Mintha a zene csak vendégül látta volna a táncot. Pedig a szűkösségből, ahogy beékelődtek a táncosok a zenekar tagjai közé, akár a velük való áttételes, sőt közvetlen játék is adta volna magát.

Így aztán a két koreográfia szinte szó szerint *elbábozza*, amit Balázs Béla részletesebb forgatókönyve, illetve a partitúrába illesztett szövegbetétek tartalmaznak. *A fából faragott* elején a természet gyönyörű zenei ébredését szürkébe öltözött tán-

cosok talajközeli, de emelkedő vonaglása festi, ők később erdőként és vizekként is ugyanazon egyszerű és egyénileg alig variált minta szerint hajladozzák-hullámozzák végig a darabot. Egy nárcisztikusan pipiskedő királylányt (Bálint Adél) és egy önelégült királyfit (Matkovics Norbert) látunk megjelenni, fehér jelmezben, palásttal/koronával és ártatlanul csillogó szemekkel, az egyiket balról, a másikat jobbról, ahogy kell – a legközhelyesebb klasszikus balettlépések, egyszerű forgások, szökellések és közönséges pantomim szolgálnak a szerepek megjelölésére. Aztán itt van a szürke tündér is – megkettőzve (Nagy Csilla és Simkó Beatrix) –, bár hogy mit tesz, éppúgy nem derül ki, mint Balázs Bélánál. A nyitóképek mindenesetre meseillusztrációként hatnak – és a helyzet később, a faragott báb (Gergye Krisztián) előkerültével sem változik. Minden le van képezve, a kis patakhíd emelkedésétől a bottal való játékon át az aranyhajak levágásáig, és így tovább. De azon túl, hogy *megszólal*, az, hogy miről is *szólhatna* a darab itt és most, teljes homályban marad. A mese részben az élő és a művi, részben a férfi és a nő kettősségét rajzolja fel, szimmetriákat és antitetikákat, azonosságokat és különbségeket vázol – és éppenséggel a koreográfus dolga volna evidenssé tenni, hogy – példának okáért – mitől vonzóbb a bábkirályfi a valódinál, s utóbb miért cserélnek mégis helyet. De nem teszi. Gergye rábízza magát Balázs narratívájára, pedig abból eleve hiányzik a valódi *drámai* elem, amely mélyebben is indokolná a címszerep szükségszerűségét. Nem segít az sem, hogy magára osztja a bábfigurát – jellegzetes táncos alkata, indázó hajlékonysága egyszerűen nem jön össze Bartók ütős bábtáncainak elementáris mechanikájával, játékos-kalapáló ritmusosságával. Bartók zenéje túl súlyos ahhoz, hogy pusztán aláfestésként szolgáljon a jól-rosszul megértett elbeszéléshez. Hiába az összeférceltséget hangsúlyozó jelmez, Gergye artisztikus-affektált testnyelve rendre átüt a marionettel asszociált gépiesség és magatehetetlenség mozgássablonjain. Az első fergeteges-félelmetes bábtánc tébolya például idétlen – talán ironikusnak szánt – ugrabugrálásba torkollik. (Más lehetne a helyzet, ha Gergye szándékolt merészséggel itt is a zene *ellenében* mozogna – „érdekesebb" lenne színpadi jelenléte, és talán értelmeznivalót is adna a nézőnek, de erről, akár a *Mandarin* esetében, itt sincs szó.) Így válik fabábja démonikus erejű fétisből karikaturisztikus mamlasszá, s talán ez vezet oda is, hogy a királyfi magára találásának lírai pillanata – Fischer Iván és a BFZ által gyönyörűen abszolvált grandiózus zenei áradása közepette – egy jelmezbe bújtatott kataton szerencsétlen fel-alá hurcolásává silányul. Nem beszélve a végjáték emelkedettnek szánt, mégis groteszkként ható klasszikus *pas-de-deux*-jéről és a zárókép egyenesen giccsbe hajló kézfogójáról.

T.Á.: Hogy Gergye Krisztián nem csupán „alájátszani tud" a zenének, példázza az a jelenetsor, amikor a királyfi – miközben a zene dramaturgiája folyamatosan halad előre – újra meg újra visszapenderül a kedvese felé tartó úton. Mint amikor beakad a saját történetünk, és a világ természetes, sőt már természetellenes sodra is régen elhúzott mellettünk, mi pedig hihetetlen intenzitással topogunk egy helyben, és rendre lekéssük királykisasszonyainkat és királyfiinkat. Gergye Krisztián alapvetően ironikusan olvassa azt a bizonyos szöveges partitúrát – mintha az embert akarná megmutatni –, amelyet hiába vesz komolyan a zenei anyag, alapvetően megmosolyogtató és kisszerű. Ez azonban önmagában kevéssé izgalmas és egysíkú felvetés, főként minden egyes kérdéssel kapcsolatban, amelyeket a darab megfogalmazhatna. Ráadásul az előadás érzékien érzelgősre szabott befejezését is leveti magáról.

Túl: Frenák Pál

Innen nézve bizonyul csak igazán találó ötletnek, hogy a Magyar Állami Operaház – a bemutató századik évfordulóját megünneplendő – azt a Frenák Pált kérte fel egy új *A fából faragott királyfi* elkészítésére, aki mindeddig messze elkerülte a klasszikus zene, a narratív táncjátékok és általában a balettszínpad világát. A kritikusnak illendő bevallania, hogy némi szkepszissel ült be a bemutatóra: nehéz volt elképzelnie Frenák többnyire elektronikus zajokkal, a kommersz városi trashkultúra kellékeivel, harsány látványokkal és sokszor teátrális iróniával operáló antinarratív testszínházának és Bartók zenetörténeti klasszikusának találkozását az operaszínpadon. Nos, az előítélet nem igazolódott: a színpadon nemcsak hamisítatlan Frenák-művet láttunk, de Bartók táncjátékának abszolút érvényes mai interpretációját is. Megkockáztatom, hogy Frenák az utóbbi években némiképp fáradni látszó invenciójának kifejezetten jót tett az a sokhónapos, láthatólag intenzív munka, amelyet a hangzó anyag és a partitúra tanulmányozásával töltött. Mindez nélkülözhetetlen volt ahhoz, hogy a zene és az azzal a legszorosabban integrált szövegkönyv szigorú és rendszerszerű kötöttségeit saját színpadára és mozgásvilágára adaptálhassa. Az eredmény a klasszikus darab egy művészileg kiérlelt, feszes értelmezése – egyszersmind megrendítő vízió az emberi lét egzisztenciális reménytelenségéről.

T.Á.: Frenák Pál koreográfiájának fontos érdeme, hogy szemmel láthatóan gondol valamit a szövegkönyvről, és izgalmas felvetése, hogy ezt alapvetően Balázs Béla pozitív végkicsengésű szövegével szemben gondolja. Ha eljátsszunk azzal a gondolattal, hogy az előadások helyszínétől függetlenül milyen Gergye Krisztián és Frenák Pál koreográfiája: míg utóbbi bizonyosan megállná a helyét például a Trafóban, Gergye darabjának illusztratív történetmesélése gyaníthatóan és joggal kiverné a biztosítékot.

F.L.: Frenák *A fából faragott* változatának valóban az a legnagyobb erénye, hogy az új koreográfia látvány- és mozgásvilága úgy simul bele a korábbi életműbe, hogy eközben a lehető legmesszebbre távolodik attól a jelenkori-nagyvárosi közegtől, amelyre korábban szinte minden Frenák-opus hivatkozott, hogy Bartók százéves, de ma is lenyűgözően gazdag és friss muzsikájának kortársi partnere lehessen. Ehhez Frenák maga mögött hagyta Balázs szüzséjét, hogy sebesen egymást váltó képeit, jellegzetes, rövidre vágott jelenetezését mégiscsak kordában tarthassa Bartók muzsikájának szerkezeti rendje. Frenák most is kedvenc spirális mozgásmintáira alapoz, amelyeknek az a tulajdonságuk, hogy úgy haladnak, hogy közben mégsem hordozzák a változást. (És miután e mozgás mindig íve[ke]t feltételez, kimondottan vicces-ironikus a koreográfiának az a bizarr bábszínházi jellege, ami a megdöntött terep mögül és alól felbukkanó maszkos figurák és a „fabábok" mozgásában megjelenik.) E jól ismert motívumok ezúttal dramaturgiai szerepet nyernek, mert ugyanazt

a totális bizonytalanságot sugallják, amely a látvány billenékenységéből, a talajszínt tükröződésének játékaiból is árad. A tündér éteri lebegése – amit persze táncszínpadon mindig kötelek és karabinerek béklyóznak – is ismerős, ám ami másutt akár puszta ornamens volt, itt a tündér – az egyik tündér – lételemévé válik. Mert Frenák – és dramaturgja, Péter Márta – egészen az azonosíthatatlanságig még meg is sokszorozza a karaktereket, ezzel is tovább fokozva a néző elbizonytalanítását, az akárkik, a bárkik felcserélhetőségét.

A nyitókép rögtön fölvázolja a darab architektúrájának alaprajzát: a függöny felhúzása az őskezdet *A Rajna kincse* gyöngyözését idéző áradásának fenséges fortissimójára teszi láthatóvá a színpad közepén a voltaképpeni játéktér megdöntött, szabályos négyzet alakú rámpáját, amely intenzív kékben egyedül világít. Egzakt középvonalában akrobatikus férfi táncos sziluettje forog spiccen hosszanti tengelye körül lendületesen, hogy aztán – fölülről függesztett hosszú kötélen – láthatatlan erő ragadja a magasba, döntse és pörgesse meg oldalirányban. Ez is forgástengely, de nem a sajátja: mintha az önmozgás észrevétlenül modulálna a kívülről való mozgatottság állapotába. Miután az éles súrolófényben egy pillanatra megcsillan a forgó test hengerré teljesedő plasztikája, a jelenés el is tűnik a szemünk elől. A következő képben – mintegy e nyitókép inverzeként – a fénykontúrral kirajzolt felső szegély mögött fehér álarcos, testetlen-súlytalan lidércek pattannak elő a semmiből, fölemelkednek a horizont fölé, majd vissza is hullanak ugyanoda: ők is a függőleges tengelyen mozognak, de mint jelenések, ők sem lépnek – legfeljebb rámutatnak – a rézsútos játéktérre (a szövegkönyv dombocskákról beszél). A kék rámpát először a királylány igyekszik birtokába venni: jobbról-alulról érkezik, kecsesen nekiiramodna a magasságnak, de többször is visszahanyatlik. Mintha a nehézségi erő tartaná vissza. Végül az alsó peremre ülve-támaszkodva ő is saját tengelye körül kezd forgolódni. Most a királyfi következik mint a királylány inverze: ő a felső peremen és fordított irányban mozogja le szinte ugyanazt a mozgássort, mint imént a párja. Hol oldalnézetben a perem mentén, hol szemből, arra merőlegesen: neki is minden mozdulata egy-egy szabálytalan variáció *a saját tengelye körüli forgásra*. A végén pedig legurul ugyanoda, ahol az imént a lányt láttuk téblábolni körbe-körbe. Szinte demonstratív, hogy a szólót – immár „lent" – a valós talajról indított kis *pirouette*-el és *double tour en l'air*-rel zárja: mindkét klasszikus balettlépés a saját tengely körüli forgás tiszta és szabályos formulája. De nem tudja kiforgni – és esetlenül térdre hull. Amikor aztán a felső peremen megpillantja a lányt (és a forgatókönyv szerint beleszeret), hiába kaptat fel hozzá a lejtőn, az a mögöttes semmibe tűnik előle: ő pedig megint visszahemperegni kényszerül a földre.

Így már a darab első öt percében, mielőtt még történetről, figurákról, emberi kapcsolatokról és hasonlókról érdemben szó eshetne, világosan kirajzolódik Frenák fizikai színházának legelemibb – mondjuk így – szintaxisa. Konstruktivista geometriája kevés számú, de konzekvensen ismétlődő-variálódó elem koherens rendszereként írható le. Ilyen a gravitáció, és az ember párhuzamos törekvése, hogy önerejéből ellene szegüljön fizikai tehetetlenségének; és ilyen a saját tengelyük körül forgó testek *plasztikuma*, amely rendre a játéktér tükörsima *sík*jával konfrontálódik. A táncosok testei minden irányból – jobbról, balról, alulról, fölülről, szemből és hátulról is – mintegy körülfonják, átölelik, körbetapogatják a játéktér absztrakt-perspektivikus síklapját, vagy, mint bogarak a papír széléről, lehullanak róla: ezért emelik ki időnként keskeny, erős fénycsíkok a négyzet pengeéleit, hogy ezzel is a két- és háromdimenziós kiterjedések, illetve a láthatatlan mögöttes mélység észlelését provokálják. A megdöntött küzdőtér fönt elvágólag, afféle bábszínházi paravánként működik, lent és oldalt viszont rendre az élein körbeguruló vagy a sarkai körül forgolódó testekkel metsződik össze.

T.Á.: A recenzens minden állítása igaz, és a benne rejlő lényeglátás is telibe találja a színpadon történteket. Mégis félek, hogy ha ismét látnám, ugyanott tartanék, ahol a nézése közben: a síkok, terek és mozgásirányok hihetetlenül letisztult és jelentéses látványvilága egyszerűen nem bír el egy ilyen hosszúságú előadást. Az első öt perc világossá teszi, hogy mi az, ami ebben a térben megtörténhet, és annál sokkal több nem is történik. Előbb megérezzük és átéljük, aztán megértjük a lejtőt, és egy ideig a sziszifuszi emberlét mozgásos víziójának az ereje is kitart, ám eljön a pillanat, amikor az egyesével, párosával, több sorban és egymást keresztezve folyamatosan felfelé igyekvő, a túloldalon lezuhanó, vagy visszacsúszó emberi testlelkek látványa már csak annyit jelent, hogy ilyen az élet – és ilyen a lejtő.

Nyers, materiális konfrontáció ez: ezért érdemelnek különös figyelmet azok a pontok, amikor Frenák mégis inkább élét veszi a kontrasztnak. Ez történik minden esetben, amikor a mozgások ironikussá válnak: például a bábtáncok során bemutatott „síkdíszítő" lábmunka és karmunka ellenállhatatlanul groteszk sormintái, vagy a csalódott királylány magas sarkús szólója esetében, akit Frenák azért is háromszoroz meg az előtéri színen, hogy a hisztérikus mozdulatokat dekoratív ornamensként idegeníthesse súlytalan-ironikussá.

De az élfények visszavétele a darab dramaturgiailag talán leghangsúlyosabb pontján még döntőbb szerephez jut. Az első bábtánc után – a királyfi lelki szenvedésének trisztáni

Mi? Bartók Béla: A fából faragott királyfi
Hol? Müpa
Kik? Budapesti Fesztiválzenekar, közreműködik: Gergye Krisztián Társulata, főbb szerepekben: Bálint Adél, Matkovics Norbert, Nagy Csilla, Simkó Beatrix, Gergye Krisztián / Jelmez: Béres Móni / Smink, maszk: Károlyi Balázs / Karmester: Fischer Iván / Koreográfus: Gergye Krisztián

Mi? Bartók Béla: A fából faragott királyfi
Hol? Magyar Állami Operaház
Kik? Főbb szerepekben: Esterházy Fanni, Vasas Erika, Tokai Rita, Holoda Péter, Maurer Milán, Morvai Kristóf, Halász Gábor / Díszlet: paradigma:ariadné / Jelmez: Frenák Pál, Zalai-Ruzsics Boglárka / Dramaturg. Péter Márta / Karmester: Kovács János / Koreográfus: Frenák Pál

hangjaira – föntről visszaeresztik a nyitóképben az égbe ragadtatott testet, amely most élettelenül (értsd: nem forogva!) függ a kontúrtalanná lett puha kékség fölött. Meglepő-e, hogy a következő szakaszban egy földi alteregója a „domb" talajsíkjának széléről előkerülve vonaglik-bucskázik feléje, hogy elérje és *megforgassa*, azaz alulról keltse új életre? Duettjük a darab egyik legmegrázóbb pillanata: a *közös függőleges forgástengely* keresésének, majdnem megtalálásának és újra elvesztésének ismétlődő drámája, amely aztán a királylánnyal is megismétlődik. Legkésőbb itt értjük meg, hogy Frenák koreográfiája a Balázs Béla-féle mese felszabadító optimizmusa *ellenében* értelmezi Bartókot is: nem csak akkor, amikor a fafúvósok lágy hangjára a tündérek vigasztalni kezdik a kétségbeesett királyfit, az ő lebegő szabadsághősét fémhuzalokkal épp kikötik, hogy szabad forgásában gátolják meg. Szerencsétlen béklyózói a „három bölcs majom" idióta testbeszédét imitálva kuporodnak alája – megint ironikus mozgásornamensként keretezve a drámai eseményt. Ez a szakasz a bartóki zene aranymetszés-pontjára, a „nagy apoteózis" gyönyörű, akkordikus kicsengésére fut ki – hideglelős pillanat, amikor a hazatalálás e himnikus hangjaira a sötétből testetlen-vértelen, fehér lidércként maga Frenák lép elő, hogy siketnéma ujjbábozásával tegye a mulandóság melankolikus idézőjelébe robbanékony fizikai színházának tér- és testköltészetét.

T.Á.: Nagyon nehéz kikerülni a légtornász akrobatikában rejlő alapvető pátoszt. A fentről lezuhanó, létbe lógatott, majd onnan kirántott ember egy keresztény eredetű, mégis már-már ateista humanizmus felől nézve minimum cukormázasan emelkedett, ha nem egyenesen értelmezhetetlen kép. Mivel – egyszerűen fogalmazva – már nem fentről születünk, és nem is felfelé halunk meg. Ebben az esetben, bár megsegíti mindezt Bartók Béla zenéjének a legkevésbé sem pátoszos tudása istenről, Frenák Pál színpadra vitt alakja nélkül mégsem lenne több a két levegőakrobata-jelenet kissé szirupos és (túl) tökéletesen érthető mutatványnál. Nem csupán az előadás legerősebb pillanata, amikor Frenák szinte mozdulatlan, egyszerre jelentéktelen, mégis jelentéssel teli mozgatóként megjelenik a színen, de egyben testet és értelmet ad annak a fentnek, amelyre a koreográfia folyamatosan utal.

Frenák túllép tehát a narratíván, amennyiben nincs mit mondania a mese szőke fürtös hőseiről, játékos szimmetriáiról és derűs happy endjéről sem. Annak ellenére sem, hogy a partitúra szokatlan precizitással valósul meg a színpadon. Mert van ugyan királyfi, van királylány, van bábfigura, és mint láttuk, a tündér sem hiányzik: de mindből több is akad (a bábok közt még lány is), s hol ekként, hol akként, netán leküzdendő erdőként vagy patakként bukkannak elő a szédületes tempót diktáló előadásban.

T.Á.: Személy szerint én nem tudtam azonosítani sem királyfit, sem királylányt, ami alapvetően nem is baj. Az sem a legfontosabb szempont, noha ez már mégiscsak számít, hogy a színpadon látottakból jól érzékelhetően vajmi kevés jött át az Operaház nézőinek, és ebben a történetmesélés önmagában akár üdvös hiányán túl nagy része volt annak, hogy a tiszta vázú koreográfia „rövidebb volt" a zenénél. Jó volna egy olyan kultúrában élni, ahol Frenák Páléhoz hasonló törekvésű koreográfiák jelennének meg rendre akár az Operaházban, akár a Müpa hangversenytermében (és hosszan folytathatnánk a sort). Ám amíg nem ez a helyzet, addig Gergye Krisztián „alámenős" koreográfiája érdeklődést kelt a kortárs tánc iránt, Frenák Pálé viszont inkább csak értetlenkedést szül az ottani nézők körében.

A fából faragott királyfi – Frenák Pál koreográfiája. Fotó: Nagy Attila

A záróképben végén, ahol Gergyénél csúcsra jár a könnyparádé, itt szétválik az ölelkező pár: a fiú már csúszik lefelé a lejtőn, a magas sudár lány viszont önként veti magát a mélybe. Ugyanazon a virtuális tengelyvonalon ér szomorú véget, amelyen az apoteózis látomásával a darab kezdődött. Bartók zenéjének „intellektuális inkognitója" pedig jól viseli, hogy legteltebb, legáradóbb harmóniái is az ember – férfi és nő, férfi és férfi, nő és nő – egzisztenciális szerelemfüggésének, szabadsághiányának és kommunikációképtelenségének fájdalmas és katartikus kifejezéseként hasson. Megkockáztatom: kongeniális mű született. Frenák Pál pályája ezzel *A fából faragott királyfi*val csúcsra ért.

F.L.: Hogy Frenák pályáján csúcspont-e *A fából faragott királyfi,* vagy „csak" egy koherens út egyik jelentős állomása, majd eldönti az idő. Az azonban már a bemutatón is nyilvánvaló volt, hogy a megrendelők számára teljesen közömbös a munkája, hiszen az Operaház alig adott saját táncost a premierhez, vagyis eleve nem számolt azzal, hogy az új darab a repertoár részévé válhat. Néhány éve Bozsik Yvette megkapta az együttes táncosait, ám hasonlóan erős olvasatot hozó, kvalitásos *Menyegző*je azóta sem szerepel a repertoáron.

KOLOZSI LÁSZLÓ

A PÓK ÁRIÁJA

A Komische Oper Berlin Varázsfuvolája az Erkel Színházban

Ami nagyon hiányzik nemcsak Budapest, de Magyarország zenei életéből, az egy másik operaház, precízebben: egy új zenés színház. Míg Csehországban tizenhárom operát játszó hely van, nálunk csak elvétve ad operát, mondjuk, a Miskolci vagy a Szegedi Nemzeti. Persze Budapestről sokféle kulturális intézmény hiányzik, a berlinihez képest értelemszerűen szűkebb a színházi vagy a múzeumi skála is, de ami különösen feltűnő, az az, hogy ennek az egyébként zenei életét tekintve elsőrangú városnak csak egy igazi operás helyszíne van. Az Operaházhoz tartozik a népoperás Erkel, amely éppen népoperás jellege miatt nem lehet igazán terepe a kísérletezésnek, a formabontó előadásoknak. A bécsiek mehetnek a Staatsoper mellett a Theater an der Wienbe, de a Volksoperbe is. Ezen házak arculata jelentősen különbözik egymástól, nemigen fordul elő, hogy egy neves rendező itt is, ott is feltűnik. A Theater an der Wienben az utóbbi időben barokk, régi zenés előadások mennek, emellett kortárs darabok, a rendezői színház jeleseinek felvezetésében. Nehezen bár, de nálunk is elfogadottá, a zenei élet fontos részéve vált a barokk repertoár, a régi zenés előadások már nem számítanak fehér hollónak, de az Operaház mintha csak azért vett volna elő az utóbbi években egy Vivaldi- vagy egy Rameau-darabot, hogy mutassa, nálunk is van ilyen. Miközben ezek a darabok, Vashegyi György interpretációi, külön játszóhelyet, és egy okos, a darabokról valamit gondoló rendezőt is érdemelnének.

A Művészetek Palotája sem igazán alkalmas zenés színpadi művek előadására: a Fesztiválszínház az akusztikája, a Bartók Terem a tér miatt. A csupáncsak a szereplők beállításaira hagyatkozó rendezések között ritka az olyan előadás, mint mondjuk a Wagner-napok *Parsifal*ja vagy *Trisztán és Izoldá*ja, amelyek valóban nemcsak zenei, de színházi élmények is.

Ha a még később említésre kerülő Walter Felsensteinnel szólva a zenés színházi előadást elsősorban dráma-előadásnak tekintjük, amelynek a zene csupán egyik dimenziója, akkor meg kell állapítanunk, hogy a Művészetek Palotájában a több dimenzió közül egytől, a színpaditól megfosztatnak a művek.

A jelenleg is létező épületek közül az egyetlen olyan helyszín, ahol még lehetne operaelőadás, ahol korábban volt is helye operaelőadásoknak, amely majdnem megmutatta, hogy valóban lehet alternatívája az Operának: az Operettszínház. Néhány évvel ezelőtt még látható volt itt egy remek Puccini, egy Vajda János-bemutató. De ezek a rapszodikusan feltűnő produkciók sajnálatosan folytatás nélkül maradtak. Holott sok szempontból az Operett emlékeztet leginkább a berliniek egyik legfontosabb operás helyére, a Komische Operre. Arra az intézményre, amely 2015-ben a rangos *Opernhaus* magazintól megkapta a legfontosabb játszóhelynek járó díjat. És amely a Tavaszi Fesztiválra elhozta egyik legfontosabb előadását, *A varázsfuvolá*t.

A Kelet-Európát színházakkal teleépítő nívós, ámbár kissé ötlettelen Fellner & Helmer cég tervezte a berlini termet és a budapesti Operettszínházat is. És a berliniek sem úszták meg teljes felújítás nélkül. A Komische Oper 1947-ben, a háború után két évvel nyílhatott meg, intendánsa, vezetője az akkor a negyvenes éveiben járó Walter Felsenstein lett. Az ő látásmódja

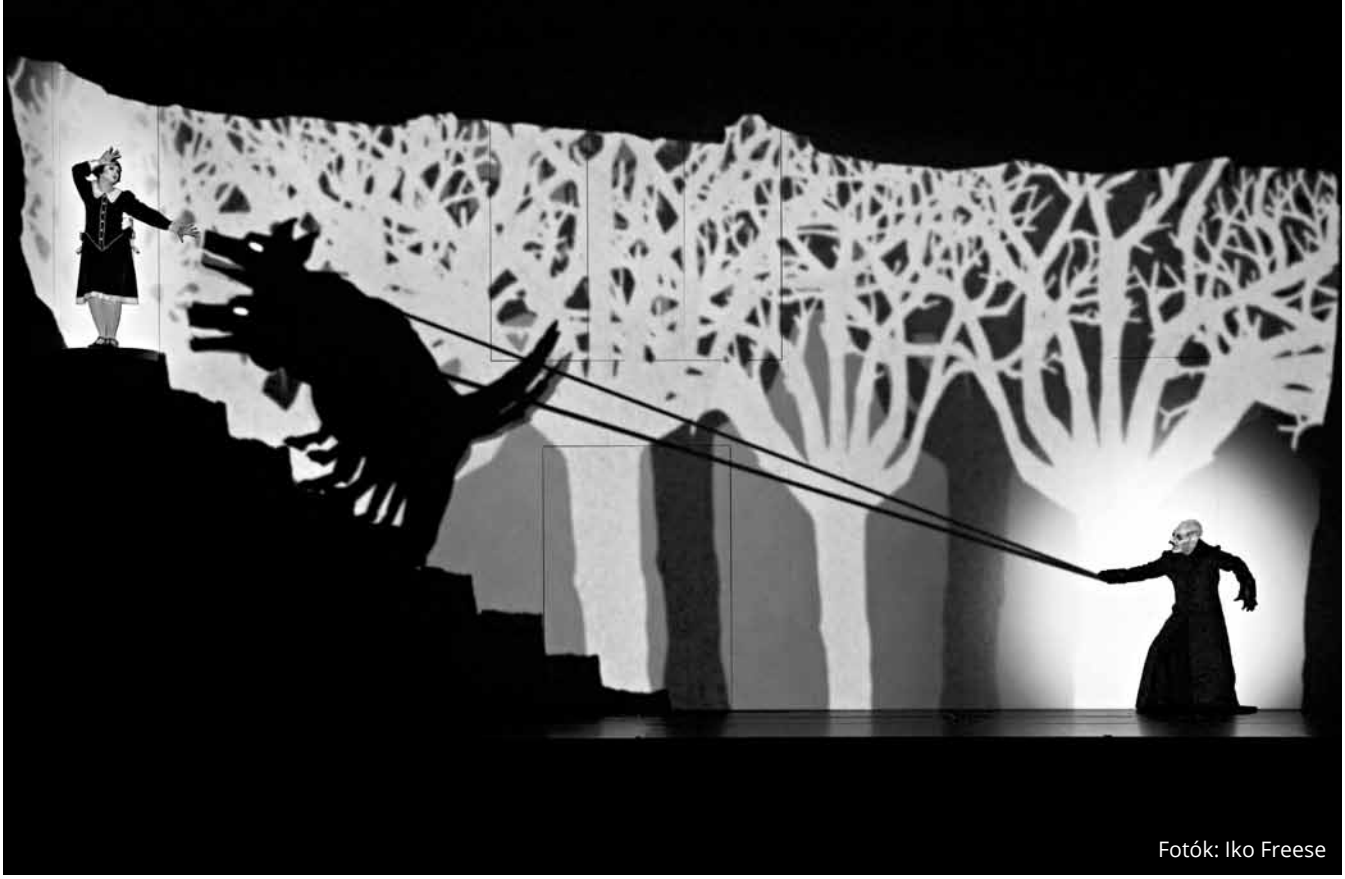
Mi? W. A. Mozart: Varázsfuvola
Hol? A Komische Oper Berlin vendégjátéka, Erkel Színház, Budapesti Tavaszi Fesztivál
Kik? Főbb szerepekben: Olda Pudova, Andreas Bauer, Adrian Strooper / Animációs betétek: Paul Barrit / Fény: Diego Leetz / Karmester: Nánási Henrik / Rendező: Suzanne Andrade és Barrie Kosky

határozza meg mindmáig a színház arculatát, a színház vezetői számára továbbra is ő az etalon. Különösen, ha *A varázsfuvola* előadásáról van szó. Hiszen Felsenstein Mozart-rendezésekről szóló könyve ma is az egyik legfontosabb beavatás a zenés színházi rendezésbe. Az írásaiból magyar nyelven megjelent válogatás fülszövege a rendezői terror képviselőjének nevezi. Kétségtelen, Felsensteinnek nagy szerepe volt a német zenés színház alakításában. De az, amit – rettenetesen túlozva, terrorként emlegetve – rendezői uralomnak nevez a szöveg írója, valójában annak következménye, hogy a tartományokra tagolt Németországban szinte minden tartomány kutyakötelességének érezte, hogy építtessen egy operát játszó helyet. Fischer Ádám mondta egyszer, hogy Németországban már túl sok az Operaház. Folyamatos küzdelem, verseny folyik a figyelemért. És ez olykor provokációhoz, feltűnősködéshez, túlkapásokhoz vezet, de ettől függetlenül valóban minőségi, értékesnek mondható rendezések láthatók a német operaházakban. Walter Felsenstein és különösen segédrendezője, a később mesterén is túlnövő Götz Friedrich, mai szemmel, mondjuk, a legutóbbi müncheni, Romeo Castelucci rendezte *Tannhäuser* felől nézve inkább konzervatív, kifejezetten csöndes, gondolati vonalakban, analízisben és a műben gondolkodó alkotó.

Walter Felsenstein első bemutatója a Komische Oper színpadán Johann Strauss *Denevér*je volt, de később sem idegenkedett a könnyebb műfajoktól. Mind rendezői attitűdjében, mind színházi koncepciójában, mind abban, hogy beengedi a Komische Operba a könnyebb műfajt, Walter Felsenstein követőjének mondható az öt éve a jeles helyet vezető Barrie Kosky. Legutóbbi Händel: *Saul*-rendezése nagyon színes, impozáns tömegjelenetekkel, de nem szakít úgy a hagyománynyal, a hagyományos jelenetezéssel, mint a rendezői túlkapásokkal jogosan megvádolható rendezők. Kosky magát meleg, zsidó kengurunak definiálja. A kenguru arra utal, hogy ausztrálnak vallja magát. (De tegyük hozzá büszkén, magyar vér is csörgedezik az ereiben.) Azért is mondható, hogy ő tér le legkevésbé a Walter Felsenstein jelentette vonalról, mert nem idegenkedik az operettől: regnálása alatt az egyik legnagyobb siker Ábrahám Pál *Bál a Savoyban* című, nálunk bemutatásra nem szoruló művének színpadra állítása volt.

„Mindegyik művet – írja Felsenstein –, amelynek előadására készülünk, visszahelyezzük a teljes ismeretlenség állapotába. Számtalan tapasztalatból következik ez. Szinte felfoghatatlan, hogy a megrögzött előítéletek, rossz emlékek és téves ismeretek mennyi bajt okozhatnak. Elég, ha csak *A varázsfuvolá*ra gondolok." Ez a pár sor lehetne a mottója annak a rendezésnek is, amely jelenleg a Komische Oper legnépszerűbb produkciója: Kosky Mozart művét az animációsokból és performerekből álló 1927 csoporttal közösen állította színre. Az animációs filmes kísérleti társulat, amelynek neve a hangosfilm megjelenésének dátumára utal, 2005-ben alakult, és két évvel később az edinburghi Fringe fesztiválon aratott hangos sikert. Az 1927 csoport alapítója Paul Barritt grafikus, animációs filmes, és Suzanne Andrade képzőművész. Első fontosabb előadásuk a Komische Operben *A varázsfuvola* volt. Úgy álltak a darabhoz, mintha annak nem lenne hihetetlen gazdag előadói hagyománya. Ők voltak az elsők, akiknél az animáció nemcsak a díszletet helyettesítő, kiegészítő elem, nemcsak arra jó, hogy a közjátékokban elkápráztassa a nézőket – az animáció náluk a rendezés kiindulópontja. Míg a neves dél-afrikai képzőművész, animációsfilm- és színházi rendező, William Kentridge az animációt a színpadon alapvetően képzőművészeti kiegészítő elemként, díszletként használja, az 1927 csoport *Varázsfuvolá*ja már alapvetően és elsősorban rajzfilm. Amelyben vannak élő, nem animált szereplők: az énekesek.

Már az első jelenet, a sárkány megjelenésének leírásával illusztrálható, mit is látunk a színpadon: a hátsó színpadot ta-



Fotók: Iko Freese

karó fehér fal előtt tűnik fel az üldözött Tamino, akit egy grandiózus, ám éppen grandiózusságában vicces sárkány vetített képe üldöz. A sárkány a falon jelenik meg, de olyan ügyesen mozgatva, hogy a kép egyszer sem vetül rá a helyben futó, így menekülést imitáló Taminóra. A sárkány, akárcsak a többi, a fal-vásznon megjelenő figura, színezett fázisrajzokból áll össze. A fal-vászon közepén, egy korlát nélküli kis teraszon állnak a Taminót megmentő nők. Nem boszorkányok, nem gonosz lények. Ahogy a többi szereplő, ők is a húszas éveket, az amerikai gengsztervilágot, a vaudeville és a swing korszakát idéző ruhákat viselnek. Tamino például világos öltönyt és Girardi kalapot. Bár az 1927 csoport előadása semmihez sem hasonlít, azért a legközelebb *A varázsfuvola* Ingmar Bergman rendezte gyermekien naiv, kedves világához áll. A Komische Oper produkciójának minden képe animációs kép. Az animációs kép egyik fontos tulajdonsága, hogy nem vágásokkal lépünk egyik jelenetből a másikba, hanem morfokkal (képváltozásokkal). Ennek következménye, hogy nemcsak jelenetváltásnál változhat a kép, hanem jóval gyakrabban: és Paul Barrit tele van ötletekkel. Sziporkázóan szellemes a főszereplőkhöz kapcsolt állatok, így Tamino fekete macskájának, Monostatos harci kutyájának megjelenítése, a lépcsők, a fák vetített képe, a néha a jávai árnyjátékot (wayang) idéző háttérrajz, a lefelé tartó lift rajzolt képe, amint Tamino és beavatói egyre lejjebb ereszkednek, mintegy a tudás mélységébe, az Éj királynője mint gonosz pók.

Az Éj királynője nem a húszas évek animációs filmjeit idézi, hanem egy amerikai cirkuszi mutatványt, Spidorát, a pókká vált nőt, aki először Hamburgban tűnt fel, majd később a freak show-kat kedvelő Todd Browning filmjeiben is. A freak show és a korai némafilm, a slapstick comedy (tortadobálós vígjáték) világa elevenedik meg egyes képekben, így abban is, amelyben Paminát üldözi Monostatos.

Ezt a jelenetet azért is érdemes górcső alá venni, mert Felsenstein egy próbán elég részletesen elemezte, és ez az a jelenet, amelyből elindulva a rendezés koncepciójáról is beszélhetünk, pontosabban arról, jelen esetben az mennyiben kötődik az alapító atya koncepciójához.

Felsenstein hosszan értekezik arról, hogy a darabban nincs dramaturgiai törés. Az Éj királynője az első felvonásban barátságos alak, csak később válik gonosszá, veti fel egy tanítvány a próbán. Mire Felsenstein letorkolja: ez tévedés, mondja, hamis felfogás, az első felvonásban, szerinte, amit az Éj királynője művel, az hazug álcázás. A darab fényről és árnyékról, a Nap Körének megszerzéséről, a Felvilágosodásról szól – és ebből következően alapvetően derűs, „jótékony hatása van a szívre".

Az 1927 formáció *A varázsfuvolá*ból olyan előadást alkotott, amely Felsenstein elképzeléseit – amelyeket egyébként nem igazolnak a művet elemző újabb kutatások – tükrözi, azzal értelmezésben egységesnek mutatkozik: az Éj királynője például mindkét nagyobb áriában pók. Nem alakváltó. Mindvégig gonosz. Ahogy Sarastro mindvégig kedves bölcs.

Ez *A varázsfuvola* olyan, mintha nem is lett volna előtte több ezer különböző értelmezési kísérlete: üde, nincs benne zavaros ideológia. Mentes a szabadkőműves utalgatásoktól, áthallásoktól, és nem állítja azt sem, hogy megváltja a nézőt, jobb emberré teszi. Nem mese, ugyanakkor nem is teljesen farce. Bár mindkét műfaj megjelenik benne. Egyszerűen csak jótékony hatással van a szívre.

Az a fajta komoly játékosság jellemzi, ami a nagy komikusok, például Buster Keaton filmjeit. A hangosfilm megjelenése előtt feltűnő zsenik munkáit. És hallatlan előnye, hogy nem kell a prózai részeket a színészeknek eljátszaniuk. Az összekötő szövegek ugyanúgy inzerteken jelennek meg, mint a némafilmekben. Az énekeseknek így nem kell azért erőfeszítéseket tenniük, hogy Schikaneder amúgy eléggé rosszul mondható szövegeit megjelenítsék.

Ennek a nagyszerű attrakciónak a zenei levezetője nem mellesleg a pécsi születésű, Bécsben tanult Nánási Henrik volt, a színház zenei vezetője, és olyan remek énekesek működtek közre, mint az inkább drámai, mint koloratúrszoprán Olda Pudova (Éj királynője), a szép orgánumú Andreas Bauer (Sarastro) vagy a virgonc, nyakigláb Adrian Strooper (Tamino).

ADORJÁNI PANNA

NEM KÖNYVDRÁMÁK

A Selinunte Kiadó gondozásában kiadott Olvasópróba sorozat első két kötete kortárs magyar drámákat gyűjt két csokorba: az első kötet olyan szövegek gyűjteménye, amelyeket nagyrészt egyenesen színpadra írtak a szerzők, de amelyeknek – a szerkesztők véleménye szerint – „nemcsak színpadon van a helyük, hanem olvasmányként is képesek fontos kérdéseket feltenni". Ezek a szövegek mind valamilyen mértékben a múltfeldolgozás és emlékezés témáit járják körül – innen a kötet címe is: *A felejtés ellen*. A második kötet drámái ugyancsak bemutatásra íródtak, ezek viszont kivétel nélkül ifjúsági színházi darabok, néhányuk a színházi nevelési foglalkozások működési elveit követi, vagyis tartalmaz improvizatív részeket, kiscsoportos foglalkozást, feldolgozó beszélgetést. Ez utóbbi összeállítás, amely a *Párhuzamos világok* címet viseli, bár rövidebb szövegeket tartalmaz, és a potenciális nézőknek egy jól meghatározott szegmenséhez szól, tartalmát és stílusát illetően sokkal innovatívabbnak és kortársibbnak hat, mint az első kötet.

A felejtés ellen előszavában ez áll: „Élő színház nem létezhet kortárs dráma nélkül." A kijelentés egy elég sajátos színházi hagyományt feltételez, miközben a kötetben összegyűjtött szövegkönyvek és drámák ezt a meghatározást nem föltétlenül fedik, hiszen többnyire egy adott társulatra és előadásra készültek, adott esetben a szerzőiség sem teljesen egyértelmű. Mindenesetre a szerkesztőknek az a felajánlása, hogy ezeket a szövegeket kortárs drámákként olvassuk, és ezt a műfaji és formai besorolást leginkább Székely Csaba *Vitéz Mihály*a és Kerékgyártó István *Rükverc* című darabja abszolválja. Utóbbi a kötet legizgalmasabb darabja, amely érdekes módon már önmagában is adaptáció, a szerző azonos című regényének színpadi átdolgozása. Ebben a szövegben időben visszafele haladva követjük végig a hajléktalan Vidra életét, akit az első jelenetben meztelenül és holtan találnak meg a rendőrök egy bokor tövében. Az önmagából kifordított történet különös intenzitással bír, hiszen bár látszólagos happy enddel végződik – a főhős megszületésével –, mégis keserű ízt hagy a szánkban: egyfelől Vidrát eredetileg az anyja el akarja vetetni, másrészt agyunkba már végérvényesen beégett a ruháitól és életétől meglopott hajléktalan holttestének képe. Tudjuk, hogy bármi is történjen itt, az utolsó oldalakon, Vidra sorsa már eldöntetett. A társadalmi igazságtalanság, a kirekesztettség és a szegénység szívbe markoló drámája a *Rükverc*, amely egyszerű, ám hatásos formai bravúrja és emberközeli sztorija miatt emelkedik ki a többi dráma közül.

Ez a téma egyben a legkortársibb is. Bár Tasnádi István *Memo – A felejtés nélküli ember* című drámája feltételezhetően ugyancsak a közelmúltban játszódik, témája pedig a mentális betegségekkel élő ember, illetve a tudományos karrierjében és személyes életében is válsághoz érkező értelmiségi, a szöveg mégis többnyire idegenül hat. Egyrészt nehezen átélhető a felejtés hiányát kutató hanyag Lónyai személyes tragédiája, az apjával vagy feleségével való kapcsolat megromlása, másrészt a felejtés nélküli Seress Ervin kórképe, mint ahogy az amnéziában szenvedő öregedő apa karaktere is meglehetősen felületesnek hat. A felületességgel van a gond Székely Csaba *Vitéz Mihály* című darabjában is, amely műfaji önmeghatározása szerint komikus történelmi tragédia tizennyolc képben. Különösen kár ezért a szövegért, amely bár izgalmas képet fest egy kevésbé divatos történelmi személyről és időszakról, a várt társadalomkritika többnyire ordenáré poénok sorozatában ki is merül. Az etnikai és/vagy vallási feszültségek, a török és osztrák hatalmak közötti politikai vacillálás, a szereplők alávaló jelleme csak ok a viccelődésre, a csavarosra megírt replikák az író önkényes kéjelgéseként hatnak, ráadásul többnyire ízléstelenek, vulgárisak, szexisták.

A maradék két dráma a huszadik század két jelentősebb történelmi pillanatát örökíti meg. Mohácsi István és Mohácsi János *e föld befogad avagy SZÁMODRA HELY* című darabja tulajdonképpen szövegkönyv, amelynek instrukciói gyakran egyáltalán nem érthetőek, és amelyen a leginkább érződik a kollektív munka és a szerzőpáros erőteljes rendezői kéznyoma. A Mohácsi testvérek stílusának ismeretében beazonosítható egyfajta hangulat vagy előadásmód, ezen ismeret hiányában azonban valószínűsíthetően inkább csak kanavászként hat a szöveg. Minthogy az eredeti produkciót nem láttam, szinte egyáltalán nem tudtam értelmezni az olvasottakat azon túl, hogy beazonosítottam a holokausztot mint témát – amely aztán minden jelenetben újra és újra előkerült valamilyen formában –, és érzékeltem valamiféle radikális hatás megteremtésének igényét azáltal, hogy a színen többnyire mindig sok szereplő van jelen. Brestyánszki B. R. *Vörös* című darabja a jugoszláv partizánok 1942-es bosszúhadjáratát örökíti meg a dokudráma formáját követve, mininarratívák egymás mellé helyezésével. Ebben a kontextusban a magyarok járnak roszszul, akiket a partizánok az antifasizmus nevében nyírnak ki, bosszújuk pedig joggal emlékeztethet a holokauszt atrocitásaira. A *Vörös* ígéretesen indul ugyan, de végül a magyarokat ért embertelenség egynemű érzésként válik uralkodóvá, a különféle radikális érzéki hatások pedig átveszik a dokumentumok helyét – nagyon kevés derül ki a történelmi kontextusról, az egyes emberi választások mögött rejlő kibékíthetetlen ellentétekről, a háborúról, az etnikai feszültségekről. Ehelyett többnyire azt értjük meg, hogy aki bűnös, az igazából csak parancsot teljesített, illetve hogy a bűneink alól való feloldozáshoz elengedhetetlen a rossz és a jó megnyugtató dichotómiája.

Az első kötet drámáit a *Vörös*t kivéve férfiak írták (bár Brestyánszki érdekes mód eltakarja nevét-nemét), azok mindegyike férfitörténeteket örökít meg, ráadásul egyik szöveg sem mutat fel jelentős vagy izgalmas női szerepeket. Jellemző módon a női szerzők inkább csak az ifjúsági blokkban

kapnak helyet, ott viszont minden szövegben van női társszerző, vagy egyenesen nő a szerző. Ez a kissé lenézett kategória azonban sokkal izgalmasabb mind a kortárs színházi esztétikát, mind pedig a felvetett témákat illetően – a *Párhuzamos világok* egyik darabja sem érdektelen. Jeli Viktória és Tasnádi István *kettős:játék* című négykezese egy online játék csetalkalmazásán összeismerkedő két tinédzsert követ végig, de úgy, hogy a néző a darab utolsó harmadáig csak egyikük történetét nézi. A darab tehát alapvetően kétfajta nézési lehetőséget ajánl fel, és ez jelentős teret enged a rendezésnek és értelmezésnek is. A forma miatt a nézők mindkét oldalon meglepetésre számíthatnak, ahogyan a történetben a szereplők is: a fiúról kiderül, hogy éppen Magyarországra érkező menekült, a lányról pedig az, hogy hallássérült. De mindkettőjük igyekszik eltakarni identitását az online térben – a *kettős:játék* tartalmában és formájában is feldolgozza a virtualitás és a kamaszkor kihívásait és veszélyeit, és teszi mindezt egy eleven, azonnal felismerhető társadalmi kontextusban.

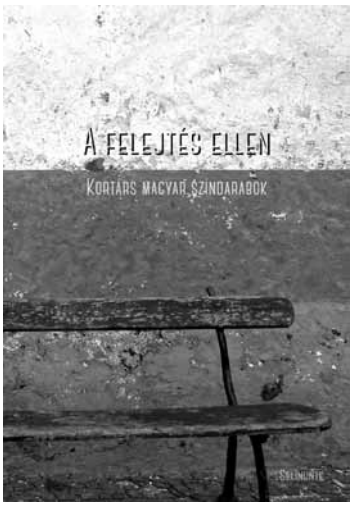
Hajós Zsuzsa és Kárpáti István *Szélben szállók* című, komplex színházi nevelési előadáshoz írott szövegkönyve kissé költőibb nyelven szól az árvaságról és szegénységről. A szerzők a gyermekek szemszögéből fogalmaznak, és ez különös mesei hangulatot kölcsönöz mind az elhangzó mondatoknak, mind pedig a történetnek és szereplőinek. Ez valószínűleg emészthetőbbé teszi a dráma egyébként mélyen tragikus eseményeit, ráadásul a csatangoló árva gyerekek történetét kiscsoportos foglalkozások szakítják meg, amelyek ugyancsak a feldolgozást segítik elő. A dráma viszont nem végződik egyértelmű happy enddel, nem úgy, mint a Gyulay Eszter, Kovács Krisztián és Scherer Péter által jegyzett *A gyáva*, amely a leépüléstől a felépülésig követi a drogfüggő fiatal felnőtt fiú történetét. Ez a többnyire monológokból álló dráma szókimondóan mutatja be a tehetős családból származó, de a felnőtté válással küszködő fiú mélyrepülését, és azt, hogy milyen könnyű út vezet a függőségig. Itt a leépülés nem a társadalmi igazságtalanságok és a szegénység problémáihoz kötődik: a depresszió vagy függőség ugyanolyan könnyen befurakodhat a látszólag funkcionális családokba és jólétben felnövő gyermekek életébe is. De talán pontosan e miatt a jólét miatt fejeződhet be reménnyel ez a történet: a fiú rehabra megy, felépül, felnő, és most már győztesként meséli el a történetét. A hajléktalan Vidra vagy a *Szélben szállók* árvái szempontjából elgondolkodtató ez a különbség.

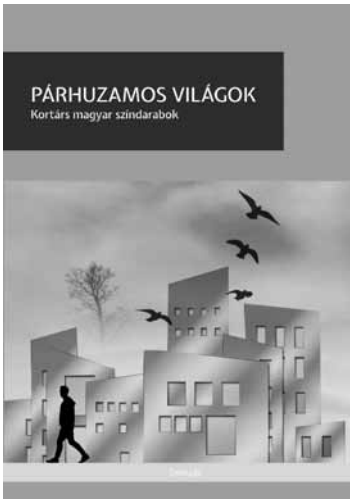
A jólétben és hozzávetőleges harmóniában felnövő kamasz lány radikalizálódását követi Pass Andrea *Újvilág* című drámája. Ebben a szülők válása miatt anyjával egy új lakótelepre költöző tini összeismerkedik a tömbházban lakó, szélsőjobboldali elveket valló fiúkkal, és a szüleiben, a család intézményében és a világban való csalódásából a neonácizmusba menekül. Az *Újvilág* nemcsak azt mutatja be részletesen, hogy mennyivel könnyebb az egyszerű válaszokat preferáló szélsőjobboldalt választani a gyakran igen bonyolult baloldali eszmék és elvek helyett, hanem azt is, hogy mi a felelőssége a szülőknek gyermekeik radikalizálódásában. A dráma főszereplője ugyanis zsidó családból származik, de erről az örökségről a szülei addig nem beszélnek neki, ameddig nem lesz már túl késő. A lány végül mégsem tud tökéletesen elköteleződni a fiúk által propagált elvek mellett, és ez mutatja, hogy a neveltetése során a szülőknek mégis csak sikerült bizonyos alapértékeket rögzíteniük. Az alapértékekhez való visszatalálásig viszont rögös út vezet: az 1998-ban és 1999-ben játszódó dráma pedig pontosan múlt ideje által tud erősen hatni, a történések ugyanis úgy válnak értelmezhetővé a fiatal nézők számára, hogy közben egyszerre van szó múltfeldolgozásról és a jelenben megtett választásokról.

A két kötetből kiderül, hogy a kiválasztott kortárs szerzők élénken érdeklődnek a közelmúlt atrocitásainak és tragédiáinak feldolgozása iránt, bár gyakran érezni, hogy ezekről nagyon határozott és rögzített véleményük is van. Míg az ifjúsági darabok esetében szinte kivétel nélkül kapunk többféle szempontot az értelmezéshez, és a szövegek nyitottságuk által pontosan arra hivatottak ösztökélni az olvasókat/nézőket, hogy újragondolják saját előfeltevéseiket, addig a felnőttek számára írt darabok többnyire egy előre feltételezett konszenzust igazolnak vissza. Örvendetes, hogy különös figyelem irányul a fiatalabb generációkkal való foglalkozásra a színház kereteiben, ahogyan azt is jó látni, hogy új esztétikák és nyelvek jelennek meg ezekben a szövegekben, és ehhez képest igen furcsa, hogy mennyire hiányzik a felnőtteknek szóló darabokból mind a műfaj, mind pedig a gondolatok szintjén az innováció. Az újítás, a bátor kezdeményezések a színházi működés perifériáján történnek, és úgy tűnik, hogy kevéssé hatnak a fősodorra.

A felejtés ellen. Kortárs magyar színdarabok (Olvasópróba 1.), Szerk. Szűcs Mónika, Selinunte, Bp., 2016, 354 oldal, fűzött, 3300 Ft

Párhuzamos világok. Kortárs magyar színdarabok (Olvasópróba 2.), Szerk. Szűcs Mónika, Selinunte, Bp., 2016, 167 oldal, fűzött, 3000 Ft





UNGVÁRI ZRÍNYI ILDIKÓ

KOCOGTAT, SUHINT

Sokszor frappánsan hasznos, sokszor hajmeresztő fejleményeket produkál a médiakultúra, amelyben élünk, és nyilvánvaló, hogy ennek nyomán egyre gyakrabban kell felelősen átgondolnunk kultúránkat, művészetünket – ezen belül a színház fogalmát, mibenlétét, szerepét. Ezért olvasom nagy érdeklődéssel Deres Kornélia *Képkalapács – színház, technológia, intermedialitás* című könyvét, amely éppen ezzel az átgondolásra váró színházi kultúrával foglalkozik, és amelynek főcíme kiköveteli a szerzői attitűdre való odafigyelésünket: provokatív, avangárd, költői, mozgalmár, rocker habitusok és jelentések kavarognak a metafora körül, és ha odagondoljuk a képrombolást is – a képre emelt kalapács erre enged asszociálni –, a hagyományos képeket övező tisztelet mindenképpen beremeg.

A könyv *Újravágott képzelet* című bevezetése kemény megfogalmazása ellenére egyelőre nem ad tápot a rombolásközpontú olvasatnak. Ahogyan azt a szerző előrebocsátja, munkája a színházi intermedialitással foglalkozik, illetve a mozgóképnek a színházra gyakorolt esztétikai és perceptuális hatásaival. A színházba integrálódó technológiai médiumok kutatása Deres érvelése szerint fontos eleme a posztdramatikus színházi univerzumnak, ugyanakkor kevés figyelmet kapott a magyar színházi diskurzustérben. Pedig a magyar színháztörténeti kánon peremén ugyan, de vannak már olyan társulatok, amelyek „a performansz-művészet hagyományait integrálva, intermediális horizontból kérdeztek rá az ábrázolás, elbeszélés és nézés mediális konvencióira" (10), azonban a dramatikus paradigmában született előadásokban sokszor csak „díszítőelem" marad a technológiai médiumok használata – állítja a szerző. Nézőpontját abból látjuk kirajzolódni, ahogyan két *Cseresznyéskert*-rendezést problematizál: egy, dramatikus kánon szerinti, fiktív és zárt színpadi világot teremtő előadást, valamint egy posztdramatikus, a különféle elbeszélés- és ábrázolásmódokat exponáló, a szereplő fogalmát újragondoló, az észlelésre és értelmezésre rákérdező produkciót. A háttérben mozgó szándék nyilvánvaló: a mai (magyar) színház kortársi mivoltát vizsgálja, valójában azt, hogy hogyan képes a színház nyomába eredni azoknak a változásoknak, amelyeknek a médiakultúrában való aktív részvételünk során ki vagyunk téve – színházcsinálók és egyszerű nézők egyaránt. Hiszen a megfigyelő kultúra (John E. McGrath) nyomán az emberi szubjektum új önreprezentációi születnek, amelyeket „a kódok burjánzása, a protézisként velünk élő képek, a megszakítottság tapasztalatai jellemeznek, valamint az a folyamat, amely során a megfigyelés terei és módozatai feltöltik a magánszférát" – idézi a szerző a színházi és médiaszakembert. Ebből a kiindulópontból következik, hogy színháztudományi kutatása az élő közvetítést lehetővé tevő technikákra és a „televíziós és filmes műfajok által meghatározott médiaesztétikákra és észlelési keretekre" irányul (14). Ebben a munkában pedig szüksége van, mint előre jelzi, az európai és észak-amerikai kortárs rendezői trendek, ezzel párhuzamosan pedig a magyar színházi kísérletek ismertetésére.

Nézzük, milyen támpontjai vannak az elemzésben. A munka öt fejezetre tagolódik, az elsőben *(Médiumok színpada)* a színházban megjelenő intermedialitás kutatásának elméleti kereteit alakítja ki. A második fejezet *(Térbeli idő)* azzal foglalkozik, hogy a médiumokba integrálódó mozgóképek hogyan állítanak színpadra változatos időrétegeket, és az ezzel kapcsolatos jelenségeket (emlékezet és képzelet, múlt és jelen egymás mellé helyeződése) a Mozgó Ház Társulás és a Wooster Group előadásaiban elemzi. *A képek rendje* című, harmadik fejezetben a mozgókép technikai eszközeinek segítségével létrehozott dramaturgiát, a párhuzamos és többszörös narratívák képződését vizsgálja Bodó Viktor és Frank Castorf rendezéseiben. A negyedik fejezet *(A jelenlét játékai)* a jelenlét az intermedialitás közegében való átíródását vizsgálja, azt, hogy hogyan haladható meg a jelenlét-távollét, élő-élettelen bináris ellentéte, s e problémákat a Gob Squad társulat előadásain demonstrálja. Utolsó, ötödik fejezete *(Mediatizált erőszak)* Mundruczó Kornél és a Hotel Modern előadásaiban vizsgálja az erőszak és a szenvedő test, valamint a nézői felelősség kérdéseit. Gazdag és érzékeny elemzései meggyőznek az elméleti részben tárgyalt fogalmak produktivitásáról.

Deres munkájának módszertana abból a színházfelfogásból következik, amelyet az első fejezetben olvashatunk először: a színház mint „mediális gyűjtőhely" (10), „észlelési gyakorlat" (55), később mint hipermédium, illetve „hipermediális téridő" (57) definiálódik. Mivel gyűjtőhelynek tekinti a színházat, meg is szünteti azt a kényszert, hogy a színház médiumspecifikusságát kötelező érvénnyel számon kérje. Joggal csatlakozik Jens Schröter álláspontjához, miszerint a médiumok specifikussága a többi médiumhoz képest írható körül, és példaként a film esetét említi, ahol világos, hogy a mai filmesség jelentése átrajzolódott a film korai, a fekete-fehér jelleget hordozó jelentéstartalmához képest. Lehetne ugyan tovább spekulálni, hogy miben is áll akkor a filmesség – de világos, hogy a szerző nem azzal akar bíbelődni, hogy a régebbi definíciók és specifikumok hogyan változtathatók meg, hanem sokkal inkább egy, a kortárs médiumokat szinkretikus módon kezelő szemléletet alakít ki, amelyben a történeti definíciók inkább csak arra szolgálnak, hogy rámutassanak a mai tapasztalatok bonyolultságára. Értsük ezt úgy, hogy ódivatú esztétikák nyelvén nem lehet beszélni a kortárs jelenségekről, a hegeli esztétika sem elégséges leírni a Rimni Protokoll előadásainak történéseit. A szerző azért is tekinti a színházat gyűjtőhelynek, mert markáns álláspontja, hogy a színház mint médium úgy kebelez be más médiumokat, hogy azokat meghagyja saját médiumspecifikus feltételeik között (37).

Ehhez pedig széleskörűen használ fel kortárs, filmre és újmédiára vonatkozó friss szakirodalmat, amely mindezidáig hiányzott a magyar színházi diskurzusból (miközben a vizuális művészeti diskurzusoknak már része). Így kerül be igényes fogalmi rendszerébe az immediáció (a médium a valóság lát-

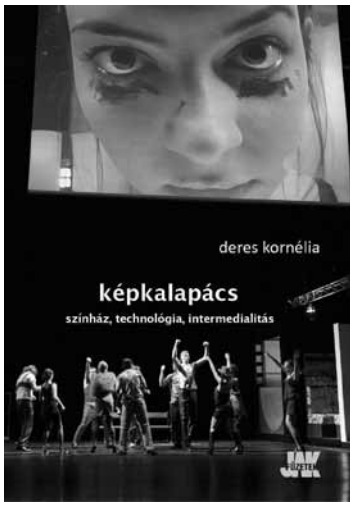
szatát kelti), a hipermediáció (a különféle médiumok sajátosságai kiemelődnek) stb. (Kíváncsiak lennénk egyébként arra, hogy miért nem használja a remedializáció a szakirodalomba már beépült fogalmát, illetve hogy a *távolsági jelenlét* vajon azonos-e a már közismert *távjelenlét* fogalmával.)

A könyv fontos erénye, hogy a médiumok és az ember kölcsönös egymáshoz illeszkedésének jelensége mögött nem téveszti szem elől, hogy a mai, igen gyorsan változó mediális környezet meghatározza a szubjektumokat, akik a színház közönségéül szolgálnak, az emberi érzékelés és jelentésadási gyakorlat világát: a technológiai környezet újrapozicionálja a szubjektumot (62–63). Jelentős felismerései közé tartozik a fluiditás és felcserélhetőség tapasztalata az észlelésben, a jelenlét módozataiban, illetve az, ahogyan a nézés mint részvételi tapasztalat konvencióit, a „látás" és „látszás" mediális tapasztalatait vizsgálja. Ilyen értelemben tárgyalja, hogy a feedback-szalag igen népszerű Fischer-Lichte-i modellje (amely játékosok és nézők kölcsönös egymásra hatását, közös testi jelenlétét feltételezi) miért elégtelen a mediatizált jelenlét eseteire, az olyan előadások leírására, mint pl. a Rimini Protokoll *Call Cuttá*ja vagy a Gob Squad *Room Service*-e (és itt csattan a képkalapács). Gondolatmenete így mozdul a *liveness* auslanderi fogalma felé (ez életteliséget, elevenséget jelent, de beletartozik az élő közvetítés is), felismerve, hogy a reduktív „élő–mediális" ellentét kizárja a technológiai eszközök használatában edzett testi valóságunk eseményeinek megragadását. És itt adódik alkalom elmondani, hogy elemzései révén igen árnyalt megfogalmazások, terminusok vonulnak be a színházi diskurzusba: az intermedialitás testbe ágyazottsága, a perspektíva szétszóródása, a szimultán testi és technológiai idők, fogalmi-érzéki metszetek, új virtuozitás, az ötödik fal (azaz ablak a láthatatlanra), ugyanakkor olyan, elméleti szempontból nagyobb körültekintést igénylő terminusok is, mint a középső tájék, a szonorikus közép vagy a technológia performatív tájképei (amelyben végre működni látszik a Stein–Lehmann által használt, nehezen megközelíthető tájképdráma-fogalom).[1] Ez az ihletett nyelv jól alkalmazható a kritikai megközelítésben is, amelyről, magyar vonatkozásban, Deres kijelenti, hogy az intermediális előadások értelmezésében „nem mindig rendelkezik a megfelelő nyelvvel és szempontrendszerrel" (112).

A könyv erénye, hogy világosan demonstrálja: a drámaés színházelméletnek, ha lépést akar tartani a mai színházzal, annak téridejével (és a mai valósággal), fel kell használnia a szomszédos területek tudását, illetve gondolkodásmódját (pl. a film- és médialeméletét). Deres könyve bizonyítja, hogy a (mediatizált) valóságról és szubjektumról való gondolkodás nem ínyenceknek való filozófiai kérdés, hanem művészettel és a mindennapok tapasztalatával kapcsolatos napi feladat, amennyiben felelősen akarunk viszonyulni világunkhoz, a kultúránk által teremtett változásokhoz. Ami ezt akadályozza, és ahova a kalapács irányul (és lecsap, vagy csak diszkréten ütöget): a dramatikus logika, a hierarchikus struktúrák; az egységesnek tekintett észlelés; az egységes és lineáris, perspektivikus történetmondás; az előadás mint zárt, harmonikus egész; a közös referenciájú, egységes valóság; a láthatatlan és moccanatlan néző képzete; a jelenléthez kapcsolódó bináris oppozíciók stb.

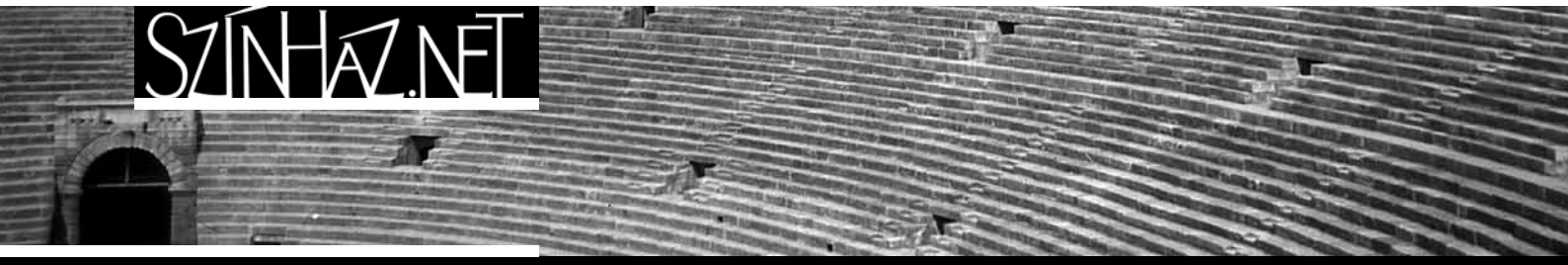
És furcsa, hogy a kalapácsra, a rombolásra figyelő tekintetem nem igazolja, hogy a zajos és agresszív újítani vágyás ütné szét a régimódi esztétikákat. Mert kalapács ide, kalapács oda, finom és értő kocogtatás történik itt, határozott, következetes mozdulatokkal, amelyek a hagyományos képek rendjének építményére zúdulnak, s csak annyira tiszteletlen a kopácsolás, amennyiben következetesen teremti az újabbnál újabb hajszálrepedéseket. Nem törmeléket teremt, használhatatlan lomot, hanem a repedés irányát követi, az újrakapcsolódásokat. S innen nézve már szó sincs kidobásról, lecserélésről, hanem inkább a törés és a repedés működéséről – egy mediális gyűjtőhelyen, amelyet igen régóta (és még mindig) színháznak nevezünk.

Deres Kornélia: Képkalapács – színház, technológia, intermedialitás
JAK-füzetek/prae.hu, Budapest, 2016, 255 oldal, fűzött, 3000 Ft



1 Ezekből következő további feladat lehet letapogatni a keretezés fogalmának módosulását ebben a sűrített mediális környezetben.

HIRDETÉS



- KRITIKÁK: Szerelmes Shakespeare a Madách Színházban. Családi játszmák Belvárosiban. A gyulai Shakespeare fesztivál előadásai. Színház a Budapest Pride-on és a Bánkitó Fesztiválon. Tosca és Vízkereszt a Szegedi Szabadtéri Játékokon. A Budapesti Nyári Fesztivál előadásai: a miskolci színház A hülyéje című előadása, a Szabad Tér Színház és a győri színház Doktor Zsivágója, a szombathelyi A falu rossza, Képzelt riport Nyíregyházáról
- SZÁMVETÉS: Az évad örömei, botrányai, fordulatai a kritikusok és az alkotók szerint. Az évad legjobb cikkei

Pfusch. Fotó: Thomas Aurin

VALÓBAN SÖTÉT KORBAN ÉLEK ÉN!

A Theatertreffen 2017-es programjáról két rendező, Gáspár Ildikó és Néder Panni beszélgetett – a fizikai távolság miatt a műfajtól szokatlan formában: chaten.

„Lennék én bölcs is örömest.
Régi könyvekben meg van írva, milyen a bölcs:
távol áll a világ viszályaitól, s míg e kurta időt
leéli, félelmet nem ismer.
És boldogul erőszak nélkül is,
jóval viszonozza a rosszat,
s vágyait be nem tölti, elfelejti inkább –
ilyen a bölcs.
Minderre sajnos képtelen vagyok:
valóban sötét korban élek én!"
(Bertolt Brecht: *Az utódokhoz, ford. Garai Gábor)*

Néder Panni: Fogalmam sincs, hogy jó egy ilyet elkezdeni. Bedobom ezt mint hívószót: felületesség.

Gáspár Ildikó: Jó hívószó! Mit láttál felületesnek? Az emberi drámákat hiányoltad? Úgy értem, a személyes drámát?

N.P.: Bár esztétikailag nagyon különböző volt a 8 előadás,[1] amelyet láttam, számomra a társadalmi reflexió egy-két kivételtől eltekintve felületes regiszterekben mozgott. Tükröt tartott, felmutatott, de nem ment mélyebbre.

G.I.: Bennem az a hiány, amit írsz, inkább úgy fogalmazódott meg, hogy nehezen tudok kiemelkedő alakítást mondani, a színészek munkája nem az árnyaltság és az „emberi lélek személyes mélységeinek" bemutatásáról szólt.

N.P.: Egyetértek veled, ezért is fordulhatott elő, hogy a legjobb színész díját az igencsak vitatott *Három nővér* egyik szereplője kapta – konkrétan nem volt más előadás, amelyben klasszikus szerepek lettek volna.

G.I.: Miért volt a *Három nővér* vitatott? Én inkább úgy láttam, hogy nagy siker.

N.P.: Akkor biztos a csoport[2] masszívan negatív véleményét terjesztettem ki. Azáltal, hogy Simon Stone rendező átírta a teljes előadás szövegét, valami eltűnt a csehovi eszszenciából – értem ezt a dráma szövetére. A tavaly meghívott *John Gabriel Borkman*-rendezésében mélyebb regiszterekben oldotta meg az ifjú Borkman *coming of age* drámáját, a mérgező szülők poklának megjelenítését, valamint a szöveg maivá tételét. A *Három nővér* bázeli változatában Másа New Yorkba készülődik, Andrej keményen drogozik, röpködnek – talán

1 Idén csak 8 előadást mutattak be a tervezett 10-ből, mivel a *Die Räuber* technikai okokból nem valósulhatott meg (videón vetítették, Ildi látta), a *Schimmelreiter*nél pedig lebetegedett az egyik résztvevő. Hasonló még soha nem fordult elő a Theatertreffen történetében, maximum egy előadás maradt el eddig.

2 Idén beválogattak a fesztivál Internationales Forum nevű programjába, harminchét fiatal, különféle nemzetiségű színházcsinálóval egyetemben. Amikor a rendezőkkel, zsűrivel való beszélgetésekre utalok később, az szintén ezen program keretei közt valósult meg.

túlzottan is – a Google-ről, applikációfejlesztésről és menekültválságról szóló szövegek: ezek felületessége által a szereplők közti finom rezgések és kapcsolatok bonyolultsága elvékonyodik. A forgó, csupa ablak ház, az évszakok váltakozása és a jelenetek tempója és vizuális összerendezése professzionális rendezői munkára vall, ám a lélektan eltűnik, a tartalom közhelyes. Az előadás legvége oly mértékű üvöltözésben és zokogásban kulminál, amelyhez előzmények nélkül nehéz kapcsolódni. Felmerül a kérdés: mennyi értelme van kiírni Csehov nevét egyáltalán? Simon Stone véleményem szerint sekélyes társadalmi tükröt tart.

G.I.: A felületességgel kapcsolatban egyetértek, mégis, én szerettem a színjátszás keresetlenségét. Olyan természetesen beszéltek egymásnak, hogy – bár banálisak voltak a problémák – a jelenlét valódi volt. Az volt most Berlinben a benyomásom, hogy az előadások mintha a társadalmi-politikai helyzet súlyosságát próbálnák meg felmérni. Helyzetjelentéseket látunk – Nyugat-Európáról, a társadalomról, fogyasztói kultúráról, globalizmusról, migrációról stb. És ez valóban épp olyan felületes (is) lehet gondolatilag, mint amennyire banálisak ezek a hívószavak.

N.P.: Nekem tavaly is nagy gondom volt a Theatertreffennel az ilyen hívószavak kapcsán. A téma sokszor önmagában felülírta a művészi víziót és megvalósítást.

G.I.: Én ebben leginkább a kétségbeesést látom.

N.P.: Ezt kifejted?

G.I.: A mostani válogatásban erős motívum az ismétlés, ismétlődés. Történetek helyett csak pillanatok ismétlődnek. Bármelyik előadást nézzük, ez mindegyikre igaz. Idézik is a Talking Heads szövegét a fesztivál műsorfüzetében: „Heaven is a place where nothing ever happens. When this kiss is over it will start again. It will not be any different, it will be exactly the same."[3] Mintha a jelent akarnánk végtelen időként megélni. És ez sok asszociációt kelt: félelmet a múlttól (a megismétlődésétől), és rettegést a jövőtől. A kapaszkodás a jelenbe, az öröklétbe szükségszerűen apokaliptikus víziókat eredményez. Így értem a kétségbeesést.

N.P.: Ez a gondolatiság, a sokszor külsőséges, esztétikai alapú ismétlődés elve az előadások szinte mindegyikét összeköti – hiába mondta Eva Behrendt, az egyik zsűritag, hogy nem fedezhető fel semmiféle kötőszövet azok között. A jelenbe való kapaszkodás dinamikájának e gondolata rezonál a német színház alapvető hiátusaira, ha szabad ilyet leírni. Minél több itteni előadást látok – és természetesen adódnak kivételek –, annál markánsabban fogalmazódik meg bennem az elmélyülés a fesztiválon is számon kérhető hiánya. A jelen idő gyakran puszta tükrözésként fogalmazódik meg: az alkotók többsége megelégszik a külvilágban uralkodó információdömping, sekélyesedés és öntompítás puszta felmutatásával. Ez egy idő után már nem elég érdekes önmagában, bármekkora látványvilág épül a banalitás és önismétlés köré. A mélyre fúrásnak és a diskurzus lehetőségének hiánya szerintem problematikus tendenciák.

G.I.: Számomra a Forced Entertainmenttől a *Real Magic* ment a legmélyebbre a kétségbeesés bemutatásában. Az előadás eleve a nonszenszből indul, és ezt bontja szét: három szereplő, egy nő és két férfi, tévés kvízműsor helyzet, egy mikrofon és csirkejelmezek. A kvízműsorban egy szót kell kitalálni, azt, amelyikre az ellenfél gondolt. De mivel ehhez *semmilyen*

3 Magyarul (kb.): A menny olyan hely, ahol soha semmi nem történik. Amikor ez a csók véget ér, kezdődik újra. És kicsit sem lesz más, pont ugyanilyen lesz.

Vernichtung. Fotó: Birgit Hupfeld

támpont nincs, a helyzet abszurd és értelmetlen. A színészek ugyanazokkal a mondatokkal újra és újra játsszák a helyzet variációit, közben folyamatosan szerepet és ruhát is cserélnek, vagyis egymás ruháit veszik fel. A helyzetek amolyan Monty Python-osan ismerősek, aztán egyre irritálóbb és idegesítőbb az egész, míg végül már nonszenszként is elveszíti az értelmét. És a végén már csak izzadt testeket látok, amelyek így-úgy, valamilyen „értelem", logika mentén próbálnak egymással kapcsolatba kerülni, kommunikálni, de láthatóan ez teljesen lehetetlen. A *Real Magic* épp a létezés felületessége ellen megy, amikor leszed róla mindent, ami a köznapi racionalitáshoz köti.

N.P.: A kontextuson belül egyetértek a *Real Magic*ről írottakkal. De én nem tudtam kívül kerülni, és a koncepció mentén szemlélni a feloldozás nélküli ismétlést, a mintából való kikerülés lehetőségét. Csak az dübörgött bennem, hogy ki akarok törni, de azonnal. Mindezeket úgy írom, hogy az utólagos továbbgondolás által megértem, amit írsz – talán állapotfüggő is, hogy milyen hangulatban kap el ez a nem könnyű előadás.

G.I.: Igen, nem könnyű. Mélyen egszisztencialista előadás az emberi létezésről. És ilyen szempontból ez is a jelenről, az élet jelenben létező pillanatáról beszél. De nem prognosztizál, mint mondjuk a *Vernichtung*. Csak megmutatja az élő emberi testeket.

N.P.: A *Vernichtung* – jó, hogy rátérünk – a didaktikus prognózis mintaképe. Vagy a mai néző annyira felületes, hogy mindent üvöltve kell a szájába rágni? Ez volt az az előadás, amelynek kapcsán talán a leginkább aránytalannak éreztem az esztétikára fektetett hangsúly és a mondanivaló cizelláltságának mértékét.

G.I.: Teljesen egyetértek. Amikor a színház társadalmi csoportok tipikus viselkedését mutatja, akkor könnyen banálissá, didaktikussá válik. Négy fiatal – egy lány és három fiú – hipszter életéből hallhatunk foszlányokat. Közben festett meztelen ruhákban földgolyó-strandlabdát dobálnak egymásnak, vagy épp perceken át üzekednek. Verekednek. Az előadás épp ennyit tud: megmutatja a szakadékot az intellektuális-társadalmi létezés (szöveg) és a metakommunikáció, a fizikai létezés (látvány) között. Nagyon egyszerűen: számomra teljesen hiányzott belőle az egyes ember iránti empátia, az emberszeretet. (Míg a *Real Magic*ből nem, sőt!)

N.P.: Igen, a fiatal, szexi, tökéletes testű, drogozó és bulizó emberek sztereotípiája jelenik meg a színpadon. Aztán mikor a vizuális effektekkel kísért technóra kiabálja a géphang, hogy mi a baj a társadalommal, ott tetőzik a felületesség. És a fentebb már említett problémakör: ennyire hülye a néző ezek szerint?

G.I.: Igen, ha eddig nem jöttük volna rá, hogy ezt akarja mondani, most az arcunkba kiabálják, hogy nekünk, európaiaknak, bizony befellegzett. Érezhető ebben az előadásban is a pánik, a kétségbeesés, de ugyanakkor a cinizmus is: Ersan Mondtag a fiatal szereplőit úgy kezeli, mint akikhez neki – fiatal alkotóként – semmi köze nincs, még annyira se, hogy legalább megpróbálja őket megérteni...

N.P.: Aztán persze újra ott lyukadok ki, hogy ez a szájbarágás is csak a félelmek és a kétségbeesés kompenzálása.

G.I.: Egy beszart társadalom képét lehetett a leginkább érzékelni az idei válogatásban. És a beszarás mértékében – a hatalom, az erő felmutatását. Ezért volt nekem érdekes a *Die Räuber* (Schiller *Haramiák*ja, a német cím *A rablók*). És az is, hogy miért ez volt a fesztivál záródarabja. Nem tudták elhozni a gigantikus díszlet miatt, amelyet a rendező maga tervezett. Két óriási futószalag. A szereplők ezen gyalogoltak szünet nélkül: az állig feketébe öltöztetett fiatal férfiak fekete csizmában egy ritmusra meneteltek, és a szövegeiket kórusban mondták. Az előszínpadon kétoldalt zenészek játszottak, vonósok és ütősök, repetitív zenét, amely engem leginkább Purcell *Artúr király*ából a „What power art thou" áriára emlékeztetett. Három operaénekes is a kórussal menetelt, két basszbariton és egy tenor. Az említett áriához hasonlóan staccatóban ismétlődő *a* hang szinte az egész előadás alatt szólt. Mint harcba hívó csatakiáltás, sóhaj, nyögés, lélegzetvétel. Az egyébként szerintem humoros Schiller-darab most „csak" patetikus volt, de ebben a pátoszban akkora erő volt, és olyan mélyen átitatta a valódi szenvedély, hogy – a nagyoperai hatás miatt is – hitelessé, érvényessé lett. Lehengerlően erős volt. Félelmetes és buzdító egyszerre. Mint egy katonai toborzó. Erőt felmutató, a nagy (német) birodalom erejét, hatalmát. És a megkomponáltság magas színvonalát. Kultúra a fenyegető erőfitogtatás szolgálatában. De Ulrich Rasche rendező a darabot nem Moor Ferenc megbékélt monológjával zárja, amelyben a rabló feladja magát, hanem elvágja ott, ahol Ferenc megöli Amáliát, aki korábban fehér selyemruhában menetelve eksztatikusan üvöltötte a semmibe: „Én vagyok a szerelem!" A gyilkosság láttán a rablók felhördülnek: „Mit csinálsz, kapitány? Megőrültél?" És ezeket a sorokat ismétlik újra és újra, erővel, monoton hangon. Gigantikus *danse macabre,* és kétségbeesett (öröm)óda a szeretetért.

N.P.: Sajnos ezt nem láttam. Apropó emberszeretet: mi a véleményed Thom Luzról? Láttam az előadását[4] két évvel ezelőtt a Theatertreffenen, és sajnos nem tudtam attól elvonatkoztatni. Ha te esetleg nem így voltál vele, izgalmasabb, hogy mit gondolsz erről.

G.I.: Az építkezésben és a gondolkodásban nem tudtam nem észrevenni a Marthaler-hatást. Thom Luznál önmagában elvarázsolt a zenei szerkesztés találékonysága. Az előadás úgy kezdődik, hogy a színpadon ülünk, velünk szemben a nézőtér, nyitott függönnyel. Az üres nézőtéren három kétágú létrán három óriási, tárcsás magnó. Egy zongorista játszani kezd, a hangulat a némafilmeket idézi. Egy frakkos alak felmászik az egyik létrára, figyeli, hol tart a zene, majd pontosan, ütemre bekapcsolja a magnót, taps hallatszik. A második magnóról nevetés, a harmadikról elképedt, csodálkozó nézői moraj. A zenei szövetbe illesztett hangok aztán ismétlődnek, szekvenciákat hoznak létre. A függöny becsukódik. A színpadon egy nő halad át, alig érteni, amit mond, de mintha láthatatlan látogatókat vezetne körbe a színházban. Egy magas, vörös hajú férfi kuplét énekel, jelenésre vár a takarásban. Az ügyelő egy monitort bámul, amely azonban nem a színpadot mutatja, hanem a tengert, tajtékzó hullámokkal. A nő újra áthalad, most már többet lehet érteni a szavaiból. A színház többször is elpusztult tűzben, de mindig újjáépítették, meséli. Aztán egy harmadik alak bekapcsol egy óriási füstgépet, hirtelen kirántja a csövet, a füst pici felhőként lebeg a színpad fölött. Később egy lábdobba vezeti a füstöt, megüti, a dob füstkarikákat ereget, amelyek keresztüllebegnek a téren. A hang, a testek és a füst után a fény is megjelenik mint ritmikai elem – és mint varázslatot előidézni képes eszköz. Öltözőtükrök irányítják a füstöt megvilágító fénycsóvákat, a tükörben a színészek arca, bekeretezett portrék. Thom Luz előadása a *Real Magic*hez hasonlóan a varázslatot keresi, a pillanatnyi létezés varázsát. A cím, *Traurige Zauberer* – vagyis *Szomorú varázslók* – a színpadon kóválygó

4 *Atlas der abgelegenen Inseln. Fünfzig Inseln, auf denen ich nie war und niemals sein werde* (A távoli szigetek atlasza. Ötven sziget, ahol soha nem voltam, és nem is leszek)

színészekre, a szövegben megidézett egykori illuzionistákra, mágusokra utal, a művészekre, akik – ebben az esetben – annyit tudnak felmutatni, hogy maga a fény, a füst, a hang, a zene a csoda: a tűzben, időben elmúlt létezés nyoma, káprázat.

N.P.: Azt hiszem, Thom Luz kapcsán kikerülhetetlen az *Atlas…* metafizikus-varázslatos atmoszférája. Nehéz azt a szintet alkotói szempontból újra megugrani. Bátor rendező: fogja magát, és a jelenleg divatos színházi témákat kikerülve az időjárásról készít előadást – nyilván nem konkrétan. Ez kezdte el foglalkoztatni, mint alaptéma, aztán az LSD feltalálásának körülményei és hatása. Az *Atlas*ban egy gimnázium három emeletére komponált utazás részese lehetett a néző: a színházon kívül eső és túlmutató helyszín más közegbe és idősíkba repített. A zenei kompozíció, a precizitás, a túlvilági derengés hangulatának megteremtése akkora hatással volt rám, hogy a színházi térben zajló, hasonló elemekkel, ám gyengébben operáló *Zauberer* nem tudott beszippantani, bármennyire szerettem volna. Luz alkotásai kapcsán a varázslat és az abba való involválódás gyermeki örömöt idéz; le a kalappal, hogy a kortárs német (persze ő svájci) színházi közegbe ennyire más színt hoz. Az általad említett emberszeretet hívószó az ő alkotásai kapcsán is – bár kevesebbet adott a mostani élmény, ez jelen volt. És hogy érted a Marthaler-analógiát?

G.I.: Látványban nem, talán úgy, hogy a közege a zene. Nem „zenés" színház, hanem az egész gondolkodásmódja, a szerkesztés elve elsősorban zenei. Egyébként érdekes, hogy az apokaliptikus hangvételű előadások mellett a másik fő irányt a „mágikus" előadásokban látom, mint amilyen ez is. De mondhatjuk cirkuszinak is. Ez a bűvészek előadása, a *Pfutsch* pedig a bohócoké...

N.P.: Fritsch-csel – a *Pfutsch* rendezőjével – kapcsolatban óriási problémáim vannak, már tavaly is kritikával illettem az elvet, hogy minden évben meghívják a Theatertreffenre, holott ugyanarról húzza le a sokadik bőrt. Idén kifejezetten politikai döntésnek érzem a *Pfutsch* meghívását, a Volksbühne korszakváltása miatt fontos. Hogy Frank Castorf több évtizedes munka után nem marad a Volksbühne élén.

G.I.: A politikai döntésben igazad lehet.

N.P.: Rákérdeztem az egyik zsűritagnál, de Yvonne Büdenhölzer, a fesztivál igazgatója nevetve közbevágott, hogy „Fritsch hat bei uns ein Abo" (Fritschnek bérlete van nálunk). Elkenős válasznak éreztem. A másik érdekesség, hogy a TT zsűrije csak háromévente változik, nagyjából ugyanazok az emberek válogatták be az idei előadását, mint a 2016-osat. Idén két tag változott a tavalyihoz képest. És remek volt a nő-férfi arány a zsűriben, erre mindig odafigyelnek, sok kritika éri a fesztivált *gender* szinten.

G.I.: Herbert Fritsch előadásai vizuálisan minden részletében megkomponált szkeccs-sorozatok. A látvány tökéletessége Robert Wilsont juttatja eszembe.

N.P.: Fritsch számomra mindig látványos, professzionális, precíz, akrobatikus, csiricsáré, felszínes humorú és önismétlő – röviden összefoglalva. Kitalálta és tökéletesre fejlesztette az általa fémjelzett műfajt, amelyen nem képes továbblépni.

G.I.: Én nem vagyok róla ennyire rossz véleménnyel. Néhány éve láttam Münchenben *A revizor*t, és nagyon tetszett, hogy Hlesztakovból és Oszipból egy különös, démonikus párost csinált, akik a föld alól érkeznek. A szereplők kórusszerű mozgatása ott is megjelent, furcsa, zöld emberek mászkáltak mindenfelé, néha szolgaként, máskor meg mintha a gonosz vágyak megtestesítői lettek volna.

N.P.: Hallottam, hogy a korábbi előadásai dramaturgiai és rendezői szempontból is más szintet ütöttek meg, a kritikát kifejezetten az utóbbi évek berlini szuperprodukcióira értem.

G.I.: A *Pfutsch*ban (ami kb. azt jelenti, hogy elfuserálás, vagyis bukta) tíz-egynéhány kislánynak öltözött színész és színésznő a zenekari árokban sorakozó tíz pianínót üti-veri, kaszabolja, döngeti, hogy hallani és nézni is fáj. Mindezt a nézőknek háttal állva egy tanárnőruhás férfi vezényli. Ugyanazt az egy hangot ütik perceken át, aztán egy másikat újabb hosszú percekig, és amikor azt hisszük, hogy na, most már vége, akkor kezdődik el csak igazán. És pszichológiailag az történik, hogy az ember egy idő után megadja magát, és röhög az egészen. Épp azon, hogy mennyire szívesen kijönne a sodrából. A színészek láthatóan imádják, hogy teljesen gyermekded módon bohóckodhatnak. Ledobhatják a felelősséget, amelyet egy „komoly szerep" eljátszása jelent, a maszkok miatt még felismerni se nagyon lehet őket. Mintha Kelet-Európába utaztak volna legény- vagy leánybúcsúra. És ebben felszabadító erő van – és hatalmas energia.

N.P.: A felszabadultságot és önmagunk nem komolyan vételét teljes mértékben támogatom. Egyébként érdekes a kislánynak öltözött színészek jelenléte – Kay Voges *Borderline*-jában is női-férfi Loliták rajzottak a színpadon. Azt a részét nagyon bírtam.

G.I.: Barátaimat megosztotta az előadás, volt, akit meg a *Borderline Prozession* hozott ki a sodrából. Hogy felületes. Szerinted is?

N.P.: Sok része szerintem is, igen. Tartalmilag nem mindig találtam meggyőzőnek. Ami érdekes, hogy most, pár héttel később azt érzem, mégis több pillanata égett belém, mint amire számítottam volna. Kay Voges dortmundi intendánsrendező élete első meghívása ez a Theatertreffenre. Mivel a zsűritagok régiókra vannak osztva, ezért könnyen előfordulhat, hogy bár csak egy ember értékel negatívan egy előadást, és utólag más lenne a közakarat, mégsem nézi meg senki más az adott produkciót. Voges nagy felfedezés – az elmúlt évek Dortmundba kirendelt ítészei nem szerették őt, idén fordult a kocka az új tagok miatt. A *Borderline Prozession* gigantikus színházi-filmes-zenés installáció. A filmdíszletszerűen felépített, összesen tíz hiperrealistán kivitelezett szobára – és előterekre, boltra, buszmegállóra – osztott játéktér két oldalán helyezkedik el a nézőtér, így az adott térfélen ülők egyszerre csak egy oldalt, öt kamrát látnak. A terek és karakterek inspirációjául Edward Hopper és Roy Andersson szolgáltak. A háromórás játékidő alatt egy kameraman az óra járásával ellenkező irányban gurul – egy technikus tolja a kocsit – megszakítás nélkül, az általa rögzített felvételeket láthatjuk a szobák fölötti nagy kivetítőkön, így betekintést nyerünk a szemmel nem látható egyéb terekben zajló eseményekbe. Voges gyakran beáll a csapatba, és *headset*en keresztül instruál: mind a színészeket, mind a dramaturgot, aki az előadás során a kivetítőkön megjelenő üzenetekkel bombázza a nézőt. Ezek szépirodalmi idézetek Brechttől Nietzschéig, vers- és dalszövegek, valamint politikusok mondatai. Én pont a francia elnökválasztás napján láttam a *Borderline*-t, így az előadásból tudtam meg, hogy Macron nyert. A játszók már a nézők bejövetelekor libasorban követik az operatőrt, közben a Tuxedomoon „In a Manner of Speaking" című szerzeményét éneklik monoton hangon. A szám cezúra, a három felvonás tagolásaként többször visszatér.

G.I.: Igen, ez az egyik üzenetszerű ars poetica: „Oh give me

Borderline Procession. Fotó: Marcel Schaar

the words / Give me the words / That tell me nothing / Oh give me the words / Give me the words / That tell me everything."[5]

N.P.: Míg a közönség a szünetben a kivetítőn megjelenő utasításnak engedelmeskedve nézőpontot vált, és átballag a másik nézőtérre, az időközben karaktert váltó színészek beállnak a sorba, majd ki-ki onnan lép be a térbe, és foglalja el a helyét. Ebédlő, nappali, medence, ház bejárata, fürdőszoba, sarki bódé újságállvánnyal – tökéletesen leutánzott hétköznapi életterek polgári beütéssel, egymástól elütő tapétákkal és textúrákkal, szuggesztív kompozícióban. A főként szavak nélkül cselekvő karakterek hétköznapi dolgokat hajtanak végre és ismételnek hosszú időn keresztül. A bolt kinyit, bezár. Egy kislány ugróiskolát rajzol. Egy férfi magányosan hagymát pucol, majd meglátogatja egy nő, aki epilepsziás rohamot kap. A buszmegállóban külföldi turista tévelyeg. Egy autóban néma, fiatal pár ül, a lány mindig mondana valamit, de nem szólal meg. Valaki haldoklik. Apa és fia díszíti a lakást, mert az anya mindjárt megérkezik a kórházból az újszülöttel. Szerelmespár zuhanyozik, tört fényben. Többnyire magányos vagy félmagányos, párhuzamosan futó életek jelennek meg a szemünk előtt. A szereplők csak néha, idézetszerűen, egy már korábban kivetített szöveget ismételve szólalnak meg.

G.I.: A díszlet egy szappanopera forgatási helyszínét is idézi, egy külön kis univerzum. A három részre tagolt előadás mindegyik szakaszának címet adtak. Az elsőé „Úgy van, ahogy van", a másodiké „Válság", a harmadiké „Megsemmisítés–Álom–Megváltás". Az első részben egy *Sin City*-szerűen jól működő kis világot látunk. Rövid, néhány mozdulatsorból álló minijelenetek ismétlődnek újra és újra. Az előadás alcíme: *Egy loop arról, ami elválaszt bennünket egymástól. Loop* – vagyis ismétlődő jelenetek végtelen sorozata.

N.P.: A *loop* fogalma egyébként félig téves, habár az egész előadás ekként lett hivatalosan aposztrofálva. Szóval inkább metaforikus *loop*nak nevezném, mivel töredékes szinten sem pontosan ugyanazt csinálják.

G.I.: Valóban nem pont ugyanaz ismétlődik, hanem kisebb különbségekkel a jelenetek variációi. Számomra az előadás szerkesztési elve a videóklipére hasonlított. Végig szólt valamilyen négynegyedes zene, és a mozdulatsorok ehhez a rendszerhez igazodtak.

N.P.: Főleg a második részben kerültek be a színre a Vegard Vinge színházesztétikájára hajazó stilizált maszkok. Egy idős nő, egy kisgyerek, valamint két katona. Ez formailag kissé zavarossá tette az előadást. A rendező azt válaszolta, amikor kérdeztem, hogy nem volt jobb ötlete, csak nem akart színészekkel gyereket és idős embert játszatni.

G.I.: Fontos, üzenetszerű gondolatnak látom a Deleuze-idézetet a *Mozgás-kép* tanulmányból. Hogy ha egy képet szemlélünk, mindig a benne rejlő közhelyet vesszük először észre. Hol végződik a közhely, és hol kezdődik a kép? Az idézetek eleve közhelyek is. Hopper és Roy Anderson. De az egész videoklip-esztétika az. Vagyis a kérdés: észrevesszük-e a közhelyszerű, hétköznapi, átlagos pillanatokban az egyedit?

N.P.: És John Cage-től is volt idézet, az unalommal kapcsolatban: „Ami két percen át unalmas, próbáld ki négy percig. Ha még mindig unalmas, nyolc percig. Tizenhatig. Harminckettőig. És így tovább" – ez szintén reflektál az előadás egészére.

G.I.: Igen, ha sokáig nézzük, sokszor, több perspektívából, nézőpontot váltva, esetleg lemállik róla a közhely.

N.P.: És miközben szemlélünk, klisékkel bombáz, annyira felturbózva, hogy a szemlélődésünk néha meditatív figyelembe fordul át.

5 Hozzávetőleges fordításban: Add meg nekem a szavakat / amelyek nem jelentenek nekem semmit / add meg nekem szavakat / amelyek elmondanak nekem mindent.

G.I.: A migrációra reflektáló részt a második szakaszban felületesnek láttam. Egy fiú tizennyolcadik századi ruhában, rizsporos parókában felmászott a ház tetejére, és arabul kiabált. A szöveg közepe felé megjelent a kivetítőn, hogy ez egy idézet *A velencei kalmár*ból. Mivel az előadás külföldi nézőinek készítettek angol szövegkönyvet, amit bárki magával vihetett, később ezt lapozgatva láttam, hogy az idézet Shylock monológja. Persze, abból, hogy megjelenik a kivetítőn *A velencei kalmár* cím, már sejthető, hogy valószínűleg ezt a közhelyszerűen ismert részt kiabálja a másik világból (időből) érkező fiú kétségbeesetten, mégis, a megoldás így túl elméleti.

N.P.: Bár, ha jól gondolom, ott pont ellenkező oldalon ültünk, én inkább a hagymát pucoló férfira váltottam, valamint a hazatérő anyukára, és a haldokló nőre, akit körülállnak a többiek. Mindkét családkép ellentmondott annak, amit Voges leírt: számára a legegyszerűbb – formailag természetesen stilizált – létezés volt a fontos az adott terekben, színészi játéktól mentesen. Pontatlannak éreztem az általam látott jeleneteket. A másik oldalon zajló háborús világ, a lötyögő-lövöldöző katonák, a nő megerőszakolása az autóban, valamint a parókás fiú felületes képet adtak a válsághangulatról. Az egyik oldalon bezárkózás, élet-halál természetes váltakozása polgári miliőben, a másikon vér és erőszak – kompozíció szerint koherens, a mélység és pontosság tekintetében viszont elbukik.

G.I.: A megerőszakolt nő jelenete erős volt így, hogy én nem kivetítőn láttam. Filmszerű vízió arról, hogy ő szeretne bemenni egy kapun, amelyen a gumimaszkos katonák nem engedik be, majd betuszkolják egy autóba, megerőszakolja az egyikük, végül egy pap is beül melléjük, és csak sejteni lehet, hogy önkielégítést végez. Aztán kihajítják a nőt, aki összetörve leül a buszmegállóba. Egy maszkos öregasszony nézi őt.

N.P.: A színpadi erőszak mikéntje számomra kérdéses – a valóságot úgysem tudod prezentálni, törekszel egy félig véghezvitt *remake*-re, amelyben egy bizonyos határt nem lépsz át, viszont realisztikusan igyekszel megmutatni az erőszak aktusát. Elképzelhető, hogy már nagyon átszőtt a – sokszor szétcincálós és túlintellektualizált – német gondolkodás ez ügyben, és lehet, hogy ha élőben látom, más hatással bír, ezzel nem tudok vitatkozni. A maszkos öregasszonyt sem láttam, a maszturbálást szintén nem.

G.I.: Igen, bár épp a maszkok miatt álomszerű volt az egész – de a nő valóban zokogott.

N.P.: A harmadik részben tizensok, egyforma kékruhás-rúzsos kislánynak öltözött nő és férfi mozog csoportosan, pózol a kamerának pornográf paródiaként, miközben Napóleon mászkál a díszlet túlfelében. Eközben Jonathan Meese Claudia Schiffer-, Scarlett Johansson- és Lolita-kiáltványa jelenik meg a képernyőkön, és hangzik el párhuzamosan. „Ebben az értelemben Claudia Schiffer segghasadéka nagyon egyértelmű üzenet a világnak. Ez nem demokrácia: rituális szabad játék." „Scarlett Johansson szája célt szolgál." „A Loliták nem szarnak. A Loliták nem tartoznak semmilyen néphez, szabadok, mint a madár, és nem uralkodik rajtuk emberi hatalom. Minden Lolita így kiált: Tűz! Pusztuljon a demokrácia egyetemes diktatúrája!" A Loliták a vállukon viszik az immár halott Napóleont a szobákon keresztül. Vihorásznak, és próbálnak összpontosítani, de a bábuszerűvé formálódott sisakos alak feje minden ajtófélfába belekoppan a rossz koordináció és az ügybuzgóság miatt.

Traurige zauberer. Fotó: Andreas Etter

G.I.: A Lolita a tökéletes virtuális lény. Az összes színész, dortmundi színészhallgató, de még a kameramanok is Lolitává változnak. Leheverednek a franciaágyra, egymás hegyén-hátán feküdve megannyi halott Hófehérke, groteszk tömegsír.

N.P.: És te emlékszel, mi volt az előadás utolsó mondata? Tök jó geg volt, és kiment a fejemből rögtön utána, sajnos.

G.I.: Nem, de szerencsére megvan az angol nyelvű puskám... „NŐ: Drágám? / FÉRFI: Igen? / NŐ: Min gondolkodsz? / FÉRFI: Én…"

GERÉB ZSÓFIA

VÉKONY JÉG

Milo Rau: Five Easy Pieces – Theatertreffen 2017

Kevés olyan állítás fogalmazható meg Milo Rau előadásával kapcsolatban, amelyet ne mondott volna el maga a rendező egyes írásaiban, interjúiban. Ráadásul tette mindezt a kritikaíró számára bosszantóan éleslátóan, a problémákat nem kikerülve, hanem éppen azokat tematizálva, egyszerre színházelméleti és színháztechnikai szempontból nézve. És bevallom, nem kis szerepe van ennek a magas fokú reflektáltságnak Rau részéről a néző, illetve a „meccs" megnyerésében. Meccs alatt elsősorban azt a kihívást értem, amelyet az ebben az esetben gyerekekkel való alkotói munka jelent: hogyan lehet hitelesen, felelősséggel, hatásosan, színházilag érvényesen létrehozni velük közösen egy előadást. A rendezőt a genti székhelyű CAMPO művészeti központ bízta meg egy gyerekszínházi projekt létrehozásával. És Rau nem könnyítette meg magának a feladatot, mikor egyáltalán nem gyerekeknek, de gyerekekről is szóló témát választott Marc Dutroux gyerekgyilkos történetével. Kevés nagyobb tabu létezik a gyerekeken elkövetett bárminemű erőszaknál.

Rau pontosan tisztában van azzal, milyen problémákat vet fel az alkotói folyamat, és a lehető legkézenfekvőbb megoldást találja meg minderre: reflexióit beépíti az előadásba. Így nyer értelmet maga a cím, *Five Easy Pieces*, amely elsősorban Igor Stravinsky azonos című zongoraciklusára utal, amely öt könnyű, kifejezetten tanítás/tanulás céljára komponált darabot fog egybe: bevezetés a zongora világába. Milo Rau előadásának keretét is hasonló szituáció adja: bevezetés a színészet világába, a színjátszás mesterségébe – gyerekeknek.

Mi tehát az alaphelyzet? Hét 8–13 (azóta már 9–14) év közötti gyerek játssza újra Marc Dutroux történetét, egy felnőtt, profi színész (Peter Seynaeve) irányítása, mentorálása mellett. A történet, úgy tűnik, mindenki számára ismert Belgiumban, hiszen még az események történtekor meg sem született gyerekszereplők is azonnal felismerik fényképről a férfit. Már az előadás elején világossá válik, hogy Dutroux nem egy belga nemzeti hős, hanem épp ellenkezőleg, „Belgium negatív mítosza". Paradox és sajnálatos módon éppen Dutroux az, aki a '90-es évek közepi gyerekrablási, -molesztálási és -gyilkossági ügyeivel egységet és közösséget teremtett Belgium lakói között. Elfogását követően, 1996-ban a híres „fehér menet" keretében hatalmas kormányellenes tüntetés alakult ki Brüsz-

szelben, legfőképp a hatóságok inkompetens fellépése, és ennek hatására az igazságszolgáltatásban és a politikai hatalomban való bizalom erős megingása miatt. Dutroux hat gyerek elrablásáért és négy haláláért felelős, ám mint utóbb kiderült, a szörnyű események nagy része megelőzhető lett volna, ha a belga rendőrség nem felületesen és hanyagul végzi a munkáját. Ebben az eseményben kulminált az egyébként is megosztott egykori gyarmatbirodalom jóléti társadalmának felszíne alatt meghúzódó feszültség. Rau – a dokumentumszínháztól egyébként korántsem idegen módon – személyes életrajzot használ parabolaként egy egész nemzet politikai, emlékezetpolitikai kórképének diagnosztikájára.

Ki játszik tehát újra kit ebben az előadásban? Kulcsfontosságú kérdés, hiszen ennek megválaszolásával tudjuk feltérképezni azt a bonyolult, több síkon zajló formát, amellyel Rau létrehozza az előadás precíz, az intellektust és az érzelmeket egyszerre célzó hatásmechanizmusát. Az újrajátszás legevidensebb síkja Marc Dutroux történetének újrajátszása. Maga Rau fogalmaz úgy, hogy öt mini *re-enactment*ből áll az előadás, többek közt erre is utal az előadás címe. Az öt gyakorlat során eredeti szövegeket mondanak a gyerekek, amelyek hol Dutroux apjától, hol a nyomozásban egykor részt vevő rendőrtiszttől, hol pedig az egyik áldozat a szüleinek írt leveléből származnak, amelyet Dutroux természetesen soha nem adott át a szülőknek. Minden gyakorlat azonos vizuális formanyelvet használ: a black box tér valamely pontján berendezett, mozgatható ministúdióban zajlik a jelenet, amelyet a többiek filmes stábként való közreműködése révén élőben követhetünk a tér közepén elhelyezett hatalmas vetítővásznon. A jelenetek első felében előre rögzített, felnőtt színészek által játszott részeket látunk, a gyerek színészek ezekkel párhuzamosan és teljes szinkronban mozognak. A jelenet második, szöveges felét már csak a gyerekek interpretációjában látjuk: egyenesen a kamerába mondják a szövegeket. Fontos, hogy mielőtt egy-egy jelenet elkezdődne, bevezető előzi meg a játékot. Ez az a bizonyos keret vagy alapszituáció, amely maga is újrajátszás, a Dutroux-újrajátszás párhuzamos síkja. Peter Seynaeve, az egyetlen felnőtt színész, aki a színpadon élőben is megjelenik (felvételen megjelennek többen is), mint casting director játssza újra a gyerekekkel azt a szituációt, amelyben a gyerekeket kiválogatták az előadásra, illetve az azt követő próbafolyamat bizonyos jeleneteit. Ezen a síkon a gyerekek önmagukat alakítják, saját korábbi szövegeiket idézik: bemutatkoznak, személyes történeteket osztanak meg egymással, énekelnek vagy éppen táncolnak. Később, az egyes jelenetek kapcsán pedig színészmesterségbeli kérdéseiket teszik fel a rendezőnek (hogy kell sírni, hogy kell meghalni vagy halottat játszani), illetve az ő instrukcióit hajtják végre. Az előadás dinamikáját tehát elsősorban az adja, hogy nem csupán a Dutroux-történet újrajátszásáról van szó, hanem időről időre átváltunk egy reflexiós síkra, a gyerekek színjátékhoz való viszonyát boncolgató keretszituációba.

Az előadás minden síkjának közös eleme a kiszolgáltatottság és a hatalommal való visszaélés, illetve annak a kérdése, hol kezdődik pontosan a visszaélés, a másik kihasználása. Ennek alapja éppen a „gyerek-a-színpadon" effekt, amellyel Rau rendkívül tudatosan dolgozik, és amelyre lényegében az egész előadás hatásmechanizmusát építi. A néző Pavlov kutyájának nyálelválasztását megszégyenítő gyorsasággal és intenzitással reagál a „cukiságra" a színpadon. A gyermeki ártatlanság, reflektálatlanság, maga a teljesítmény, hogy egy gyerek kiáll a színpadra, színészkedik, hogy milyen ügyes, mennyire fegyelmezett, hogy tud koncentrálni, pedig még csak ennyi éves, és milyen aranyos stb., olyan extra befogadói élményt ad hozzá az előadáshoz, amely teljesen független a színpadon zajló történésektől. Még el sem kezdődik az előadás, a hét (egyébként rendkívül szép) gyerek már színen van, „civilben", és nézi, hogy aznap kiknek fog játszani. Már ettől elájul egy „rendes" néző: lényegében akármit csinálhat egy aranyos kisgyerek a színpadon, mindenképp lelkes, bátorító tapsot, nevetést, és valami elképesztő szeretethullámot fog kiváltani. Egy felnőtt, profi színész akárhogy is töri magát, sohasem fogja ugyanezt a hatást elérni, hiszen neki ez a szakmája, ugye. Ezzel a nézői hozzáál-

lással, reakcióval szemben a casting director karaktere inkább hidegen, tárgyilagosan kezeli a gyerekeket, nem olvad el, ha a kislány szépen (tényleg szépen!) énekli az „Imagine"-t John Lennontól, sőt, simán le is állítja a frázis közepén a dalt. Néhol egyenesen gúnyos, cinikus megjegyzéseket tesz a gyerekek egyes mondataira vagy színészi megoldásaira, ami nem az a fajta érzelmi reakció, amit gyerekekkel szemben megszoktunk, vagy ami egy egészséges kapcsolatban kívánatos lenne.

És itt érdekes játék kezdődik a két sík egymásba csúsztatásával. Akaratlanul is elkezdjük azonosítani a casting directort Dutroux-val. Ha nem is tudatosan, de zsigeri szinten végig ott motoszkál bennünk az érzés, hogy a színpadon játszó gyerekek pontosan úgy vannak kiszolgáltatva a színpadi rendezőnek, ahogyan Dutroux áldozatai a gyilkosnak. Finom eszközökkel, de határozottan rajzolja meg ezt a párhuzamot Rau. A rendezőt alakító színész eleve többszörösen hatalmi pozícióban van, hiszen profiként áll a színpadon, egy fiktív karakter álarcának védelmében, míg ezzel szemben a gyerekek amatőrök, akik önmagukat játsszák. Teljes lecsupaszítás. A harmadik és egyben legsötétebb, „Próbálkozás az aláve-

GADÓ FLÓRA

ÚJRAJÁTSZÁS

A művészi újrajátszás *(artistic re-enactment)* a 2000-es évek egyik meghatározó jelentőségű tendenciája. Ahogy Inke Arns művészettörténész fogalmaz, egy olyan művészi stratégia, amelyet a képzőművészettől a filmen át a színházig egyaránt előszeretettel használnak az alkotók. A szakirodalom a művészeti újrajátszást megkülönbözteti az ún. hagyományos, történelmi újrajátszásoktól (pl. híres csaták megismétlése), amelyek lényege az autenticitás, a korhűség, a múltba való nosztalgikus alámerülés (*historical re-enactment*). A művészi újrajátszás ezzel szemben a múltfeldolgozás kritikai metódusai közé tartozik, célja, hogy egy adott (pl. történelmi, művészettörténeti, mikrotörténeti) eseményt újragondoljon a jelen nézőpontjából, azaz hogy jobban megértse, más perspektívából megvizsgálja, dekonstruálja, majd újra értelmezze azt. Ahogy Jörg Scheller fogalmaz: „[…] azok a konfliktusok, amelyek ezekben a művekben megjelennek nem pusztán a múlt részei, hanem folyamatosan jelen vannak, állandóan visszatérnek."[1] Épp ezért a művészi újrajátszásokhoz gyakran járul hozzá egyfajta felszabadító, emancipatorikus törekvés is, amelynek értelmében marginalizált kisebbségek, elnyomott hangok kaphatnak szót, és mondhatják el saját, a „hivatalos emlékezetből" kimaradt, vagy megváltoztatott történetüket, ezáltal egyfajta „alternatív történelmet" generálva. Jellegzetessége ezen alkotásoknak, hogy gyakran médiumok és műfajok felett állnak: összekapcsolódik bennük a színház, a film, a képzőművészet, és ezáltal hibrid munkák jönnek létre.

Színház és újrajátszás viszonya elsőre paradoxnak tűnhet, hiszen egy repertoárszínházban minden újabb előadás ismétlésnek tekinthető. Azonban fontos megkülönböztetni a színházi előadások ezen alapvonását attól, amikor a darab maga nyugszik bizonyos szövegek, dokumentumok szó szerinti ismétlésén, különféle helyzetek rekonstrukcióján, valós és megtörtént események újrajátszásán. Ez a gyakorlat a művészi újrajátszást a dokumentarista színházi műfajokon belül a verbatim[2] színházhoz köti, amelynek lényege, hogy a darab szövegkönyve valódi párbeszédeken, dokumentumokon alapul, és ezek szerkesztett formában kerülnek be az előadásba.

A kortárs dokumentumszínház egyik legjelesebb képviselője a svájci rendező, Milo Rau, aki 2007-ben alapított *International Institute of Political Murder* elnevezésű társulatával többek közt az újrajátszás stratégiáját állítja munkáinak középpontjába. Ahogy Frederik Le Roy fogalmaz, Rau és a hozzá hasonló dokumentarista rendezők munkáikban olyan fogalmak lebontására tesznek kísérletet, mint az igazság vagy a tudás (bizonyossága), és folyamatosan ütköztetik egymással a „valóságot" és annak reprezentációit.[3] Raut szoros érdeklődés és kíváncsiság köti a realizmushoz: a magát neo- vagy újrealista irányhoz soroló rendező munkáiban azonban nem a „valóság" pontos bemutatása, reflexió nélküli ismétlése történik. Olyan eseményeket vizsgál, amelyek a mai napig éreztetik hatásukat a jelenre. Ezt pedig mindig hosszú előkészítő szakasz és kutatómunka előzi meg – nem véletlenül nevezi Rau saját projektjeit „kutatás alapú színháznak" *(research theatre)* –, amely során az adott eseményről való különböző tudások, nézőpontok, tények begyűjtése történik meg.

Első munkáiban Rau gyakran tárgyalásokat vagy különféle pereket játszott újra: ilyen például a *Die letzen Tage der Ceaucescus* (A Ceaușescu házaspár utolsó napjai, 2010), amelyben román színészek rekonstruálták a diktátor és felesége utolsó óráit és perét, az emblematikus tv-közvetítés alapján, szorosan támaszkodva a megmaradt szöveges anyagokra. Ehhez a tendenciához sorolható a *Hate Radio* (Gyűlöletrádió, 2011) is, amelyben a ruandai rádió (Radio Télévision Libre des Milles Collines, azaz RTLM) propagandaműsorait gyúrta össze egyetlen adássá a rendező: a nézők egy olyan műsort hallgathattak végig, amelyik szembesítette őket a tuszik elleni gyűlöletkeltő retorikával és annak hatásaival. Későbbi munkáiban azonban, noha továbbra is gyakran gondolkozott a tárgyalásban mint előadási formában, már nem használt előre megírt forgatókönyvet: a *Die Moskauer Prozesse* (A moszkvai perek, 2014) és a *Die Zürcher Prozesse* (A zürichi per, 2013) különlegessége, hogy a résztvevők (nem színészek, hanem értelmiségiek, közszereplők és az egykori résztvevők) nem újrajátszanak egy megtörtént eseményt, hanem egy új tárgyalásban vesznek részt, amelynek a vége nyitott kimenetű. Az egyik előadás orosz kurátorok és művészek az egyházat kritizáló munkáiról, a másik egy szélsőjobboldali svájci újság, a *Weltwoche* működéséről szól. Míg az orosz esetben valóban volt tárgyalása az említett művészeknek és kurátoroknak – méghozzá igen súlyos következményekkel –, Rau projektje vitára és újbóli átgondolásra adott alkalmat, a zürichi példában pedig lehetőséget biztosított valami olyannak a nyilvános kibeszélésére, ami amúgy hivatalos jogi keretek közt nem is történt meg.

Rau legutóbbi munkáiban eltávolodik kissé az újrajátszás ezen formáitól, így a pertől is: gyakran él azzal az eszközzel, hogy a színpadon történt jelenetek videovetítés formájában ismétlődnek meg, illetve műveit sokszor megtöri tágabb értelemben véve a színházról, annak médiumáról szóló reflexiókkal. Erre jó példa a *Five Easy Pieces* című 2016-os előadás is.

1 Jörg Scheller: Stage Presents – The director Milo Rau and his theatrical hyperallegories, in *Die Enthüllung des Reale – Milo Rau und das International Institute of Political Murder,* ed. Rolf Bossart, Theater der Zeit, Berlin 2013, 144–151.

2 A *verbatim* latinul annyit tesz: szó szerint, angolul minderre a *word by word* kifejezést használja a szakirodalom.

3 Frederik Le Roy: *The documentary doubles of Milo Rau,* https://thetheatretimes.com/documentary-doubles-milo-rau/

Fotó: Phile Deprez

tettségre" című gyakorlatban szó szerint vetkőztetésre kerül sor. Ez az egyetlen jelenet, ahol kimarad a felnőtt színészekkel forgatott felvétel az elején. Az előadás legfiatalabb szereplője, Rachel Dedain leül az elrabolt lányok pincehelyiségét jelző matracra, és amíg a többiek beállítják a kamerát, a hangot, addig Rachel felkészül a szerepére, és elkezd vetkőzni, míg végül csak alsónemű marad rajta. De ez még nem elég a jelenethez. A rendező rászól a láthatóan eddig is vonakodva vetkőző Rachelre, hogy vegye le az atlétáját is: „Tudod, ahogy a próbán." Ha nem lenne felirat, akkor talán egy pillanatra átsuhanna az agyunkon, hogy most valami tényleg nem működik az előadásban: Rachel jól játssza a vonakodó Rachelt, mint ahogy utána az áldozat kislány levélszövegét is igen profin oldja meg. A rendező tesz egy lépést a lány felé, mire az végül leveszi a pólóját, félmeztelen gyerekteste megvillan az összekuporodott pózban. És itt vagyunk a legközelebb a határ átlépéséhez, hirtelen szinte elfogy a levegő, nemcsak a pincében, ahonnan a fogva tartott kislány írja a levelét, hanem az egész teremben. Még egy pillanat, és a felnőtt férfi színész meg fogja érinteni a kilencéves kislány testét… De nem. Természetesen nem, mert ezen a ponton is, mint mindig, ugyan rendkívül vékony a jég Rau talpa alatt, mégsem szakad be. A jelenet veszélyességét viszont sikerül megteremtenie.

A casting director kihasználja a gyerekek személyes adottságait, történeteit, érdeklődését, és ezeket felhasználva meséltteti el velük Dutroux történetét. Kettős dolog ez is, hiszen ezáltal egyfelől megadja a gyerekeknek azt az örömöt, hogy beleépíthetik saját magukat a játékba, másfelől vissza is él a személyességgel, ráadásul a játék kereteit is szigorúan megszabja. Akárcsak Rau. Aki benne van Peter Seynaeve karakterében, és benne van Dutroux-ban is, miközben pontosan rámutat ezekre a párhuzamokra, mielőtt még bárki más a szemére vethetné. Ebből a pszichés és erkölcsi helyzetből szükségszerűen következik, hogy az előadás kerete nem lehet más, mint a gyerekekkel zajló próbafolyamatra való reflexió.

Az előadás az egyik kislány kedvenc filmélményével zárul, amelyet a rendező kérésére mesélt el még a próbafolyamat során a többieknek. Pasolini *Mik a felhők?* című rövidfilmjében egy fiatal és egy idős marionettbábu vitatja meg a címbeli kérdést. Mivel a marionettszínházból nem látszik az ég, a fiatal báb, szemben az időssel, még sosem látott felhőket. Mikor bezárják a színházat, és a bábukat kidobják, akkor a szemétdombon fekve az idős báb felmutat az égre (a kislány is mutatja nekünk, hogyan), és azt mondja a fiatal bábnak: „Ezek a felhők." Sötét. A kissé giccses befejezéssel együtt Raunak sikerül elérnie, hogy egy gyerekerőszakoló sorozatgyilkosról szóló előadás végén egyfajta nyugodt és reményteli állapotban üljünk a nézőtéren. Fontos, okos és az egész vállalkozás működéséhez elengedhetetlen megoldás Rau részéről, hogy az előadás során, így a legvégén is hagy levegőhöz jutni. A megfelelő dramaturgiai pillanatokban, amikor már épp elborítanának a történet szörnyű részletei és a kétségek, hogy vajon helyénvaló-e mindezt gyerekek szájából hallgatni, átváltunk a másik síkra. Ez a keret feloldja azt a feszültséget, amelyet azzal kapcsolatban érzünk, hogy gyerekek játszanak egy egyáltalán nem gyerekeknek való előadásban, amelyben helyzetünkből adódó voyeurizmusunkkal mi is részt veszünk, asszisztálunk hozzá. A gyerekek önmagukat újrajátszó síkja a levegő Dutroux történetéhez képest. Legitimálja az előadást, miközben „alattomos" módon mégis megbújik benne az elmesélt történettel való párhuzam. Nem feloldja, hanem befogadhatóvá teszi Rau saját magának (is) feladott leckéjét.

KOZMA GÁBOR VIKTOR

A RENDSZERES TRÉNINGBEN HISZEK

A rendszeres tréning jelentősége a színészképzésben, és a Suzuki-módszer

Tadashi Suzuki. Copyright: SCOT

„Egy tréningmódszer nélkül a színészek a kortárs színházban képtelenek fenntartani bármiféle folytonosságot a testük fizikai hangszerének hangolásában, ami jelentős töréseket okoz náluk"[1] – fogalmaz Suzuki Tadashi,[2] a XX. század egyik legjelentősebb rendezője és színészpedagógusa. 2014–2015-ben Vilniusban, a Litván Zene- és Színházművészeti Akadémián[3] töltöttem kétszer három hónapot, ahol a színészképzési módszerek és tréningek olyan arzenálját ismertem meg, amelylyel itthon nem találkoztam. Az Akadémián egymás mellett tanulhattuk az ún. Csehov-technikát, a Meyerhold-féle biomechanikát, Keith Jonhstone színházi improvizációs technikáját és a Suzuki-módszert – amely cikkem egyik központi témája lesz –, mindezeket a főtárgyként kezelt színészmesterség óra keretein kívül. Mindegyik óra jól strukturált diszciplínát ajánlott a hallgatóknak, ezáltal több lehetséges utat kínált fel a színpadi jelenlét megteremtéséhez, ami véleményem szerint valahol minden képzés közös célja. Cikkemben a rendszeres tréning gyakorlati előnyeire szeretnék rávilágítani, ami személyes hitemet tükrözi, egy konkrét példa, Suzuki Tadashi saját társulata, a SCOT[4] bemutatásával.

A Suzuki-módszerrel 2014-ben ismerkedtem meg Litvániában, Vesta Grabštaitė[5] irányítása alatt. 2015 nyarán részt vettem Suzuki Tadashi nyári intenzív tréningjén Japánban, majd 2016-ban és 2017-ben összesen négy hónapot töltöttem Togában,[6]

1 Suzuki Tadashi: *Culture is the Body,* New York, Theatre Communications Group, 2015, 55. Itt és a továbbiakban ahol az idézett szövegrészek mellett fordító neve nem szerepel, azokat saját fordításomban adom közre.

2 Suzuki Tadashi (1939–) japán rendező, színházi szakember, író, filozófus. A Suzuki Company of Toga és az első japán nemzetközi színházi fesztivál megalapítója, a Suzuki-módszer kidolgozója.

3 Lietuvos Muzikos ir Teatro Akademija (LMTA)

4 Suzuki Company of Toga

5 Koreográfus, rendező, a Suzuki-módszer nemzetközileg elismert oktatója, az LMTA osztályvezető tanára.

6 Suzuki 1976-ban Tokióból Togába, egy hegyi faluba költözött társulatával, a mai napig ott él és alkot. Azóta a kis falu jelentős művészeti központtá fejlődött (Toga Art Center), amely sok más művészeti és kulturális tevékenység mellett a Nemzetközi Nyári Tréningnek (Summer Session on the SMAT) és a Nemzetközi Fesztiválnak (SCOT Summer Season) is helyet ad.

ahol színészként működtem közre két különböző produkcióban. Először csak kívülállóként láttam a SCOT előadásaiban megjelenő hihetetlenül intenzív, sűrített alkotói energiákat, a színészek mesteri fokra fejlesztett testtudatát, megdöbbentő erejű koncentrációjukat és jelenlétüket, majd lehetőségem nyílt az alkotói folyamat aktív részeseként belülről is megfigyelni a társulat életvitelét, napi rutinját, amelynek meghatározó eleme a rendszeres és tudatos tréning. Magam is azt tapasztaltam itthon, a fiatal kollégákkal végzett közös munkák során, hogy ha egy tréning szerves részét képezi az alkotófolyamatnak, számos gyakorlati előnyt biztosíthat az alkotóközösségnek, és jelentősen segítheti egy előadás kibontakozását.

A Suzuki-módszer elméleti ismertetését ebben a cikkben nem tekintem célomnak, a fókuszt inkább a rendszeres tréning gyakorlati hasznainak bemutatására helyezem. A módszerben való további elmélyülés céljából javaslom, hogy az érdeklődő lapozza fel Rosner Krisztina *A színészi jelenlét és csend dramatikus-teátrális játékai* című könyvének „Szövegkulissza: A test megélése – Dancing in My Mind" fejezetét,[7] a szerző, a *Színház* folyóiratban korábban közölt vonatkozó cikkeit,[8] Cortés Sebastián a *kelet/nyugat* című kiadványban[9] megjelent írását, valamint a *Játéktér* 2016-os őszi (V. évf. 3.) számában közzétett saját cikkemet, amely a módszer átfogóbb szemléltetésére vállalkozik.

Írásomban többször egymás mellé állítom a keleti és nyugati színházi látásmód különböző aspektusait. Ezen tipológián keresztül általános irányvonalakat, egyfajta tág keretet határozok meg, ami mint ilyen nem lehet egészen precíz, csak a tájékozódást szolgálja. A fogalmakon keresztül létező sémákra utalok, amelyek értelmében a nyugati a realista, pszichologizáló hagyományhoz kötődő színházat, míg a keleti a holisztikus látásmódot hirdető, stilizáltabb előadó-művészeteket jelöli. A XX-XXI. századi kulturális fluiditás nyomán manapság a különböző kultúrák már őrzik az egymásra hatás jegyeit.

A SCOT társulati élete

Úgy gondolom, hogy a rendszeres tréning fogalma a SCOT esetében nem merül ki a Suzuki-módszer napi gyakorlatában, értelmezhető az együttélés során felmerülő összes közös feladat precíz, csapatokra vagy egyénekre lebontott elvégzésére. A társulat kohézióját a közös munkavégzés formálja és alakítja, a rendszeres tréning tehát a társulati dinamika egyik fő szervezőeleme.

A Suzuki társulat életvitelét szigorú morál és napirend határozza meg, amelynek irányítója maga Suzuki Tadashi. A társulat tagjai maguk gondoskodnak a napi három étkezés közül kettőnek az elő- és elkészítéséről, a takarításról, a színpad körüli teendők lebonyolításáról – díszletépítés, fényállítás, hangtechnika beszerelése stb. –, emellett a szervezés gyakorlati részét, valamint a vendégek és vendég státuszban dolgozó kollegák kényelmét is ők biztosítják. A színészek így

7 Rosner Krisztina: *A színészi jelenlét és csend dramatikus-teátrális játékai,* L'Harmattan, Budapest, 2012.

8 Hogyan tanítható a színészi jelenlét?, in *Színház,* 2006. február, 52–56; A járás művészete, in *Színház,* 2016. február, online: http://szinhaz.net/2016/04/10/rosner-krisztina-a-jaras-muveszete/

9 Cortés Sebastián: Kelet és Nyugat, középkori és modern színház metszéspontján: A színészképzés Suzuki módszere, in *kelet/nyugat,* szerk. Farkas György, Doktoranduszok Országos Szövetsége Művészeti, Színház- és Filmtudományi Osztály, Budapest, 2015.

nemcsak a szigorú értelemben vett művészi tevékenységgel járulnak hozzá a SCOT működéséhez, hanem a megfelelő környezet megalkotásának minden részfeladatából kiveszik a részüket. A társulat tagjának lenni életvitel, a szó minden értelmében. Az ott töltött idő alatt az volt a benyomásom, hogy az életvitel egésze a tréning részét képezi.

A közösségi szemlélet és a színpadi munka iránti morál elsajátítása szükségszerű az együttélés fenntartásért. Nyugati szemmel[10] egy ilyen közösségbe való integrálódás perspektívaváltással is jár. A Togában tapasztalt közösségi szemlélet távol áll a mi gondolkodásmódunktól. Felfogásunkat az egyének szubjektivitásának, sokszínű különbözőségének elismerése, az én-tudat (ego) dominanciaharcai hatják át. A pszichoanalitikus gondolkodásmód arra sarkall minket, hogy feltérképezzük, miben is vagyunk mások, mint a minket körülvevő emberek, ezáltal definiálhatjuk saját személyiségünk határvonalait. Keleten a közösségi szemlélet sokkal inkább azt keresi, hogy az egyén milyen módon integrálódhat egy közösség működésébe, tulajdonságai és értékei hogyan szolgálhatják annak közös érdekeit. Mindkét hozzáállás társadalmi és kulturális gyökerekkel rendelkezik, és nem szeretnék értékítéletet alkotni, nem tartom egyiket „jobbnak" a másiknál, azt viszont vallom, hogy hasznos és jellemépítő lehet nyugati szemmel a keleti gondolkodásmód megtapasztalása, értékeink egymás mellé állítása és ütköztetése, és ez minden bizonnyal a másik oldalról is hasonlóképpen igaz.

A japán hagyományban hangsúlyos a tér tisztelete, ami a társulat életében is megfigyelhető. Zárt térbe cipővel nem lehet bemenni, a munkaöltözet része a tradicionális japán zokni: a tabi. A tabi a tréning során láthatóvá teszi a láb és lábfej finommozgásait, ami azért fontos, mert Suzuki esztétikájának egyik alappillére a színész talajjal kialakított viszonya. Emellett fontos szerepe van színészi oldalról is: az állás és a mozgásformák által nyújtott testérzet magasabb szintű megélését biztosítja. „[…] úgy hiszem, annak a tudatossá tétele, hogy a test kommunikál a talajjal, átjárót képezhet a fizikai funkciók magasabb tudatossági szinten való kezeléséhez: kiindulópontja lehet a színházi előadásnak"[11] – fogalmaz Suzuki. A tér tisztelete a gondolkodásmód és a viselkedési minták számos gyakorlati vonatkozásában megnyilvánul, ami arra nevel minden jelenlevőt, hogy becsülje meg a körülötte levő fizikai valóságot, amely teret ad művészetének kibontakozásához.

A próbák – alapvetően heti hét nap, a szabadnapokat, illetve a szüneteket Suzuki maga jelöli ki – napi szintű egyeztetés alapján zajlanak, a közös tréninget követően. Fontos elemnek tartom az úgynevezett önálló próbaidőt *(self-rehearsal)*, amelyben a színészek egyénileg vagy közösen dolgozhatnak a kijelölt terekben aktuális darabjaik részletein. Ez az idő fontos az egyéni fejlődés szempontjából, hogy a Suzuki által vezetett próbákon egy magasabb minőségű művészi anyaggal tudjanak közösen foglalkozni az alkotók. Az önálló próbaidőt gyakran irányítják tapasztaltabb színészkollégák.

A rendszeres tréning gyakorlata és hozadékai

A társulati élet központi része a napi rendszerességű közös tréning. Suzuki így fogalmaz könyvében: „A saját munkámban, ha egy színész nem fejlesztette mesteri szintre az alaptréninget, képtelen lesz egy művészileg magas minőségű előadás megalkotására. Nem csupán a technikáról van szó, hanem az alapvető koncentráció és képzelőerő birtoklásáról, az észlelés képességéről, és a fizikai érzékek és akciók feletti uralomról."[12] A tréning morálja és Suzuki személyes gondolkodásmódja magában hordozza a folyamatos fejlődés igényét és szükségszerűségét. Nyáron az egyik tréning utáni megbeszélés alkalmával Suzuki így magyarázta gondolatait a tehetségről: az a tehetséges színész, aki tudja, hogyan képes alkotni akkor, ha tréningezi magát, mielőtt a színpadra lép, és hogyan, amikor nem, és nem elégedett az utóbbival. A tréningkurzuson többször hallottuk tanárainktól Suzuki filozófiájának egyik alapállítását: „Always go forward!", azaz „Mindig haladj előre!" A közös tréninget nem csak az egyéni fejlődés, hanem a társulati kohézió szempontjából is meghatározónak tartom. John Nobbs így fogalmaz az *International Symposium on the SMAT* című kiadványban: „Mátrix: 'egy olyan környezet vagy anyag, amelyben valami fejlődni képes'. Ez maga a tréning szigora *(discipline)*. […] Ha azt akarjuk, hogy egy színésztréning gyümölcsöző legyen, elengedhetetlenül egy mátrix keretei közé kell illeszkednie, amely struktúrák közé szorítja azt, és olyan elemeket alkalmaz, amelyek minimalizálják a kontraproduktív érzelmi és pszichológiai elemeket. Ez »védelmet« biztosít, azoknak a megtévesztő és romboló szélsőségeknek a csökkentésével, amelyekre a színész személyisége hajlamos. A Suzuki-módszerben egy olyan energikus gyakorlat, mint a Dobbantás-gyakorlat, önmagában is mátrixot képez, olyan munka-gyakorlat, amely nem igényel feltétlen rendezői vagy tanári közbeavatkozást. […] Így a technikai munka a Suzuki-módszer mátrixába ágyazódik, ezáltal szabad teret biztosít a tanárnak/trénernek *(coach)*, hogy a bonyolultabb művészi szempontokra koncentrálhasson […]."[13]

A tréning közös gondolkodásmódot határoz meg, magában hordozza a közösség értékrendjét és szabályait, így a vendégművészek az alkotói folyamatba való integrációja voltaképpen a tréning tanulásával kezdetét is veszi.

Személyes alkotói tapasztalatom része, hogy a tréning nap mint nap elkerülhetetlenül szembesített aktuális fizikai, lelki és koncentrációs állapotommal, így világosan kijelölte számomra további fejlődésem fókuszpontjait. A tréning olyan dimenziókat nyitott meg saját testemmel, hangommal és belső világommal kialakított kapcsolatom terén, amilyeneket azelőtt nem tapasztaltam. Minden jól strukturált színészképzési diszciplína olyan élményt nyújt a résztvevőnek, amelynek megtapasztalásai túlmutatnak a szavak szintjén, összetettségük folytán nehezen vagy egyáltalán nem verbalizálhatóak (a szakirodalom a noetikus megismerés[14] kifejezést használja erre), így jelen írásom inkább csak az érdeklődést hivatott

10 A terminust ebben az esetben a Távol-Kelethez viszonyítva használom, így európaiként nyugatinak tekintem a magyar kultúrát is.

11 I.m., 65–66.

12 Uo., 60.

13 John Nobbs: A Treatise on the One True Actor Training, in *Suzuki Tadashi: International Symposion on the SMAT,* Toga Arts Park, Toyama, 2012.

14 „A noetikus megismerés (görög eredetű, noēsis, noētikos, nous, jelentése belső bölcsesség, személyes intellektus vagy megértés) közvetlen érzékek általi, vagy transzcendens, vagy 'leírhatatlan' (szavak által ki nem fejezhető) megtapasztalást jelöl; megérzett/átélt tapasztalatok, és következésképpen megérzett tudás, amelyek a megmagyarázhatóságon felül állnak." Josephine Machon: (Syn)aesthetics and Immersive Theatre: Embodied Beholding in Lundahl's & Seitl's Rotating in a Room of Images, in Nicola Shaughnessy (ed.): *Affective Performance and Cognitive Science. Body, Brain and Being*, Bloomsbury, London–New Delhi–NewYork–Sydney, 2013, 277.

felkelteni, a személyes megtapasztalás élményét semmilyen magyarázat nem helyettesítheti.

Az, hogy a tréninget minden társulati tag gyakorolta, egy olyan energiabázist alapozott meg a közös munka során, amelyre az előadások szervesen rá tudtak épülni, így szolgálta a művészi alkotás kibontakozását. Meglátásom szerint bármilyen módszer ilyen, gyakorlati jellegű felhasználása segíthet a színházi közösségeket szorosabb egységbe kovácsolni, a csapatdinamikát pozitív irányba terelni, megadni a közös művészi alkotómunka kiindulópontját.

A tréning gyakorlata a nyugati kultúra tükrében

A klasszikus japán színházi formákban – mint a nó és a kabuki – a performatív ágak, az ének, a tánc és a beszéd művészete nem váltak szét, így előadásukhoz a színésznek birtokában kell lennie egy mindenre kiterjedő gyakorlati tudásnak. Ezt a hagyományt Suzuki is továbbörökíti színházi munkásságában. Ez a Keleten tapasztalt követelményrendszer párhuzamba állítható a nyugati színház performerigényével. A külföldi szakirodalomban gyakran találkozom a színész *(actor)* terminus helyett az előadóművész *(performer)* kifejezéssel. A posztmodern színházi kultúránkban, ahol a performatív törekvések hagyatéka olyan helyzetet teremt a színész számára, amelyben egy színpadi szituációban nem csak a hagyományos értelemben vett színészi feladatkörökkel találkozhat – például jelként, táncosként, énekesként, akrobataként stb. kell egy adott helyzetben aktívan részt vennie –, kiemelkedően fontosnak tartom egy olyan készenléti és koncentrációs bázis megalapozását, amelyre az alkotó támaszkodhat. A közös pont a holisztikus gondolkodásmód, amely egyre nagyobb teret hódít. „Ami a fő baj, tapasztalatom szerint legtöbb esetben, a felnőtt-fiatalok fejében és testében különválik a testről, hangról, színészetről, elméletről tanultak jó része. Kaleidoszkóp szerűen apró darabokra hullik. Nehéz egyben látnia. Hogy ez mind összefügg”[15] – fogalmaz Zsótér Sándor a budapesti Film- és Színházművészeti Egyetem osztályvezető tanára. A holisztikus gondolkodásmód hiányát magam is nagy problémának látom. Alapvető színházi és oktatási felfogásunkat tükrözi, hogy a színészet – ez alatt a realista, pszichologizáló színjátszás hagyományát értem – és a színészmesterség órák a képzési intézményekben dominanciát élveznek minden más, *készségnek* titulált alkotói terület felett. Maga az oktatási rendszer bontja *készségtárgyakra* – beszéd, ének, tánc – és *főtárgyra* – színészmesterség – a diákok oktatását; ez utóbbi dominanciáját szembetűnően tükrözi a hozzárendelt kreditpontok kiugróan magas értéke. Az oktatói gondolkodásmód sokszor ugyanezt a felfogást visszhangozza. Így a diákok a fizikai és vokális tréninget a színészetük támogató felületeként tanulják és élik meg, ezáltal elzárhatják magukat a mozgás, a tánc, a hang kiadása, a beszéd és az éneklés gesztusának alkotói potenciáljától; de ha mindezeket nem célnak, hanem kiindulópontnak tekintjük – előbb megteszszük a gesztust, és figyelünk az általa gerjesztett hatásokra –, az érzéki megtapasztalás más kreatív dimenziók kapuja lehet. A Suzuki-módszer, amely az egyre nagyobb nemzetközi szakmai figyelemnek örvendő fizikai módszerek sorába illeszkedik, a holisztikus képzés mellett foglal állást, és a fent említett készenléti állapotot *(readiness)* hivatott mesteri fokra fejleszteni. A tréningezők egyszerre dolgoznak vokális, fizikai és koncentrációs képességeik, valamint testi és lelki érzékenységük fejlesztésén, anélkül, hogy ez a munka külön gyakorlatokra vagy diszciplínákra tagolódna.

Meglátásom szerint a nyugati, és ezen belül a közép- és kelet-európai régióban a színésztársadalom különösen hajlamos az önpusztító magatartásra. Ennek okait és hagyományát hosszan lehetne vizsgálni – talán a színház a Dionüszosz-kul-

15 Zsótér Sándor: Zsírral eltömött alagútban, szkafanderes alakok próbálnak előbbre jutni. Mert rájuk ragad a zsír, in *SZÍKE – Színészképzés, Neoavantgárd hagyomány*, szerk. Jákfalvi Magdolna, Színház- és Filmművészeti Egyetem–Balassi Kiadó, Budapest, 2013, 314.

Fotók: Kozma Viktor Gábor

tuszhoz kötődő hagyománya, a régió társadalmi, kulturális, történelmi és egzisztenciális sajátosságai, a vátesz-eszmény, amely tehetségfelfogásunkat uralja, a széleskörű módszertani ismeretek hiánya mind közrejátszik ebben –, de az általam kiemelt szempontból a jelenség maga, illetve a tréning ehhez fűződő viszonya lényegesebb. Azt tapasztaltam, hogy a rendszeres tréning gyakorlata segít visszaszorítani az önromboló megnyilvánulásokat. Arra nevel, hogy egy színésznek minden nap foglalkozni kell a testével, a hangjával, a figyelmével és koncentrációjával, és mindezeket nem csupán szinten tartani, hanem folyamatosan fejleszteni is kell. A pillanatnyi képességekkel, állapotokkal való megelégedés a fejlődés útjában áll, és később stagnálásban, a teljesítmény romlásában, az egyén művészetének leépülésében nyilvánulhat meg. A folyamatos fejlődés igénye ellenpontot képez a romboló hatású magatartásformákkal (az alkohol- és drogfogyasztással, dohányzással, érzelmi és gondolati válságokkal) szemben, így visszaszorítja azokat. Habár a művészet, és ezen belül a színházművészet a folyamatos, nyughatatlan kutatás terepe, mégsem kell, és talán nem is szabad, hogy ez a fajta nyughatatlanság felőrölje, tönkretegye magát az alkotót. Sok esetben viszont pont ezt látom művésztársadalmunk legfőbb problémájának.

Az integráció

Itthon régóta hiánycikknek számít a színészképzési módszerek széles körű gyakorlati ismerete. Nehezen integrálunk külföldről érkező módszereket, tréningeket. Valószínűleg a regionális sajátosságok, a posztszovjet térség kulturális szegregációjának hagyománya, az országok gazdasági háttere és a kialakult kőszínházi struktúra egyaránt szerepet játszik ebben. Eugenio Barba tanulmányát 1965-ben az alábbi bevezetővel közölték magyarul: „Ha az ember Eugenio Barba tanulmányát forgatja, már az első felületes benyomásai alapján is két önkéntelen reakció uralkodik el rajta: az első a *nevetés*, a mulatságba burkolódzó érdeklődés. Meghökkentő példák, a hóbortost érintő, vagy éppenséggel túlszárnyaló szövegértelmezések, beállítások, nevetésre ingerlő színiképek sorozatával találkozik, és önkéntelenül mosolyognia kell. S aztán rögtön a másik: a *bosszankodás*. Bosszankodás a logikai ugrások felett, a felületesen összeférceltt teória tátongó szakadékain, a felsorolt elméleti alapok elavultságán, korszerűtlenségén, avatag levegőjén. Bosszankodás végül azon, hogy Grotowsk[i] rendező formai forradalmat hirdető színházát miként hatja át a dekoratív meghökkentés, a ripacskodó elmélyültség, a felületes mélység, valamint egy igen pozitív, csak nehezen észrevehető jó szándék és pozitív törekvés."[16]

Habár világos, hogy az írás a cenzúra nyomása alatt született, úgy gondolom, hogy huszonhét évvel a rendszerváltás után a fenti idézet gondolati öröksége, ez a fajta elutasító vagy kételkedő szemlélet az idegen módszerek kapcsán még mindig színházi felfogásunk részét képezi. A módszertani ismeretek hiányának az a veszélye, hogy bezárhat saját kulturális és művészi gondolkodásmódunkba. Az integráció problémája több szinten is megfigyelhető. Oktatási rendszerünkben ritkák az olyan vendégtanárok, akik egy időszakos kurzus keretén belül jól strukturált, gyakorlatban kipróbált, kidolgozásának közegében megtapasztalt színészképzési módszereket ajánlanának a hallgatóknak, hogy ezáltal tágítsák metodológiai ismereteiket. Professzionális szinten a legtöbb társulat nem fektet arra kellő hangsúlyt, hogy trénereket hívjon meg a társulatához, és a rendszertől független, nyitott kurzusok száma is elenyésző.

16 Eugenio Barba: *Kísérletek színháza*, Színháztudományi Intézet, Budapest, 1965, 3.

A *coach* hazai színházi viszonylatban szinte teljesen ismeretlen fogalom. A kőszínházi struktúrában dolgozó színészek legtöbbször elegendőnek tartják a színházi próbákat szaktudásuk kondíciójának fenntartásához, ami véleményem szerint alapvetően téves felfogásról árulkodik. Egy produktumorientált munkahelyzet – mint akármelyik próbafolyamat – a darab elkészítésének a végcélját hordozza magában, így az alkotóművésznek az esetek nagy többségében célirányosan efelé kell haladnia: „le kell gyártani a darabot". A jó értelemben vett kutatómunka és kísérletező próbafolyamat felüdülést jelenthet, de a bemutató napját olyankor is nehéz figyelmen kívül hagyni. Más művészeti ágak – például a tánc és a zene – oktatási és alkotói területén nagyobb sikerrel működik a módszertani ismeretek szabadabb beáramlása, és a Nyugaton bevált workshop-rendszer is jól integrálható. Ez nyitott kurzusok által lehetővé teszi a művészek számára, hogy intézményes képzésüket követően is bővíthessék ismereteiket, gazdagíthassák művészetüket. A színházban nagy hiányát látom ennek. Hiába központi eleme a színháznak a szöveg és a beszéd, ma már a nyelvi korlátok nem jelenthetnek akadályt. A workshopok a szabad, mindenfajta eredménykényszertől mentes megtapasztalás élményét nyújthatják a résztvevőknek.

A színészképzési diszciplínák széles körű megismerésének hiányát többek között azért is látom problémának, mert így azok kevés eséllyel épülhetnek be szervesen a művészi alkotófolyamatba. Mint korábban már írtam, magam is főleg a fiatal kollégákkal való közös munkák által találkoztam itthon a tréningmódszerek gyakorlati alkalmazásának lehetőségével egy-egy próbafolyamat keretén belül. A hagyományos kőszínházi struktúrában ez a gondolkodásmód felettébb szokatlan, és meghökkentő is. Sardar Tagirovsky kollégámmal és barátommal beszélgettünk a jelenségről. Elmondása szerint a színészek általában nyitottan, de eleinte mégis furcsállva reagálnak, ha tréningjei szerves részét képezik az alkotómunkának. Az utóbbi évek külföldi tapasztalatai számomra is arra világítanak rá, hogy számos helyen érvényes és működő útnak bizonyul a tréningközpontú alkotói gondolkodás. Vannak progresszív kezdeményezések és törekvések, de ha az összképet tekintem, sajnos még mindig az önmagába zárkózó magyar színházi kultúra képét látom magam előtt.

Zárszó

Cikkemnek az a célja, hogy megélt tapasztalataim, valamint pályakezdő rendező- és színészkollégáimmal, barátaimmal való személyes beszélgetéseim alapján alkotott észrevételeimmel tágítsam a hazai színházi perspektívát. Úgy gondolom, hogy az oktatási és színházi struktúránkból való kitekintés hasznos kiindulópontja lehet a hazai színházművészet további gazdagításának. Az írás, ahogy azt a címe is mutatja, személyes hitemet tükrözi, egy, a hazaitól eltérő gondolkodásmódot ajánl, annak előnyeinek bemutatásával. A rendszeres tréningek – és ez alatt nem csak a Suzuki-módszert értem – a tanulói és alkotói csoportosulások közös gondolkodásmódját, kohéziós erejét, valamint egyéni és közös fejlődésüket egyaránt képesek szolgálni, így nagyban segíthetnek mindnyájunkat a színházi kihívások nyújtotta nehézségek leküzdésében.

E számunk szerzői

Adorjáni Panna (1990) író, kritikus, Budapesten él
Antal Klaudia (1990) kritikus, Budapesten él
Bálint Orsolya (1978) újságíró, Budapesten él
Czenkli Dorka (1989) újságíró, színháztörténész, doktorandusz, Budapesten és Vácon él
Darida Veronika (1978) esztéta, Budapesten él
Fuchs Lívia (1947) tánctörténész és kritikus, Budapesten él
Gadó Flóra (1989) kurátor, esztéta, Budapesten él
Gajdó Tamás (1964) színháztörténész, Budapesten él
Gáspár Ildikó (1975) dramaturg, rendező, Budapesten él
Geréb Zsófia (1990) színház- és operarendező, Berlinben és Budapesten él
Gondos Mária Magdolna (1989) irodalomtörténész, doktorandusz, Budapesten él
Hermann Zoltán (1967) irodalomtörténész, Budapesten él
Herczog Noémi (1986) kritikus, szerkesztő, Budapesten él
Horeczky Krisztina (1971) újságíró-kritikus, Budapesten él
Kolozsi László (1970) író, filmdramaturg, kritikus, Budapesten él
Kozma Gábor Viktor (1990) színész, színészpedagógus, Budapesten él
Molnár Zsófia (1974) fordító, kritikus, Budapesten él
Néder Panni (1987) rendező, Berlinben és Budapesten él
Rényi András (1953) művészettörténész, egyetemi tanár, Budapesten él
Rosner Krisztina (1977) színházkutató, esztéta, Tokióban él
Török Ákos (1969) újságíró, a 7óra7 szerkesztője, Budapesten él
Schuller Gabriella (1975) színháztörténész, egyetemi oktató, az Artpool Művészetkutató Központ munkatársa, Budapesten él
Szabó-Székely Ármin (1987) dramaturg, Budapesten él
Tasnádi-Sáhy Péter (1981) újságíró, színházrendező egyetemi hallgató, Nagyváradon él
Ungvári Zrínyi Ildikó (1959) színházesztéta, dramaturg, egyetemi tanár, Marosvásárhelyen él
Urbán Balázs (1970), kritikus, Budapesten él