2012. SZEPTEMBER
WWW.SZINHAZ.NET

színház

A vihar

Shakespeare Fesztivál

PORTRÉ:
Radnóti Színház
Bálint András

FESZTIVÁL:
Gyula, Miskolc
Berlin

Monotánc, POSZT

392 Ft

9 770009 813001 12009

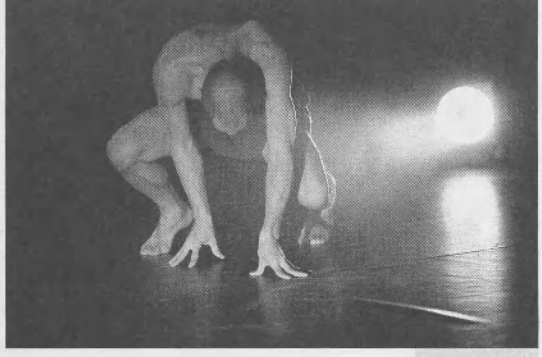
nka
Nemzeti Kulturális Alap

Szávai Viktória és Fekete Ernő a Protokollban

(Radnóti Színház)

Koncz Zsuzsa felvétele

HAMLET (12. oldal)
Shakespeare Fesztivál, Gyula
Schiller Kata felvétele



FEHÉR FERENC (39. oldal)
Monotánc Fesztivál
Koncz Zsuzsa felvétele

SARAH KANE (42. oldal)
Theatertreffen, Berlin
Julian Röder felvétele

MMB 1427

Radnóti Színház

2 Tompa Andrea:
Lelkek pizsamában
A Radnóti elmúlt évadáról

6 Ménesi Gábor:
Nem lehet mindig eltalálni a tízes kört
Beszélgetés Bálint Andrással

Fesztivál

12 Karsai György:
Viharsarok
A gyulai Shakespeare Fesztivál

18 Nagy András:
Cunami
A vihar Gyulán a Mokhwa Társulat előadásában

20 Kolozsi László:
Cavaradossi felfegyverkezve
Miskolci Operafesztivál

23 Herczog Noémi:
Csak a holtak érdekelnek
Beszélgetés a POSZT-on Rimas Tuminasszal

Interjú

26 Zsedényi Balázs:
A változás elkerülhetetlen
Beszélgetés független színházak alkotóival II.

Fórum

32 Herczeg Tamás:
Színházfinanszírozás mint operett
Reflexió Szabó István írására

Tánc

34 Králl Csaba:
Narratíva, zeneiség, repetíció
200% tánc

39 Vida Virág:
Mon(o)tázs
V. Monotánc fesztivál

Világszínház

42 Faluhelyi Krisztián:
Pocsékolja az idejét színházra!
A berlini Theatertreffen

A címlapon: *A vihar* Silviu Purcărete rendezésében a Gyulai Shakespeare Fesztiválon. Schiller Kata felvétele

Kedves Olvasóink! Szerkesztőségünk elköltözött.
Új címünk: 1126 Budapest, Böszörményi út 30–32. D épület 1. lépcsőház, II. emelet 8. Telefon/fax: 214–5937, 225–1775

színház

MAGYAR SZÍNHÁZI TÁRSASÁG | ORSZÁGOS SZÍNHÁZTÖRTÉNETI MÚZEUM ÉS INTÉZET

XLV. évfolyam 9. szám
2012. szeptember

Megjelenik havonta
XLV. évfolyam
HU-ISSN 0039-8136

www.szinhaz.net

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

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

Tipográfia: Kálmán Tünde. **Nyomdai előkészítés:** Dupla Studio. **A nyomás készült:** Multiszolg Bt., Vác

TÁMOGATÓK:

Nemzeti Kulturális Alap,
Nemzeti Civil Alap

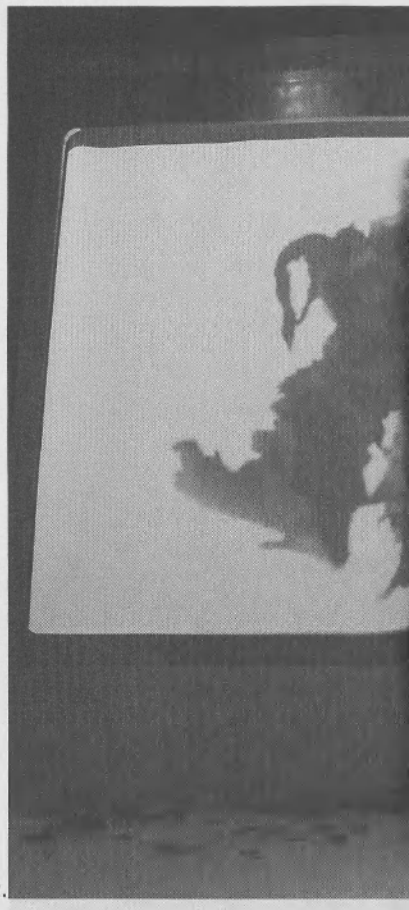
Magyar Színházi Portál
www.szinhaz.hu

Tompa Andrea

Lelkek pizsamában

A RADNÓTI ELMÚLT ÉVADÁRÓL

Hogy egy színháznak mitől sikerül jobban az egyik évada, mint a másik, arra csak kívülről könnyű rámutatni; belül feltehetően ugyanolyan erőfeszítéssel, nagy akarásokkal, figyelemmel építik fel mindegyiket. A darabválasztás bizonyára ugyanolyan gondos, s a társulatnak sem kell radikálisabban átalakulnia – mégis: az évadok nem egyformán sikeresek. A Radnóti legutóbb erős szezont produkált, minden radikálisabb változtatás nélkül. Éppen csak az egyes előadások sikerültek külön-külön jobban, a darabválasztások bizonyultak indokoltabbnak és jól kioszthatóknak, a repertoár kiegyensúlyozottabb, a társulat picit erősebb lett, néhány szembeötlő színészi alakítással. Leginkább talán a dramaturgi munka tűnik fel – a darabválasztások, a szövegek elmélyült, figyelmes írása-frissítése-tallózása. Ez minden textuson érezhető, akár azért, mert kortárs, vagy mert új fordítás.



2.

Az évad négy bemutatója mind máshogy fontos: Térey János *Protokoll*ja főként mint kortárs magyar dráma jelentős, de a belőle készült előadás is erős; a világirodalmi klasszikust, a *Vágyvillamos*t Kováts Adél alakítása, emberi minősége teszi emlékezetessé; a „szórakoztató színházi" kategóriába illeszkedő Feydeau-bohózat mint csapatmunka és profi játék említésre méltó; végül az irodalmi színpad hagyományait követő *Úr és kutya*, Bálint András egyszemélyes estje tematikájában és színpadi formájában frissíti fel e műfajt.

A Radnótinak, úgy tűnik, stabil közönsége van; valamennyi ottjártamkor pótszékes telt ház volt, ha a Zsótér-előadást és a Bálint András-estet nem a szokásos publikum látogatja is. Protokolláris kereteken túl a színházba járás itt némi önismerettel is gazdagíthatja a nézőt. Ebben az évadban a Radnóti mintha jobban tudná, hogy ki ő, és kihez beszél. „Nagymező" – mondja Blanche DuBois a *Vágyvillamos*ban, erre javítva az Elíziumi mezőket. És ez itt nagyon is természetesen szól, a maga helyén, nincs az az érzésünk, mintha valami távoli, idegent rángattak volna ide. A Radnóti magára húzta a világot, a kortárs magyart és a távolit egyszerre, hogy jelen idejű legyen – voltaképpen a néző mindig is ezért járt színházba, hogy jó színészek új dolgokat – friss, felfrissített darabokat – mutassanak neki. A Radnóti előadásainak középpontjában az emberi minőség áll, akár társadalmi fénytörésben, mint a *Protokoll*ban, vagy a maga lélektani kuszaságaival, mint a *Vágyvillamos*ban.

Schiller Kata felvétele

3.

A színháztörténet – főleg az elmúlt század – azt példázza, hogy minden nagy műből, nem feltétlenül csak drámából születhet jelentős színházi előadás. Így van ez a Bibliától Thomas Bernhard regényéig. Nem meglepő tehát, hogy egy olyan, nem kis terjedelmű verses regény, mint Térey János *Protokoll*ja, a kortárs magyar irodalom-

nak ez az ünnepelt műve is színpadi szöveggé alakítható át. Mondhatnék drámát is, mert a bemutatott mű drámaként is megállja a helyét,[1] a színpadi beszédnek van *oka*. Benne ugyanis a szereplők sokat beszélnek, mégsem érezzük felesleges fecsegésnek.

A dráma XIX. század végén kezdődő válságával ez a *beszédok* rendül meg; és a XX. századi nagy drámai fordulatok tulajdonképpen rendre ezt próbálják meg újragondolni, egyáltalán miért szólaljon meg egy szereplő a színpadon (a konceptuális tánc mai analógiájára: miért kellene táncolni a színpadon?). Jól látható ez már Csehovnál is, ahogy szereplőit a fecsegés – semmitmondás – és a mélyfilozofálás, a reflexió hiánya és az önelemzés végletei közt beszélteti.

1. Kincz Zsuzsa felvétele

Kincz Zsuzsa felvétele

1. Schneider Zoltán és Kováts Adél a Vágyvillamosban
2. Adorjáni Bálint, Fekete Ernő és Sárközi-Nagy Ilona a Protokollban
3. Petrik Andrea, Adorjáni Bálint, Szávai Viktória és Szombathy Gyula a Bolha a fülbe előadásában

A kortárs magyar drámában ez a *beszédok* gyakran az életbeli beszélgetések imitálása, fölösleges, pusztán időkitöltő tevékenység, ami nem feltár valamit, hanem legobb esetben jellemezni kívánja a szereplőket. Ettől azonban az űr egyre nagyobb lesz, a jópofaságban való tetszelgés gyakran rendkívül bőre szabja a darabokat. A mai magyar drámában a beszéd mintha nem volna elég tudatos: helyettesíti a tettet, de ő maga nem válik tetté.

Hiszen a beszéd legmélyebben sajátja a drámának. Talán a Térey-regény átfordításának is ez lehetett a kulcskérdése. Nem az, hogy az amúgy hatalmas anyagból kimetszhető-e valami lényeges a színpad kedvéért; ez a kortárs magyar világot és világérzést megragadó mű a legalkalmasabb szöveg lehet színpadi bemutatásra. Térey és Kovács Krisztina alakjai a színpadon nem valami helyett beszélnek. A regényből drámába való perspektívaváltás hoz itt fordulatot; a dráma/előadás egyik nagyszerűsége éppen ez: újra feltalálja a színpadi beszéd értelmét.

Térey regényének elemzéséhez nincs keretünk. Főszereplője, Mátrai Ágoston a külügyminisztérium protokollfőnöke; munkája a világgal való viszonyát is jellemzi: „Te vagy istenem, Hűvös Protokoll! / S ti vagyok az isteneim, ti mind / Udvariasságból kölcsönösen/ Betartott normák! Mert ha ti kihaltok, / Elszabadul, s meg-

[1] A színpadra írt műnek már két szerzője van (Térey mellett Kovács Krisztina), megjelent a *Jelenkor* 2012. júniusi számában.

fojt minket a dzsungel." Munkahelyi és szerelmi viszonyai ebben a hűvös protokolláris rendben bontakoznak ki, ahogy önmagához való viszonya is. A külügy, a diplomácia, a protokoll a világ formájává és tartalmává válik egyszerre. (Talán nem ide tartozik, de soha nem találkoztam annyi kiégett, cinikus, gátlástalan, de a formára sokat adó emberrel – férfival –, mint a diplomaták közt. Halott és eszközeitől tökéletesen elidegenedett munka, mondaná Marx.)

A megszólaló szereplők mindegyike – és talán itt fénylik fel a verses beszéd erénye a prózához képest – maga is sűrítmény, ami meggátolja, hogy pótszer legyen. Sűrű állítások sorozatát teszi magáról vagy a világról. A beszédnek ugyanakkor mindig éle van – ez az él azonban nem a realista darabok szereplői közti álfeszültség, konfliktus; a beszéd, mint valami hideg kés, folyton behasít a világ bőrébe, a másik emberébe vagy éppen (látszólag) a beszélőébe. A szereplők úgy nyilvánítanak ki állításokat bármiről, mintha folyton elhatárolnák magukat tőle, leválasztódnának, miközben világról alkotott tudásuk egyesíthetné is őket. Hiszen *tudják* a világot, mindenről a legtájékozottabbak: politika, életviteli trendek, művészetek, szórakozás, nők és férfiak, budapesti élet, a világ legkülönbözőbb szögletei New Yorktól a Gázai övezetig. De ahogy a főszereplő Mátrai mondja a darab végén: „Körön kívül vagyok, s körön belül" – a világhoz tartozik, de mégsem. Beszédük valóságos tett, aktus – metafizikai értelemben. Létezésük lényege ez a beszélés, megállapításaik, véleményük „szakérti" a világot. Csak akkor vannak bajban, amikor *tényleg* állást kellene foglalni: mondjuk, politikában. Hiszen ők *fölötte állnak* a valóságos nézőpontoknak. Ahogy Csehov szereplője, Petya Trofimov fölötte áll a szerelemnek.

A *Protokoll* regény és dráma jambusai (ahogy elemzői írják: drámai jambusai) mint választott irodalmi alakzat már önmagában is elidegenített forma – világtól való idegenségüket a szereplők ebben az emelt, nem valóságmásoló beszédben is megjelenítik. Ez a beszédmód, mondhatni, a szereplők és a világ *közé* áll, hiszen folyton reflektálnak magukra, a világra és egymásra – és ez a reflexió nyomja el a megélés, azonosulás, a világban való feloldódás, de akár a cselekvés képességét is. A beszédnek éle van, írtam, ami azt is jelenti, ezek a kis beszédkések egymásba mélyednek: nemcsak *jót* mondani lehetetlen egymásról, a másikról, a „dolgokról", de akár empatikusnak lenni, sajnálatot (netán önsajnálatot) tanúsítani is; az érzelmek ötven százalékon forrnak, a másik ötvenen viszont máris hűlnek, így aztán a világ csak félig élhető át. Mindenki megtartja magát önmagának, valami önféltő egoizmussal és feltétlen felsőbbrendűséggel. A világ dolgai és lényei mindig valahogy egy picit alacsonyabb rendűek, mint a megszólaló. Mindenki ezt gondolja a másikról: a miniszter a beosztottjáról, és a beosztottak, szeretők, barátok egymásról. A világon kívül, de egymás fölött állnak.

A szereplők hideg közléseket váltanak, s még az érzelmeket előcsalni szándékozó kérdések sem válaszolhatók meg viszontérzelmekkel. Amikor Mátrai az iránt érdeklődik unokatestvérétől – jelenlegi szeretőjétől –, hogy „Mondd, nem lennék én túl száraz neked?", az egyedül lehetséges a válasz alól kibújó feleletet kapja: „Hogy lennél *száraz*, ennyi bor után?... / Mi is vagy pontosan?"

Ezt az elidegenedett világot a forma tartja össze – a protokoll nem pusztán valakinek a munkája, de létmód, egyezmény, az együttműködés szabályozott etikettje. Némi cinizmus vegyül a szereplők világszemléletébe, de nem élik át a molière-i mizantróp megszenvedett kiábrándulását. Nincs igazi kétségbeesés, ami változáshoz vezetne. Tudomásul veszik magukat így, ahogy vannak, belenyugvóan, sőt, némi önelégültséggel.

És persze senki sem férhet a tragédia közelébe, és senkit nem érint meg a tragédia. Ágoston például unokatestvérével „kavar", vérfertőző kapcsolata legfeljebb a magára ismerésig juttatja el a közeli rokonságban.

A regényhez képest a monológnak – mint kifejezetten drámai eszköznek – hangsúlyos szerepe van: Mátrai Ágoston számos jelenet elejét-végét nyitja és zárja monológjaival. A színház itt a nézőhöz való direkt beszédet választja – ez megint csak egy olyan színpadi konvenció, amelyben a szituáció a beszédre redukálódik, és nem akarja magát valóságként beállítani. A nagy formátumú regényhez képest karcsú az amúgy nem rövid színmű: jó dramaturgiai döntés a *Protokoll* előzményének tekinthető *Asztalizene* szereplőit és a rá való utalásokat elhagyni, és jó döntés a színházi jeleneteket meghagyni a regény számára.

Az előadás steril, fehér, elegáns térben hozza a néző elé ezt a világot. Olyan, mint egy Apple laptop hűvös, biztonságos formája. A különböző helyszíneket könnyedén jelzik a legördülő vásznak és betolható pultok, gyorsan, profi módon és észrevétlen mozog minden, ahogy egy protokollfőnöknek is mozognia kell háttéremberként egy akadálymentesített világban. Az előadáshoz nagyszerű színészi játéknyelvet talált a társulat Valló Péter rendező irányításával. Elsősorban a vendégként közreműködő Fekete Ernő tudja *fejből* mondani ezeket a szövegeket, intellektuális megélésként, egy árnyalatnyi (azzal a bizonyos ötvenszázaléknyi) érzelemmel, de úgy, hogy önmagát megtartja magának. Kapcsolódni, de nem átadni magad; keserűnek lenni, de azért elégedettnek. Fekete Ernő játékának egyedülálló nagyszerűsége – ahogy az általa megformált figurát jellemzik – ez a „kaktusz gyümölcse"-szerűség: érdes és lágy egyszerre, megközelíthetetlen és vágyakozó, kiismerhetetlen és feltárulkozó. Kivételes partnere Szávai Viktória, szép és hideg, játékos és elutasítóan zárt; Wéber Kata „egyszerű", „ártatlan", „természetes", mégis máris kiégett, fád parlamenti gyorsírónője is örömteli színpadi jelenség. Gazsó György mint miniszter kiváló, ahogy a többi kisebb szerep alakítói is. (Talán egyedül Sárközi-Nagy Ilona nem leli helyét, stílusát ebben a játékban.) A legkiégettebb figurát, a kritikus Karányit Szervét Tibor játssza, az ő életgyűlölete megy a legmesszebbre – és Szervét remekül tudja ezt a lassú, körülményeskedő, már-már művészi szinte emelt undort, kéjenc lefitymálását bárminek.

Mint valamennyi darabjában, Térey most is a (felső) középosztály világát szemléli (ma minden magyar író

ezt ismeri a legjobban, ha őszinte magához), ezúttal, akárcsak az *Asztalizenében*, a budapestit; éppen azt a kortárs magyar világot, amely színházba is jár. Referenciahálózata rendkívül sűrű, de itt, ennek a közönségnek nemcsak ismerősen hat, hanem színpadon látva tétje is van. Ezért is remek dramaturgiai döntés a Radnóti Miklós Színházban, a Nagymező utcában színre vinni. A színpadon megjelenő figurák – legalábbis társadalmi állásukat, szokásaikat, életvitelüket, ízlésüket, konyhaművészet iránti rajongásukat tekintve – ott ülnek a nézőtéren. Ami nem sikerült ugyanebben a színházban az *Asztalizenével*, az most célba ér a *Protokoll*al: ez a hideg világ most közel jön a nézőhöz, olyannyira, hogy ebben a színpadi tükörben nézegetheti, ha akarja, tulajdon magát. És sok humor, ügyes poentírozás teszi fogyaszthatóvá a nehéz menüt.

A vágy villamosa című Tennessee Williams-darab színrevitelére egy színházban mindig van ok, vagy soha; a kérdés inkább az, van-e hozzá rendező, és kiosztható-e elég jól. *Vágyvillamos* címmel, Zsótér Sándor rendezésében, az ő és Ambrus Mária fordításában, Ungár Júlia dramaturgiai munkájával kiváló, friss, csípős, érdes szöveg jött létre, sokféle játékos magyar referenciával. Ambrus fojtó, belső udvart, háztetőt jelző tere egyszerre ad lehetőséget sok játékra, és válik börtönné (talán olykor picit tényleg az előadás ellenségévé is). Valószerűen valótlan, teljesen reálisan képtelen tér ez, úgy élnek benne és rajta az emberek, ahogy a tapasztalatunk szerint soha. Benedek Mari jelmezei kiválóak, hanyag, talmi és díszes ruhák, amelyek valahogy sosem állnak rendesen, kilógnak belőle az alsóneműk, a szereplők félig öltözötten, félmeztelenül járnak; nem valami elegáns hanyagság ez, hanem egy félbehagyott világ, amit már nincs értelme felépíteni. Van, aki belenyugvással elfogadja, mint Stella, van, akinek belső kényszere küzdeni vele, mint Blanche.

A lélek mindig pizsamában van itt – a szó szoros és átvitt értelmében is, lengén, nemtörődöm módon, kissé kacéran és magakelletőn, nincs készenlétben, hanem inkább otthon és elterpeszkedve, amikor törékeny emberi mivoltja a legjobban látszik. Az öltönyös-kisestélyis *Protokoll*nak szöges ellentéte ez az előadás, legalábbis látványában. De szigorú protokolláris ruhában vagy alsóneműben, minisztériumban vagy egy fülledt lakás ablakában azonban a jó színházban ugyanannyi látszik az emberből.

A meztelenség talán a kulcsszava ennek a lassúsága, olykor kiengedett feszültsége ellenére is fontos előadásnak, anélkül, hogy valaki is ténylegesen meztelen lenne. Kováts Adél játékának, színészi jelenlétének is metaforája ez. Mint aki lassan egészen pőrére vetkőzik emberként a nézők előtt, hogy szinte túlpörgő idegpályáit, forrongó és gyorsan megfagyó véredényeit, egész testi-zsigeri meztelenségét látni hagyja. Kováts Adél lágy, kiszolgáltatott és manipulatív, teljes öntudatvesztésben van, máskor pedig mintha mindennek tudatában szólalna meg. Kőkemény, aztán összeroppan, anélkül azonban, hogy színészi munkája valami technikai hintázás volna az emberi szélsőségek között. Éppen azért lenyűgöző Kováts Adél játéka, mert meglehetősen szűk mezsgyén belül tud nagy mélységek feletti billegést megmutatni; nem a végletekre játszik rá, hanem egy kétségbeesett, a felszínen gyakran nyugodt és uralt állapotot mutat meg. A felszín hallgat, a mély azonban igen beszédes. Lénye olyan mértékű emberi (és női) kiszolgáltatottságot mer megmutatni, amire kevesen vállalkoznak színpadon. Kováts Adél játéka nem pusztán tudás, de bátorság, mondanám: bevállalás kérdése.

Zsótér Sándor előadása nem szól semmiről az *emberin* túl – nem akar valami nagy kortársiasságot, átvagy újraértelmezést ránk tukmálni, csak az összetört emberit akarja szemügyre venni. Nagy alakításhoz nagy tér kell – ráérős, alapos építkezés; szerencsére nem sietik el. Petrik Andrea Stella szerepében sokat ad, türelme, bölcsessége, lemondása, elfojtásai, egykedvűsége, de szerelme is izgalmassá, gazdaggá teszik ezt a személyiséget. Csányi Sándor mint Stanley Kowalski jó: nyersesége, flegmatikus butasága, a nő (feleség) iránti gyermeteg szerelme hiteles (Csányinak azonban nincsenek mélyebb hangjai, ő mintha nem tudná levetkőzni keménységét; a lágy, finom, empatikus, adakozó ember nem látható). Kissé egyszerű, bár jó Schneider Zoltán Mitch szerepében.

Mohácsi rendezésében a *Bolha a fülbe* olyan darab, ami éles marad, minden jelenetének tétje és feszültsége van, sőt, erotikája, a színészek pedig káprázatosan futkároznak és poentíroznak benne; a szöveg harap, miközben vicces és szürreális. Klasszikus féltékenységi félreértés-dráma, minden ismert bohózati fordulattal. Hosszú, de gyors előadás, a közönség pedig abszolút kitartó. A csapat egységesen remek, Gazsó György a két szerepében kiemelkedő. A bonyodalom oka éppen az, hogy férj és feleség közt megszűnt az intimitás, a férfi fűzőt visel, melyben nem mutatkozik felesége előtt, hanyag ruhát sosem visel imádottja előtt.

Bálint András egyszemélyes estjének, az *Úr és kutya* című szövegkollázsnak, irodalmi színpadnak anyaga Babitstól Zelk Zoltánig számos magyar és világirodalmi szerzőtől származik. Központi témája: ember és kutya viszonya. Konkrét kutyák és példabeszédek, szomorúak és viccesek, történet- és jelenetszerűek vagy vallomások. A színpadon a színész társa egy nagy, nyugodt, olykor lelkes, máskor flegma és lomha Bajusz nevű labrador, aki szinte végig a színpadon van. *Aki*, nem ami – hiszen szereplő, társ, eleven lény, akinek még eleven hangot is kölcsönöznek. „Tudom, nincs unalmasabb a kutyák iránt érzéketlenek számára, mint amikor kutyákról regélnek nekik – írja Sławomir Mrożek most megjelent naplójában. –Tudom bizony, mert valamikor én is közéjük tartoztam." Az előadás erénye, hogy erről az elmélyült kapcsolatról szeretettel, emberséggel, állatsággal képes beszélni, mélyen megmutatva az emberi magányt és társtalanságot is. A színész pedig ezekben a gondosan összeválogatott szövegekben vállalja annak kockázatát, hogy másfél óráig egy olyan lénnyel versenyez a színpadon, aki nem tud hiteltelen lenni, falsot fogni. Pedig ők ketten, ember és kutya, csak együtt szépek. Együttlétük bensőséges, feltárulkozó, olykor melankolikus, és mindenekfelett emberi.

Nem lehet mindig eltalálni a tízes kört

BESZÉLGETÉS BÁLINT ANDRÁSSAL

– A Radnóti Színház a honlapján „kamara jellegű, igényes polgári művészszínházként" határozza meg magát. 1985 óta, azaz több mint negyedszázada működik a teátrum az ön igazgatásában. Változott-e a Radnóti koncepciója és színháze szeméne ez idő alatt?

– 1985-ben még nem beszélhettem polgári színházról – hiszen ez akkoriban szitokszónak számított –, ezért inkább az „értelmiségi kamaraszínház" meghatározást használtam. Amikor először pályáztam, a színház elhelyezkedése és mérete sok mindent eldöntött, hiszen a város legközepén, az Andrássy út és a Nagymező utca sarkán, a színházi negyedben található, s mindössze kétszázharminc fő befogadására alkalmas nézőtérrel rendelkezik. Ezek az adottságok ma is változatlanok. Körülöttem sok minden megváltozott – például maga a rendszer –, nyilván én is változtam, de a Radnóti továbbra is minőségi kamaraszínházként kíván működni.

– Azért is jegyeztem meg ezt, mert a „polgár" szó jelentéstartománya egy ideje átalakult, devalválódott, amióta bizonyos körök kisajátították.

– Nem hagyom elvenni magamtól a polgárt, ahogy a kokárdát sem, amit egy időben ugyancsak politikai célokra használtak föl. Én polgár vagyok, egyrészt a származásom okán – városi értelmiségi családból jövök –, másrészt színészi alkatomból fakadóan, ugyanis sohasem játszottam földművest vagy kohászt, hanem többnyire orvost, mérnököt, tanárt, nemest, magas rangú tisztet, néha királyt. Igenis polgári színházat csinálok.

– Milyen most a színház közönsége? Mit tud róluk és az igényeikről? Hogyan alakult az összetétele az elmúlt években?

– Minden statisztika szerint hölgyek alkotják a túlnyomó többségét, hozzánk is kétharmad részben nők, egyharmad részben férfiak járnak. Tudomásul kell venni, hogy öregszik a közönségünk, ahogy a legtöbb színházé is, éppen ezért arra törekszünk, hogy meghódítsuk a fiatal nézőket, vagy legalábbis megtartsuk őket.

– Milyen eszközeik vannak erre?

– Hosszú idő után ismét műsorra tűztünk gyermekelőadást, Szabó Magda *Bárány Boldizsár* című darabját. Időnként fiatal rendezőkkel kísérletezünk, több-kevesebb sikerrel. Rendszeresen dolgozik nálunk Zsótér Sándor, aki bár nem olyan fiatal, de gondolkodása nagyon is fiatalos, és előadásai vonzzák a fiatal nézőket. Rendezett itt az utóbbi években Bagossy László, Rába Roland, Török Ferenc, Anger Zsolt, a következő évadban jön Göttinger Pál. Éppen most olvastam egyik növendékem szakdolgozatát, aki Berlinben tanult, és a színházi neveléssel foglalkozik. Arról beszéltünk, hogy milyen akciókkal, programokkal lehetne a diákokat már a középiskolában színházra nevelni. Közönségtalálkozókra, nyílt próbákra, vetélkedőkre gondolok, olyan vitaalkalmakra, amelyek – kihasználva közéleti érdeklődésüket – saját problémáikkal szembesítik a fiatalokat. Nem akarom ezzel feltalálni a spanyolviaszt, hiszen Nyugat-

Európában kipróbált, sikeres törekvések vannak erre, Schilling Árpádék is nagyon jól csinálják. Mi is foglalkoztunk ezzel korábban, de most tudatosabban, szakszerűbben és koncentráltabban szeretnénk folytatni.

– *Úgy tűnik számomra, a színház egyik visszatérő problémája a rendezőkérdés megoldatlansága, vagyis egy állandó rendezőgárda hiánya. Valló Péter rendezői tevékenysége adott, de rajta kívül csak Zsótér Sándor és Gothár Péter tért vissza több alkalommal. Ez tényleg gond, vagy csak kívülállóként látom annak?*

– Ez minden színháznak gondot jelent. Amikor igazgató lettem, rögtön találkoztam ezzel a problémával. Eleinte Verebes István volt a jobbkezem, akivel harmonikusan és gyümölcsözően dolgoztunk együtt, nem sokkal később pedig Valló Péter csatlakozott hozzánk. Azt gondolom, hogy ilyen kicsi színháznak nincs szüksége állandó rendezőgárdára, az viszont nem mindegy, kiket hívunk rendezni.

– *Annak idején mi indította arra, hogy a Radnóti Színház vezetője legyen?*

– Negyvenkét éves voltam akkor. Elkezdtem unni önmagamat, és mindig volt bennem hajlam a rendteremtésre. Már a forgatásokon figyeltem, hogy mikor jön a fodrász, hány statiszta van jelen, megérkezett-e a kellékbusz. Szabó István észrevette, és szóvá is tette, hogy állandóan szervezkedem, pedig ez nem az én dolgom. Mindig érdekeltek az emberi kapcsolatok.

– *Mit gondol, akkor is megpályázta volna az igazgatói széket, ha helyén kezelik színészként a Madách Színházban, ahol 1969-től 1980-ig volt társulati tag?*

– Ez jó kérdés. A Madách az ország legjobb színháza volt, amikor odakerültem. Ádám Ottó szerződtetett, akit mesteremnek tekintettem a Főiskolán. Nem minden úgy sikerült, ahogy elképzeltem, voltak hullámvölgyek, de azért játszottam jókat is. A hetvenes évek végére a Madách Színház eléggé elfáradt. A legendás művészek közül sokan meghaltak, mások pedig elszerződtek. Számomra mindig intő példa a Madách sorsa arra, hogyan üresedhet ki egy színház, ha elveszíti ifjúi kíváncsiságát és lendületét, nem keres fiatal tehetségeket, nem marad türelmetlen és kócos, hanem ismételni kezdi önmagát, és a régi sikereiből él. Ez nyilván elsősorban az igazgatótól függ – Ádám Ottó akkorra elfáradt már –, ezért nagyon figyelek erre. Remélem, hogy sikerül elkerülnöm ezt a hibát.

– *Mikorra érlelődött ki a Radnóti egyéni hangja, illetőleg mikorra vált kitapinthatóvá annak a színházeszménynek és koncepciónak a megvalósulása, amelyet ön képvisel?*

– Két-három év feltétlenül kellett, de amikor Valló Péter végleg idejött, szisztematikusabb lett a művészi építkezés. Talán Ibsen *Nórája* volt az első igazi siker – ezt Péter is emlegeti mostanában egy interjúban –, amely markánsan megmutatta akkori gondolkodásunkat. De ugyanakkor játszottuk *A hetvenkedő katonát*, amely egészen más típusú előadás volt. Ez olyan, mint a biatlon, amelyben síznek és lőnek felváltva. Nem lehet mindig eltalálni a tízes kört.

– *Valóban nem, jól mutatják ezt a Radnóti különböző korszakai. A kilencvenes évek második felében és a kétezres évek elején például határozottabban törekedtek merészebb vagy akár kísérletező igényű előadások műsorra tűzésére. Ezek szakmai elismerést is arattak. Talán nem túlzás azt állítani, hogy a színház akkoriban érte el eddigi történetének zenitjét. Egyetért ön is ezzel?*

– Egyfajta aranykor volt. Talán a *Nem félünk a farkastól* és a *Ványa bácsi* volt a csúcs, de jól sikerült Barta Lajos *Szerelem* című darabja, Gogol *Háztűznézője*, az *Anconai szerelmesek* és *A kripli* is.

– *Vajon minek köszönhető ez a páratlan konstelláció?*

– A sok munka mellett szerencse is kellett hozzá. A *Nem félünk a farkastól* elsöprő sikere önkritikára késztetett: vajon milyen az a színházi élet, amelyben egy amúgy nagyon erős előadás minden díjat elvisz? Talán laposabb időszaka volt akkor a magyar színháztörténetnek. Nem akarom persze kisebbíteni az előadás értékét, hiszen magam is boldogan játszottam százötvenszer. Csomós Mari akkor még vendég volt nálunk, Kulka János, Kováts Adél és Szervét Tibor akkoriban szerződött ide, Schell Judit akkor végzett a Főiskolán. Valóban voltak jobb és rosszabb periódusok az elmúlt huszonhét évben, de most úgy látom, hogy ismét erős korszakát éli a Radnóti.

– *Ugyanakkor úgy tűnt, mintha a 2002-ben bemutatott A kripli után nem sikerült volna hozni a korábbi művészi színvonalat. Miből adódott ez, illetve mennyiben függött össze az Örkény Színház akkori önállósodásával?*

– Nem azon múlott, hogy Mácsai Pál – valamelyest a Radnóti nyomán, hasonló elvek mentén, valamivel nagyobb térben – a saját ízlésének megfelelően kialakított egy másik polgári, amúgy kitűnő színházat. Jöttek Schilling Árpádék, akik rendkívül élesen és merészen fogalmaztak, a Katonában mindig történt valami izgalmas. Talán a szerencse is közrejátszott abban, hogy jobban sikerült a *Ványa bácsi*, mint a *Cseresznyéskert*, vagy kevésbé sikerült a Gothár Péter által rendezett *Szentistvánnapi búcsú* Krležától, mint az ugyancsak általa jegyzett *Erdő* vagy *A kripli*. Ugyanazzal a nagy szándékkal láttunk neki mindegyiknek. De hogy mi lehet az oka? Hullámhegyek, hullámvölgyek. És a divat szerepe! Ez a város imádja a divatot, s bizonyos irányzatokat, törekvéseket hajlamos föl- és túldicsérni. A kilencvenes években mindig a dobogón voltunk, néha annak legfelső fokán, aztán lekerültünk a dobogóról, de azért az első hat között ma is ott vagyunk, pontszerző helyen, ahogy mondani szokták. Úgy érzem egyébként, hogy a kritika mostohán bánt velünk az elmúlt évtizedben – retrográdnak, fáradtnak, öregesnek, önismétlőnek nevezett bennünket –, de érdekes produkciók születtek ebben az időszakban is. Nagyon fontosnak tartom Hamvai Kornél *Castel Felice* című darabját, a Radnóti-estemet, de Zsótérnak is voltak érdekes munkái. Bemutattuk Spiró György, Térey János és Szálinger Balázs drámáját, Bergman *Rítusához* intimebb stúdióteret alakítottunk ki. Kétségkívül lejjebb voltunk, mint a kilencvenes években vagy akár most, de nem éreztem igazságosnak a kritikákat. Utólag persze nem érdemes védekezni. „A céltábla nem lő vissza" – mondta Molnár Ferenc. Szerintem annak idején érdemtelenül agyondicsértek, a kétezres években pedig érdemtelenül szidalmaztak bennünket.

– *Vagyis azt mondja, hogy ez is, az is túlzó volt?*

– Igen, így érzem. Jó példa erre a *Nem félünk a farkastól*. Tényleg erős előadás volt, és nagyon sikeres, de az volt az évad legjobbja minden szempontból?

– Azt gondolom, a kritikusok tendenciáról beszélnek, s egyáltalán nem tagadják el, hogy voltak figyelemre méltó próbálkozások az utóbbi évtizedben is; olyan izgalmas kortárs magyar darabokat mutattak be, mint a már említett Castel Felice, *továbbá a* Prah *Spiró Györgytől, Térey János* Asztalizenéje, *majd* Protokollja *vagy Szálinger Balázs* Oidipusz gyermekei *című darabja. Mennyire volt tudatos ez a törekvés?*

– Nagyon tudatos. Amióta itt vagyok, törekszem erre. Többek között mi mutattuk be Kárpáti Péter, Bán Zoltán András, Márton László és Nagy András első drámáit. Az utóbbi években még határozottabb lett ez a törekvés, a következő évadban műsorra tűzzük Nényei Pál darabját, amely a mi felkérésünkre született. A Katona József pályázat különösen hasznos volt pár éve, általa ide kötődtek, kifejezetten nekünk írtak bizonyos szerzők.

– Gondolom, a közönség és a szakma által is kedvezően fogadott Asztalizene *sikere is közrejátszott abban, hogy a* Protokollt *is műsorra tűzték.*

– Természetesen. Térey János az én javaslatomra dolgozta át a verses regényből dramaturgunk, Kovács Krisztina segítségével.

– Fekete Ernő játssza a főszerepet vendégként. Nem tudták kiosztani Mátrai Ágoston szerepét társulaton belül?

– Szerintem országosan csak Fekete Ernő játszhatja ezt a szerepet, és az is felmerült bennünk, hogy nem mutatjuk be a darabot, ha a Katona nem adja ki őt. Nincs közel-távol még egy ilyen színvonalú színész. Korban, alkatban, színészi tudásban, emberi kvalitásban egyértelműen övé a szerep. Amikor kiderült, hogy Fekete ráér, megkérdeztem Valló Pétert, lenne-e kedve megrendezni a darabot.

– Mi fogta meg a Protokoll *szövegében?*

– A budapesti polgárságról szól, rólunk, megmutatja, hogyan élünk ma. Enyhén politizál. Kortárs ízlésű, kicsit finnyás darab, amilyen Térey költészete. Csodálatos a magyar nyelv, ahogy fogalmaz.

– Tompa Andrea egy korábbi színházportréjában szóvá teszi, hogy a Radnóti „nem kritizál senkit, főleg nem a polgárt, önmagát és saját közönségét (részben fenntartóját), egyszóval saját értékrendjét: a kényelem színháza, amely nem törekszik a néző elbizonytalanítására, nem feszélyez azzal, hogy szembesülni legyen kénytelen a világgal, amelyben él, és amelyért ily módon ő is felelős". Erre rímel Koltai Tamás megállapítása, miszerint „a Radnóti inkább elsimít, mint fölborzol". Mi a véleménye erről?

– Soha nem gondoltam, hogy nekünk kritizálnunk vagy elbizonytalanítanunk kellene. Amikor a legjobbak voltunk, akkor sem támadtuk a fennálló rendet vagy a fenntartót. Nem tettünk mást, mint megmutattuk az embert a maga esendőségében, gyarlóságában. Ábrázolunk, és nem szembesítünk.

– Azt mondja tehát, hogy olyasmit kérnek számon, ami nem is célja a színháznak: tükröt tartanak, de nem kritizálnak.

– Pontosan, tükrözni próbálunk. Kosztolányi a példaképem, aki részvéttel ábrázolja az embert, megérti és megmutatja minden oldaláról. Az én ízlésem nyilván „inkább elsimít, mint fölborzol", karakteremben, művészi gondolkodásomban van egyfajta kiegyensúlyozottság. Ez tíz-tizenöt éve is így volt. De mindig arra törekszem, hogy időnként hívjak olyan alkotókat, akik képesek „borzolni".

– Jól látható, hogy folyamatosan lavírozni próbál a merészebb, kísérletezőbb és a szórakoztatóbb törekvések között.

– Ezt valóban nagyon fontosnak tartom. A magyar színház történetében vagy négy évtizede Kaposváron bontakozott ki egy nagyon erős, borzoló, ha úgy tetszik, kritikusan fogalmazó színházeszmény, amelynek a Katona számos okból egyenes folytatója lett. Amit mi csinálunk itt, a Radnótiban, annak egészen mások a gyökerei. Említhetném példaként Várkonyi Zoltán Művész Színházát, de ma már arra alig emlékeznek. Azt mondják ránk, hogy művész-bulvár színház vagyunk, kultúr-kommersz, azt is, hogy művészszínház, de nézhető. Egyáltalán nem bánom, hogy a Csehov-előadásaink sikeresek voltak, azt sem, hogy a Valló rendezte Osztrovszkij-vígjátékon, a *Farkasok és bárányok*on nagyon jól szórakoztak a nézők. Igazán büszke vagyok a két Térey-darab sikerére vagy arra, hogy Spiró György *Prah*ja öt éve megy, ami közel száz előadást jelent. Gyakran emlegetik, hogy az elit értelmiség, az egyetemi tanárok színháza vagyunk. Végül is nekik is jár egy színház, szokta mondani Valló. Azt írja egy kritika a *Protokoll*ról, hogy jó-jó, de nagyon fogyasztható, túlságosan megkurtítottuk a regényt. Én meg azt mondom erre, hogy ma Budapesten fontos szempont, hogy a néző elérje a féltizenegyes metrót és az utolsó autóbuszt.

– Egy jó színházigazgatónak erre is figyelnie kell?

– Muszáj, mert a néző igénye a legfontosabb. Kivételt jelent Mohácsi János rendezése, amely fél tizenegynél is tovább tart. Küzdöttem is Jánossal sokat, hogy legyen hamarabb vége. Nem sikerült, de szeptemberben futok még egy kört, hátha kihúzhatunk tíz percet a darabból.

– Ez a Bolha a fülbe, *melyet Mohácsi már Kaposváron megrendezett. Hogyan került a Radnótiba?*

– Régóta kerülgettük egymást, most végre eljött, s megegyeztünk abban, hogy vígjátékot rendez. Elsősorban a társulatra gondoltam, nincs is vendég a darabban.

– Úgy tűnik, jót tett a társulatnak a Mohácsival végzett munka. Hogyan dolgoztak együtt a színészek a rendezővel?

– Harmonikusan és sokat. Felszabadító volt látni a próbán Mohácsi

munkamódszerét, a szövegalakítások folyamatát, a sok röhögést, ahogy állandóan a színpadon van a színészek közt egy üveg vizet szorongatva, és mindig eszébe jut valami. Sok előadását láttam, nyilván voltak közöttük sokkal karcosabb darabok, de most nem ez volt a cél. A második felvonás, különösen a vége, amikor elszabadul a pokol, egészen parádés lett.

– *Láthatóan nagymértékű a fluktuáció a színházban, a társulat négy-öt alkalommal kisebb vagy nagyobb mértékben átalakult. Ez mennyiben befolyásolja a működést?*

– Nem lenne jó, ha huszonhét éve ugyanazzal a csapattal dolgoznék. Mivel magam is színész vagyok, az élet lényegét a mozgásban látom. A színész nyugtalan, szüntelenül keres, néha irracionális döntést hoz, amikor társulatot vált. Itt rendkívül kicsi színpadon kell játszani, s a színész késztetést érez arra, hogy nagyobb színpadon is kipróbálja magát. Éppen ezért mindig mindenkit kiadok, Szervét Tibor rendszeresen jár a Madáchba, Csányi Sándor játszott a Madáchban és a Centrálban, Csomós Mari vendég az Örkényben, Szombathy Gyula több helyen is megfordult, Kováts Adél éppen rendez Orlainál, magam is játszottam a Nemzetiben és az Új Színházban. Híve vagyok a mozgásnak, jót tesz, ha vendég jön, s az is, ha vendégségbe megyünk.

– *Igen, de ha nagyobb mozgás van, úgy gondolom, nem könnyű újból felépíteni a társulatot.*

– Persze, ilyen nagy mozgás is volt több alkalommal. A Székely Gábor-féle Új Színház megalakulásakor mentek el a legtöbben. Akkor meglehetősen ijesztőnek tűnt a helyzet, de ma visszatekintve úgy látom, kifejezetten hasznos volt, mert szinte a semmiből kellett létrehozni egy új csapatot.

– *Az új évadban lesz valamilyen változás a társulatban?*

– Csányi Sándor átszerződött a Tháliába, amiről most még nem lehet tudni, hogy milyen színház lesz, egyáltalán színház lesz-e. Mindenesetre valamennyi itteni szerepét megtartotta, s visszajár hozzánk.

– *Színészi munkáját nem szorítják háttérbe az igazgatói teendők? Van módja itt, a Radnótiban arra, hogy a színész Bálint András igényeit is kielégítse?*

– Ez is érzékeny egyensúlyt igényel. Van színigazgató, aki mindent magára oszt, de van olyan is, aki teljesen eltűnik mint színész. Ebben is igyekszem kiegyensúlyozottnak lenni. Most vettük le műsorról az *Alkonyt* és a *Pygmalion*t, mindkettőben játszottam. Tavasszal mutattuk be kutyás estünket, amit a következő évadban tovább játszunk, és ha minden igaz, játszom majd Valló Péter Gogol-adaptációjában, a *Holt lelkek*ben. Egyébként mindössze két szerepet vágytam eljátszani ebben a huszonhét évben, George-ot a *Nem félünk a farkastól* című darabban, valamint Solnesst. Az egyik jól sikerült, a másik sajnos kevésbé.

– *A* Solness építőmester *valóban problematikus előadás volt. Kifejezetten az ön kedvéért vették elő Ibsen darabját?*

– Igen. Valamiért elég sok Ibsent játszottam életemben, Helmert a *Nóra*ban, Rosmert a *Rosmersholm*ban, Tesmant a *Hedda Gabler*ben, Gregers Werlét *A vadkacsá*ban, és Solnesst is el akartam játszani. Nagy, összegző szerep, benne van a fiataloktól való félelem, ugyanakkor a vonzódás irántuk. Az élethazugság, a megöregedés és a lezuhanás a toronyból. Ami egy nagyszínpadon a *Lear király*, az egy kamaraszínházban a *Solness építőmester*. Azért több mint harmincszor eljátszottam.

– *A Solness előtt különösen fontos volt a* Rítus *bírója, a* Cseresznyéskert *Gajevja vagy a* Három nővér *Csebutikinje. Gyakran nevezik önt intellektuális színésznek. Ez elismerő jelző, vagy inkább skatulya?*

– Ez hülyeség, de kétségkívül az alkatom hívja elő, talán értelmesebbnek tűnök az átlagos színésznél. Az intellektuális színészetről azt gondolom, amit egyszer Nemes Nagy Ágnestől hallottam: az intellektuális művészet nem hűvös, éppen ellenkezőleg, minél súlyosabb és bonyolultabb egy gondolat, annál magasabb hőfokon kell átadni. Az intellektualitás tehát képzőművészetben, irodalomban, zenében, filmben és színházban rendkívül szenvedélyes és forró.

– *Van olyan színházigazgató, aki minden évadban rendez saját színházában, akár többet is. Ön viszont nagyon ritkán.*

– Nem tartom magamat rendezőnek, inkább játékmesternek vagyok jó, amikor rendszeresen tanítottam, ez kiderült. Annyi kollégát látok rossz példaként, hogy én inkább szakemberekre hagyatkozom. Ennek ellenére a következő évadban fogok rendezni egy Bergman-darabot, mert valaki lemondott egy munkát. Kellett egy alacsony költségvetésű, kevés szereplős, olcsó díszletet igénylő bemutató, így jutott eszünkbe a *Jelenetek egy házasságból*, amit Szávai Viktóriával és Schneider Zoltánnal állítok színpadra.

– *Valamiféle késztetés mégiscsak van önben a rendezés iránt...*

– Persze, mint minden színészben, aki ennyi időt eltölt a pályán, képes gondolkodni darabokról, és van ízlése. Inkább az lenne furcsa, ha nem rendeznék.

– *Közismert, hogy rendszeresen jelentkezik önálló estekkel. Kosztolányi, Szép Ernő, Radnóti, Babits, Márai, Arany – csak néhány szerző azok közül, akiket megjelenített. Hogyan lehet több egy ilyen típusú est, mint irodalomtörténeti összeállítás, vagyis mitől válik színházszerűvé?*

– Valóban évtizedek óta csinálok önálló esteket, én ezeket egyszemélyes színháznak tekintem. Nevezhetjük monodrámának vagy teátrális irodalmi összeállításnak. A Babits-est egy kunyhóban játszódott – Valló Péter tervezte a díszletet –, a kissé paposan öltözött hegyi költőt próbáltam megjeleníteni, aki folyamatosan tevékenykedik, miközben hangosan gondolkodik. Az utolsó Radnóti-esten a nézők körbeültek, és együtt is mondtunk verset. Különböző iratokból idéztem, többek között felolvastam nagyapám keresztlevelét, beszéltem saját élményekről, közben figyeltem a közönség és a magam meghatottságát. Volt tehát az előadásnak közéleti felhangja, a zsidókérdésről beszéltem.

– *Az előző évad utolsó bemutatója az* Úr és kutya *volt. Úgy tudom, régóta megvolt már az ötlete. Hogyan állt össze végül az anyag?*

– Tavaly nyáron raktam össze. Nagy mennyiségű anyagból választottam ki mindazt, ami dramatikus, hatásos, és jól áll nekem. Először irodalmi estet akartam csinálni, de rájöttünk, hogy kutya nélkül nem érdemes. Schneider Zoli a kutya magyar hangja, Deák Krisztina, az előadás rendezője kitalálta, hogy énekel-

jünk is, írattunk egy dalt Darvas Ferenccel és Várady Szabolccsal. Óriási színészi kihívás, hogy a kutya ne vonja el a közönség figyelmét, de az enyémet se. Kemény koncentrációt igényel az előadás, ugyanakkor lazának és könnyednek kell lennem. Tanulságos volt. Nem gondoltam volna, hogy ilyen sikere lesz. Nyilván a kutya jelenléte miatt, hiszen Thomas Mannt, Babitsot, Kosztolányit korábban is mondtam.

– Erős évadon vannak túl. Három bemutatót már említettünk, viszont ismét Zsótér Sándornak kellett jönnie ahhoz, hogy a színház meghívást kapjon a POSZT-ra. Hogyan jött létre a mostani együttműködés?

– Először mindig a rendezőt hívom, és elkezdünk darabokról beszélgetni. Zsótérral ez mindig különösen izgalmas és szórakoztató. Nekem jutott eszembe

A vágy villamosa, mert Sanyi egyik korai munkája Nyíregyházán, aminek alapján először hívtam rendezni, éppen egy Tennessee Williams-darab volt, az *Orpheus alászáll*. Úgy gondoltam, érdemes lenne elővenni, ráadásul Kováts Adél nagyszerű színészi állapotban van, pár éve adósa vagyok egy igazán neki való szereppel.

– Talán Williams világa és nyelve kissé poros, de leporolható. Ambrus Mária és Zsótér Sándor erősen hozzányúlt az eredeti darabhoz, új minőséget hozva létre.

– Úgy hiszem, sikerült Zsótér színházművészetét összehangolni Tennessee Williams porosnak és enyhén giccsesnek tartott darabjával s a különböző minőségeket összeöntve új vegyületet létrehozni. Büszke vagyok a *Vágyvillamos* sikerére, mert Zsótér előadásai nem mindig érnek meg hosszú szériát. A POSZT-on játszottuk harminckettedszer.

– Azzal indítottuk a beszélgetést, hogy 1985 óta irányítja a Radnóti Színházat, ami több ciklust, újabb és újabb pályázatokat jelentett. Mi győzte meg esetenként arról, hogy érdemes folytatni?

– Amit a Madách Színház kapcsán mondtam: nem vagyok hajlandó fásult és unott lenni, hájat növeszteni a derekamra. Fiatal munkatársakkal veszem körül magam, és mindig próbálunk valami újat kitalálni. Amikor két éve pályáztam, önvizsgálatot tartottam, és képesnek éreztem magamat a folytatásra. Ma sem gondolom másképp. Ugyanakkor szinte tűrhetetlen és kihívó, ha valaki ilyen hosszú időt tölt egy helyen. Van ebben némi fakírság.

– A politika egyre inkább rányomja bélyegét a vezetőválasztásokra a színházi szakmában is. Ön nem tapasztalt a saját bőrén ilyesmit? A Radnóti működését elkerülték a politikai beavatkozások?

Schiller Kata felvételei

– Elkerülöm a politikát, és a politika sem környékez engem. 2010 augusztusában a fővárosi közgyűlésen minden képviselő rám szavazott, pártállástól függetlenül. Máté Gáborral egyszerre választottak meg bennünket, és egyetértés volt a főváros akkori és leendő vezetésében, hiszen valószínűsíthető volt a Fidesz októberi győzelme. A politika persze mindig jelen volt a színházak életében, hol így, hol úgy. Gondolja meg, az enyhülő diktatúra utolsó éveiben lettem igazgató, amikor még be kellett adni a műsortervet a Fővárosi Tanácsnak, létezett cenzúra, ha nem is így nevezték.

– Az utóbbi években mégis erőteljesebben látható, hogy nem szakmai, hanem politikai alapon történnek a kinevezések, s a szakmai véleményeket egyszerűen lesöprik az asztalról.

– Ez pontosan azt tükrözi, ami a magyar társadalomban érzékelhető, az „eddig ti voltatok, most mi következünk" mentalitást. Láthatóan nagy a türelmet-

lenség, ha úgy tetszik, a számonkérés, a betartás vagy akár a bosszúállás. A szakmaiság háttérbe kerül, ezt rosszkedvűen szemlélem. Néhány szakmai bizottságban magam is részt vettem, legutóbb Székesfehérváron januárban. Végül is teljesen feleslegesen olvastam el a több száz oldalnyi pályázati anyagot, és utaztam el Fehérvárra. Kaptam két pogácsát és egy kávét, de a véleményemet nem vették figyelembe. Jellemző, hogy ma már kerülik a „szakmai" jelzőt, és előkészítő bizottságnak nevezik a hasonló grémiumokat. Nem akarok többet előkészítő bizottsági tag lenni, nem látom értelmét.

– Nemcsak vidéken találunk erre példákat, hanem a fővárosban is. Elég a József Attila Színház vagy az Új Színház ügyét említeni. Mi a véleménye ezekről?

– Mindegyik eset más. Nem szívesen mondok véleményt olyan ügyekről, amelyekről viszonylag sokat tudok. Számos hiba történt, a város kulturális vezetése nem volt eléggé körültekintő, a szakmai véleményeket nem hallgatták meg, és pártpolitikai szempontokkal írták fölül őket.

– A Radnóti ilyen szempontból burokban van?

– Talán. Egy darabig talán még igen.

– Minek köszönhető ez? Kompromisszumokat köt, konszenzust teremt?

– Elsősorban annak, hogy jók vagyunk, és értéket teremtünk. Másfelől az én személyemben olyan igazgatója van a színháznak, aki konszenzusra képes, nem megosztó személyiség. Ez elfogadhatóvá tesz engem és a színházamat.

– 2008 novemberében alakult meg az elsősorban klasszikus-konzervatív népszínházi eszményt képviselő színházakat tömörítő Magyar Teátrumi Társaság. Mit gondol, jót tesz a színházi szakmának az erőteljes megosztottság?

– Semmiképpen nem tesz jót. Ez egy pici szakma, mindenki ismer mindenkit, és mindenki tudja a másikról, hogy mennyit ér. Együtt jártunk a Főiskolára, tanítványaink voltak, vagy tanítottak bennünket, együtt játszottunk, és rúgtuk a port a színpadon, rendeztük őket, vagy rendeztek minket. Együtt rágjuk a csepűt. Nemcsák Károly és Dörner György például tagja volt ennek a társulatnak, ismerem őket, kitűnő színészei voltak a Radnótinak. Nézze, egyre kisebb az a kenyér, amit szét lehet osztani, viszont egyre több az éhes ember, egyre többen érzik úgy, hogy ki lettek semmizve, félre lettek tolva, meggyőződésük szerint érdemtelenül. Mondom, amilyen a társadalom, olyan a színházi élet. Úgy látom, hogy az előző időszakban, vagyis a sokszor emlegetett nyolc évben is voltak olyan kinevezések, amelyek szakmailag igencsak megkérdőjelezhetők, mint ahogy most is vannak ilyenek. Régebben kicsit szégyenlősebben, de akkor is belejátszott a pártszimpátia bizonyos döntésekbe. Ebben az ügyben mindenkinek van oka panaszra. Ez a kurzus viszont sokkal határozottabb, célirányosabb az élet minden területén, így a színházban is, és tényleg nagyon erős törekvés látszik arra, hogy politikai hovatartozás alapján dőljenek el bizonyos posztok.

– Az idei POSZT véleménye és tapasztalatai szerint valóban a megbékélés és a szakmaiság találkozója lett, ahogy Márta István nyilatkozta nemrég?

– Úgy látom, ez a versenyprogram jobban tükrözte a mai magyar színház képét, azt a bizonyos mostanában sokat átkozott *mainstream*et, mint a korábbi POSZT-ok. Nem biztos, hogy minőségibb, de arányosabb volt. Ilyenek vagyunk. Kevesebb volt a különös, a formabontó, a provokatív. Néha azért csodálkozott az ember: ez az előadás hogy került ide? Viszont kiegyensúlyozott, megfelelő mértékben voltak jelen a fővárosi, a vidéki, a határon túli műhelyek, nagyobb számban láthattunk közönségbarát produkciókat, de ott volt Zsótér, Mohácsi, és képviseltette magát a Nemzeti, a Katona és az Örkény.

– A függetlenek viszont hiányoztak, csupán a FESZtáv elnevezésű programsorozatban kaptak bemutatkozási lehetőséget.

– Ez szerintem sem helyes. Tavaly egyébként Márta István lehívott Pécsre, és ott ültem amolyan békepipázó bácsiként Vidnyánszky Attilával, Fekete Péterrel, Mártával és Csizmadia Tiborral. Arról volt szó, hogy legyen-e két magyar színházi fesztivál. Nagy dolognak tartom, hogy nem szakadt ketté a POSZT.

– Arról is beszélnünk kell, hogy a színházak egyre nehezebb anyagi körülmények között, csökkenő állami támogatással kénytelenek működni. Hogyan biztosítható a Radnóti viszonylag zavartalan működése a folyamatos pénzmegvonások közepette?

– Takarékosan kell dolgoznunk. Fizetésemelésre csak a legidősebbek emlékeznek. Idén nem tudtunk négy bemutatót tartani, csak három és felet. A kutyás est és a következő évadban tervezett Bergman-darab fél előadásnak számít, mivel harmadannyi pénzből hozzuk létre. Ezt persze a közönség nem veheti észre, elég, ha mi tudjuk a gazdasági igazgatóval, Komáromi Györggyel. Rendszeresen pályázunk annak érdekében, hogy pluszforrásokra tegyünk szert. Kiárusítottuk továbbá székeinknek több mint a felét.

– Mindez ugyanakkor azt is üzenheti a fenntartó felé, hogy ha kevesebb pénzből is megoldható a működés, akkor szoríthat még egyet a színházakon.

– Mennyit lehet még szorítani a derékszíjon? Tavaly nyáron felújítottuk a nézőteret még tavaly előtti maradvány pénzből, két éve ugyancsak saját erőből oldottuk meg a légkondicionálást. Nagyon furfangosnak kell tehát lenni, és mindenféle alternatív forrásokat találni, hogy biztosítható legyen a működés.

– Ebből a ciklusból nagyjából három és fél év van hátra. Mi tenné elégedetté, ha a végére ér?

– Maradjunk meg. Dolgozhassunk békében, ne veszítsük el a kíváncsiságunkat, és ne legyünk rosszabbak, mint most vagyunk.

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE:
MÉNESI GÁBOR

Karsai György

Viharsarok

A GYULAI SHAKESPEARE FESZTIVÁL

A vihar Maszlobojscsikov rendezésében

Az idei gyulai – immár tizenötödik – Shakespeare Fesztivált csakis tisztelet és a valódi teljesítménynek kijáró, őszinte elismerés illeti: *tematikus* fesztivált ilyen hosszú időn át életben tartani biztos szervezeti és anyagi háttér nélkül... és az elkövetkező évek legjobb esetben is csak a túlélésről szólnak majd. Nyugodtabb körülmények között vitára kellene bocsátani azt az alapkérdést is, hogy *kinek szól ez a világszínvonalú fesztivál,* s egyáltalán, hol a helye a mai magyar színházi életben. Hasonló színvonalú fesztiválprogram előadásaira bejutni másutt – mondjuk, Bécsben, Wrocławban, Avignonban stb. – csak közelharc árán lehetne; Gyulán a lengyelek sztárelőadás *Hamlet*jén jó negyedház volt, a világhírű Purcărete csodás *A vihar*jára félig telt meg a Művelődési Ház. De idén még a színházi szakma képviselői közül is – a kecskeméti színház igazgatójának kivételével – kizárólag a kritikusok vették a fáradságot, hogy Gyulára utazzanak Maszlobojscsikov és Purcărete miatt, ami önmagában is szomorú látlelet hazai színházi viszonyainkról.

Az idei évad rosszul kezdődött. A hivatalos megnyitón hőség tombolt, s a Kamaraterem előtti apró előcsarnokban Porpáczy Zoltán tervezőgrafikus (így, egybeírva) értelmetlen és értelmezhetetlen című – „Shakespeare Színek" (??) – digitálisnyomat-kiállításának vernisszázsával köszöntötte Gedeon József, a fesztivál megálmodója, a kezdetektől mindmáig megszervezője és lebonyolítója (és Gyulai Orsolya Zóra művészettörténész) a csekély számú, ám kifejezetten ünnepi hangulatú közönséget. Sajnos a Shakespeare-drámák ihlette, fekete-fehér rajzok (amelyek a mellékelt leírás szerint akár kifestőnek is tekinthetők) között képzőművészeti alkotásnak tekinthető alig-alig akad (a *Vihar* talán ilyen), gondolati mélységük csekély – leginkább egy „ez jutott eszembe Shakespeare-ről"-típusú karikatúraversenyen lenne a helyük.

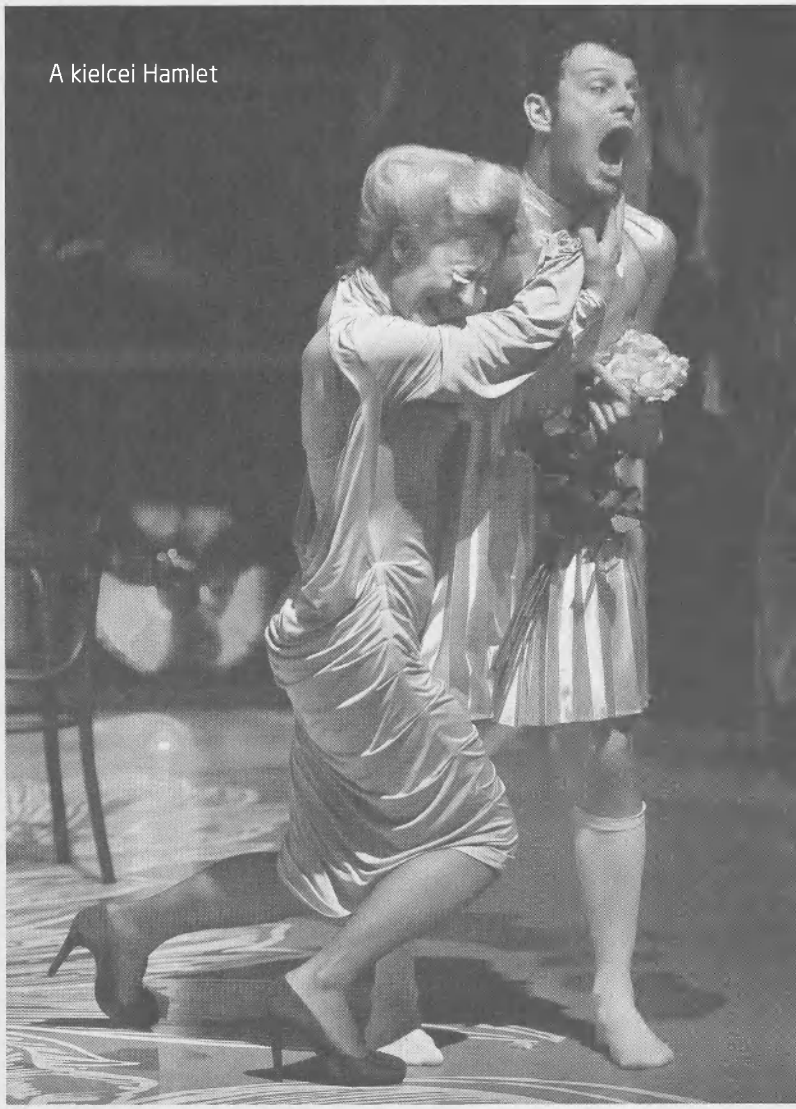
A folytatásban Sarkadi Bence marionettművész *Hamlet-bábelőadás*a (felnőtteknek) következett. A Kamaraterem ilyen típusú bábozásra alkalmatlan tér. Túlságosan magasan van a színpad, a bábos lába szemmagasságunkban, így értelemszerűen folyamatosan ez a testrésze van megvilágítva. Ez egy ideig zavaró, később kifejezetten mulatságos (felteszem, nem a művész szándékai szerint). Mindehhez elhibázott dramaturgia járul: a kétszer végigjátszott történetből az első – talán gyengébbeknek szánt „gyorstalpaló *Hamlet*-kurzus"? –, ujjbábos mesélés elnyújtottnak hat, a második, amúgy nagyon izgalmasan egyénített, szép, saját készítésű bábokkal előadott változat húzásai, jelenetkiemelései pedig következetlenek. Az elején oldalra leültetett, hófehér, apró Hamlet-figura sokat ígérő kép, de nem lesz belőle az egész játékot végigkísérő gondolat. Hamlet nem játszik, nem „él". Ráadásul a technika több ponton is felmondja a szolgálatot. Sarkadi Bence igazi közege a vásártér vagy inkább a *szabadtér*. A körülmények kikényszerítette nyilvánvaló kompromisszumokat nem igazolta az eredmény.

De mindez csak felvezetés volt az idei fesztivál főtémájához, *A vihar* nagyszínpadi előadásához. Az igényes összeállítás Gedeon József kimagasló szervezői kvalitásainak újabb bizonyítéka: négy „sztárelőadás" – ezek közül egy táncszínházi –, számos filmváltozat vetítése, nemzetközi konferencia. Ugyanakkor értetlenül, csendes dohogással konstatálom: az idei hazai bemutatók közül mindenképpen itt lett volna a helye az Örkény Színház Bagossy László rendezte előadásának. *[Meghívták, de nem jött el – A Szerk.]*

Szergej Maszlobojscsikovnak ez *A vihar* a harmadik gyulai Shakespeare-rendezése. A négyes koprodukció (Gyula, Szentendrei Teátrum, Csokonai Színház, Kárpátaljai Megyei Magyar Drámai Színház) a gyakorlatban a beregszászi és a debreceni társulat tagjainak összefésülését jelentette. Majdnem üres tér (tisztelgés Brook előtt?), elöl jobboldalt (Diogenész-)hordó – ebben lakik Prospera, innen mászik majd elő Miranda hívására az előadás nyitó képében –, s rengeteg, a fel-feltámadó szélviharban szálldosó, innen-onnan, találomra felkapott A4-es papír: egy tizenkét év óta íródó családregény vagy talán az egész világ történetének lapjai? Prospera (Szűcs Nelli) egy felmarkolt kéziratköteg lapjairól olvassa fel Miranda követelésére egykori száműzetésük, a szigetre kerülésük és az azóta eltelt évek összefoglaló leírását. Mintha minden meg lenne már írva, netán előre is? A hangsúlyos kézirat-játéknak sajnos nem lesz folytatása, túl azon, hogy a papír (?), az írás (?), a tudás (?) a legkülönbözőbb szereplők esetében látszik kiemelkedő fontosságú-

nak. De hogy miért fontos a tudás, az megfejthetetlen maradt. Vannak még további, érdekes gondolatkezdemények szép számmal az előadásban. Caliban (Trill Zsolt), mintha kultúrtörténeti-irodalomtörténeti tisztelgésként, egy jó adag Quasimodóból, csipetnyi Palestrióból, Scapinból s még ki tudja, ki mindenkiből, valamint persze Calibanból van összegyúrva: púpos, furcsán mozog, torz az arca, kásásan beszél – mint kiderül, fontos életbölcsességekkel teleírt papírgalacsinokkal van tele a szája (Prospera „teletömte a fejét"?!), de amint kiköpi őket, érthetően és értelmesen kezd beszélni. Amikor púpját felhasítják, ott is teleírt papírkötegek rejtőznek, de ez az ötlet is kibontatlan marad. Mulatságos és sajnálatra méltó, visszataszító és szerencsétlen, ármánykodó-ügyeskedő és pórul járó hitszegő; ezen a skálán játszani Trill Zsoltnak ujjgyakorlat, nem is hibázik soha. Csak éppen az alakítás sincs kontextusba helyezve: magánszám, semmilyen ponton nem kapcsolódik senki sorsához, így például azt sem tudjuk meg, van-e köze Prospera nő mivoltához. Hasonlóan önálló történetként kerülnek színre a milánói nemesek és szolgáik hányattatásai. Trinculo és Stephano részegeskedései, Caliban segítségével megszülető, hamvába holt ötlet-királyságuk stb. is történetszilánkok maradnak. Maszlobojscsikov rendezésében jobbára összefüggéstelen jelenetsorrá válik Shakespeare drámája. Pedig, mint láttuk, majd' minden szereplő esetében van valamilyen fontosnak tetsző, *megjátszásra* méltó ötlet. Ariel megsokszorozása például biztosan ilyen: hófehér lepelbe bújtatott lányok szédítik, csábítják, irányítják s vezetik tévútra hőseinket. De a *miért*re itt sem kapunk választ, így az amúgy igen dekoratív lánycsapat-Ariel megmarad következmények nélküli díszítőelemnek.

A legnagyobb baj azonban kétségkívül a Prospero–Prospera váltás kijátszatlansága. Az ötlet igazi *trouvaille* (bár nem új: a világsztár Helen Mirren 2010-ben Julie Taymor *A vihar*-filmjében alakított női Prosperót – a nemcsere ott a kortalan politikai játszmák általános érvényű, új természetrajzát emelte ki). Mindenképpen sokat ígérő rendezői gondolat ezt az egész szörnyű shakespeare-i történetet, a mohó hatalomvágy és az erkölcsi értékek viszonyának kérdését *női-anyai-nővéri* szemszögből újraértelmezni. Színházban különösen érvényes szabály, hogy „aki á-t mond, mondjon bé-t is!" – az alapötlet következményeit, egy elemzést végig kell vinni. Meg kellene értenünk, Maszlobojscsikov szerint mit jelent ez a férfi/nő szerepcsere itt és ma, nekünk, a mi jelenünkben, s akkor talán új megvilágításban, új jelentéseket felfedezve láthatnánk *A vihar*t. 2010-ben Andrei Şerban csupa nő *Lear király*a járt Gyulán – micsoda alakítás volt Mariana Mihuţ Learje! –, de ő – olykor vitára ingerlően – következetesen végiggondolta az alapötletet az egész előadás kontextusában. Maszlobojscsikovnál viszont egészen különleges élményben lesz részünk: egy teljesen súlytalan, érthetetlenül redukált szerepű Prospera asszisztálja végig a cselekményt az ország egyik legkitűnőbb művésznőjének alakításában. Olyannyira je-



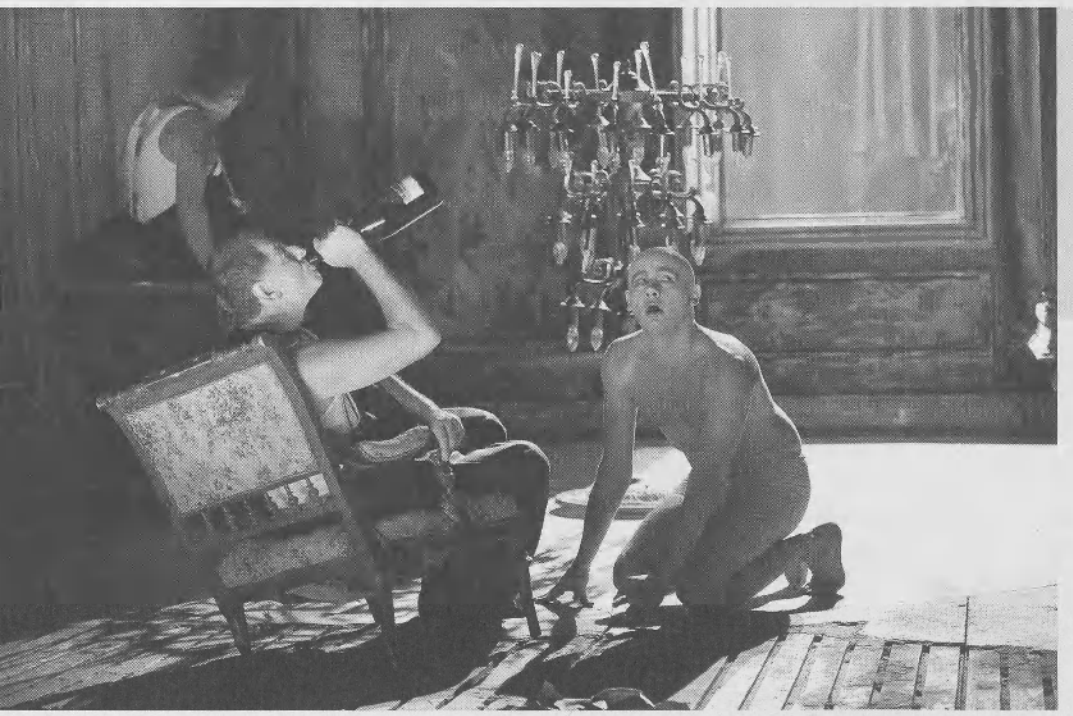
A kielcei Hamlet

Kiss Zoltán felvétele

A vihar az AJTC Company előadásában

lentéktelen Prosperát látunk, hogy még a történetet lezáró csúcspont, a varázspálca shakespeare-i eltörése és a könyvek vízbe vetése is tökéletesen elfelejtődik. De ugyanilyen súlytalanná lett a félreértelmezett Calibanként Trill Zsolt is. (Az pedig talán nem is az anyanyelvünket nyilván nem tökéletesen beszélő rendezőnek, hanem magyar munkatársainak róható fel, hogy a „bán-bán, Kalibán!" rigmus a színpadról borzasztóan, a blaszfémia határát feszegetően „bánk-bán, Kalibán!"-nak hallatszik.)

Néhány igazán gyönyörű jelenet is van azért az előadásban: ilyen például Miranda és Ferdinand eljegyzése. A szerelmesek a hófehér lepellel borított, hosszú asztal két végén, egymással szemben térdelnek, s Ferdinand, miközben szerelmet vall – Prospera szigorú felügyelete mellett –, lassan magához húzza Mirandát, mintegy repülő szőnyeggé, nászággyá, egyúttal pedig menyasszonyi fátyollá is változtatva a hatalmas abroszt. Nagyon szép még Caliban rúdról függeszkedve előadott monológja s Ferdinand szerelmét bizonyítandó favágói nekibuzdulása. Mielőtt azonban belefeledkezhetnénk e szép, izgalmas jelenetekbe, vaskos ellenpontként, hangulatrontó látványelemként szabályos időközönként megjelenik egy elképesztően ronda, ormótlan, vászonból összeférccelt harmonikára vagy óriáshernyóra emlékez-



A vihar Purcărete rendezésében

tető, kb. kétszer két méteres nyílású, fekete alagútszerűség. E nehezen kezelhető szörny-masinéria egyetlen funkciója, hogy eltűnhessenek benne-mögötte a feleslegessé vált szereplők, ám az alóla itt-ott előkandikáló testrészek kifejezetten illúziórombolók.

Nagy András azt kérdezte a délutánonkénti Shakespeare-elemző szemináriumok egyikén jórészt gimnazista korú hallgatóságától, hogy megnéznének-e máskor is olyan színházi előadást, mint amilyen a lengyelek *Hamlet*je volt. Nem merem megtippelni, vajon reprezentatívak voltak-e az igencsak szóródó vélemények: lelkes *igen* nem volt, annál több *miért ne*, valamint néhány egyértelmű *nem*. Ez jobb arány, mint az előadásról kifelé tartó közönség lehangoló spontán megnyilvánulásai. A leckét valóban feladta Radosław Rychcik a 2011-ben A legjobb lengyelországi Shakespeare-előadás címével kitüntetett *Hamlet*jével. Vad, provokatív, kihívóan sokkoló hang-, mozdulat- és látványhatásokra építő produkció, amely fittyet hány például az olyan avítt cselekményrészletekre, mint Hamlet apjának szelleme, a vándorszínészek előadása (egérfogó-jelenet!), Claudius királygyilkossága. De ugyanígy hiányzik Fortinbras és a sírások jelenete, s nincsenek nagymonológok – Yoricknak (!) az előadást nyitó monológját kivéve, amely persze nem Shakespeare-től való, és többek között a fennálló világrend semmibevételének szükségességéről szól. S ehhez még hozzávehetünk olyan apróságokat, mint hogy Hamlet (Tomasz Nosinski) és Ophelia (Karolina Porcari) szerelmi jelenete alatt a lány digitális fényképezőgépével aktfotókat készít a neki – és persze nekünk – pózoló Hamletről, vagy hogy Rosencrantz és Guildenstern (akik itt csinos, kihívóan sárga miniruhába bújtatott lányok: Aneta Wirzinkiewicz, Dagna Dywicka) közül az egyik nemes egyszerűséggel orálisan kielégíti Hamletet (Novák Előd, Pörzse Sándor, ilyenkor hol vagytok?!). Az pedig, hogy Claudius (Mirosław Bieliński) kiköpött mása az éppen regnáló lengyel miniszterelnöknek, kifejezetten ábrándozásra késztető.

Az előadás fő hatáseleme a minden cselekmény-pillanatban ránk váró meglepetés. A nyitó képben a fekete függöny elé az előszínpadra félkörben kitüremkedő kabaré-lámpások nem folytatódnak a színpadon, holott Yorick kifejezetten kabarékonferanszjéként mondja el monológját. Hosszú, fehér terítővel borított, L-alakú asztal, mögötte, szemben velünk ülnek a szereplők (Gertrud és Claudius az L rövidebb szárán,

Schiller Kata felvételei

nekünk féloldalt), innen kelnek fel, s ide ülnek vissza, néha egyikük-másikuk kimegy, de értjük-érzékeljük, hogy ebben a *Hamlet*ben nincs titok, mindenki mindent láthat és hallhat. Mögöttük szellős polcrendszer, a polcokon kitömött állatok, róka, vaddisznó, mindenféle madár. Kétoldalt a piros és vörös különböző árnyalataiban játszó, szakadt függönymaradékok borítják a falakat (díszlet: Łukasz Błażejewski). Nem lehet tudni, hogy a három, egymás mellett ülő, egykorú fiatalember – Horatio, Laertes, Hamlet – közül melyikük lesz a főhős. Ráadásul ott ül mellettük hófehér öltönyben egy meghatározhatatlan korú, gyanúsan feminin mozgású férfi (?), akiről csak jóval később derül ki, hogy ő Polonius. Hamlet durcás, infantilis, hisztis kisfiú. Ráadásul a szellem és az egérfogó-jelenetet kiiktatásával – elvileg – motiválatlan marad gyűlölködése és Claudius elleni bosszúvágya. És éppen erről szól az egész előadás: az apa elvesztése után anyja mellett új férfit megpillantó gyerek féltékenységének természetrajza kristálytiszta értelmezésben. A józan ész, a múlt és a jelen eseményeinek elemző számbavétele, a ráció itt csak esetlegesen bukkan fel. Mindenki a szélsőséges indulatok és végletesen megélt érzelmek terepén mozog: idegesítően elnyújtott nevetésekből-röhögésekből minden átmenet nélkül lesz megállíthatatlan sírás, gyászsikoly. A mozgásokgesztusok is meglepetésforrások: Claudius ötvenes, zömök, kerekdedre hízott, jovális kinézetű férfi, lassú mozgású, de ha kell, váratlanul helyből, páros lábbal ugrik az asztalra; Polonius (Dawid Żłobiński) kísérője (?) – aki egyúttal a Színész is (Maciej Pesta) – rezzenéstelen arccal hallgatja ura őrjöngését, majd egy homoerotikus mozdulatsor kíséretében pofon vágja, szado-mazo kapcsolatot sejtetve. Polonius megállapíthatatlan korú és nemi identitású szörnyeteg, igazi szadista apa, aki kifejezetten örömét leli gyerekei lelki (és fizikai!) terrorizálásában. Gertrud (Joanna Kasperek) a ruhájával lep meg: nyaktól bokáig zárt, ezüstszürke, testhez simuló ruha – amíg ül. Amikor feláll, s hátat fordít: a legalsó csigolyájáig s tovább kivágott, durva, kihívó öltözék. (Jelmeztervezőt sajnos nem jelöl a színlap, pedig csupa tökéletesen jellemfestő remeklést látunk.)

Külön kell szólni a zenéről: állandó, bántóan hangos rock, éles, olykor a szöveget is elnyomó, megjegyezhetetlen-megszerethetetlen dallamok. És éppen ez a lényeg: a ritmus, ez a zaklatott, egzaltált mozgásra ingerlő lüktetés irányítja a szereplők minden mozdulatát és szavát. Értelemszerűen annak is jelentősége van, hogy mikor hallgat el (végre...) kis időre ez a zene: például amikor Claudius – talán Hamlet álmában? – egy őzfejből véres agyvelődarabokat előhalászva azt ismételgeti, hogy „testvérgyilkosság". Provokáció, polgárpukkasztás, felháborító klasszikusmeghamisítás, Shakespeare-t ürügyül használó perverzió-sor – mindenfélét el lehet mondani Rychcik *Hamlet*jéről. Olykor valóban feleslegesen túlhajtott, következetlen az értelmezés – pisztollyal lelőni Poloniust, majd később Claudiust kifejezetten lapos megoldás –, de az nem vitatható, hogy a rendező a *Hamlet* egy koherens értelmezését építette fel, s azt nagyon hatásosan meg is valósította. Fontos előadás a kielcei Teatr Żeromskiego *Hamlet*je, az idei gyulai Shakespeare Fesztivál egyik kiemelkedő eseménye.

A nemzetközi kritika valóságos ódákat zengett Oskaras Koršunovas tavaly nyáron, a gdański színházi fesztiválon, majd Barcelonában és Vilniusban is bemutatott (azóta pedig világ körüli útját járó) kétszemélyes *A vihar*járól (az előadás ősbemutatója itt volt, Gyulán, a tavalyi Shakespeare Fesztivál keretében – újabb főhajtás Gedeon József előtt!). A litván rendező Jan Kott Shakespeare-elemzéseiből indult ki, és jutott el értelmezéséig: saját világunk létrehozásának kulcsa – ha tetszik, Prospero varázstudománya –, hogy tehetségünk és képzeletünk segítségével a semmiből megteremtjük életkörülményeinket, benépesítjük nekünk kedves tárgyakkal és emberekkel, otthont, országot, barátokat – ezzel elkerülhetetlenül ellenségeket is –, rokonokat teremtünk magunknak. Ez az igazi hatalom.

Az angliai Guildfordban működő AJTC Theatre Company vezetőjének, Geoff Bullennek rendezésében, Mick Jasper és Iain Armstrong – vagyis *a* társulat – előadásában idén is van kétszemélyes *A vihar*. Tisztességes, lelkiismeretes munka, de nem több a mű történetének konvencionális elmesélésénél. Nincsenek

nagy ötletek, sem Koršunovas-színvonalú koncepció. Ez jó értelemben vett *népművelő* színház – a produkció tavaly szeptember óta vagy ötven (!) angliai kisvárosban vendégszerepelt már –, korrekt színészi teljesítményekkel. A keretjátékban a múlt század ötvenes–hatvanas éveinek stílusában berendezett, enyhén lepusztult polgárlakás (díszlet és jelmez: Maz Bullen). Földre dobott matracon haldokló öregember (Mick Jasper), egy fiatal lányt ábrázoló, az 1920-as–30-as években készült, bekeretezett fénykép, macskaszemes rádió egy fiókos szekrény tetején, támlás szék, két bőrönd és a beteg férfi ápolója (Iain Armstrong): íme, az előadás látványvilága. Ebben a térben rendezői-értelmezői kihívás, illetve kínálkozó lehetőség (lenne) mindent és mindenkit a színészi játék és a tárgyhasználat segítségével, a nézői képzeletben létrehozni. A bőröndből jellemfestőnek szánt, a történetet már-már szájbarágósan segítő tárgyak kerülnek elő: bábuk, sildes sapka, korona, sál, női ruha stb., ezek (persze Miranda fényképével együtt) aztán a hiányzó női és férfi szereplőket hozzák be a színpadra. Szórakoztató előadás. A legjobban az tetszett, amikor Mick Jasper panyókára vetett hálóköntösében ha balra fordult, Ferdinand volt, ha jobbra, Caliban (s persze mindig az éppen esedékes szerephez igazította hangmagasságát). Sokat izgultam, nem téveszt-e szerepet (vagy hangot!) a pergő ritmusú párbeszéd során. Nem tévesztett. A vihar persze a vizuális centrumba helyezett rádióból szól, sőt, az egész mintha rádiójáték lenne, amelyet hallgatva színpadi hőseink mintegy beleálmodják magukat Shakespeare-be. Sok emlékezetes színházi pillanattal ugyan nem ajándékoz meg a szigorúan a dráma cselekményfelépítését követő játék, de nem is unatkozunk a két tehetséges színész gyönyörű angolsággal előadott Shakespeare-előadásán. A keretjátékhoz való visszatalálás tartalma az első pillanattól borítékolható: Prospero elbúcsúzik varázshatalmától (de a botját, amire beteg öregemberként támaszkodott, nem töri el), a könyveiről azt állítja, vízbe veti őket, bár korábban sem ragaszkodott hozzájuk, víz meg sehol, majd lefekszik és meghal. Az ápoló letakarja, majd valószínűleg a körorvost hívja fel mobilján, hogy a halálesetet jelentse. Dramaturgiailag tehát megérkeztünk a *La Mancha lovagja* című musical felépítéséhez. A múlt század hatvanas éveit idéző, negédes sanzonbetétek szerepét nem értettem.

„Ha ketten csinálják ugyanazt, az nem ugyanaz!" – tartja a latin közmondás, amely Silviu Purcărete *A vihar*ját nézve jutott eszembe. Merthogy a Maszlobojs-

A vihar Purcărete rendezésében

Schiller Kata felvétele

csikov-rendezés után itt is rengeteg papírt sodor be a szél, itt is megsokszorozódik Ariel, s itt is van nemcsere. De ami ott modoros külsőség volt, az itt hátborzongatóan hatásos és következetes világkép. Például a papír-förgeteg, a papírruhák, a könyvhalmok *életre kelnek*, és elmondják *A vihar* történetét; szervesen hozzátartoznak Prospero belső és külső világához. A csomagolópapír emberré formálja azt, akit Prospero felöltöztet vele – a próbabábu-merevségű Calibant így „varázsolja" Mirandává –; csakhogy ez üres, tudás nélküli ruha-jelmez, amelyet letépve magáról előbújik a nyers ösztönlény Caliban. A könyvek pedig vagy groteszkül nem-könyvként funkcionálnak – az ágylábakat helyettesítik –, vagy elpusztulnak: a szekrényben hatalmas robajjal zuhannak valami feneketlen mélységbe. Rettentően lerobbant, valaha szebb napokat látott – Molière-vígjáték világát idéző – rokokó polgárház nyilván egyetlen épen maradt szobájában játszódik a történet. Középen feje tetejére borult-állított (?) kétajtós ruhásszekrény, jobbra ormótlan, könyvkupac lábakon álló franciaágy, balra a sok helyen már felszedett padlón árválkodó, ugyancsak a feje tetején álló, tehát felfelé világító sokágú csillár, mögötte billegő, szakadt hasú fotel. És kupacba-gúlába rakott tonettszékek. A sarokban papírhalmok. Taszító rendetlenség. Az egyetlen ajtó a hátsó falon nyílik, valószerűtlen magasságban; az első felvonásban a szekrénytől jobbra, a másodikban balra. A fejtetőre állított szekrény mélyén, a könyvhalom leomlása után titokzatos, fekete mélységre látunk – igazi *fekete lyuk* –, de innen bújnak majd elő, s itt tűnnek el az Arielek (az „igazi" [Valentin Mihali] mellett még négy, kékes-piszkos egyenruhában, fehérre mázolt arccal) s a legkülönbözőbb szereplők, illetve az orkán erejű szél keltette papírförgeteg is innen árad ki (díszlet: Dragoş Buhagiar).

A nyitó képben kacarászó, rizsporos parókát viselő, bodros-fodros zsabós öltözékű mulatozók töltik meg a színt, köztük két bohócforma, keménykalapos Stan és Pan-figura, majd távozásuk után a viharos szélben durva tapintású, zörögve gyűrődő, piszkosnak ható, szürkés-barnás kartonpapír lepi el a szobát. Amikor félresöprik, a sarokban rejtekhellyé válik, s alóla gyanús mocorgás hallatszik. A lassan megmeglebbenő szemétkupacból bújik elő dühösen, morogva Caliban (aki egyúttal Miranda is: Sorin Leoveanu). De ugyanebből a papírhalomból készül majd el Miranda rokokó szoknyás, buggyos vállú ruhája is, hogy aztán le lehessen tépni, s vicsorogva, mintegy bőrét levedlő kígyó-szörnyként ismét Caliban álljon előttünk. Minden nagyon szomorú ebben az előadásban. Szomorú Prospero (Ilie Gheorghe), ez a hálósipkás, háziköpenyes, csendes öregember, aki már sem örülni, sem gyűlölni nem tud – túl van ő már mindenen, erejéből-kedvéből már csak arra telik, hogy bölcsen tudomásul vegye az eseményeket, amelyek már semmiféle meglepetéssel nem tudnak szolgálni számára. Varázshatalom? Semmi értelme. Belenyugvás a megváltoztathatatlanba. Minden megtörtént már, és semmi sem hozhatja el a boldogságot. Ennek a melankóliába hajló, borongós belenyugvás-hangulatnak a csúcspontja lesz a lezárás: Prospero már részt sem vesz a nagy kibékülős egymásra találásban; az ő e világi élete-léte már régen, talán száműzetése pillanatában befejeződött, megbocsátó szavait az üres székeknek mondja el, belső világában teremtett szellemeihez szólnak múltjától, egykor volt indulataitól, életétől búcsúzó szavai. Száműzetése óta pusztul körülötte a világ, s benne ő is, minden erkölcsi és materiális értékével együtt; ennek a lassú, mindenre kiterjedő pusztulásnak az utolsó felvonásához érkeztünk az egykori ellenségek szigetre vetődésével. Nincs varázspálca-eltörés, nincs könyvek tengerbe vetése, hiszen ezek gesztusok, valaminek – az életnek? az értékeknek? – a pillanathoz kötött lezárását jelentenék. Purcărete Prosperója viszont már régen túl van mindezen; a záróképben ő is piros bohócorrot illeszt magára, miközben Caliban-Miranda is magára ölti a rizsporos parókát viselő arisztokraták piperkőc ruháját. Mindenki beáll a sorba, egy lesz közülük – Miranda esetében azért ott marad a levegőben a nyugtalanító fenyegetés, hogy bármikor letéphesse majd magáról ezt a maskarát, és újra Calibanná változik. A Miranda–Caliban szerepazonosság itt nyeri el értelmét. Akkor ki is akarja meggyilkolni Prosperót? Az ösztönlény-őslény Caliban vagy saját, imádott lánya? A szerepösszevonás színpadi hatása a történet elmesélése közben nem olyan elementáris, mint amekkorát egy ilyen súlyú döntés okozhatna, de a végén minden a helyére kerül, s el kell ismernünk, hogy pontosan simul Purcărete radikálisan pesszimista *A vihar*-értelmezésébe.

Külön, hosszan kellene elemezni az előadás mindvégig borongós, félhomályba hajló, piszkos-szürke fénykompozícióját is. Legtöbbször hátulról, alulról kapják a szereplők a fényt, így arcuk csak egy-egy pillanatra kerül éles megvilágításba, ekkor azonban sokkoló a legtöbbször kétségbeesettnek tűnő arcok látványa. A nyitó képben rizsporos parókát viselő, kacarászó arisztokraták éppúgy szürreális alakoknak tűnnek, mint ugyanők immár a hajótöröttek társaságaként (Alonso, Ferdinand, Gonzalo, Sebastian: Andone Adrian, Romaniţa Ionescu, Angel Rababoc, Cătălin Băicuş), de a fehérre mázolt arcú bohócalakok (Trinculo és Stephano: Nicolae Poghirc, Constantin Cicort) esetében is nagyon nehéz eldönteni, hol a határ álom és valóság, lét és nemlét között. Purcărete líraian szép, a Craiovai Nemzeti Színház művészeivel színre vitt *A viharja* remek előadás, az idei Shakespeare Fesztivál csúcspontja; számomra a 2005-ös Katona József színházi *Troilus és Cressida* remeklését idézi.

Nagy András

Cunami

A VIHAR GYULÁN A MOKHWA TÁRSULAT ELŐADÁSÁBAN

A japán szó óriáshullámot jelent, szókőárt, tenger alatti földmozgásokból eredő megállíthatatlan természeti folyamatokat – olyasmit tehát, ami Európában szinte ismeretlen. Miként a tájfun, a monszun, a porvihar – mindaz, ami a Távol-Kelet shakespeare-i formátumú vihar-élményvilágának a része.

Annak a különleges színműnek, amivel egész életművét zárta Shakespeare – egyszerre búcsú és összegzés, játék és kaland –, megannyi motívuma közelről ismerős a Távol-Keleten, így tehát Koreában is. Ahonnan az elmúlt év varázslatos, virtuóz és magával ragadó *Szentiványéji álom*-produkciója után immár másodízben érkezett jelentős előadás a gyulai Shakespeare Fesztiválra. A Mokhwa Társulat idei *A vihar*-változatában a belső és külső természet egyszerre, folyamatos kölcsönhatásban mozgatja előre a történetet. Amiben Shakespeare-nél az eseménymenet maga mégsem a legfontosabb összetevő, hiszen Prospero – akárcsak a koreai Zilzi király – inkább a reflexió bajnoka, könyvek és iratok megszállottja, semmint az e világi tevékenykedésé. Míg mágikus könyveibe merülve hanyagolja el uralkodói teendőit az előbbi, addig éppenséggel taoista tanulmányai miatt gyengül meg az utóbbi uralma. Birodalmával ugyanis többnyire Zabi király törődik, így azután Zilzi távolléte során egyszer csak testvére, Soji veszi át fivérétől az uralmat, persze a megbízott államférfi hathatós támogatásával. A különbség nemcsak számottevő, de egyben szemléleti jelentőségű. Részben azért, mert az eredeti történetet leíró *Három Királyság Krónikája* a koreai hagyományban elevenen él, de főképpen a főhős karakterének és intencióinak értelmezésében és ábrázolásában. Mert míg Prospero ugyan parancsolni tud az elemeknek – vihart támaszt és ennek nyomán hajótörést, majd kétségbeesést, kavarodást és azután ezekből fakadó megbékélést a szigeten –, addig Zilzi király a Tao követője. Annak pedig egyik – rendkívüli jelentőségű – tanítása, amire magának az előadásnak a gondolatmenete is épül: hogy átok és áldás olykor egymástól elválasztathatatlan. Sőt: az egyik a másik szállásCsinálója, kiegészítője, akár szinonimája lehet, és talán éppen ez az a határvonal, ahol a véges értelem elválik a végtelentől.

E fontos különbség következményei a dramaturgiától kezdődően a játékstílusig és szemléletmódig áthatották az egész produkciót. Hiszen a prosperói mágia többségünknek aligha elérhető – a taoista bölcsesség azonban igen, s éppúgy érvényes kora középkori királyra, mint a mai nézőre. Ez a lényegbeli közelség azonban igencsak jelentős távolság formáját öltötte, például a főhős alakjának megalkotásában. Prospero ugyanis Zilzi királyként robusztus, erőteljes, démonikusan szuggesztív alakká változott, aki éppen nem öregedő, lírai ellágyulással vagy fogatlanul bosszúszomjas szenvedéllyel idézi meg méltatlanságokkal átszőtt múltját, hanem a mágiánál áthatóbb szellemi hatalom birtokosaként. Ezért tűnik úgy, mintha legfőbb mozgatója volna az eseményeknek, melyeket szavak helyett mozgás, gesztusok, ruhák, fények elevenítenek meg, a tánc és a látvány dramaturgiájával inkább, semmint a drámaszövegével. Amely nem annyira fordítás és adaptáció, mint inkább etűdökre bontás, újrakomponálás és a jelentés aktuális „feldúsítása", valamiféle átfogó transzpozíció, amit azután tovább árnyal és gazdagít a tradicionális motívumok nagyon is kortárs nyelvezeten megformált kavalkádja.

Oh Tae-suk , az előadás rendezője – és koreográfusa, zeneszerzője, jelmez- és fénytervezője – mindezt éppúgy saját szellemi és természeti élményeiből formálja meg, ahogy a színészek is csak ebből gazdálkodhatnak, hiszen nemcsak a vihar, de a tenger, a sziget, az összeesküvés éppúgy koreai jelentést kap, mint maguk az alakok: a főhős mellett Caliban és Ariel elsősorban. No meg a politikusok, akiknek méltóságteljes és züllött bornírtsága hirtelen és váratlanul tud tragédiát teremteni (a koreai háború idején tizenegy éves rendező erről is sokat tud); de mindez az előadásban – a taoista szellemtől aligha függetlenül – a kacagás képességében is megmutatkozik: *A vihar*t ugyanis a műsorfüzet és a produkció tanúsága szerint „vígjátékként"értelmezik. A szigeten honos „szörnyeteg" így változik groteszk, kétfejű lénnyé, aki Ssandua névre hallgat, és folyamatos meghasonlásban él saját maga másik felével; végső megszabadulása pedig éppen ettől a duplum-identitástól fosztja meg: a kettéfűrészelés szinte cirkuszi tréfájában. Ariel itt Zewuong, a sámánpapnő, nem feltétlenül jóindulatú, ám mesterének alávetett szellem, akinek fergeteges jelenléte és átható ereje csakis a főhős bölcsességén törhet meg. A szerelemesek naiv és szeretetre méltó romantikus balekok, míg a sziget rejtelmei és veszedelmei nagyon is kézzel foghatóak, és a partra vetődő gonosztevőket megfelelő invencióval és fantáziával tréfálják meg, ijesztgetik és gyötrik kissé, különféle alakokban és módokon, egészen a hepiendig.

Ez az invenció és fantázia egyfelől abban a káprázatos szabadságban válik emlékezetessé, amellyel a rendező új értelmet ad Shakespeare művének, másfelől – és ettől elválaszthatatlanul – abban a szigorú és teremtő fegyelemben, amellyel ezt alkotótársai megvalósítják. Távol-keleti tradíciókból építkező mozgáskórusok, archaikus táncok által ihletett „fizikai színház" ad átfogó és csaknem metafizikai jelentést a címszereplő viharnak a döbbenetes erejű nyitó képben. Ahol a tomboló tenger szárnyaló ruhaujjak és vadul lebegő selymek, fátylak és testek illúziókeltő hullámzásában mutatkozik meg, az elmaradhatatlan zenével – olykor hangszeresekkel is a színpadon –, amit a fények, színek és testek hullámzása, összetorlódása és visszahúzódása kísér. De a sziget rejtelmei is testek, színek és

A vihar a Mokwha Repertory Company előadásában

Schiller Kata felvételei

mozdulatok labirintusában mutatkoznak meg, akárcsak a partra vetett szerelmes kétségbeesése és eufóriája. Olykor háló, seprű vagy fegyver válik el „használati" jelentésétől, hogy új szerepet kaphasson a mozgások és színek kontextusában. A hatalom és az uralmi viszonyok jelképe pedig a legyező lesz, használati tárgy, státusjelzés, és a forróságban az enyhület eszköze. De lehet még szárny és bot, térelemként törékeny félkörív és gyors mozgatással megformált képzeletbeli „gömb" – végül pedig varázspálca. Amit a megvilágosult főhős mégsem tör el, hanem jelentős csattanással összecsuk, majd átad egy nézőnek: eddig tartott a mi mesénk, mostantól folytassátok ti.

A rendkívül erőteljes képi komponálás, a sajátos nyelvezet nem verbális jelekre bíz olyan súlyú konklúziókat, amelyek alatt – félő – bármiféle verbalitás megroppanna; mindezek együttesen teremtik meg ennek a koreai viharnak a légkörét mint az előadás legfontosabb összetevőjét. Oh Tae-suk értelmezése érvényes tanulság lehet: nem feltétlenül a drámai dikció, a fordulatok dramaturgiája, a karakterek és konfliktusok menete a döntő, hanem a tág értelemben megformált atmoszféra, a szellemi és élményvilágbeli kontextus; *itt és most* – minden egyéb csak hatáskeltés, illusztráció. A koreai motívumok ennek inkább kifejezőeszközei, noha éppen újdonságuk, túlhabzó gazdagságuk révén olykor főszereplőként mutatkoznak meg. De hát mégsem azok, inkább arra való felszólítás alkalma, hogy a „megelevenítés" nem ismer kíméletet, és ha magunkénak akarjuk érezni mindazt, amit Shakespeare valaha összegzésképpen meg kívánt osztani velünk, akkor ne féljünk a saját képünkre és hasonlatosságunkra formálni ennek valamennyi elemét, mert a veszteség a nyereség feltétele, és viszont.

Valahogyan úgy, ahogy ez a taoista Prospero megértette.

Kolozsi László

Cavaradossi felfegyverkezve

MISKOLCI OPERAFESZTIVÁL

Számos oka van a Miskolci Operafesztivál elsorvadásának – nem is érdemes mind felsorolni, hiszen van, ami nem a szervezőkön múlt, például, hogy két éve a környező településeket elsodorta az ár –, ám egy kiemelkedik közülük: az a középosztály, melyről oly sok szó esik, és amely az operaélet indikátora lehetne, a mai magyar társadalomnak szinte láthatatlanul vékony rétege.

1.

A jóléti társadalmak virágzásnak idején, 1968-ban kirobbant diáklázadások a régi rend, a polgári ancien régime ellen indítottak harcot, mely a saját identitását a kultúra bástyái mögé húzódva teremtette meg. Az operaházak a második világháborúig egyre erősödő újhumanizmus bevehetetlen várának tetszettek.

A robbanás időpontjára olyan sok fiatal került be felsőoktatási intézménybe, hogy szinte kitolták a falakat. Számosan érezhették úgy, hogy azoknak, akik nem az operába járó, meisseni porcelánból délutánonként teát szürcsölő családokból kerültek ki, kevesebb jut majd a jóléti társadalom vívmányaiból. Baloldali eszmékkel is fűtött indulatuk nem egy helyen az operaházak ellen is fordult, jeles zenészek – Pierre Boulez a legismertebb példa – jelszavakban fogalmazták meg, hogy le kell számolni e kiváltságok jelképének tekintett intézményekkel, mint egykor – a nagy forradalom idején – a kastélyokkal és templomokkal. Az ifjú lázadók kultúrája, a tömegkultúra (mely ekkor combosodik meg) tagadása a *Bildungsbürgertum*nak, az idősebb generáció értékeinek.

A diákforradalmárok ugyan nem bontották le az operaházakat, az avíttasnak mondott újhumanista kultúrát kiűzni szándékozók hevessége mégis hatott az operajátszásra: ez a legkonzervatívabb műfaj lett a színházi posztmodern zászlóshajója. Olyan rendezők tűntek fel, mint Jean-Pierre Ponnelle, Peter Konwitschny, Harry Kupfer, Claus Guth stb., akik alapvetően megváltoztatták az operáról gondolkodást, az operajátszást: más lett az elvárás az énekesekkel szemben (ma már Wagner *Tannhäuser*ének Vénusza nem lehet testes perszóna).

A Ponnelle teremtette színpadi világ illeszkedett a hangzás poéziséhez, ugyanakkor alapja lett egyfajta realizmusnak, ami leginkább abban testesült meg, hogy a színpadi környezetben már nem a *couleur locale* dominált, hanem a polgári élet felidézésének szándéka. Ez az új opera nem a középosztálynak – a '68 után egyébként jó polgárokká lett lázadóknak –, hanem a *középosztályról* szólt. Ezért is találta meg egyrészt Richard Wagnert – aki tulajdonképpen a polgári lét problémáit emelte a mitológia szintjére – és a könnyedébben átírható, átfogalmazható és szintúgy polgári létproblémákat is érintő *opera seriá*kat, a barokk operákat.

Ezt a színházi–opera-paradigmaváltást támogatta a zenélés és ebből is következően a zeneértés, a zenehallgatás (hermeneutikai) fordulata, amit az egyszerűség kedvéért régi zenés előadásmódnak nevezünk. A Nikolaus Harnoncourt meghirdette mozgalom egyik alapvetése a *Klangrede* (vagyis a beszédszerű zene) volt, amely nemcsak a hangszeres zenészektől kívánt a korábbitól eltérő formálást (a magamutogató virtuózkodás helyett a mindenkori belső indulatok megjelenítését a díszítésekkel), hanem az operaénekesektől is kifejezőbb, érzelemmegjelenítő, ágálástól, merevségtől mentes, hiteles színpadi játékot. A historikus zenélés – ahogy az egyik atya, Gustav Leonhardt is pregnánsan megfogalmazta – nem, vagyis nem elsősorban

1. Jelenet a Toscából

2. Bohémélet

Bocsi Krisztián felvételei

3. A kékszakállú herceg vára

Vajda János felvétele

2.

3.

a korhű hangszerek (fémhúrok helyett bélhúrok) használatát jelentette, hanem egy szemléletmódot, a korábbi attitűd felülírását.

A romantikus előadásmódból eredeztethető komolyzenei előadás tiszteletreméltóságot sugallt, amelyről a *Bildungsbürgertum* egyik alapszerzője, Hermann Hesse így írt az *Üveggyöngyjáték*ban: „...A klasszikus zenét kultúránk kivonatának és foglalatának tartjuk, mert annak legvilágosabb, legjellemzőbb kifejezése és megnyilatkozása. Ebben a muzsikában az antikvitás és a kereszténység örökségét vesszük birtokba, a derűs és bátor jámborság szellemét, a felülmúlhatatlan lovagi erkölcsöt... Az emberi tartás, amelyet a klasszikus zene kifejez, mindig ugyanaz, mindig ugyanazonfajta életismereten alapul."

Hazánkat ez a zenei forradalom – mely jelentőségében 1789, a hangos zene megjelenésének forradalmához mérhető – hidegen hagyta. Mire a magyar társadalmat elérte a változás orkánja, gyenge fuvallattá csendesedett (érzékletesen írt erről Tamás Gáspár Miklós '68 évfordulóján).

Más okok miatt nem foglalkoztatta az Egyesült Államokat. Nem mintha ott nem lettek volna diákmozgalmak (lásd *Zabriskie Point*), de a hippik és virágláányok nem buzdultak fel az opera ellen.

A jelentős operai hagyománnyal rendelkező területek közül kettőt nem érintettek meg a változások: a polgári tradíciót szisztematikusan eltipró Kelet-Európát és az USA-t. A MET-ben – ahogy ezt Andrei Şerban érzékletesen leírja magyarul is olvasható visszaemlékezéseiben – a bejáratott, az operabarátok által favorizált dalművek nem alkalmasak a kísérletezésre, nálunk pedig az Állami Operaház továbbra is abból a korból táplálkozik, amikor még volt értelme

polgárságról beszélni: a *nosztalgiára* épít. Egy olyan kort kíván visszaidézni, mely már csak nyomokban lelhető fel Európa nyugati részén, s csak foltokban Kelet-Európában. Mindezt úgy, hogy volt egy korszak közben, mely szívósan igyekezett kiirtani a polgárság rekvizitumait is: a Hummel porcelánfiguráktól kezdve egészen Máraiig.

Nálunk egy rendező, Kovalik Balázs és a Miskolci Operafesztivál tették komolyan érezhetővé, hogy történt valami (fontos) '68 tájékán, és már nem lehet és nincs is értelme visszasírni a Nádasdy-érát. A Miskolci Operafesztivál volt az, ami felrázhatta volna a szakmát, amin láthatók voltak korszerű előadások, olyanok, melyek az operákat, a nézőket szolgálták, melyek a középosztályt tanították, nevelték. Nemcsak az operaértésre, hanem önmaga megismerésére is.

Hogy ma már a – leginkább a német zenés színházhoz köthető – rendezői operajátszás is kifulladóban van, éppen a Miskolci Operafesztivál egyik legjelentősebb rendezőjének idei magyarországi munkája mutatja: Matthias Oldag MűPa-beli *Tannhäuser*-rendezésében e színházi forradalom stílusjegyei szép lassan közhelyekké degradálódnak, és már erős manírjai vannak.

Miskolc megváltoztathatta volna az operajátszás légkörét. Ha lett volna e változásnak támogatója – lett volna erős középosztály. Az egyébként többnyire Kovalik-tanítvány mai operaénekeseink színe-java már tudja, hogy nemcsak énekesként, de színészként is helyt kell állnia a színpadon. Reményük beváltatlan maradt. Éppen a miskolci fesztiválon elcsípett beszélgetések bizonyították a leginkább számomra, hogy Magyarországon a korszerű operajátszásra igen csekély az igény. Akinek van, az Bécsbe vagy Münchenbe megy üdvözülni.

Ahogy a hazai régi zenés mozgalom is csak külsőségekben (eszközeiben), nem szellemiségében adaptálta a nyugatit – vagyis éppen az ottani régi zenés előadók frissessége, nyitottsága, világossága hiányzik belőle.

Eszembe jut Veres András egy roppant fontos írása – *Roll over Beethoven* –, melyben azt fejtegeti, hogy hazánkban a kánonképző irodalomtudósok a saját megélhetésük érdekében fogják szorosan a kánont: az elit és népszerű irodalom kényszerű szétválasztása azok érdeke, akiknek jól bejáratott üzlete, jövedelme függ ettől.

A nyugati operaházakban éppen az elit és a népszerű közti mezsgyét akarták eltörölni. Mivel az operák tartalma leképezhető a mindennapi életre (egy jó *Trisztán*-előadásból átélhetem, milyen érzés megcsalni a barátomat és elvenni a feleségét), a '68 utáni reform szélesebb réteg számára tette hozzáférhetővé az operát. Ezen előadások – mondjuk, egy Robert Carsen-rendezés – után már nem volt értelme elsütni operás vicceket.

A Miskolci Operafesztivál jelenlegi vezetése (Kesselyák Gergely és csapata) meg akarja nyitni a szélesebb közönségrétegek előtt, meg kívánja kedveltetni az operákat. A cél nemes. De az idén használt eszközökkel nem biztos, hogy a kívánt eredményre jut.

A korábbi fesztiválokon látott előadások nemesebbik része alkalmas volt arra, hogy azoknak is – a fiatalabbaknak –, akik eladdig idegenkedtek tőle, vonzóvá tegye a műfajt. A remek orosz és korszerű német előadások egyikében sem lehetett panyókára vetett menyétbundát, nyakig zárt atillákat, hangosan ágáló éneseket látni.

Az idei – „Bartók + Puccini" nevével fémjelzett – fesztiválon két előadásból gondoltam kikövetkeztetni, mit is akar az új vezetőség. Egyik sem érdemek nélkül való, egyik sem tökéletes, de más-más irányba visznek.

Vidnyánszky Attila *Tosca*-rendezése ingyenes előadás volt – tódultak is rá sokan. Ez a háborús közegbe helyezett *Tosca,* melynek pont megfelelő háttere volt az avasi kilátó korhadó épülete, a korszerű, németes előadások felé közelít, s tulajdonképpen a régi fesztiválok vonalába illeszkedik. Kovalik mellett Vidnyánszky volt az, aki értette, mi az operajátszásban történt fordulat lényege – ezt ez az előadása is bizonyítja. Egyik legfőbb erénye a kiváló térhasználat, a látványos jelenetek – a zarándokok és a fiatalok bevonulása, az akasztottak libegése a kilátó oldalában – lenyűgözőek voltak. Akinek ez volt az első operaélménye, akár azt is gondolhatja, az opera grandiózus műfaj, olyan, mint a panavision 3D film. Kell nekem.

Vidnyánszky remek, színészként is helytálló énekesekkel dolgozhatott: Rálik Szilviával, Kiss. B Attilával – különösen az előbbi értelmezte is, értette, mélyen megélte a szerepét. De a rendező most mintha nem érezte volna azt, amit a német rendezők olyannyira igen, és korábban ő is: hogy nem elég a partnerkapcsolatok, emberi viszonyok fogékony ábrázolása, legalább olyan lényeges eleme egy opera-előadásnak az egységes stílus; a háborús környezet nála minden átmenet nélkül váltott át rajzfilmessé. A dzsipjében ülő Cavaradossi mögött katonák vitték a rajzolt hátteret. Az olcsó poénok zavaróan világítottak ebben a koromsötét, vakbélgyulladás-komoly előadásban. A horror felé hajló végkifejlet teljeséggel hiteltelen volt számomra a bevezető, a szerelmi kettőst tönkrevágó képi attrakciók miatt.

Kerényi Miklós Gábor – Kero – sosem esik ki a stílusból. De nála ez – most, kivételesen – egy RTL-es esztrádműsor stílusát jelentette. A *Bohém Casting* tulajdonképpen Puccini *Bohémélet*ének musicalesített változata. Henri Murger történetét is átírták: a bevezetőben bohém művészeink lányok casting-videóit nézik egy leharcolt stúdiónak tetsző bérleményben; csinos hölgyek a *Mi chiamano Mimit* éneklik. A stúdió közepén filodendronok, olyan az egész, mintha egy garázst kereszteztek volna egy kifosztott kertészettel. Amint arra László Ferenc is rámutatott, az előadás gyakorlatilag választ ad arra a sokakat foglalkoztató kérdésre, tehetségesek-e e bohémek: nos, egyértelműen *nem*. Filmjükről – a *Bohémélet*et vinnék filmre, de láthatóan messze nem akkora talentummal, mint Aki Kaurismäki – süt az amatőrizmus. Suta képek, a közelik otrombák, a bevilágítás kezdetleges, még a *Barátok közté* is különb. Az egész produkció – nemcsak a bohémeké – jelentős hasonlóságokat mutat az összecsapott szappanoperákkal.

A Mimit adó hölgy – a sugárzóan tehetséges Bordás Barbara, akinek nemcsak alakítását, de hangját is dicsérni lehet – leukémiás, halálán van. A filmbéli drámа tehát életdráma lesz.

Az opera zenei anyagát nagyban, de tulajdonképpen nem feltűnően módosította Zsoldos Béla – Puccini hangszerelő készségei egészen kiemelkedőek –, a gitár és egyéb hangszerek jelenléte érzékelhető, és javarészt azért nem zavaró, mert az énekesek telje-

sítménye nem teszi lehetővé, hogy ezt az előadást mint operát fogadjuk be. A kérdés az, hogy a *Bohémélet* ihletésére született musicalként élvezhető-e. A válasz erre legalább annyira egyértelműen igen, mint arra a kérdésre, hogy kivívná-e az átdolgozás Puccini jogos haragját. A *Bohém Casting*ban nem kevés az üresjárat, vannak benne felesleges negyedórák, de ha valaki el tudja feledni, hogy volt egy eredeti *Bohémélet* (én erre, megvallom, nem voltam képes), el tudja feledni, mondjuk, az első pillanatokban, a stúdió vásznán felvillanó Anna Netrebkót mint Mimit, az örömét is lelheti benne.

Ha ezt értik a szervezők népoperán, ha ez lenne az új irány – márpedig a meghívott díszvendég, Alekszej Ribnyikov miatt ezt valószínűsítem (ő egy James Horner és Howard Shore zenéihez hasonló hatásvadász zenéket elkövető film- és musicalszerző) –, akkor a Miskolci Operafesztivál nem az opera belső lényegének felmutatása, hanem a nép szórakoztatása felé mozdul el, tehát nem a nívós előadások lesznek a vetélytársai, hanem a kereskedelmi tévés szappanoperák. Úgy tűnik, a kitűzött cél nem felrázni, hanem elcsalogatni nézőket a tévékészülékek elől – nem tagadom, egyébként ez is nemes és fontos cél. De ez azt jelenti, hogy nem elmossák, hanem igenis megerősítik az elit és a tömegprodukció közti határvonalat.

Erre mutatott: az ExperiDance Bartók-interpretációja, amely, úgy tűnt, még az együttesért lelkesedőket sem hevítette fel. *A fából faragott királyfi* színpadképe – egyébként *A kékszakállú herceg várá*é is – leplekből összeálló, könnyű vászonkonstrukció volt, melyet akár kreatívan, úgy is lehetett volna használni, hogy az előadás megmutasson valamit a mű mélyebb rétegeiből. De ez a bokázásba és kalotaszegi legényesbe átforduló táncmulatság oly mértékben állt távol Bartók Béla szellemétől – a fesztivál szellemétől is –, hogy a felháborodásra amúgy is hajlamos örökösök nevében én már fogalmaztam volna is a petíciót: Bartók a tisztaságra és átláthatóságra törekedett (hihetetlen precíz ember hírében állt), az össze nem illő táncelemek, a különböző tájegységek táncainak kevercse nagy valószínűséggel tajtékzásra ingerelte volna. Már valószínűleg a klasszikus balett népzenei táncbetétekbe ültetése ellen protestált volna, de a népzene feltérképezőjeként az alföldi táncok és az erdélyi legényesek ilyetén vegyítése ellen még inkább. Az ExperiDance még látvánnyal sem tudta kárpótolni azokat, akik Bartók-interpretációra számítottak, ráadásul a mindig egészséges tempókat hozó, a belépésekre figyelő Kesselyák Gergely ezen az estén még a zenekart sem tudta kordában tartani.

Zenei szempontból a legkiválóbb a *Lidércek*, az első Puccini-opera megvalósítása volt. Ezt a mindössze ötvenperces produkciót háttérvetítés kísérte: egy zöld erdő képe előtt énekelt magabiztosan Bazsinka Zsuzsanna, és nagyszerűen, elementáris erővel, úgy, ahogy, mondjuk, egy régi zenés előadás előadójától elvárjuk (manírokтól mentesen, vibrálás, felesleges díszítmények nélkül), Kálmándi Mihály. Ez az előadás sajnos csak növelte hiányérzetemet. Ilyenekre, ilyesfajta szórakoztató, ugyanakkor informatív előadásokra lett volna még szükség (informatív volt annyiban, hogy legalább nagy vonalakban megmutatta, milyen is volt a jeles szerző első operája, és bizony a zárótétel közben leesett az állam: Puccini, úgy tetszett, teljes fegyverzetben pattant elő Szent Cecília fejéből).

A régi, szép reményekre jogosító Miskolci Operafesztivál idén véget ért. Ami utána jön, az tulajdonképpen egy egyedi kísérlet, melynek ha eredményében valamelyest van is ok kételkedni, jó szándéka nem vitatható: az operát lehet és kell is közelebb hozni a tömegekhez, a tévét nagykanállal fogyasztókhoz, és az is elképzelhető, hogy a kifulladóban levő rendezői opera helyébe éppen egy a miskolci laboratóriumban kikísérletezett opera-klón lép majd, tehát mi járunk majd egy lépéssel Európa előtt, és nem hátul kullogunk. Mindenesetre a tanulság (és nemcsak a szép emlékű fesztivál végső tanulsága ez) levonható: a csekély és erőtlen középosztály a fesztivál megfojtásának engedve bizonyította tehetetlenségét.

Csak a holtak érdekelnek

BESZÉLGETÉS A POSZT-ON RIMAS TUMINASSZAL

Rimas Tuminas litván rendezővel a POSZT 2012-es programjáról beszélgettünk június 15-én, a fesztivál utolsó napjának záró előadásai előtt.*

– Milyen ismeretei voltak a magyar színházról korábban?

– Régebben, a Szovjetunió idejében Bulgáriának, Romániának megvoltak a maguk fesztiváljai, így ezeket a színházi világokat sokkal jobban ismertük. Magyarországon leginkább még Zsámbéki Gábor előadásait ismerem. Azért is jöttem el a fesztiválra, hogy csökkentsem ezt a fehér foltot, amit számomra a magyar színház jelent.

– Van információja a POSZT válogatási szisztémáját érintő változtatásokról, vitákról, és mi ezekről a véleménye?

– Esetleg azzal kapcsolatban merülhetett fel bennem kétség, hogy miért került be egyik vagy másik előadás. De mivel nem ismerem a teljes magyar színházi kontextust, ezt elég nehéz megítélni.

– *Ezek most felvállalt módon nem a legjobb magyar előadások. Az idei koncepció az volt, hogy a válogatók kompromisszumos alapon fedjenek le minden területet – igaz, közülük hiányoznak a függetlenek.*

– Nem hallottam erről. Lehet, hogy ez a helyzet esetleg kiprovokálja egy külön független színházi fesztivál kialakítását. Meg szabad határozni az egyes fesztiválok profilját. És természetesen az államot is megelégedéssel kell eltöltenie annak, amire a pénzét költötte.

– *Magát mennyire töltötte el megelégedéssel a POSZT?*

– Először kicsit meglepődtem... hogy is mondjam... Meghökkentem, eleinte úgy éreztem, mintha nem igazán komolyan viszonyulnának a színházhoz; amit láttam, inkább a nézőknek szólt, velük való kacérkodás volt, amiben a színészi játék mintha nem mutatott volna sehová. Úgy éreztem, igazán komoly témafelvetésekre nem vállalkoztak. De aztán feltűntek olyan előadások, amelyeknek már volt tétjük: a *Scapin*, a *Trió*, a *Szentivánéji álom*, és ezek valahogy helyrebillentették bennem azt a kezdeti kétséget vagy kis bizonytalanságot...

– *Pontosan milyen bizonytalanságokra gondol?*

– Megértem ezeket a színházakat is, és semmiképpen nem ítélném el őket. De ha az ember túlságosan a nézők kegyeit akarja keresni, és ez a különböző műfajok – komédia, farce, buffo – keverésével-vegyítésével párosul, akkor viszont ezt végig kellene vinni. Természetesen a felsorolt műfajok nagyon nehezek. Magyarországon a vásári komédiás hangvétel sokkal erősebb, mint Oroszországban. És itt legalább vannak műfaji próbálkozások. Oroszországban gyakran őrületes komédiákat rendeznek, amelyek sokszor egy-két ismert emberre épülnek, csak azért, hogy minél több nézőt vonzzanak be az épületbe, ez pedig túl könnyű útja a színházcsinálásnak. Az ilyen színházakat inkább be kéne zárni. Ebben az értelemben akár cenzúrát is alkalmaznék, Oroszországban és Litvániában is. Magyarországról nem beszélek, ahhoz nem mernék nyúlni.

– *Ha a hatalom bezáratja a színházakat, az elsőre inkább a puritánokat juttatja eszembe... Magyarországon ma mintha szintén ebből az eszméből táplálkozna a színházak bezárásának gondolata, persze nem nyíltan, hanem az ellehetetlenítés útján; erről hallhatott egy-két utalást Mohácsi* Szentivánéji álom*jában is. Megtudott még valamit a mostani Magyarországról az előadásokat nézve?*

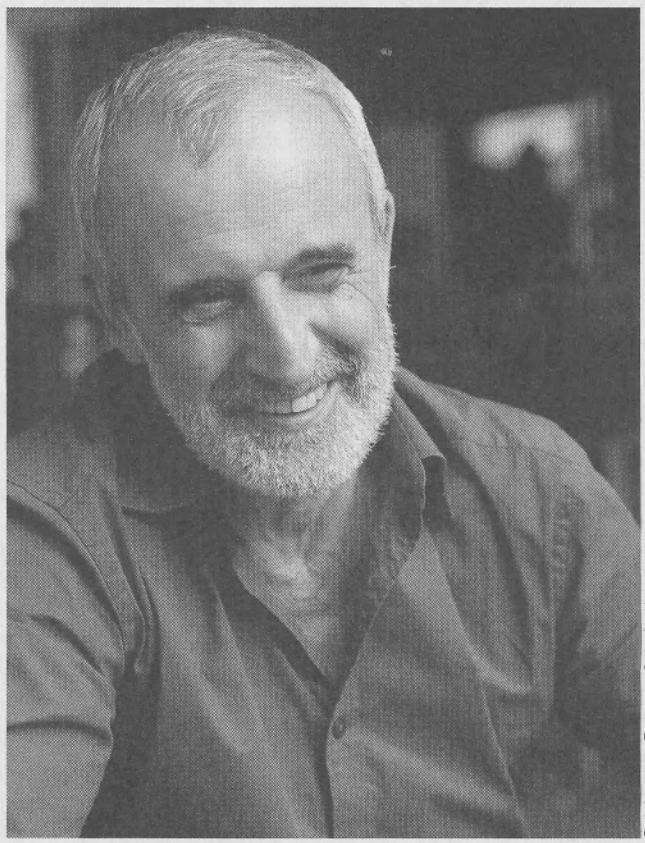
– Például azt, hogy a színészek olyan játékmódot dolgoztak ki, ami egyszerre tart távolságot a figurától, és formálja ezt játékká. Sok színészt szívesen elrabolnék, kivásárolnék innen. Ez is egy fontos szempont egy fesztivál esetében. Kicsit úgy, mint a futballban: örülnék, ha vásárolhatnék színészeket.

– *Ez tetszik, de nem egészen erre gondoltam, hanem hogy megtudott-e valamit az itteni társadalmi valóságról.*

– Látom, hogy ez nagyon foglalkoztatja az embereket, nem véletlen, hogy gyakran aktualizálnak az adaptációkban. Megjelenik a színpadon a politika, de őszintén szólva ezzel szemben én elég kritikus vagyok. Voltak olyan periódusok, amikor inkább az intellektuális vagy a politikai színház dominált, de ezt nem mi, színházi emberek találtuk-találjuk ki. A magam részéről inkább megmaradnék az olyan színháznál, amit nevezzünk fantasztikus vagy paradox realizmusnak, vagy szürrealizmusnak; ami a megismerés mélységén keresztül minél mélyebbre hatol. Ily módon rá lehet találni mindenre, és sokkal nagyobb robbanást lehet előidézni.

– *Okvetlen kizárja egymást ez a kettő?*

– Én kihagynám az aktualizálást. Azért, mert kellő mélységben mindent meg lehet találni. A történelmet is, a kultúrát is. Az aktualizálás csak egy dolgot fejez ki:



Szkárossy Zsuzsa felvétele

a mai gondolkodást. Ezzel a módszerrel a színészekre a tudatukon keresztül apellálhatunk. Sokkal jobb viszont, ha nem hódolunk be az idő szavának. Számomra a mostani lét nem annyira érdekes. A *Három nővér*ből Csebutikinnal értek egyet: lehet, hogy nem is vagyunk, lehet, hogy csak úgy tűnik, mintha léteznénk, lehet, hogy nem is élünk. Az én korom valahol a XIX. században van, valahol ott létezem.

– *És mire tartja azt a fajta bátorságot, ha valaki, nem kizárva ezt a fajta mélységet, de mégis mer a hatalommal szemben álló álláspontot megfogalmazni? Nem a szabadság fokmérője-e ennek a lehetősége, s ha nem próbáljuk meg ezt kikényszeríteni, az nem egyenlő-e az elefántcsonttoronyba zárkózással?*

– Annyira divatos lett az ilyenfajta gondolkodás, hogy mindig odamondogassunk a hatalomnak, mintha csak erre volna szükség. Én ennek nem igazán látom értelmét, nem is foglalkozom ilyesmivel. Számomra

letűnt korok világa, hangjai az izgalmasak. Csak a holtak érdekelnek. Holtakkal is dolgozom, sokkal érdekesebbek számomra, mint az élők. Ők is szerettek, gyűlöltek, és mennyi szerelem veszett a semmibe! Hogy tudtak szeretni a nők például!

– És most hogy tudnak szeretni?

– Hol van mindez? Ma valahogy nem tudunk szeretni. Nem tudjuk magunkat átadni egymásnak, nem tudunk hűségesek lenni, nem tudunk szolgálni sem. Azzal sem vagyunk tisztában, mi az: egy államot vagy egy országot szolgálni. Inkább állandóan elégedetlenkedünk – ez persze nagyon könnyű. Ha az ember folyton elégedetlen, akkor nagyon nehéz rálelnie az otthonára. Ezért én ha nem tudom megfogalmazni magam a jelenben, visszanyúlok egy régebbi korba. Őseink, elődeink életéből merítve rendezek.

– Sokan – köztük én is – éppen az őszinte és nyíltszívű bírálatban látják az állam szolgálatának és az iránta való szeretetnek a megnyilvánulását. Ön szerint hogyan lehet/kell szolgálni egy államot?

– Mondjuk, próbálja ki valaki, hogy elmegy kulturális miniszternek.

– Ja, hogy az állami tisztségviselők, miniszterek szolgálnak rosszul?

– Nem. Egyszerűen bizonyos esetekben miért ne lehetne segíteni a hatalomnak, miért kell állandóan szembemenni vele? Már ha olyan hatalom van persze, amivel egyáltalán érdemes szóba állni. Máskülönben állandó a harc, a küzdelem, és én kicsit belefáradtam ebbe. Ebből egyébként nagyon jó darabot lehetne csinálni: belefáradtam abba, hogy folyton a rosszra gondoljak. Majd inkább megírom.

– Oroszországban lehet a hatalmat segíteni?

– Nem. Ahogy egy orosz filozófus mondta, nem a földrajzi helyzet határoz meg egy népet, hanem a vágyai, az álmai. Ma nincs vágy, nincs álom a színházban sem. Előadástól előadásig létezünk, tulajdonképpen már elegem van a rendezésből is, abból, hogy előadásokat csináljak.

– Ezt azért is kérdeztem, mert ha úgy érzi, hogy nem lehet szót érteni az orosz hatalommal, akkor vajon egy ilyen helyzetben sem érdemes kritikát megfogalmazni?

– Nem, én a sorssal, a végzettel akarok párbeszédet folytatni. Mindent öröklünk, a konfliktusokat is, lényegében belépünk a konfliktusba. Holott amikor megszületünk, nem a konfliktusba születünk bele. Mindannyian a szeretet gyermekei vagyunk. Hiszem, hogy szeretetből születtem. Nem egy megerőszakolás gyermeke vagyok, hanem a szüleim szerelmének gyümölcse, akkor miért kell a világot úgy szemlélnem, hogy konfliktusban legyek vele? Miért kellene folyton a helyemért, a boldogságért küzdenem? Azt gondolom, hogy erre semmi szükség. Tulajdonképpen úgy érdemes segíteni a hatalomnak, ahogy a felebarátodnak is segítenél.

– Akkor a POSZT esetében is a harc feladásában, a külön fesztiválok kialakításában látja a megoldást?

– Miért ne? Végül is létezhet alternatív fesztivál, a néző el tudja dönteni, hogy melyik érdekli inkább.

– De ha most mégis úgy érezte, hogy a fesztivál eleinte túlságosan gyenge volt, volna-e valami megoldási javaslata a hullámzó színvonalra, ami a válogatási szisztémát illeti?

– Mondanék három alapgondolatot. Ha olyan előadásról van szó, amiből érzem a gyerekkor illatát, a kenyér ízét és a kor zengését, hangzását, ha ez a három komponens megvan egy előadásban, akkor engem érdekel. Akkor az már az emberről, az emberi sorsról szól. De ne a sorsot meséljék el nekem, hanem lássam azt megvalósulni.

– Ennek a kiválasztására mi volna a legmegfelelőbb módszer?

– Nem tudok receptet, de Moszkvában is létezik ugyanez a probléma. Idén például az Arany Maszk Fesztivál zsűrielnöke voltam. A válogatók ott szakemberek, és nagyon meg voltam döbbenve rajtuk. Legszívesebben megkérdeztem volna, hogy milyen kritériumok alapján válogattak. Persze vannak különböző kritikusklánok, amelyek lobbiznak egyes előadásokért, de valamiféle művészeti akadémiának ki kéne alakulnia, ami komplexitásában szemléli a darabokat, nem pedig különálló szakértők szemszögén keresztül. Filozófusok, pszichológusok, orvosok volnának a jó válogatók. Akkor egy olyan szféra döntene, amely nem színházi szakemberekből áll. A színházat körülvevő területben bízom, a szakértőktől Isten mentsen.

– Az oroszhoz képest milyennek látja a magyar színházat?

– A magyar színháznak sokkal nagyobb esélye van áttörni a karnevalizációhoz, az idealizációhoz. Egyelőre csak úton vannak a rendezők a vásári jelleg felé, mégis sokkal több lehetőséget látok itt, mint az orosz színházban.

– Ezt ki tudná még fejteni? Ha a POSZT azon célját vesszük, hogy a külföldiek képet kapjanak rólunk, menynyire teljesítette a feladatát? Megérte idejönni?

– Mikor jöttem, voltak kétségeim. Úristen, miért is, miért is – de egy bőröndnyi ellopott gondolattal térek haza. A jobb előadásokat esetleg megpróbálhatom elhívni Oroszországba vagy Vilniusba.

– Mondjon egy számot, kb. hány előadás miatt érte meg idejönni?

– Mondjuk, három. És ez elég is. Nem kell egyáltalán kritikusan gondolkozni, nincs a magyar színháznak semmi baja. Azt kell mondani, hogy úton vagyunk. Haladunk egy úton.

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE: HERCZOG NOÉMI

* Köszönet Kozma Andrásnak a tolmácsolásért.

www.szinhaz.net

Zsedényi Balázs

A változás elkerülhetetlen

BESZÉLGETÉS FÜGGETLEN SZÍNHÁZAK ALKOTÓIVAL II.

Sorozatunkban a független társulatok helyzetéről adunk körképet. Kíváncsiak voltunk, hogyan látják az ellehetetlenülés szélére került VI-os kategória alkotói, társulatvezetői a jelent és a jövőt. Mi lett több, és mi lett kevesebb az elmúlt két évben? Milyen fennmaradási stratégiák vannak? Van-e lehetőség a mai helyzetben a függetlenek érdekérvényesítésére? A személyes interjúkból a kérdéseket kiszedtük, az így szerkesztett monológok, úgy hisszük, híven reprezentálják a megszólalók nézőpontját, azt, hogy ők mit vélnek hangsúlyosnak az adott kérdésekben. A válaszolók szövegeit megkíséreltük tematikailag különválasztani – ez nem mindig sikerült, ami jól tükrözi, mennyire bonyolult összefüggésrendszerről van szó. Sorozatunk második részében **Herczeg Tamás** színész, a HOPPart Társulat vezetője, **Gáspár Anna,** a Manna Produkciós Iroda vezetője és **Kulcsár Viktória,** a FÜGE Produkció vezetője véleménye olvasható. A beszélgetéseket 2012 júliusában folytattuk le.

1. A JELENLEGI HELYZET

HERCZEG TAMÁS: Az elmúlt évadban terveztük, hogy a Kőszegen bemutatott *Hajrá Háry!*-t elhozzuk a Trafóba. Októberben mutattunk be egy produkciót a MűPa felkérésére, de csak két előadást rendeltek, így azt nem játszottuk tovább. Tervben volt, hogy az Orlai Produkcióval és a Nézőművészeti Kft.-vel koprodukcióban, Koltai M. Gábor rendezésében bemutatjuk az *Ahogy tetszik*-et. Terveztük a *Mirkó királyfit*, Baksa Imre rendezésében. Ezek létrejöttek. Nyárra szóló terv volt egy közös produkció az Örkény István Színházzal. Bár a harmadik produkciós partner, a Szentendrei Teátrum az utolsó pillanatban kiszállt, Mácsai Pált érdekelte a munka, és hajlandó volt a tervezettnél többet is rászánni, így sikerült az Örkényben megtartani az előbemutatót.

Schiller Kata felvétele

Látható, hogy egy ideje együttműködésekből, közös projektekből tartjuk fent magunkat. Ahogy jöttek az elvonások, a zárolás, észleltük: egyre kevesebb pénzből vagyunk kénytelenek működni, így szükségszerűvé vált, hogy összefogjunk másokkal. Hogy nekünk ez miért megy könnyen? Nem nagyképűsködés, de szerintem azért, mert addig sikerült felépíteni, hogy kik és mi a HOPPart. Akiket megkerestünk, azokról is tudtuk, hogyan viszonyulnak hozzánk. Ez annak ellenére igaz, hogy a közönségben és a szakmában a mai napig nem tiszta, kikből áll a társulat. Annak idején a HOPPart kényszerűségből jött létre egykori egyetemi osztályunk tagjaiból, de egy évad alatt fel is bomlott – ami szomorú, mert akik elszerződtek, azokkal az egyeztetés szinte lehetetlenné vált. A *Chicago* után, a 2010/11-es évad előtt mondtuk ki, hogyan kell működnünk: négy színész alaptagunk és egy produkciós vezető munkatársunk van, mindenki más vendégként vagy alkalmi tagként dolgozik.

Tavaly 20 millióra pályáztunk, ami egy évre reálisan fedezné a tagok fizetését, a próbapénzt a vendégeknek, az előadások játszási költségét plusz a működési kiadásokat. Ehhez képest 12 milliót kaptunk. A további 8 millióból több vidéki előadást akartunk tartani, ami nem jött össze, így inkább előadások bemutatására koncentráltunk. De a most kiírt pályázaton megint megpróbáljuk. Nem maradéktalanul ugyan, de végül is létrejött, amit terveztünk.

A HOPPart fiatal alkotóközösség – mi sem tudjuk igazán, hogy merre tartunk. Van infantilisebb előadásunk, van, ami komolyabban foglalkozik környezetünkkel, és a zene valamilyen formában mindig jelen van. Egyszerűen szeretném, ha engednének minket kísérletezni, amíg meg nem találunk a saját hangunkat, ami a védjegyünkké válhat. A kísérletezés ugyan felment sok minden alól, mégis törekszünk olyan minőségi zenés színházat létrehozni, amely gondolkodtat, szórakoztat, és talán valamiféle lelki támogatást is nyújt abban, hogy a néző ki tudja szűrni akár napi problémáinak közvetett megoldását is. A színháznak emlékeztetnie kell az embert arra, hogy lehet gondolkodni, ami akkor jó, ha párosul a szórakozással: észre sem veszed, és már töröd a fejed. Polgár Csaba mondta, hogy a függetlenek jelentik a „könnyűlovasságot”,

hiszen mi tudunk gyorsan reagálni az eseményekre. Persze ez a kőszínházak feladata is lenne, hál' istennek egy-kettő már megpróbál e szellemben működni. Azt hiszem, ők ismerik a függetleneken belül létrejövő eredményeket, így van honnan meríteniük – ebből is látszik, hogy a két szféra hat egymásra.

A célunk, hogy legyen egy erős magja a társulatnak – lehetőleg a jelenlegi négy embernél több –, akikhez rendezőket és vendégeket tudunk hívni. Nem mindegy persze, hogy egy produkció hány „külsős" tagjához kell alkalmazkodni, mert egy ponton túl szervezhetetlenné válik a dolog.

GÁSPÁR ANNA: Egy előadás megvalósulása nem csak pénz kérdése. A kitartás, az alkalmazkodási képesség, a befektetett energia és a kreativitás legalább annyira számít. Ha megkeres egy rendező egy előadás tervével, lehet, hogy akkor is létrejön a produkció, ha kiderül, hogy nem tudunk rá elég pénzt szerezni – igaz, máshol és másképpen, alkalmazkodva a körülményekhez. A tapasztalat az, hogy egy kiforrott terv sem ment veszendőbe a pénz hiánya miatt. A Mannában nincs évadterv – nem tudom, létezik-e még időben és térben ennyire nyitottan gondolkodó szervezet. Volt arra példa, hogy valaki márciusban kopogtatott be, hogy májusban szeretne bemutatni egy produkciót. Az előadás azóta is telt házzal megy. Igyekszünk rugalmasan és kreatívan reagálni az igényekre, és egy ötletet sem vetünk el azonnal. A létrejött előadásokat pedig tovább kell gondozni, folyamatos támogatást, menedzsmentet igényelnek, így a Manna pontosan úgy működik, mint egy színház, csak kicsiben. Létrehozunk, továbbjátszunk, utaztatunk. A „válság" és a támogatások elmaradása a fejlesztés lehetőségét veszi el. Állandó alkalmazottakra lenne szükség, irodahelyiségre, saját szállító járműre, technikára, nagyobb raktárra, olyan megoldásokra, amelyek hosszú távon válnának költséghatékonnyá. A továbbjátszás segítésére sem marad pénz, így stagnálunk vagy visszafejlődünk, és egyre kevesebb a marketingre fordítható összeg – gyakorlatilag szájhagyomány útján reklámozunk.

Kleb Attila felvétele

A Manna még nem lép fel mint megrendelő, nem kér fel rendezőt, írót, hogy hozzanak létre produkciókat. Hozzánk bekopogtatnak alkotók projektmunkákkal, amikhez szeretnének segítséget kapni. Ezek megvalósítását támogatásokból finanszírozzuk – és nemcsak állami, hanem magántámogatókat is sikeresen bevontunk már ilyen folyamatokba. A továbbjátszásnál figyelünk arra, hogy egy előadás „eltartsa magát", tehát megtermelje a kiadásaira fordított összeget. Mivel a Manna több mint húsz futó produkció hátterében munkálkodik, ezek egymást is segítik – az egyik nyeresége fedezi a másik esetleges veszteségét. A források között fontos szerepe van a taónak is, amely minden jogosult számára szabadon felhasználható – tehát ez az az összeg, amiből beszállhatunk egy előadás létrehozási költségeibe, finanszírozhatjuk a továbbjátszást vagy marketinget. A saját jegybevételt felmutató független színházaknak nagy segítség a tao-támogatás, aminek igénybevételében ernyőszervezetként, jogi szaktanácsadással és partnerkereséssel igyekszünk segíteni a társulatoknak.

Mivel a színházcsinálásra egyre kevesebb forrást kapunk, hiszem, hogy más irányba kell nyitni és azon keresztül pénzt szerezni, fejlődni. Nem abban gondolkodom, hogyan lehetne minél több pályázatot beadni, hanem azt a lehetőséget keresem, ami által helyzetbe lehet hozni ezeket a független alkotókat. Távlati terveink között szerepel például egy online disztribúciós rendszer létrehozása, amely adatbázisba gyűjtené a hazai játszóhelyeket. Ez segíthetne az előadóknak, hogy minél több helyre eljuthassanak, és a befogadóhelyeknek, hogy a nekik legmegfelelőbb programot, előadást, művészt tudják meghívni.

KULCSÁR VIKTÓRIA: A FÜGE helyzete speciálisabb, mi csak abból a pénzből élünk, mint a társulatok nagy része – ha nem így lenne, akkor rontanánk a helyzetükön, és nem segítenénk. Vagyis: olyan tervünk nem volt, ami a későn kiírt pályázat, illetve a zárolás miatt ne valósult volna meg. Induláskor nehezebb helyzetbe kerültünk a vártnál a hirtelen jelentkező anyagi problémák miatt. Ha maradt volna az ideálisabb közeg, akkor terveink szerint szépen, fokozatosan tudtunk volna terjeszkedni, így viszont szinte be kellett robbanni és közben idomulni, reagálni az eseményekre. Villámgyorsan ki kellett próbálnunk dolgokat, amelyek ha nem működtek, változtatni kellett, vagy éppen újat kitalálni. Hirtelen nagy űr keletkezett, elsősorban a finanszírozásban, mi pedig azt is vállaltuk, hogy segíteni próbálunk a lyukak betömködésében, így az alkotók ezt jogosan el is várták.

Schiller Kata felvétele

Annyiban könnyebb a helyzetünk, hogy nem tartunk el társulatot, és nincs fenntartandó játszóhelyünk sem (ez idáig). Projektekben gondolkodunk, azok alapján hozzuk létre az üzleti terveket, ezért nem omlik össze a rendszerünk még az állami támogatás hiányában sem. Ugyanakkor a stábunk egyre bővül, most már heten dolgozunk a FÜGE-nél, jó páran már főállásban, a fizetéseket pedig elő kell teremteni. A projektek sajnos nem termelnek profitot, csak az egyéb megrendelések, viszont fontos, hogy mindig egyensúlyban legyen a kiadási és bevételi oldal, hogy ne keveredjünk kifizetési problémákba. Nem szeretnénk kiszolgáltatni magunkat az államnak.

A jelenlegi helyzet azért különösen bonyolult, mert úgy készítjük a működési pályázatokat, hogy a benne szereplő 2012-es munkaterv gyakorlatilag már elmúlt.

Elszomorít, hogy mire megkapjuk az idei pénzt, vége lesz az évnek. A kultúrafinanszírozás általánosan nehéz helyzetben van. De bizakodó vagyok: ilyen mélyről már csak felfelé lehet jönni. Ugyanakkor benne van a pakliban, hogy mire kihirdetik az eredményt, addigra újabb zárolást írnak elő. Mindez komolytalan és szomorú is egyszerre. Már annak is örülni tudnánk, ha jövőre megmaradna az idei keret – bár erre nincs sok esély. A legjobb pedig az lenne, ha valahogy kiszámíthatóvá válnának a dolgok: akkor írnák ki a pályázatokat, amikor ígérik, és akkor fizetnének, amikor kell.

2. FENNMARADÁSI STRATÉGIA

HERCZEG TAMÁS: Nemcsak pályázati pénzből működünk. Próbálunk élni az adókedvezmény adta lehetőségekkel – ami tulajdonképpen ugyanúgy állami pénz –, és akadnak szponzorok is. Először vállalatvezetőket kerestünk meg, de ez a próbálkozás tulajdonképpen kudarcba fulladt. A tao volt a kulcs a magánszektor felé: megjelenésétől a cégek nyitottabbá váltak. Nagy segítség a FÜGE, amely átlátja a helyzetet, és koordinálja a folyamatokat; több támogatót fognak egybe, és szépen el tudják osztani a pénzeket – de a FÜGE-től függetlenül van egy-két cég, amellyel személyesebb kapcsolatban állunk. Példaként: érdekesnek találták, hogy a HOPPart Zsótérral a *Chicagót* csinálja meg az Átriumban. A produkció tervét a Summa Artium beválogatta egy úgynevezett „mecénásnap" nevű eseménybe. Elképesztő volt nézni a Műcsarnok közepén, hogy öt perc alatt összejött rá 1 millió 400 ezer forint. Megjegyzem, a mi viszonyainkhoz képest a *Chicago* giga-költségvetésű előadás volt, de annyit már arra sem tudtunk összeszedni, hogy három évre meglegyenek a jogai.

Úgy érzem, megpróbáltunk reálisan gondolkodni: számítunk egy támogatásra, amit meg kell szerezni, aztán megnézzük, abból mi jön ki. Így az a mérték is egyértelmű, hogy az egyes koprodukciókból mennyit tudunk vállalni anyagilag. Aztán addig keresünk partnert, míg nincs meg az általunk elképzelt dolog fedezete. Nehéz helyzetben vagyunk sokan, és lesz ez szerintem még rosszabb is – de addig nem panaszkodom, ameddig tudom, hogy ha van 5 forintom, abból nem 6-ot akarok elkölteni, hanem azt az 5-öt használom fel lehetőleg hatékonyan. Tény azonban: ha egyre kevesebb a pénz, egy pont után fenntarthatatlanná válik a rendszer.

Felvetődik az együttműködés vagy a betagozódás a kőszínházakba. Dolgoztunk a Nemzetiben, Jordán Tamás igazgatása alatt létrehoztuk a *Tovább is van...* című meseelőadást, de betagozódni nem tudunk és nem is akarunk. Az ilyesmi addig működik, ameddig a színház levesz bizonyos terheket a befogadott társulat válláról, de ottlétünk nem szól bele a nagy egész működésébe, és zavartalanul tudunk egymás mellett dolgozni. Ehhez kell egy igazgató, aki a társulatával el tudja fogadtatni ezt a helyzetet. Ezután tud elindulni valami átjárás. Most az Örkényben is azt látom, hogy ez működik. Jót tehet mindkét színháznak, hiszen a két nézőtábor megismeri a másikat. Ám közben a független társulatnak önmagában is kell működnie, ugyanis ha állandósul ez a fajta munka, akkor már nincs értelme a függetlenségnek. Nem véletlenül vagyunk függetlenek, még akkor is, ha most csüngünk az állam csecsén.

Mégsem érzem, hogy panaszkodnunk kell. Inkább arra koncentrálunk, hogy kijöjjünk a pénzből. A következő évadot a későn kiírt működési pályázat miatt át kellett tervezni. Nagy gond, hogy nem tudjuk, mi lesz a Trafóval, jelenleg nincs egy intézményvezető, aki vállalná, hogy tavasszal menjünk játszani, és felelne a létrehozott produkcióért. De a felajánlás utófinanszírozásos: ha létre tudjuk hozni az előadást Magyarországon – amihez előfinanszírozó partnerek szükségesek –, akkor miután ők megnézték és elfogadták, utólag fizetnének. Az azt követő évadban egy nagyobb szériát is meghívtak volna belőle. Csakhogy náluk is változik minden, nem tudni, létrejön-e valóban az együttműködés.

Jövőre játsszuk tovább az előadásainkat, de legfeljebb háromra csökkentjük az új bemutatók számát – viszont az legalább biztos, hogy lesznek. Bár a produkcióink nem önellátóak, de egyre többjüket tudjuk úgy egyeztetni, hogy növelhessük az előadások számát, és így előbb-utóbb kijövünk null szaldóra. Ez talán nem túl nagy álom. Egyelőre az is csodaszámba megy, hogy az elmúlt hét hónap alatt nem halmoztunk fel adósságot.

GÁSPÁR ANNA: Az egyéni alkotó sokak számára nehezen megfogható. Ha egy neves rendező szeretne létrehozni egy előadást, de nem színházi megrendelésre, hanem saját ötletből, külön erre a projektre összeválogatott művészekkel, akkor ne várjuk el tőle, hogy ezért létrehozzon egy szervezetet. Például ha Zsótér Sándor *Liliom*ot szeretne rendezni a Vidámparkban, akkor meg kell teremteni számára a lehetőséget – ne kelljen emiatt létrehoznia egy nonprofit kft.-t. Emellett fontos, hogy valaki esélyt adjon a kezdő rendezőknek vagy egy frissen alakult társulatnak, hogy próbálkozzanak – akiknek ahhoz, hogy pályázhassanak, hároméves működést kellene felmutatniuk. Azt látom, hogy az alkalmi társulatok száma nem csökken, sőt, amíg színészek és csapatok kerülnek utcára, addig csak nőni fog. Hiszen rengeteg színházi embernek csak így van lehetősége alkotni, ha újra elkezdi kitalálni önmagát – és kényszerből, elkeseredettségből is sokan fordulnak efelé. Nyilván szelektálni is kell, aminek az alapja nálunk a piacképesség. Mindig nagy kérdés, hogy ezeknek az önmegvalósítást célzó alkotásoknak van-e piaci jövőjük vagy sem. Minden alkotóval hosszan elemezzük ezeket a kérdéseket. Ha egy produkciónál nem látom, hogyan tudom helyzetbe hozni, hol fogjuk tudni játszani, kinek fogjuk tudni eladni, akkor nem tudom vállalni érte a felelősséget.

A befogadóhelyek száma csökken, minden ajtó előtt sorban állnak a társulatok, önálló produkciók, ezért úgy gondolom, nem lehet számon kérni rajtuk egy saját markáns profilt. Ennek a kialakítása évekbe telik,

és ma nem lehet előre tervezni – mire megszületne egy befogadóhely imázsa, helyzete, addigra vagy megszűnik, vagy változik a vezetőség. Most mindenhol sokszínű a paletta, és ez nem könnyíti meg az előadások vagy az adott helyen működő csapatok kommunikációját. Az sem várható el, hogy a különböző társulatok csak saját bázisokon játsszanak, mert akkor nagyon felaprózódik a terület, és emellett olyan terheket kellene vállalniuk, amelyekhez a hosszú távú tervezés lehetőségét is biztosítani kellene. A tapasztalatok azt mutatják, hogy a fővárosi közönség helyekre jár – és mivel egy hely bevezetése több évbe telik, ráadásul világos irányt és stílust kell képviselnie, muszáj együttműködni azokkal a helyszínekkel, amelyek bejáratott közönséggel rendelkeznek.

A független befogadóhelyek mellett – egy kezemen meg tudom számolni a talpon maradtakat – a Manna gyakran működik együtt kőszínházakkal is. Ha olyan előadást sikerül létrehozni, amely beleillik egy adott színház profiljába, esetleg foglalkoztatja a társulat színészeit, rendezőjét, tervezőit, akkor könnyebben be lehet vonni egy államilag támogatott színházat, akár már a létrehozásba is. Ehhez jól eltalált ötlet, kompromisszumkészség, kitartás és megfelelő tárgyalási stratégia kell. Meg persze szerencse! Előfordul, hogy egy kőszínház örömmel vesz fel egy kész, profiljába illő produkciót a repertoárjába – hiszen kiadások nélkül tudja növelni előadás- és nézőszámát. De vannak olyan társulattal rendelkező színházak, ahol elképzelhetetlen, hogy egy vendégelőadás rendszeresen műsoron legyen.

Színháza válogatja, hogy mennyire nyitott a befogadásra. Az egykori Új Színházban rendszeresen írtak ki pályázatot független csapatoknak, amelyek lehetőséget kaptak, hogy a stúdiószínpadon bemutassanak egy előadást. És volt olyan, amely évekig műsoron maradt, telt házzal. Jó példa a kőszínházi együttműködésre Mohácsi István *Francia rúdugrás* című előadása, amit az Orlai Produkcióval közösen hoztunk létre, és független előadásként a Centrál Színházban játszunk. Ez közös siker: a néző a darabot a színház előadásának tartja. De az együttműködések a saját előadások markáns képviseletének elvesztésével is járhatnak, ezért a társulatok nehezebben állnak rá erre, kockáztatják a beolvadást.

Egy előadást meg lehet buktatni azzal, ha nem a megfelelő helyen játsszák. Kőszínházban akkor érdemes gondolkodni nekünk, függetleneknek, ha odaillő produkciót tudunk létrehozni. A támogatások csökkenése látványosan érintette a befogadó infrastruktúrát, bezárnak kőszínházakat is – egyre szűkülnek a lehetőségek, csökken a helyek száma, ahol játszani tudunk.

KULCSÁR VIKTÓRIA: Nagyon bátor lépésre szántuk el magunkat: létrehozunk egy Produkciós és Inkubátorházat – ez lenne a FÜGE szakmai életútjának a beteljesülése. Ez hároméves álmunk, de eddigre kérdéssé vált, hogy a jelenlegi helyzetben bevállalhatjuk-e. Végül belekezdtünk... Lassan fél éve pályáztunk erre az épületre, és most aláírtuk a bérleti szerződést a Fővárosi Önkormányzattal 5+5 évre, illetve egy közszolgálati szerződést 3 évre, amit szeretnénk majd lehetőségeink szerint megújítani, hiszen ebből a támogatásból tudjuk kifizetni a bérleti díj nagy részét. Nem játszóhely lesz, több és kevesebb annál. Tulajdonképpen a tevékenységünket szeretnénk szó szerint egy tető alá hozni. Ez egy nagy „társas-ház", ahová a tagszervezeteink be tudnak költözni, ahol megpróbálhatunk együtt élni. Az Inkubátorház a sok önálló formációt foglalja magába, ahol mindenki a saját termében dolgozik. Lesznek benne próbahelyek – adott esetben játszani is lehetne benne, de nem szándékozunk befogadóhellyé tenni. A cél, hogy az ott helyet kapó cirka tizenhét társulat normális és ideális körülmények között tudjon alkotni: szervezeti tagok, egyéni alkotók és civil emberek egyaránt. A független területnek nagy gondja, hogy mindenki ontja a bemutatókat, de nagyon kevés hely és idő jut a megfelelő felkészülésre – egy befogadóhelyen mindössze pár nap alatt kell a térre adaptálni az előadást. Szeretnénk, ha ebben a házban a gyártás és a kivitelezés is helyet kapna – terveink szerint lesz díszletkészítő műhely és közös jelmeztár is. A költséghatékonyságra és a kooperációra próbáljuk fektetni a hangsúlyt. A középtávú fenntarthatóság elmélete két lábon áll. Az egyik, hogy a bekerült előadó-művészeti szervezetek pályáznak, hogy fenn tudják tartani a maguk néhány négyzetméterét. A bérleti díjat a közszolgáltatási szerződés alapján nagyrészt megkapjuk az önkormányzattól. Kiszámoltuk a teljes hely rezsijét és működési költségét, ezt négyzetméter-arányosan elosztottuk – így egy résztvevőnek annyit kell kifizetnie, amennyit használ. A másik láb, hogy nemcsak előadó-művészeti szervezetek, hanem más civil szervezetek is beköltöznek, amelyek máshonnan szerzik a működési forrásokat. A mi feladatunk mindezt úgy menedzselni, hogy akár a nagyobb termek kihasználtságából, akár projektekből, akár nemzetközi pályázatokból tudjunk még adni biztonságot és plusz lendületet.

Sokat dolgozunk azon, hogy megnyerjünk partnereket az üzleti szférából. Nem könnyű, de nem eredménytelen: olyan háromszázból egy – az is a személyes érdeklődésen múlik. Pozitív élmény, hogy az Inkubátorház elve sokaknak szimpatikus. Könnyebb támogatót találni egy fesztiválra is, mert belátható az időkerete s a résztvevők száma. Az üzleti szférában megfogható dolgokban gondolkodnak, mutatókat kell nekik produkálni – a független színházi társulatok erre nem vagy nehezen képesek. Érdekes az is, hogy sokkal szívesebben támogatnak kézzel fogható épületeket, hiszen ha van egy bázis, akkor ott ők is jobban látják a helyüket. Emellett úgy gondolom, a nemzetközi kapcsolatok területe még eléggé kiaknázatlan, sokkal több lehetőséget látok benne. A rengeteg belföldi munka mellett azonban eddig nem volt kapacitásunk rá. Nem könnyű, mert ott is fontos, hogy felfogjanak valamit a támogatandó elképzelésből, ezért ha közösségi, társadalmi vagy oktatási projekttel tudunk előállni, egyszerűbb a helyzet. Ha sikerült megszerezni a nemzetközi forrásokat, akkor a beáramlás pillanatok alatt megtörténik.

3. A FÜGGETLENEK EGYÜTT

HERCZEG TAMÁS: A Független Előadó-művészeti Szövetség megújulása szükségszerű volt: reagálni kell a világ változására. Szerintem Schilling Árpádék megpróbálták átlátni a helyzetet – ami nehéz, mert állandóan változik minden. Ez átmeneti időszak, már elfogadták az új törvényt, de még a régi egy része van érvényben, ebben a helyzetben nehéz bármit is állítani az érdekképviseletről. Például ha elérnék, hogy működési pályázat beadásának előfeltétele legyen a FESZ-tagság – az eredmény lenne. Jó a szekciók létrejötte is, így a közgyűlésen csak egy kibővített elnökség vesz részt, nem kétszázan kiabálnak egy időben, hanem van mód az érdemi munkára. Abban nagyon egyetértek Süsüvel, hogy mindehhez megfelelő önismerettel kell rendelkezniük a társulatoknak.

Schiller Kata felvétele

Kleb Attila felvétele

Például a HOPPart mennyire nevezhető társulatnak? Ez a kérdés belső és külső konfliktust is eredményezett. A belső vita eredményeként kimondtuk, hogy tulajdonképpen alkotóműhely vagyunk, hiszen nemcsak az állandó tagokkal dolgozunk. Kifelé ez azért jelentett gondot, mert régebben ez külön pályázati kategória volt, kisebb összeggel és kevesebb lehetőséggel. Mára ezek a kategóriák eltűntek, de így is érdemes lenne belátónak lenniük a csapatoknak. Ha magunkkal tisztában vagyunk, akkor maga a FESZ is jobban tudja képviselni magát, illetve a tagjait.

Úgy gondolom, az adókedvezmény indítószikra lehet, hogy ne feltétlenül az állam tartson el minket, ne csak a pályázatokat várjuk, hanem megtaláljuk a saját szponzorainkat. Lehet, hogy a látszat szintjén, de elindult valami. Amíg azonban a legbonyolultabb adózási rendszer van Magyarországon, amíg ekkorák a közterhek, addig nem fogunk ide eljutni. Angliában sok száz éves kultúrája van a színháznak – ezt nem tudjuk behozni –: 40-50 fontos vagy akár magasabb jegyár mellett is beülnek az emberek előadást nézni, mert igényük van rá, beépült a szokásaik közé. Nehéz a struktúrát megváltoztatni, mert mióta profi színjátszás van Magyarországon, az állami rendszer működik, amit nem lehet egyik napról a másikra megszüntetni. Amíg nincs egységes és átfogó gondolat arról, hogy szerintünk, szakmabeliek szerint – a Magyar Teátrumi Társasággal, a Magyar Színházi Társasággal és a FESZ-szel együtt – mit és hogyan kellene tennünk, addig nem lesz érdemi elmozdulás.

GÁSPÁR ANNA: A Független Előadó-művészeti Szövetség új névvel, a közelmúltban megújult vezetéssel utat mutat, hogyan tudnak a függetlenek hatékonyan együtt gondolkozni és dolgozni. Megteremtették a lehetőséget, hogy azok, akik csak névről ismerték egymást ebben az egyébként oly kicsi szakmában, most leüljenek egy asztalhoz, együtt gondolkozzanak a jövőről. Motorként generálják az egymás közti hasznos kommunikációt. A közös lobbinak és érdekérvényesítésnek ezek a beszélgetések adják az alapját. Ahhoz, hogy ez a szféra működni tudjon, most még kell az állami segítség – ennek alapvetése lenne, hogy idejében kiírják az éves működési pályázatokat. A FESZ már most kidolgozta a 2013-as, függetlenekre vonatkozó működési pályázat alapjait – a szövetség tagjai közösen hoztak létre egy javaslatot a kiírásra. Ez az első komoly lépés, ami azt mutatja, hogyan tud összefogni ez a terület, felelősen gondolkozni, sőt cselekedni a jövőjéért.

A Manna előadó-művészeti jogi és gazdasági szaktanácsadást is nyújt, ami hiánypótló tevékenység. Ebbe az is beletartozik, hogy ha egy színész megkapja a társulati szerződését egy kőszínházban, akkor bejöhet, és kérheti a szakjogászt, hogy magyarázza meg a szerződés pontjait, és az is, ha egy szervezet megbízási szerződést szeretne kötni, de nem tudja, hogyan kezdjen neki. Kiderült, hogy erre van igény a szakmában, és kezd elterjedni, hogy ezekre a kérdésekre mi tudunk válaszolni. Komoly probléma, hogy az elő-

adó-művészeti szervezetek vezetői gyakran színészek, és nincs mellettük olyan képzett szakember, aki gazdaságilag és jogilag tudná segíteni a működést. Erre már egyáltalán nem jut pénz. De nagyobb baj, hogy nincs is igazán olyan menedzser, aki jól ismeri ezt a területet, folyamatosan lépést tart a működést befolyásoló törvényi változásokkal, és olyan szenvedélyesen szereti a színházat, hogy ezt a szaktudást ne a biztos egzisztenciával kecsegtető versenyszférában akarja értékesíteni. Pedig ők lennének a jövő független színházainak garanciái.

KULCSÁR VIKTÓRIA: Egyrészt ernyőszervezet vagyunk – nem érdekvédelmi és -képviseleti értelemben –, próbáljuk a csapatokat pozicionálni, együttműködéseket létrehozni – az ernyőnek ez esetben az az értelme, hogy közösen könnyebben és hatékonyabban lehet

Schiller Kata felvétele

dolgozni. Másrészt pedig van egy produkciós oldala is a FÜGE-nek, ami sajnos abban az értelemben nem produkciós irodai működés, hogy kvázi szolgáltatást nyújtunk megrendelésre, hanem inkább támogatást adunk projektötletekhez, vagy a munkánkkal, vagy anyagi forrásokkal. A társulatok, alkotók megkeresnek bennünket egy ötlettel, és ha szimpatikus, megpróbálunk mögé állni. A döntést egy, a produkciós vezetők alkotta szakmai kuratórium hozza meg. A projektötleteket közösen vitatjuk meg – azoknál a csapatoknál, amelyekkel már évek óta együtt dolgozunk, nem kérdés a támogatás, inkább az, hogy miből és mikor. De az is fontos a FÜGE-nek, hogy kineveljen kisebb társulatokat (például a Titkos Társulat vagy a VÁDLI Alkalmi Társulás). Az újabb projekteket a szakmai kör vitatja meg – eddig nem nagyon utasított vissza semmit, de olyan előfordult, hogy elhalt az elképzelés, vagy nem sikerült rá forrást találni. Mindenképpen fontos, hogy az előadások egyfajta minőséget képviseljenek – bár még ebben is lehetnek félresiklások.

Megpróbálunk a projektekhez forrásokat találni, de hogy mi ténylegesen pénzért dolgoztunk-e, az a legvégén derül ki, amikor megvan a végösszeg, és maradt valami a kasszában – ha nem, akkor valahonnan elő kell teremteni a pénzt. Az együttműködés nem könnyű, vannak gyerekbetegségei. Vannak napok, amikor már inkább feladnám, mert lehetetlen vállalkozásnak tűnik; ha mindenki inkább cinikus, vagy fél, akkor nem biztos, hogy van az egésznek bármi értelme, de közben sok pozitív élmény is ér minket, és ezekért érdemes lelkesedni. Úgy látom, rengeteg lehetőség hever parlagon, mindenki a saját harcát vívja, és nem látja, hogy vannak harcostársak is. Mégis, ha sikerül őket összeterelni, akkor rövid idő alatt nagyon frappáns és innovatív dolgok születhetnek. Ha egyszer jól sikerül egy társulatnak vagy formációnak ez a fajta együttes munka, utána már könnyebb őket felkérni még egy közös táncra. Mindenki tart attól – ez más szakmáknál is biztos így van –, hogy elveszíti az identitását, az arculatát, ha részesévé válik valaminek. Nem attól erősödünk, hogy sokan vagyunk egy nagy masszában, hanem attól, hogy sok arcunk van, sok különböző értéket tudunk felmutatni, és ezek ráadásul képesek együtt is fellépni.

Sokszor felmerül, hogy a különféle problémákra afféle válaszgesztusként demonstráljon a szféra, mondjuk, ne adjon be senki pályázatot, ha mindig ilyen lehetetlen helyzetek elé állítanak. Aztán mégis mindenki pályázik, mert nem engedheti meg magának, hogy ne tegye, hiszen mindenki ki van szolgáltatva. Akkor adjuk be a pályázatot, amikor kiírják, akkor költjük el a pénzt, amikor kifizetik. Nem hiszem, hogy előrébb jutnánk, vagy felhívnánk magunkra a figyelmet, ha senki nem adna be pályázatot, ahhoz nagyon a léc alatt vagyunk – már csak azért se lenne eredmény, mert nincs ilyen szintű összefogás, nem lehet mindenkit rávenni. Az ilyen akcióknak még jobban meg kell ágyaznunk, azt hiszem.

www.szinhaz.net

Herczeg Tamás

Színházfinanszírozás mint operett

REFLEXIÓ SZABÓ ISTVÁN ÍRÁSÁRA

Szabó István *Valahol eltévedtünk, a színházak pénzügyi kálváriatörténete 2008–2012* című elemző írásában (*SZÍNHÁZ*, 2012. július) részletes alapossággal világít rá az Előadó-művészeti törvény megalkotása óta eltelt időszak színház-finanszírozásának történéseire, tárgyszerűen összegzi a szándékokat, a következményeket, az anomáliákat és az ellentmondásokat. A dolgozat tágabb kitekintéssel, az Előadó-művészeti törvényen túlmutatóan látleletet ad a kultúra és intézményrendszere morális válságának társadalmi hatásairól is. Eszmefuttatását – nagyra becsülve elemzését a színház jelenéről – a kérdéskör más vonatkozásával szeretném némileg kiegészíteni.

Sajnos az Előadó-művészeti törvény megjelenésével a „Színházi finanszírozás" című produkció előadása a legrosszabb értelemben vett „operett" műfaját idézi fel. A színlapon ugyan szerepelnek a fő- és karakterszerepek, ráismerünk klasszikus kontúrjaikra, de a figurák nem szerethetőek, hiányzik a békebeli miliő, a kedvesen, esendően hülye, ugyanakkor nagyvilági hangulat.

A bonviván szerepében az állam a bohém főhősök sármos eleganciájával bújik át/ki a maga alkotta törvények kiskapuin. Vérbő szubrettként cicázik vele az önkormányzat, támogatást színlelve az állami forintok lehívása érdekében, ugyanakkor a jobb kézzel adott támogatást a ballal bérleti díjként veszi vissza. Primadonnáskodnak a taót adó „mecénások" – tisztelet és hála az atipikus kivételeknek –, valójában vonakodnak támogatást adni, nemritkán csak akkor teszik, ha a kedvezményezett hozzájuk közel álló szolgáltatókkal különféle szerződéseket is köt. A direktorok pedig táncos-komikusként egyre kínosabban alakítják a „hozományvadászt", és gyakran az intrikus szerepében fellépő tao-ügynökök jutalékával csökkentik a színházi ágazat pénzügyi lehetőségeit. Az operettre jellemző cselszövések közepette a színházi szcéna lassan ellehetetlenül.

Színház az egész világ. A kulturális élet meghatározó szereplői kétes jellemű színpadi karakterektől kölcsönzik viselkedésnormáikat, hogy talpon maradhassanak a mindennapok profán világában. Kelletik magukat, összebújnak, intrikálnak, alkudoznak, egyéni intézményi előnyökért könyökölnek – kiveszőben a szakmai szolidaritás. Holott nekik maguknak (tágabb értelemben a színháznak) kellene mintakövetésre alkalmas morális példákat felmutatniuk. Mindez különösen azért szomorú, mert tudjuk: kulturális életünk normarendszere és működése, benne a színház és az előadó-művészet szereplőivel, alapjában meghatározza, egyben pontosan meg is mutatja az egész társadalom kulturális nívóját. Ami láttatnak, kétségbeejtő.

De vissza a pragmatikus finanszírozási szempontokhoz. A tao bevezetésével roppant jelentőséget kapott a színházak jegybevétele, mert annak mértéke határozza meg tao-támogatási lehetőségeit. Reális az aggodalom, hogy ez a finanszírozási modell az életszínvonal romlása miatt (udvariasabban: javulásának elmaradása okán) hamarosan csődöt mond.

A hazai kulturális élet képzeletbeli termék-életgörbéje jóval túljutott a zeniten. A kulturális boom eleje időben és jelentőségében a Szépművészeti Múzeum *Monet és barátai*-kiállításához, *Az Operaház fantomja*, a *Mozart*, a *Rómeó és Júlia* musicalekhez, a Művészetek Palotája megnyitásához köthető. Akkoriban vidéken is számos kulturális projekt indult – a teljesség igénye nélkül: MODEM, REÖK, Ibsen Ház, Kodály Központ. Ezek az események széles, addig a kulturális élettől távol maradó, passzív célcsoportokat is képesek voltak aktivizálni, miközben a jegyárak egyre inkább megfeleltek a piaci szemlélet elvárásainak is.

Mára – az említett boom kezdetétől nem egészen egy évtizednyi távolságra – a képzeletbeli életgörbe meredeken ereszkedő trendjét diagnosztizálhatjuk. Mire a jegyárak nemzetközi mércével mérve is a piaci ár közelébe kúszhatnának, a gazdasági válság megroppantotta a fizetőképes keresletet. Bevételorientált, nagy tömegeket megszólítani képes kiállítások már nincsenek, a színházlátogatók száma egyre kisebb, összességében radikálisan csökken a kultúrafogyasztók és a kulturális fogyasztásra szánt költés aránya.

Ezért a reálisan gondolkodó gazdasági igazgatók a színházjegyek árának növelése helyett csökkentésén töprengenek, még ha ez a megoldás teljes képtelenségnek tűnik is. Mára a néhány éve még elképzelhetetlennek látszó hírek színházak bezárásáról, társulatok leépítéséről, megszűnéséről a mindennapok részévé váltak.

Az eredeti törvény által felépített finanszírozási láncolat elszakad: a színházak a kereslet csökkenésével arányosan kénytelenek lesznek előadásszámaikat is csökkenteni, ez pedig a jegybevétel és az ennek mértékéhez igazodó tao-támogatás, végső soron a színházak teljes bevételeinek csökkenésével jár, ellehetetlenítve működésüket és persze magát a megújított Előadó-művészeti törvényt is.

Szabó István tanulmányában részletesen elemezte, miként volt képtelen a színházak közötti finanszírozási egyenetlenség feloldására már az eredeti Előadóművészeti törvény is. Ezt a hiányosságot a jegybevételekre vetített tao hibás szemlélete is tetézi, lévén azoknak a nagy nézőterű színházaknak kedvez, amelyek a bulvár felé tendálnak. Elvész a minőség.

Az oktatás és a művészetek támogatása azon két fő kulturális terület, amelyek stabil és kiszámítható finanszírozása, működtetése kétségkívül össztársadalmi érdek, mert ez a közös jövőnkbe való befektetés olyan innováció, amely hazánk reprezentatív képviseletére való képessége miatt nemzetközi presztízsünket is erősíti. A nemzetek számára általában, de különösen hazánk számára talán az egyetlen olyan tényező, amely gazdasági felzárkózásunkat is biztosítani képes. Ipari és mezőgazdasági erőforrások hiányában az egyetlen lehetőség e két terület tudatos fejlesztése, mert a kultúra építése olyan fontos országstratégiai ügy, amely nélkül egyszerűen nincs nemzeti jövő, és nem lehet társadalmi béke sem. (Ez utóbbi kérdéskört a *SZÍNHÁZ* folyóirat 2000. áprilisi számában *Nézőkről, szakmaiságról, pályázatokról* című írásomban már érintettem.)

Felvilágosult értelmiségi körökben él a konszenzus, hogy a színház a társadalmi viták aktív színtere (legalábbis annak kellene lennie). Haladóbb szellemű színházi alkotók még a demokratikus párbeszéd gyakorlatát is a színház evidens feladatai közé sorolják. Az érvényes színház tehát aktuális és megszólít, közös és egyéni sorskérdéseket vitat meg, az esztétikai minőséggel (és a modern marketing eszközeinek tudatos használatával) szó szerint kineveli saját közönségét, amely kulturáltságával, általában és konkrétan is, emeli mindennapi életünk minőségét.

A stabil és jól működő kulturális élet – szűkebb értelemben színházművészet – tehát nem egy partikuláris, szűk társadalmi réteg igénye és kiváltsága. Ha primer módon a sportnál csekélyebb számú érdeklődőt szólít is meg, szekunder hatásában bizonyosan eléri, sőt túlszárnyalja a sportét. (Megjegyzem: az oktatás/művészet-támogatás és a sport támogatása egyaránt fontos, szembeállításuk szerintem éppoly méltánytalan, mint a tao-gyűjtés kapcsán kikényszerített piaci versengésük.)

Nem lehet elégszer hangsúlyozni, hogy a színházi rendszer elbizonytalanításának össztársadalmi hatása beláthatatlan károkat okoz a társadalom mentális állapotában, ez pedig közvetlenül hat gazdasági teljesítőképességére is. (Ezen összefüggésnek már bőséges szakirodalma van.)

A kulturális intézmények, köztük a színházak szakszerű, kiegyensúlyozott és eredményes működésének alapja persze a kontraszelekciótól mentes fenntartói döntéshozatali metódus kialakítása lenne, amelynek prioritása a minőség. Amelyben az egyéni érdekeket szolgáló lobbik, kijárások helyét átveszik a piaci viszonyok (a színházak esetében ez nem a bulvárosodással elérendő bevételnövelés, hanem a verseny a magasabb minőségért, a nézők bizalmáért, a projektszemléletű működtetés, az átlátható pályáztatási rendszer világos szakmai kritériumokkal, a közönségkutatás stb.) és ezzel együtt a szigorú és tárgyilagos szakmaiság.

Nem kérdés, hogy szükséges a színházi rendszer finanszírozásának, de intézményi hálózatának újragondolása is. Nem eretnekség egyes színházak bezárásának gondolata és a független műhelyek finanszírozásának újragondolása sem, amennyiben a döntés mögött átgondolt strukturális és finanszírozási reform áll. A végeredmény azonban semmiképp sem lehet fontos szakmai műhelyek vagy progresszív és újító színházi irányzatok hazai működésének ellehetetlenülése.

Összehangolt kulturális és oktatáspolitika nélkül vélhetőleg nincs esély társadalmunk egyre romló intellektuális színvonalának javítására. Művészi értelemben új színház csak ott születhet, ahol új alkotói szellemiség, kifejezés és formanyelv jelenik meg. A megújult kulturális kormányzat lehetősége a kultúrpolitika átalakítása és a vele harmonizáló oktatáspolitikai döntések meghozatala.

A színházak finanszírozása tekintetében Szabó István korrekt szakmai analízise bizonyosan hasznos kiindulópontot nyújthat a munkához.

A szerző kulturális menedzser és drámapedagógus.

ÉLET ÉS IRODALOM
IRODALMI ÉS POLITIKAI HETILAP

MINDEN PÉNTEKEN!
KERESSE A HÍRLAPÁRUSOKNÁL VAGY FIZESSEN ELŐ!

Kedvezményes éves előfizetési díj 15.500 Ft

Megrendelhető a szerkesztőségben: 1089 Budapest, Rezső tér 15.
Tel: 06-1 210-5149, 210-5159; Fax: 303-9241
e-mail: lapterjesztes@es.hu

Králl Csaba

Narratíva, zeneiség, repetíció

200% TÁNC

A TISZTA TÁNC TAVASZA A TRAFÓBAN

A Trafó *200% tánc*-sorozata kimondatlanul az intézmény alapításától fogva létezett, de csak 2009 tavaszától nevezték annak, ami: a tiszta tánc ünnepének. Bizonyára volt ebben kivárás is a szervezők részéről, hiszen az Európában masszívan meghatározóvá vált, ám Magyarországra gyakorlatilag importálhatatlan konceptualista táncirányzatok huzamosabb ideig háttérbe szorították a tisztán mozdulatokból építkező koreográfusi felfogást. De amikor ismét fordult a bumfa, és az ezredfordulót követő években fokozatosan erőre kapott egy új koreográfusnemzedék, amely nem stílusirányzatok és tánctechnikák mentén, hanem egyéni látásmód szerint, saját személyiségére szabva kísérelte meg újradefiniálni a tiszta táncot, a Trafó is egyre nagyobb figyelmet szentelt a bemutatásuknak. Akram Khan, Crystal Pite, Emanuel Gat, Hofesh Shechter, Russel Maliphant, Wayne McGregor és a többiek mind e már elveszettnek hitt, formatudatos, mozdulatcentrikus gondolkodást csempészték vissza a táncszínpadra. Szabó György igazgatásának utolsó negyedévében Crystal Pite, Emanuel Gat és a posztmodern tánc örökifjú nagyasszonya, Anne Teresa De Keersmaeker járt társulatával a Trafóban.

A TEST MINT A SZELLEM KABÁTJA

Művésznek lenni, úgy tűnik, Kanadában sem fenékig tejfel. A megszorítások a világ gazdagabbik felén is megszorítások – legfeljebb nincsenek átideologizálva, közteherviselésre alapoznak, és a magas művészet kárára nem hozzák helyzetbe a silányt, a gagyit. Az 1970-es születésű Crystal Pite, Kanada egyik legújítóbb szellemű koreográfusa például csak 2010 tavaszán, kilencévi közös munka, hat (világot körbejárt) társulati premier és nevesebbnél is nevesebb balettegyüttesektől érkezett koreográfusi felkérések után (NDT I., Cullberg Ballet, Ballet Frankfurt, The National Ballet of Canada stb.) jutott el oda, hogy 2001-ben Vancouverben alapított társulatának tagjait hosszabb időre leszerződtesse. No, nem kanadai, hanem német pénzből – miután Frankfurt városa háromeves rezidensszerződést kötött Pite-tal, és a vele járó támogatás stabilizálta az együttes, a Kidd Pivot büdzséjét.

Frankfurt nem volt ismeretlen Pite számára, hiszen 1996-tól 2001-ig, öt éven át táncolt William Forsythe Frankfurti Balettjében, így szinte hazaérkezett. Az viszont erősen elgondolkodtató, hogy Pite ilyen nemzetközi reputációval a háta mögött sem tudott kikeveredni hazájában a létbizonytalanságból, jelezve, hogy Kanadában még a nemzetközi elismertségnek örvendő művészek támogatása sem stabil és automatikus. (Nem úgy, mint idehaza, ahol az állam világos szakmai és minőségbiztosítási szempontok érvényesítése nélkül vállalja a 2013-tól már nemzeti és kiemelt kategóriába sorolt kulturális intézmények finanszírozási kötelezettségét.)

Pite eddig látott munkáiban az volt a közös, hogy valamiképpen narratívával kacérkodott – nem a hagyományos módon persze, de mégiscsak olyasvalamihez nyúlt, ami a kortárs táncban ma nem divat. A 2006-os *Lost Action*ben (amit 2009-ben mutatott be a Trafó) a narratíva inkább csak tematizálta a darabot: az első világháborús veteránok eltűnő nemzedékének emléket állító koreográfia ugyanis elbeszélés helyett táncba rejtett, úgymond, „ráutaló magatartással" emelte két méterrel a föld felett járó színtiszta táncköltészetté a darabot.

A tavasszal itt vendégeskedett *Dark Matters* (2009) narratívája viszont már cseppet sem rejtett, igaz, a kétrészes mű első felvonása elsősorban (báb- és) színházi eszközökkel dolgozik. A történet dupla vagy tripla fenekű (sőt, több!): ártatlan meseként kezdődik, véres thrillerré fajul, majd misztikus vizekre evez, nem kevés váratlan fordulattal a sztoriban. Dióhéjban: egy modern kori, fiatal és szemüveges Dzsepettó – Peter Chu alakítja – fabábot eszkábál, ami „varázsütésre" életre kel (eddig sima Pinokkió-sztori), ám a bunrakutechnikával, hosszú, fekete pálcákkal mozgatott, közel félméteres marionettbáb fellázad alkotója ellen, s az elmérgesedő viszály betetőzéseként egy ollóval brutálisan kivégzi mentorát, majd maga is élettelenül csuklik össze áldozata mellett. Ezen a ponton lépnek elő a háttérből a báb (tetőtől talpig feketébe öltözött) mozgatói, és válnak a darab főszereplőivé, s ekkor döbbenünk rá magunk is, hogy élő ember és fabáb mind

csak eszköz volt kezükben, akikkel élet és halál uraiként játszottak.

Vagy mégsem? Merthogy arra is találunk utalást, hogy ez az egész csupán a fantázia szüleménye, mely az egyik „baljós árny" képzeletében játszódik le. Vagy mégsem? Hiszen a kasírozott díszletelemekkel és néhány konkrét tárggyal jelzett stilizált szobabelső valóságosan omlik össze, mintegy kifordulva sarkaiból, miután az árnyalakok ironikus kungfucsapásokkal kis híján a padlóba döngölték egymást, és eltüntették Dzsepettó holttestét. Vagy mégsem? Mivel nemcsak a szoba, hanem vele együtt a színház is romba dől: leszakadnak a lámpatartó vastraverzek, lezuhannak az oldalfüggönyök, és feltárul a maga összevisszaságában, szétszórt kellékeivel a csupasz falakig lebontott színpad – merthogy ezek csak rombolni tudnak, építeni nem. Vagy mégsem? Hiszen az első fekete démon, aki e szétdúlt, atomtámadás utáni futurisztikus tájra őgyeleg, azonnal kimenti Dzsepettót a romok alól, és feltámasztja. Van remény, nem hiába... Vagy mégsem? Mert amikor társára is rátalál, és a színpad közepére cipeli, nagy erővel rávágja a földön fekvő vaskeretekre. Vagy mégsem? Hiszen mindez csak illúzió volt, és egy életnagyságú fekete bábon kívül senki és semmi nem látta kárát, amire, persze, csak az utolsó utáni pillanatban eszmélünk.

Itt van vége az első résznek.

Felmerül a kérdés, hogy ez nem sok-e így – meg kevés is egyszerre. De azt hiszem, nem. Mert Pite a színházcsinálásnak olyan mélységére ás, ahol minden tett, gesztus rögtön megkérdőjeleződik, idézőjelbe kerül. Színház és tánc, realizmus és stilizáció, állítások és elbizonytalanítások e sebes forgatagában, a mese, a fantasztikum, a misztikum boszorkányos keverésével Pite nem akar mást, mint választ találni a címben jelzett „sötét anyagok" kilétére, s persze folyamatosan gondoskodik arról, hogy soha ne találjuk meg. Kik és mik ők? Jók vagy rosszak? A sors, a véletlen, az ismeretlen megszemélyesítői? Az univerzum örök feketesége, vagy saját démonaink/angyalaink?

Az előadás második részében mintha teljesen más darabot látnánk: a tiszta tánc dominál, bár a cselekménnyszál nem tűnik el véglegesen. Az új szereposztás szerint a játszók táncosokká vedlenek (Eric Beauchesne, Peter Chu, Yannick Matthon, Jiří Pokorný, Cindy Salgado, Jermaine Maurice Spivey), míg a „baljós árnyakból" csupán egy marad (Sandra Marín Garcia), aki be-bekapcsolódik ugyan a koreográfiába, ám többnyire néma, tétlen, bár nyomatékkal jelen levő háttérszereplőként követi az eseményeket.

A kopár, fehér táncszőnyeggel borított színpadon Pite elsősorban a báb mozgását adaptálja, a test tehetetlenségét, erő és ellenerő találkozásait képezi le, megnyugvásokat és kitöréseket indukál. Táncosai nyeklenek-nyaklanak, mint a marionett, puha kontaktokból kimerevedő szoborcsoportokat formáznak, lassított felvételként, a földről lágyan visszaviszapattanó testtel fognak talajt. Szemet gyönyörködtetően hajlékony, a test minden ízét, porcikáját igénybe vevő, ruganyosan puha akciók zajlanak a térben, amelyekhez meglepő módon a mindig közelben sündörgő fekete árnyalak nyújt esetenként megfelelő támasztékot és segédkezet.

Dark Matters

Schiller Kata felvétele

És még a végére is marad csavar: Peter Chu visszaöltözik fess, halványkék inges, nyakkendős „Dzsepettó-jelmezébe", a démon pedig kivetkőzik önmagából, és sudár hölgyként újrajátssza az életre kelt fabábot Dzsepettó karjában – majd hogy helyrebillentsen valamit az élet igazságtalanságából, fájdalmasan illuzórikus öltésekkel összevarrja a férfi szívtájékán ollóval okozott sebhelyet.

HALLANI A TÁNCOT

Bár Emanuel Gat, a marokkói gyökerű, Izraelben felcseperedő, ma Franciaországban élő és alkotó táncoskoreográfus szintén a fiatal nemzedékhez tartozik, nem ismeretlen a hazai közönség előtt, hiszen a Trafó Gat 2004-ben alapított társulatának eddigi nyolc premierje közül hármat már műsorára tűzött az elmúlt években (2009: *Tavaszi áldozat*, *Winter Voyage*, 2010: *Winter Variations*) – kirobbanó sikerrel.

Gat csak igen későn, huszonhárom évesen kezdett ismerkedni a tánccal, és 1994-ben készítette első koreográfiáját, de már e viszonylag rövid pályaszakasz is meredeken felfelé ívelő nemzetközi karrierről tanúskodik. Társulati munkái mellett rendszeresen kore-

ografál olyan ismert balettegyütteseknek – Brémai Táncszínház (2007 és 2010), Párizsi Opera (2009), Sydney Dance Company (2010), Ballet National de Marseille (2012) stb. –, amelyek a klasszikus-romantikus repertoár és a modern művek mellett a feltörekvő kortárs alkotók bemutatására is figyelmet fordítanak. Ha volt kérdés a tiszta tánc szerelmesei előtt a társulat mostani fellépését illetően, egyrészt ez lehetett: miképpen vezényel Gat egyszerre tíz táncost a szokása szerint tökéletesen üres színpadon a kisebb létszámú, kamara jellegű művek után (egy kvartett és két duett), hiszen valamiért épp a sokszereplős koreográfiái – *K626* (2006), *Through the Center* (2007), *Silent Ballet* (2008) – maradtak ki eddig a szórásból. Másrészt: mi történik a tánc rá nagyon is jellemző zeneiségével, ha nem örök érvényű klasszikusok (Sztravinszkij, Schubert, Mahler) állnak a koreográfia szolgálatában, hanem Gat saját szerzeménye szól, amelyen közel két évig dolgozott, és ami sok mindent tartalmaz, csak hagyományos értelemben vett zeneiséget és harmóniákat nem? Vagy csak nyomokban.

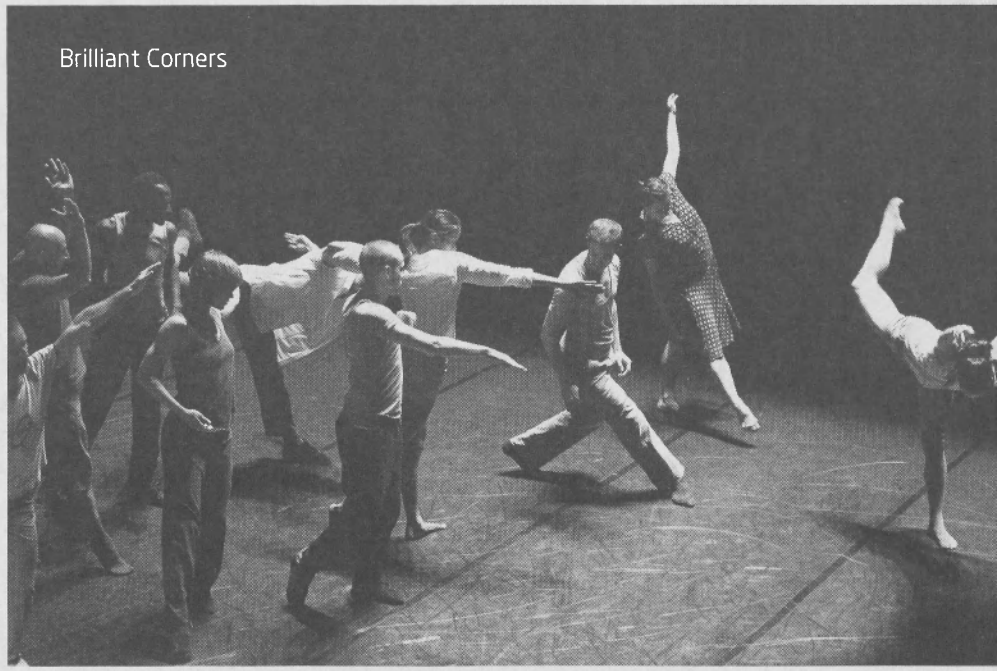
A válasz rögtön kiderül, elöljáróban csak annyit: Gat nem csupán koreográfusként, hanem teoretikusként is kiválóan megállja a helyét. A *Brilliant Corners*hez komoly esszét kanyarintott (olvasható a társulat honlapján[1]), amelyben részletekbe menően reflektál a munkafolyamatra, és meggyőző okossággal érvel koreográfusi elképzelései mellett. Amit azért tartok fontosnak kiemelni, mert teória és kritikusi tapasztalat ezúttal érdekesmód tökéletesen egybeesik.

Világosan kiderül belőle például, hogy Gat – bár bizonyára nem voltak véletlenek fiatalkori zenei tanulmányai és karmesteri előképzettsége sem – világéletében zeneként fog tekinteni a táncra. Ahol tánc van, ott nem kell zene, állítja, mivel a tánc önmagában zenei minőség, mely nem szorul a zene támogatására, értelmezésére. A zene nem kezdőpont, de nem is megoldás a számára, mert – mint írja – a táncot zene nélkül is hallanunk kell. Hallanunk, nemcsak látnunk. Annál jobban birtokolja ugyanis valaki a koreográfia nyelvét, minél kevésbé érzi szükségét annak, hogy a zenéhez nyúljon segítségért.

Ebben a paradoxon nemcsak az, hogy Gat ennek ellenére természetesen a *Brilliant Corners*t sem hagyta zenei kíséret nélkül[2] (bár gyakran alkalmaz hosszú, beszédes csöndeket), hanem hogy a teória testet ölt, és a tényleges zenei téma – Gat komplex, de diffúz hanguniverzuma ellenében –, a koreográfia hordozza a zeneiséget.

Gat mint zeneszerző inspirációs forrásként Thelonious Monkra hivatkozik, de az 1957-es azonos című nevezetes dzsesszfelvételről egyetlen taktus sem hangzik el a darabban. Helyette digitálisan manipulált, fémesen elidegenítő, hangminták tömkelegéből összeállított zenei montázs terül szét a térben, ami elsődlegesen ritmikailag és dinamikailag támogatja meg a koreográfiát. Ha a táncot közel valónak, megérinthetőnek érezzük is, ha személyes kapcsolatot tudunk is kialakítani vele, a zenével mindenképpen ambivalens viszonyba kerülünk, és ez az ambivalencia olykor tol, taszít a tánc és a köztünk levő távolságon – attól függően, hogy Gat éppen ellenpontoz vagy erősít a zenei részletekkel.

Hasonlították már a *Brilliant Corners*t halraj mozgásához, gazellacsapat vándorlásához, madárraj röptéhez – és igaz, ami igaz: így együtt –, és mégis, külön mozgatni tíz táncost, így megadni az egyéniségeknek, ami jár, majd alázatosan elbújtatni őket a nagy közös egészben – ritka koreográfiai bravúr. Merthogy a tízek tánca tíz önálló szólam, miközben a szólamok úgy futnak egymás mellett párhuzamosan, vagy kapcsolódnak össze szervesen, mintha egyetlen élő organizmust alkotnának. Csak ritkán és rövid pillanatokra kerül szinkronba két-három táncos, a mozgáskánon sem túl gyakori, helyváltoztatásuk, térfoglalásuk iránya általában mégis egyfelé húz, de azt mindenki más tempóban, más dinamikával, más mozdulatokkal valósítja meg. Káprázatos polifónia, csipetnyi diszharmónia nélkül: néha enyhe szellő fúj át rajtuk, hullámzás söpör végig a testeken, ingereket, energiákat áramoltatnának egymás között, ahol a „nagy testből" kiszakadó szólók, duettek, tercettek könnyedén simulnak vissza a szervesen indázó, organikus struktúrába.



Brilliant Corners

Gat úgy határozza meg a fény játékát a színpadon, ahogy a kamera keretbe foglalja a valóság egy szeletét. A koreográfia ugyanakkor nem vesz tudomást a színpad méreténél méterekkel szűkebb, elmosódott körvonalú fény téglalapról, nyitottan és szabadon használja a teret, a táncosok ki-be lépegetnek a sötétségből

[1] http://www.emanuelgatdance.com/texts/

[2] Egyetlen zenei kíséret nélkül játszott műve a társulat számára koreografált *Silent Ballet* (2008).

a világosságba. A fény mintha a természetből merítene ihletet: egyszer balról, másszor jobbról süt vakító fehérséggel, intenzitása, dőlésszöge folyamatosan változik, de olyan kimért és lassú, mint a nap járása az égen. Ahogy a világításban, úgy a mozgásban sincsenek csúcspontok, a folyamatos és folyamatosan újrastrukturálódó változás tartja éber feszültségben a koreográfiát.

MINIMÁLBÓL A MAXIMUMOT

Akár jelképesnek vehetjük, hogy a Trafó régi vezetése által életre hívott *200% tánc*-sorozat a Rosas vendégszereplésével zárult. Hiszen az európai posztmodern tánc egyik legnagyobb hatású koreográfusának, társulatvezetőjének és táncpedagógusának, Anna Teresa De Keersmaekernek a pályafutása ugyanúgy a nyolcvanas évek elején indult, mint az a munka, amit Szabó György (némi közgázos „előtanulmány" után)

Fase

még huszonévesen, a Petőfi Csarnok rendezvényszervezőjeként kezdett el a kortárs tánc új áramlatainak megismertetésével, az addig csak hírből ismert külföldi tánctársulatok és szólisták meghívásával – 1985-től a Petőfi Csarnok, majd 1998-tól a Trafó falai között. E hihetetlenül változatos és mindvégig minőségre törekvő tánckínálatban, ami annak idején a hazai kortárs tánc fejlődésére is intenzív hatást gyakorolt, természetesen a Rosas is rendre felbukkant. De Keersmaeker és társulata 1992-ben, a Flamand Kortárs Művészeti Napok keretében mutatkozott be nálunk az emblematikus *Rosas danst Rosas* (1983), illetve a Ligeti György és Eugene Ysaye kompozícióira született *Achterland* (1990) című darabokkal – előbbi a Petőfi Csarnokban, utóbbi az Erkel Színházban volt látható. Majd hosszabb szünet következett, míg 2005 őszén a Joan Baez 1963-as koncertlemezére készített *Once* (2003) című szóló, tavaly pedig Bartók *Mikrokozmoszának* (1987) híres pajkos-bakancsos táncváltozata szerepelt a Trafóban.

A Rosas mostani fellépésére a trafós korszakzárás melankóliája telepedett, ám ünnepi fényben is játszott. Hiszen De Keersmaeker nemcsak elkísérte társulatát a budapesti vendégjátékra, hanem maga is táncolta a műveket, partnerével, Tate Dolvennel. Ami 2002 óta – amikor *Once* című szólójával visszatért a színpadra – már nem akkora meglepetés, de még mindig eseményszámba megy.

A Steve Reich kompozícióira készült négytételes *Fase* (1981) De Keersmaeker második legkorábbi munkája. Programadó mű. Amelyből már pontosan látszik, hogy mi (és mi nem!) a koreográfus hitvallása a táncról. A béjart-i táncszínházi örökség biztosan nem – mert bár kézenfekvőnek bizonyult a fiatal flamand táncosnő számára, hogy a Mudrában, a „nagy mágus" brüsszeli iskolájában képezze magát, az ott tapasztaltak csak azt erősítették meg benne, hogy melyik úton nem szeretne járni. Viszont egyetlen, az Egyesült Államokban eltöltött röpke esztendő eldöntött mindent: találkozása Merce Cunningham eszméivel és az amerikai minimalisták, Lucinda Childs és Laura Dean munkáival segítette megtalálni a saját stílusát, ami a mozgás minden tartalomtól megfosztott köznapi egyszerűségét hirdette a tánc esztétizáló, ortodox szépségével szemben. „A darab megalkotásának folyamatában nem valamilyen megfogalmazott cél vezérel: sokkal jobban érdekel a struktúra, a ritmus, a tér, a dolgok architektúrája, a feszültség, a kapcsolat a zenével és a színekkel. Erről szól ugyanis az egész. [...] Milyen

szép lehet akár egyetlen mozdulat is. Hogy érdemes megnézni az olyan egyszerű és ismerős dolgokat, mint például a lépés, a menés. Én nagyon szeretem nézni, hogy valaki hogyan kap fel egy széket, hogyan veszi le a cipőjét, hogyan szárítja a haját."[3]

De Keersmaeker New Yorkban fedezte fel Steve Reich zenéjét is – egy, az utazócsomagjába keveredett lemez volt a ludas –, aminek hatására a *Fase* első két tétele, a *Violin Phase* és a *Come Out* még Amerikában elkészült, a másik kettőt, a *Piano Phase*-t és a *Clapping Music*ot viszont Belgiumba hazatérve koreografálta meg. Reich nem tekintette összefüggőnek e négy, 1966 és 1972 között komponált művet, De Keersmaeker azonban – rövid, átöltözésnyi szünetekkel – „közös fedél" alá hozta őket, sőt, az utolsó tételben a második rész világításának bevonásával még finom átkötést is alkalmazott.

A *Piano Phase* duett: a két táncosnő végig síkban mozog, párhuzamosan a hátsó fallal, de a sík térbeli helyzete vándorol a darab során. Feleket és egészeket forognak a kétzongorás repetitív dallamkörökre, felfoghatatlan ritmusérzékkel és tökéletes szinkronban, kinyújtott karjuk a fordulatok lendületétől felcsapódik, majd visszaesik, szoknyáik lebegve, vidáman viháncolva követik a testek repetitív mozgását. Később tudatosan elcsúsznak a mozdulatok: De Keersmaeker ritmusban marad, Dolven lassít, hogy a zenei szekvencia végére óraműpontossággal beérje társát. Szikár precíziós szerkezet, amit itt-ott izgalmasan megszínez a patikamérlegen adagolt játékosság. A táncot kijelölő fénypást először szorosan a falhoz tapad, később a színpad közepén tűnik fel, majd előreugrik, közvetlenül a nézők lába elé – végül fordított sorrendben vissza. Amíg hátul táncolnak, árnyékuk velük táncol a falon, mintegy megsokszorozva a repetíció zsongító erejét. A középső fénysávon különös expresszivitást adnak a táncnak, ahogy férfias keménységgel, lendületből megrántják kaszáló karmozdulataikat. De feminin gesztusra is akad példa: amikor kislányos huncutsággal – mintegy véletlenszerűen – magasabbra rántják lebbenő szoknyájuk szegélyét, mint az ildomos volna. De Keersmaeker nem csupán ráül, ráfekszik Reich hipnotikusan fegyelmezett modulációira, hanem halványan ellenük is dolgozik, kiszól belőlük, fricskát ad nekik – s igen, ő valahogy mindig többet enged meg magának, mint Dolven. A koreográfia amilyen egyszerű, olyan bűvöletes: nemcsak a nézőt is megbizsergető transz okán, hanem hogy két lábon járó robotok, felhúzható keljfeljancsik helyett hús-vér táncosokat látunk, akik szédületes intelligenciával, de érző lélekkel ropják.

A *Come Out*ban a mozgás helyhez kötött: a két táncosnő egy-egy bárszéken ül, narancsszín burájú, meleg fényű hangulatvilágítás alatt – míg az „igazi" fény (hol balról, hol jobbról, hol felülről érkezve) a darabban körbepásztázza őket. A fehér zoknis, tornacipős, kartonruhás öltözetet (a *Piano Phase* jelmeze) katonai gyakorlóruházatra emlékeztető zubbonyszerű ing és keki színű nadrág váltja. A táncosok mozdulatai nemkülönben katonásak: merev tartással ülnek, időnként harmadokat, negyedeket, feleket fordulnak a széken, de a test lényegében csak deréktól felfelé játszik – drámainak ható (!) gesztusokat produkálva. Félrefordítják a fejüket, és a hajukhoz kapnak, a karjukkal deklamálnak, nyakukat tekerve hátrahajolnak, félfordulatból hátramutatnak, ruganyosan előredőlnek és visszapattannak, megemelkednek a széken, majd visszahuppannak – s mindez egyre kiszámíthatatlanabb sorrendben és rémisztő gyorsasággal. Olyan a koreográfia, mint egy heves gesztikulációval kísért beszélgetés, vagy mint egy párhuzamos monológ. Csakhogy a mozdulatok jelentés nélküliek, a táncosnők némák.

A *Violin Phase* az egyetlen szóló az esten, amit maga De Keersmaeker táncol. Témája a kör. A táncosnő alakja lassan bontakozik ki a sötétből: még nem látjuk, de a mozdulatok szeléből, a ruha suhogásából már érzékeljük, hogy táncol. Laza, könnyed fordulatok közepette pillantjuk meg, amint egy képzeletbeli kör ívét rajzolja meg a térben fürge, táncos léptekkel, amit finoman a világítás is kijelöl. Szökkenéses irányváltásokkal halad, karja a tehetetlenségi erőtől rátekeredik a törzsére, megindul a kör sugara mentén, és körcikkeket hasít ki belőle, majd az átlókat fedezi fel, és minden oldalról „beköszön". A koreográfia szerkezete és a repetitív hegedűszólammal való összjáték pontos és fegyelmezett, de mint korábban is, az előadásmód egyre eksztatikusabbá válik, a kötelességtudóan teljesítő testből előbújik az érzéki nő, aki huncutul elkezd kijátszani a struktúrából. Megpaskolja a földet, nyalogatja a szája szélét, rezegteti a fejét, kivillantja fehér bugyiját. Mozdulatai egyre energikusabbak, vagányabbak lesznek, egyre merészebb kihágásokat követ el, mint aki nem akar mást, csak bizonygatni személyes hatalmát a létező szabályok felett. Pedig tudja jól: nem ő, hanem a mókuskerék diktál, bármennyire szeretné is, hogy másképp legyen.

A végére aztán helyére kerül az átlós is mint mértani elem: hiszen a tapsritmusra komponált bohókás *Clapping Music* srévizavi, hátulról előre, a rendezői jobb oldalról a rendezői balra – a *Come Out* lámpaburái alá – tart bő hatperces játékideje alatt. A két táncosnő ruhája az előzőek keresztezése: katonás szerelés tornacipővel. Utóbbi feltétlenül elkél, látva a mű ruganyos, pattogós szerkezetét, ami a többi duetthez hasonlóan a szinkronitás és fáziseltolás halálpontos játékán alapul. Ritmusos előre- és hátralépegetések, dzsoggingszerű mozgás, repdeső karok, rézsút haladó táncospár – no meg harmónia, tempó, lendület és még ezernyi finom apróság.

A nő, aki sosem mosolyog, csak ha táncol – jegyezhetnénk fel De Keersmaekerről, miközben rezzenéstelen ábrázattal fogadja az ünneplést előadás után. A fapofa – aki csak akkor derül fel, amikor vastapsban tör ki a közönség. No igen, a vastaps, ezen ősi magyar szokás még őt is megmosolyogtatja.

3 *Táncpoétikák – A reneszánsztól a posztmodernig.* Szerk.: Fuchs Lívia. L'Harmattan, 2008, 222. és 226.

Vida Virág

Mon(o)tázs

V. MONOTÁNC FESZTIVÁL

(A jelenség)

A színpadon egyedül álló táncos, színész, előadó helyzete egyszerre szerencsés és kiszolgáltatott. Megadatik számára a lehetőség, hogy egymaga teremtsen meg és építsen fel egy teljes, fiktív világot. Ennek a világnak a miliőjét és minden történését, változását, rezdülését önmaga határozza meg. A szólótáncos saját kreációjának egyszerre lesz alfája és ómegája, főszereplője és minden háttéralakítása. Soha ennyire nem múlik csupán a játszó személyiségén a közönséggel való kapcsolatba lépés lehetősége, egy (vagy több) információ, üzenet átadása. Az előadón, a kommunikációs csatorna fővezetékén át az alkotói gondolat kikényszeríti az intenzív figyelmet, melyet a táncos–néző alaphelyzet determinál. Ebben a párbeszédben a befogadói fél ugyan „néma", de nonverbális visszajelzései intenzíven hatnak az előadóra és ezáltal az előadás egészére. Itt lép életbe az előadói képesség, a szuggesztivitás tehetségének kérdése, melyben az V. Monotánc Fesztivál fellépői heterogén képet mutatnak – ugyanakkor egyetlen előadás sem válik érdektelenné.

(A történet)

A monotánc fogalma a monodráma etimológiájára jött létre, melynek szabályai szerint egyetlen szereplő ad elő drámai hatású, színpadra írt művet. Bár a monodráma megszokottabb, bevett műfaj a színházművészetben, Magyarországon fesztivált csak 2006-ban Egerben kapott (melyet 2012-től a budapesti Pinceszínházba helyeztek át), míg az első Monotánc Fesztivált már 2005-ben megrendezték Dunaújvárosban. Ekkor még a „monotánc" fogalom szinte teljesen ismeretlen volt a táncművészet szaknyelvében (is), pedig valószínűleg a modern kori színházi táncelőadások megszületésével egy időben jött létre annak szólóváltozata; specifikusan mégsem különítette el a több táncos által bemutatott előadásoktól egyetlen szakíró sem. Az ötlet Énekes István, a Bartók Táncszínház művészeti vezetőjének fejéből pattant ki, aki úgy gondolta, hogy a szólisták által előadott (és túlnyomó többségében maguk által koreografált-rendezett) produkciók is megérdemlik a fesztiválon való bemutatkozás lehetőségét. A fogalomalkotás kölcsönhatásba léphetett az alkotói ambíciókkal, mert 2005-től egyre több színvonalas szólóelőadás, vagy ha úgy tetszik: monotánc született hazánkban.

A jó néhány éve Szögi Csaba irányításával működő szervezőgárda „a személyes vallomás meglétét" teszi központi elvárássá a fesztiválprogram összeállításában, egyébként a szabályok nincsenek kőbe vésve. A fesztiválon olyan produkciókkal is találkozhatunk, amelyekben más alkotók – például zenészek vagy statisztaértékű szereplők – is részt vesznek. 2012-ben Kántor Kata és a Bélaműhely rekordot döntött az öt szereplővel színre vitt *Origó*val, őt követte Góbi Rita *Rejtőzködők*je három karakterrel, de Gera Anita is hozta a maga zenészét, nem beszélve Gergye Krisztiánról, aki az *Adaptáció trikolor*ból kivágott szólójához teljes rezesbandával érkezett. A fesztivál mindhárom napjára jutó TranzDanz *Jövőtánc*-sorozatban pedig elmaradhatatlan volt a zenész–táncos dialógus további boncolgatása. Énekes István 2005-ben elhangzott mondatát idézve tehát „majdnem szóló" előadásokat is láthattunk idén, szám szerint hatot.

(Zentán)

Ettől a kivételeket megengedő szabálytól viszont a műfaji határok nagyon elvékonyodnak, valójában meg is szűnnek, mert ugyan ki az, aki meg tudja ítélni a „személyes önvallomás" meglétét egy többszereplős performanszban? Hogyan lehet megmondani, hogy csupán egy főszerepről van-e szó, ami történetesen egyéni vallomás, vagy egy kollektívan létrehozott üzenetről? A hiba abban rejlik, hogy szubjektív mércével a világirodalom sok művét – akár a *Hamlet*et is – tekinthetjük egy nagy személyes önvallomásnak, melyben a többi szereplő csak hátteret ad a főszereplő által képviselt világnézet kibontakoztatásához.

Talán túl szigorúnak tűnne a válogatás, ha a hangfalakból szóló zenét nem válthatnák fel hús-vér muzsikusok, akik mellett egyetlen táncos vall színt, de akár tetszik, akár nem, az egynél több szereplő színpadi jelenléte megváltoztatja az önkifejezés lehetőségét. Már egyetlen zenész aktív színpadi közreműködése mellett sem érzem a *monotánc* kifejezést helyesnek; az önmagától elváló műfajt sokkal inkább nevezném zenés-táncos performansznak vagy röviden inkább csak *zentán*nak. Ha a színpadon megjelenik a zenész, akarva-akaratlan valamiféle kontaktus alakul ki a szereplők között, és a fókusz már nem egy, hanem kettő, három, több előadóra, a köztük kialakuló viszonyra vagy viszonyrendszerre és az általuk közösen létrehozott darabvilágra koncentrál. A teljesen magára hagyott játszónak nincs más lehetősége, csak a közönséggel kapcsolatba lépni. (Esetleg teljesen önmagába záródni, de erre nem volt példa a fesztiválon.)

Kántor Kata az *Origó*ban négy férfi zenész között az egyetlen nő, aki táncol. (Ez máris feltételez egy nemi alapon felálló alaphelyzetet.) A körben elhelyezett székek, a centrumban sokat mozgó táncos és kelléke, a nagy parabolaantennára emlékeztető óriás gong, a négy férfi égtáj/évszak szimbolikával beállított kezdő póza, majd körkörös, helycserélős mozgásuk mind a cím folyamatos újraértelmezése. Bár Kántor Kata az előadás első perceiben megsérül, hősiesen küzdi végig a bő egy órát, végig kommentálva a kimaradó részeket. Ennek ellenére az előadás élvezeti értéke nem veszít sokat az erejéből. Bár sok táncos rész kimarad, az előadás éppen amiatt működik, mert a táncosnő nem egyedül áll a színpadon. A zenészek intenzív

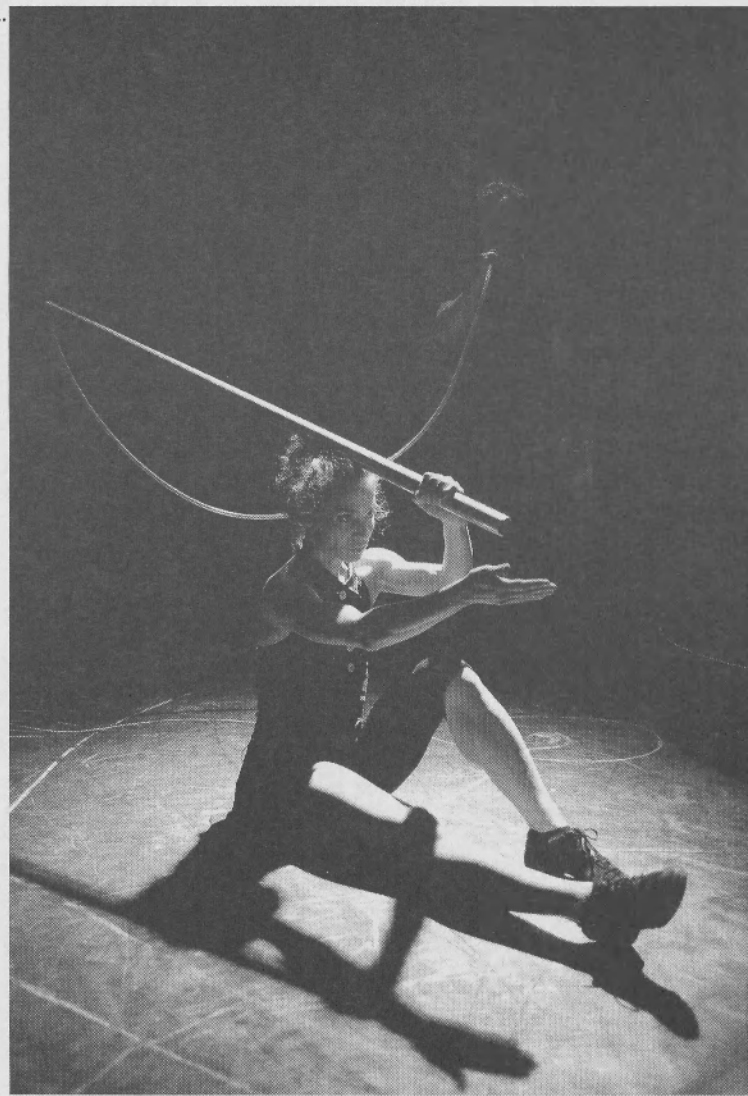
jelenléte továbbgörgeti a jeleneteket. Kántor Kata formanyelvet kényszerül váltani, a verbalitás, valamint a zenészek és közte kialakuló párbeszéd és a szokatlanul kiszolgáltatott szituáció észrevétlenül további jelentésárnyalatokkal gazdagítja az előadást. A koreográfiáról az említett okok miatt nehéz érdemben véleményt formálni, egyetlen jelenet azonban emlékezetes. Kántor Kata hosszú kálvária után végül beér a játéktér középpontjába, az *origóba,* s úgy tűnik, mintha a világmindenség közepévé válna jelképesen. A fémdobban kezét, lábát annak éléhez feszítve egyensúlyoz a lehulló zuhanófényben. A jelenet emlékeztet Frenák *Fiúk*jának egy nagyon hasonló etapjához, de más kontextusban más jelentésük lesz a látványos kellékben tett mozdulatoknak. A különféle instrumentumokon játszó férfiak – az általuk kreált nagy hangszereikkel és némi fehér krétával – először körbe-körbe rajzolják a gongot elhagyni nem bíró és láthatóan nem is akaró táncosnőt, majd vizet merítve szájukba, felhúzott lábakkal az üst széléhez fekszenek, és miközben kezükkel óvatosan körbeforgatják az üstöt, halk gargarizálással vízcsobogásszerű hangot hallatnak. Egészen misztikus, spirituális élmény; egy pillanatig azt gondolom, hogy egy óriás finnugor sámán-varázsdob szélén ülök, beleszédülve a rítus csúcspontjának ekstázisába. Kántor Kata ekstázisát a ráömlő víz emeli még magasabbra – a férfiak, akikkel addig kacérkodott, akik addig a háta mögött álltak, akiknek kiadott hangjaikkal feleselt, akik óvták, most fürösztik. Ez a momentum a megtisztulás mellett némi erotikus felhangot is lop a jelenetbe. Kántor Kata és a Bélaműhely *Origó*ja minden, csak nem monotánc. A férfiak mozgásos feladatokat is kapnak, tehát még a szó szoros értelmében sem beszélhetünk egyéni táncos produkcióról.

A szépen komponált *Phainó*ban Gera Anita mármár klasszikusnak mondható zenész–táncos (zentán) klisét követ. A dobon közreműködő Miklós Szilveszter szintén nem háttérben maradó zenei segítő, maga nyitja a produkciót: a középen fekvő táncos körül fémedényt húz körbe, ezzel ébresztve fel álmából a főhőst, aki különböző lépcsőfokokat végigjárva, megmutatva valódi arcát, végül „láthatóvá válik" – a „phaino" szó jelentéséhez híven *[a vallásos irodalomban „fényhozó", az Isten allegóriája – A szerk.]*. Az arc, amelyre „fény derül", megzabolázhatatlan; izmait ernyesztve tombol, magabiztosan uralja a világot, amelyben a dobos az alattvaló, és ő maga az istenség, a fény. Provokatívan rácsap a dobra, lépéseivel visszabeszél a partnerévé felnövő férfinak, aztán a fémedényt is eltulajdonítja, melyet arca elé tartva válik végül furcsa lénnyé.

(Fejetlenség és egyéb deformitások)

Gera Anita az arcára tartott fémdobbal túlvilági jelenséggé válik, de nem ő az egyetlen a fesztiválon, aki elveszíti a fejét. Réti Anna a *Vis-à-vis*-ban egészen professzionális szintre fejleszti a fejetlenség színpadi megjelenítését. A valóban mélyről jövő, személyes önvallomásra épülő produkció sokféle emberi frusztrációt villant fel. Például a megszólalni nem tudás pillanatait vagy egy fontos ebéd, vacsora közbeni zavartságot leplezni próbáló ember bevett gesztusait. Ez utóbbi alkalmával lép életbe a bravúros megoldás, amikor a táncosnő belefejel tányérjába, haját előrefésüli, ruhája gallérját feje fölött begombolja (hogy a hatás még hitelesebb legyen), majd késsel-villával elkezdi felfalni egész káposztára emlékeztető fejét. Remek, eredeti és meghökkentő ötlet, kiváló kivitelezés. Réti Anna meggyőz arról, hogy a mozgásban és a táncban való jártassága mellett nagyszerű színészi képességekkel is rendelkezik.

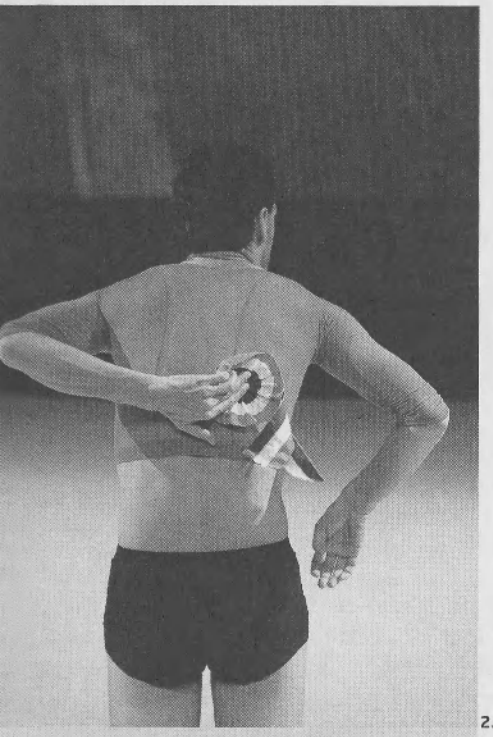
1.



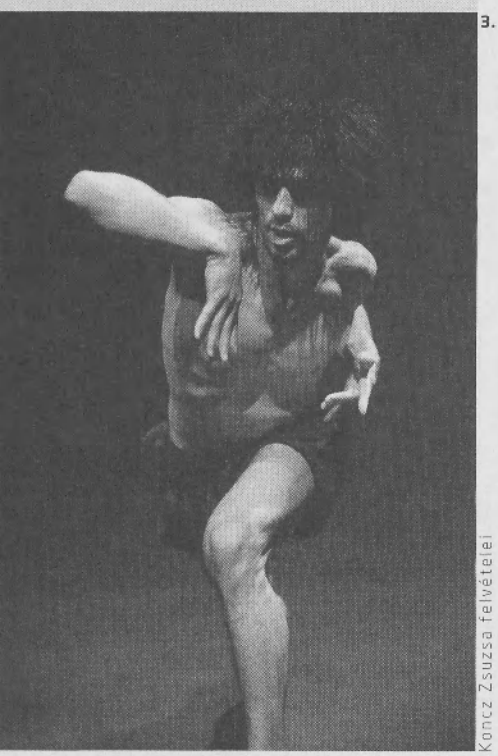
1. Kántor Kata (Origo) **2.** Gergye Krisztián (Adaptáció trikolor) **3.** Fehér Ferenc (STIX 66)

Kántor Kata egy szekrény méretű dobban maga is egy pár pillanatra fő nélkül marad, ekkor mindössze törzse és végtagjai a kifejezés eszközei – bár az ő esetében, sérülése miatt a darab egészében sajnos inkább lábatlanságról beszélhetünk.

Virág Melinda valamennyire enyhíti a láb és fej hiányát a fesztiválon, hiszen ő idén extra adottságokkal, hatalmas pocakkal lép színre. Az anyai örömök elé néző táncosnő megragadja állapota kínálta adottságát, és az előadás csúcspontján sztetoszkópot helyez hasára, és megosztja születendő gyermekének szívhangját a jelenlévőkkel. Felemelő élmény. Az előadás mégsem itt a legerősebb, hanem a kezdő képben. Virág Melindát hatalmas, nehéz bunda alá rejti a rendező, Debreczeni



2.



3.

Koncz Zsuzsa felvételei

Márton, és a térdelve végzett mozgásokkal egy torz, félelmetes szörnyet kreál a leendő édesanyából. Az utána következő jelenet, a bunda alól kibújó félmeztelen, terhes táncosnő látványa hatalmas kontraszt.

Gergye Krisztián Bacchusra emlékeztető ördögi figurájának háta erős kontrakcióban van a szólója egészében. Elrajzolt groteszk-mesei parasztember karaktere fel-le járkál mindenféle, főként nemzeti és álnemzeti kellékkel telerakott káosz-színpadán. Közben kisgatyában és nemzeti színekkel bevont rendőrkalapban húzza a rezes a karzaton – aki nem ismeri a teljes művet, az *Adaptáció trikolor*t, talán megemészthetetlenül túlzónak találja az ironikus reflektálást.

(Múlttánc)

A *Jövőtánc*nak elnevezett TranzDanz-sorozat minden fesztiválnapon a két színháztermi előadás közé ékelődő program, amelyben táncosok és koreográfusok szabad kezet kapnak a Bethlen Téri Színház bejárásához. Ilyenformán előadói térré lép elő a közönségváró teljes aulája, a folyosók, az udvar, a lépcsők, a ruhatár és még a bár is. Az előadók, Lőrinc Kati, Katona Gábor és Bora Gábor rendre élnek is a lehetőséggel: Lőrinc a pultokon arat, Bora a lépcsők mestere, Katona pedig a nagy vándor, aki a kis udvar homokjában ér célt. Legemlékezetesebb Lőrinc Kati prológja, akit Szögi Csaba helyez egy kiszolgált varrógépasztal tetejére, akár egy antik szobrot, hogy a mozdulatlan, gyönyörű drapériába csavart táncosnő onnan bontsa ki a később teljesen más irányba tartó szólóját. Mindannyian egy-egy zenésszel dolgoznak, ki bőgővel, ki ütőssel, ki szaxofonnal, így gazdagítva a zentán produkcióit. Igazán újat azonban senki nem mutat, de ha valóban hiszünk abban, hogy külön műfajról van szó, amely kimutatható történettel rendelkezik (elég csak Ladányi Andreára, Bozsik Yvette-re, Kovács Gerzson Péterre gondolnunk), akkor a programhoz nem passzol a *Jövőtánc* fantázianév. A szó által valami újra, valami eddig nem látott koncepcióra asszociálhatunk inkább.

(Humor és eredetiség)

Réti Anna mellett Újvári Milán és Zambrzycki Ádám igyekezett láttatni a kortárs művészet humoros oldalát. Zambrzycki Ádám az *In'n Out*ban a rendező és az instruált színész/táncos paródiáját adja. A megjelenített esetlen, bizonytalan figura önmagában nevetséges, a helyzetkomikum és az előadó vékony testalkata, kitűnő színészi teljesítménye a fesztivál legderűsebb produkciójává teszi az előadást. Újvári Milán kevéssel marad el tőle *A keringőtől a mambóig* című rövidebb szólójával. Nem bonyolítja túl a szcenikát és a koncepciót, egy őskori tánckönyv első fejezetét olvassa fel, akrobatikus elemsorok bemutatása közben. Egyetlen ötlet, sallangoktól mentes puritán megoldás, biztos technikai tudás és jó előadói véna elég a sikeres végeredményhez.

Eredetiség és igényesség jellemzi Fehér Ferenc *STIX 66* című előadását. Az Alvilági erőket segítségül hívó, sötétre hangolt szólóban szépen elkülönülnek a pokoljárás stádiumai. Az Alvilág kapujára mágnesként tapadó test Fehér nagy leleménye; az előadást lezáró, percekig tartó, hosszú, fokozódó tempójú futás a szabadságba való menekülés egyértelmű szimbóluma.

Annál kevésbé érthető Góbi Rita fegyver-, fehérnemű- és mellvillogtatása. Bár a *Rejtőzködők* érzékletesen írja le egy nő belső szenvedéstörténetét (statisztáló férfi táncos, Grecsó Krisztián nélkül talán nem működne), összességében mégis inkább túljátszott pózok, egyértelmű utalások sorozatának tűnik a darab. Góbi Rita szuggesztív előadó, teljes átéléssel alakítja szerepét, de talán éppen az kevés, amit alakítania kell. Itt és most szüksége van partnereire, mert az általuk megadott keretek nélkül a téma érthetetlen lenne. A látott produkció egy többszereplős előadás részlete – talán ezért a hiányérzet –, amelyben a szerelmi háromszög harmadik szereplője a zenész.

(Macabre)

A Monotánc Fesztivál a csekély anyagi források ellenére három napon át magas színvonalon, minden tekintetben teljes programsorozatot biztosított az érdeklődők számára. A színpadi produkciók és a *Jövőtánc* performanszai mellett a Kossuth-díjas balerina, Popova Aleszja fotóiból készült kiállítás és a *Táncosparadoxon?* címmel rendezett szakmai beszélgetés tovább színesítette a programot. Bár a monotánc műfaj pontos értelmezése még várat magára, addig, amíg a színvonal hasonlóan magas marad, nincs mit felróni a tematikus fesztivál szervezőinek. Tevékenységük fontossága megkérdőjelezhetetlen, és a monotáncnak lesz létjogosultsága a táncművészetben.

Faluhelyi Krisztián

Pocsékolja az idejét színházra!

A BERLINI THEATERTREFFENRŐL

Megújult vezetés köszöntötte a 2012-es Theatertreffent: a találkozót 2003 óta irányító és tavaly leköszönő Iris Laufenberg helyét Yvonne Büdenhölzer vette át, míg a programnak otthont adó Berliner Festspiele intendánsa Joachim Sartorius távozásával Thomas Oberender lett. Komolyabb koncepcionális és szemléletbeli változások – egyelőre – nem követték e váltást, persze ezt inkább majd az elkövetkező évek alapján ítélhetjük majd meg.

Waste your time!

Az idei válogatás egyik legtöbb kérdést felvető sajátossága az előadások egy részének extrém hosszúsága, illetve rövidsége volt. A majd ötórás *Platonov* mellett láthattunk egy nyolcórás *Faust I+II*-t, és a *John Gabriel Borkman* akár tizenkét óráig is elhúzódhat, míg a másik oldalon a *Kill your Darlings! Streets of Berladelphia* és a *Before Your Very Eyes* nem éri el a másfél órát sem. A fesztivál beszélgetésein persze elsősorban a hosszú előadásokat érintették. Rögtön hozzá kell azonban tenni, hogy az egyes produkciók során egészen másként tapasztalható meg az idő folyása. A *Platonov*ot egyetlen szünettel, míg a *Faust*ot hárommal játsszák; az első a háromórás első rész után következik, jó egy órán keresztül tart, és ezalatt a büfében külön étel-ital várja a közönséget. A *John Gabriel Borkman* viszont szünet nélkül zajlik, ám a néző bármikor elhagyhatja a nézőteret, és bármikor vissza is térhet oda, azaz ez utóbbi elsősorban abban különbözik az első kettőtől, hogy nincs szigorúan koreografált és mindenki számára kötelezően érvényes lefolyása. Ez egyébként a nézőktől függetlenül magára az előadásra is érvényes: a *John Gabriel Borkman* estéről estére radikálisan változik. Az általam látott napon azzal kezdődött, hogy az egyik színész, aki a nézőtérről csak kivetítőn volt látható, elkezdett hosszasan számolni. Ez legfeljebb negyedóráig volt érdekes, utána azonban – a színész gesztusaitól és beszédmódjától függően – a legkülönbözőbb: „humoros", „unalmas", „siralmas", „fárasztó, egy-egy pillanatra mégis lebilincselő", „megmosolyogtató", később az „idegesítő, ám mindvégig szuggesztív" stb. jelzőkkel írhattuk le. Mindeközben a néző is a legkülönbözőbb állapotokat élte át – már egy óra elteltével is, de aki még öt óra után sem tartott több-kevesebb szünetet, az egészen biztosan, bár ilyen valószínűleg nemigen akadt. A délután négy órakor kezdődő előadás ugyanis este kilencig leginkább számolással telt, s csak ezután ment fel a függöny, ekkor lehetett megpillantani először a díszleteket, és kezdődött több-kevesebb esemény a színpadon. A maradék hét órában még később is előfordultak „eseménytelenebb" szakaszok – a számoláshoz például újra és újra visszatért a színész, míg hajnali négykor 5200 felé közeledve végül elhalt a hangja.

Az extrém hosszú előadások mögötti szándékot többféleképpen is értelmezték a beszélgetések során. Az alkotók – köztük Nicolas Stemann, a *Faust* rendezője – elsősorban azzal érveltek, hogy az idő nagyvonalú kezelése által ezek kritikusan viszonyulnak a nyugati társadalom hétköznapjaihoz, ahol a munka- és a szabad idő – így a színházra szánt idő is! – szigorúan kontrollált és beosztott. A *Faust* így szándékai szerint olyan előadás kíván lenni, melyre legalább egy fél, de inkább egy egész napot kell szánnia a nézőnek. Ezen idő azonban nem kizárólag „feszült műélvezettel" telik, hanem az evés-ivást, a könnyebb szórakozást, a közösségi életet is magában foglalja. E gesztussal az előadás megidézi a színház antik gyökereit; igaz, arról már eléggé megoszlottak a vélemények, hogy ez mennyire lehet csupán illúzió a mai társadalomban.

Ez a gesztus erőteljesen érződik a *John Gabriel Borkman* mögött is, de azon túl, hogy ez nyitott előadás, azaz a közönség maga dönt arról, mikor és mennyit néz belőle, itt az is kérdéses, hogy miként reagál az eseménytelen pillanatokra (órákra!), hogy feltalálja-e ezekben magát, s hogy miként tolerálja, hogy az idejét rabolják. Vajon mit kezd az elvesztegetett idővel és az abból származó feszültséggel a modern társadalomban élő néző, aki ahhoz szokott, hogy a kifizetett jegy áráért cserébe meghatározott idő alatt meghatározott mennyiségű ingerben és élményben részesül? S hogy a modern polgári színház (és művészet) eszményével és hagyományával éppen egy Ibsen-mű előadása kapcsán kénytelen leszámolni, az már csak ironikus kegyelemdöfés.

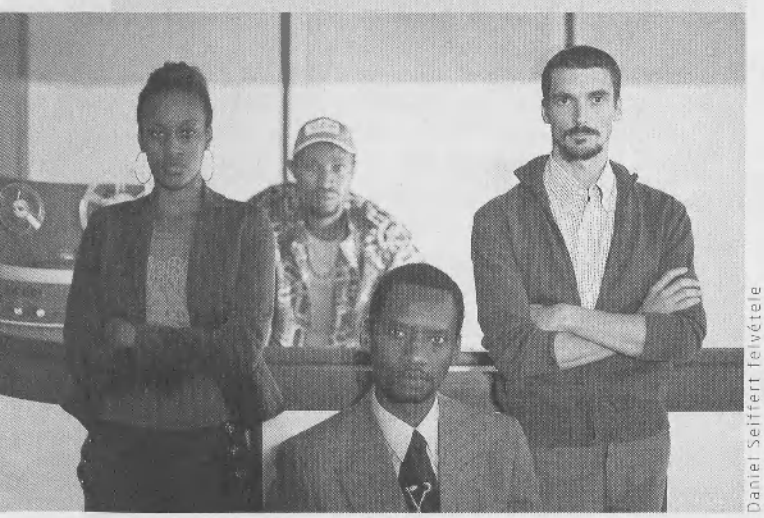
S végül egészen más a *Platonov* időtapasztalata: az egyetlen szünettel zajló ötórás előadás lassú tempója a realista-naturalista rendezésnek köszönhetően még inkább kidomborodik. A legapróbb részletekig gondosan kidolgozott produkció inkább egyfajta szemlélődő nézőt igényel, és azzal kísérletezik, vajon a mai ember át tudja-e adni magát egy tökéletesen visszafogott színészi játékkal, rendkívül finom eszközökkel és éppen csak folydogáló tempóval operáló előadásnak, mely a nyolcórás *Faust*tal összehasonlítva jóval nagyobb odafigyelést és koncentrációt igényel.

Újabb trendek a német színházban: a független szféra és a nemzetközi koprodukciók előtérbe kerülése

Az idő és az előadáshossz mellett azonban olyan tapasztalatokkal is szolgált az idei találkozó, melyek már a német színház változásaihoz kapcsolhatók, mint például a független szféra előretörése, ami a fesztivál szintén élénken vitatott témája volt. Míg ugyanis a Theatertreffen programját jó negyven évig az intézményes városi színházi struktúra *(Stadttheaterstruktur)* produktumai határozták meg, addig az elmúlt néhány évben egyre több előadást válogattak be a független szférából – tavaly három, az idén ugyancsak három előadás jelzi az alternatív színtér megerősödését: a *John Gabriel Borkman*, a *Before Your Very Eyes* és a *Hate Radio*. A kérdés tehát az, vajon kimerülőben van-e az intézményesen támogatott struktúra, vagy más oka van a független szféra iránti érdeklődésnek.

Milo Rau dokumentarista darabja, a *Hate Radio* kétségkívül a találkozó egyik legtöbb vitát kiváltó előadása volt. Az International Institute of Political Murder, a Kigali Genocide Memorial Centre és a berlini Hebbel am Ufer koprodukciója az 1994-es ruandai népirtást dolgozza fel, amely során fanatikus hutuk három hónap leforgása alatt majd egymillió tuszit mészároltak le. A nacionalista propagandában jelentős szerepe volt az RTLM rádióadónak is, s ennek jár utána Rau darabja. Az előadást dokumentarista jellegű videofelvételek foglalják keretbe: az RTLM azóta elítélt kommentátorainak, Valérie Bemerikinek és Georges Ruggiunak, illetve négy túlélőnek a visszaemlékezéseivel kezdődik színészek tolmácsolásában, s az ő reflexióikkal is ér véget. Közöttük élőben a rádióadó egy napja elevenedik meg: miként buzdították gyilkosságra a kommentátorok a hutu lakosságot, milyen szerepük volt a népirtásban; miként jelenítették meg vonzó életstílusként az erőszakot és a gyilkosságot, s miként mutatkozott meg a popzene és a popkultúra erőszak-potenciálja.[1]

Hate Radio



Daniel Seiffert felvétele

A *Hate Radio* beválogatását elsősorban a nyelve miatt érte kritika, az előadás ugyanis francia és ruandai (illetve kinyarwanda) nyelven folyik mindvégig, a néző így hol német feliratok, hol pedig szinkron segítségével követheti az előadást. A válogatók viszont arra hívták fel a figyelmet, hogy a független szféra előtérbe kerülése mellett, azzal párhuzamosan, azzal összefonódva az utóbbi években erőteljes nyitás érzékelhető a nemzetközi koprodukciókban készülő projektek felé is, melyektől ugyancsak nem lehet eltekinteni a válogatás során, és amelyek nyelve ugyanakkor egyre gyakrabban nem német.

A technikai kérdésen túl azonban számos kétely és probléma fogalmazódott meg a darab tartalmával és esztétikájával kapcsolatban is, mégpedig hogy miként vethető össze a válogatás többi produkciójával egy olyan, meglehetősen sokkoló és megrázó dokumentarista előadás, melynek ősbemutatója Kigaliban, Ruandában, az egykori rádióállomás épületében volt, ahol a közönség az utcán állva foglalt helyet, s így arról a helyről követhette – szintén fejhallgatón keresztül – a „darabot", ahol majd húsz évvel korábban egy táskarádió segítségével tehette volna, ha éppen ott és akkor nem kezdődnek brutális vérengzések, részben éppen annak a rádióadónak a részvételével. A ruandai ősbemutató így részben egy olyan feldolgozási folyamat, melynek során mind a közönség, mind a színészek, maguk is túlélők, újra szembesülnek az eseményekkel, újra átélik azokat, még ha nem is saját élettörténetüket játsszák – játsszák? – el. Vajon lehetséges-e ezt az előadást Berlinbe importálni, és ami marad belőle a transzport után, az hogyan hat a másik kilenc mellett?

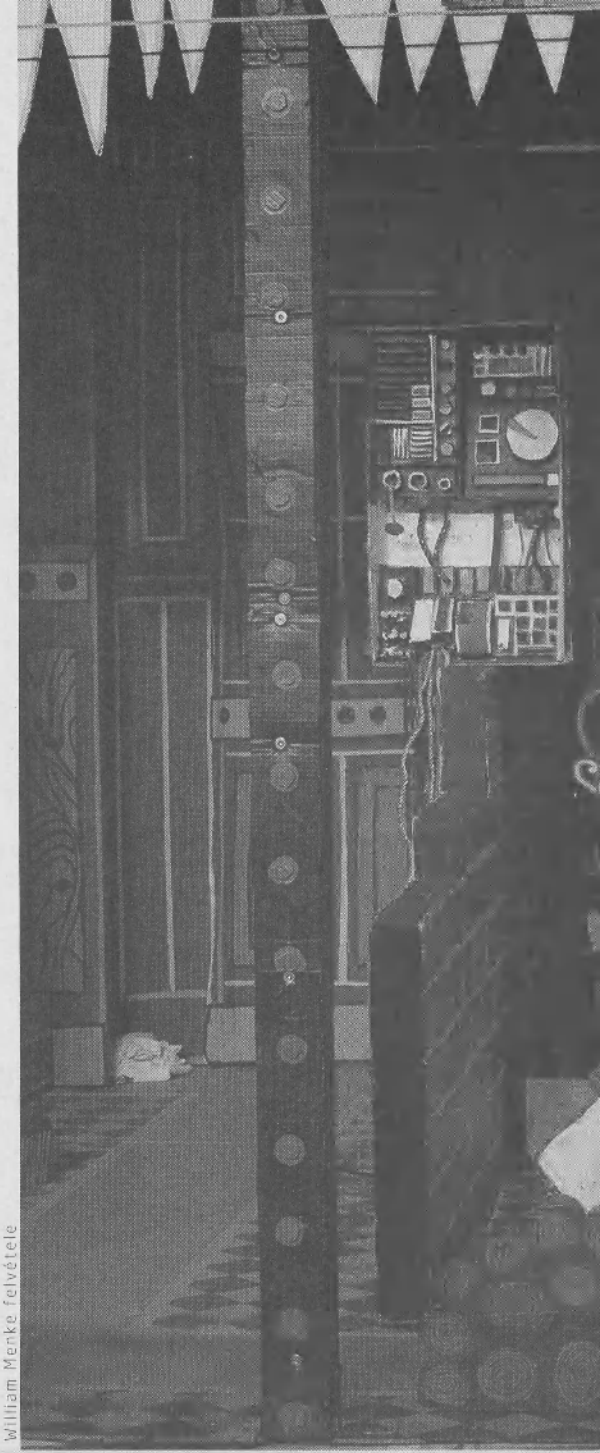
Például Vegard Vinge, Ida Müller és Trond Reinholdsten *John Gabriel Borkman*ja, a jóléti társadalom önnön szórakozási formáinak aláásásával való foglalatoskodása mellett, mely Ruandából nézve kellemes kikapcsolódás. A Vinge–Müller alkotópáros Ibsen-sagájának negyedik darabja szintén a találkozó egyik, ha nem *a* legtöbbet vitatott előadása volt. A rendezés meglehetősen szabadon bánik az Ibsen-művel – az általam látott estén konkrétan talán két összefüggő mondat volt fellelhető benne, de egy árva jelenet sem –, a szereplők, a viszonyrendszerek és bizonyos motívumok azonban kétségkívül onnan származnak, igaz, itt teljesen önálló életet kezdenek élni. Erhart magányos gyermekkora, a rettegés és a megfélemlítettség érzése egy erőszakos anya és nagynéni árnyékában, a polgári társadalom elleplezett visszája egy groteszk, karikatú-

1 A teljes előadás megtalálható az International Institute of Political Murder honlapján: http://international-institute.de/?p=345 (a letöltés ideje: 2012. június 30.)

raszerű, parodisztikus ibseni világban ölt testet, melynek létrehozásában nagy szerepük van a kézműves-alapossággal létrehozott bábszínházakra, marionettszínházakra emlékeztető, de egyfajta képregény-esztétikát is megidéző díszleteknek, maszkoknak és jelmezeknek, továbbá a szereplők számítógépes figurákra jellemző mechanikus, darabos mozgásainak, amelyeket nagyon sokszor különböző hangeffektek kísérnek. Dialógusok szinte nincsenek, egy-egy szereplő legfeljebb egy-egy mondat mániákus ismételgetéséig jut. Az eseményeket így legtöbbször Vinge narrálja, aki egyfajta játékmesterként, cirkuszi porondmesterként funkcionál.

Az ibseni szálakon túl azonban számos egyéb esemény is történik a színpadon: háború, katonai megszállás, tömeges gyilkosság és vérfürdő – természetesen elképesztő mennyiségű vérrel –, az ezekhez fűzött asszociációk pedig Wagnertől *(Az istenek alkonya)* egészen Breivik tavaly nyári ámokfutásáig terjedtek. Wagner egyébként nem véletlenül jutott sokak eszébe: az előadás leginkább tőle kölcsönöz – igaz, rajta kívül a paletta Mozarttól az A-háig terjed –, egyes jelenetek konkrét Wagner-operákra is utalnak, illetve amennyiben valamiféle összművészeti elgondolások is meghúzódnak az előadás mögött, úgy megint csak Wagner árnya lebeg felette.

Vinge, Müller és Reinholdsten azonban korántsem éri be ennyivel: az eseményeket nem korlátozzák a színpadra, a díszletek közé, hanem időről időre a nézőteret, az előteret, a nézőtérre vezető folyosókat is bevonják a játéktérbe. Vinge jó félórás ámokfutásának a nézőtéri panelok és burkolatok látják a kárát, az előadás elején hosszan számoló színész a nézőtéri bejárat melletti kis szobában ülve élőben is követhető néhány üvegablakon keresztül, míg a nézőtéren csak kivetítőn keresztül látható. A színpad és a nézőtér határainak elmosásán túl az előadás performatív karaktere is erőteljesebben nyilvánul meg – egyesek szerint a számolás aznap este azért tartott több mint öt órán át, mert egy feldühödött néző két óra után rá akarta borítani a számoló színészre a szoba válaszfalát –, ám a közönség inzultálása ezzel együtt is bizonyos határokon belül marad. Amikor Vinge dühödten darabokra trancsírozza a nézőtér burkolatát, a közvetlen közelében ülők meg-megrezzennek, ám végül senki nem sérül. Amikor a szájába kezd vizelni, néhányan menekülőre fogják körülötte, ám végül a helyükön maradtak is szárazon megússzák. Amikor az egyik jelenet legyilkolt tömegét felszólítja, hogy szeretkezzen a közönséggel, senki nem kerül közelebbi kontaktusba a színészekkel, legfeljebb a testüket borító festékkel. S bár látjuk Vingét ecsettel az ánuszában képet festeni, a szemé-



William Menke felvétele

Phile Deprez felvétele

FENT: John Gabriel Borkman
BALRA: Before Your Very Eyes

remszőrzetét leborotválni, a provokáció e gesztusai is inkább parodisztikusak.

A fentiekkel ellentétben az 1994 óta működő Gob Squad brit–német alkotócsoport *Before Your Very Eyes* című előadását már jóval kevesebb vita övezte. Igaz, nem kísérletező, hanem sokkal inkább jól összerakott, feszes tempójú és szórakoztató előadásról van szó, mely a technikai lehetőségek kreatív alkalmazásával (kivetítő- és kamerahasználat) is mindvégig leköti a nézőt. A rövid, hetvenperces darab elsősorban azzal hívta fel magára a figyelmet, hogy szereplői gyerekek voltak, s az ő perspektívájukon

keresztül jelenik meg az idő múlása. Az előadás elején hét tizenéves videofelvételről két évvel korábbi önmagával szembesül: mik voltak számukra fontosak, miként gondolkodtak a világról, és milyen elvárásaik voltak az élettől? A felvételek már két év távlatából is megmosolyogtatók, a következőkben pedig azt próbálják meg elképzelni, hogyan alakul az életük 20-30 vagy éppen 50 év múlva, vajon mi valósul meg az elképzeléseikből, s vajon hogyan fogják majd akkor látni egykori önmagukat. Az előadás bája a fentiek mellett humorából, finoman ironikus zenehasználatából és a fiatal színészek profi játékából is fakadt.

Az intézményes szféra

S még ha a találkozó diszkussziói sok esetben a független szféra ünneplése körül forogtak is, a hét kőszínházi előadást szemlélve korántsem állítható, hogy az intézményes szféra egyhangúbb, színtelenebb vagy kevésbé kísérletező lenne. Igaz, az sem, hogy garantálna egy bizonyos minőséget.

Meglehetősen sok kritika érte például Karin Henkel leszbikus fantáziákat kergető *Macbeth*jét Jana Schulzcal a címszerepben a Münchner Kammerspiele előadásában, pedig az alapgondolat nem eleve halva született. Igaz, a nemi szerepek felcserélésével való játék – pláne Shakespeare-nél – önmagában nem kimondottan originális ötlet, de nem is ezzel volt a probléma. Ellenben nem igazán érződött, hogy alaposan és átgondoltan ki lett volna dolgozva, a minimális kreativitást is mellőző díszlet és a mérhetetlenül gyenge színészi játék pedig nemhogy kitöltötte, inkább tovább mélyítette a hézagokat.

Ugyancsak keveseket hozott lázba a bonni Ibsen-előadás, *A nép ellensége*. Lukas Langhoff rendezése leginkább egy számos – s még csak nem is a legaktuálisabb! – trendet meglovagoló biztonsági játék egy francia-szenegáli színes bőrű színésszel, Falilou Seckkel

Julian Röder felvétele
1.

Thilo Beu felvétele
2.

Julian Röder felvétele
3.

1. Macbeth
2. A nép ellensége
3. Megtisztulva/Szomj/4.48 pszichózis
4. Platonov
5. Faust

a főszerepben – amire a rasszizmus és a posztkolonializmus kérdéseivel foglalkozó diskurzusok pró és kontra egyaránt rögtön rá is haraptak –, élőben játszott, nagy népszerűségnek örvendő zenével (Tocotronic), társadalomkritikai problémák megpendítésével. Végül még az NDK iránti nosztalgia csatasorba állítása sem marad el. Az előadást átgondolatlan, összetákolt-barkácsolt fércműnek bélyegző kritikák leginkább azért érdekesek, mert felvetik a kérdést, vajon a posztdramatikus színház válik-e egyre inkább elégtelenné, vagy csak eredetibb ötleteket igényel a bejáratott klisék helyett.

A szintén Münchenből érkező *Megtisztulva/Szomj/4.48 pszichózis* fogadtatása is vegyes volt, ám fel sem merülhetett, hogy fércmunka. Johan Simons Sarah Kane utolsó három darabját kapcsolta össze egyetlen előadássá, így próbálva érzékeltetni azt a folyamatot, melynek során Kane folyamatosan válik meg a színház legalapvetőbb elemeitől – a cselekménytől, a jelenetektől, a dialógusoktól s végül a figuráktól is –, hogy végül csak a nyelv és a képek maradjanak. Simons a *Megtisztulva* rendezésében gyermeki – vagy inkább infantilis? – nézőpontból, naivitással és rácsodálkozással, nem ritkán humorral szemléli az erőszak kérdését, a *Szomj*ban már eltűnnek a valóságra vonatkoztatható referenciák, s elsősorban a szöveg zeneiségét próbálja kiemelni a hangzása által, míg a *4.48 pszichózis*ban végül egy kamarazenekar kerül a színpadra, s kíséri a Sandra Hüller egészen kivételes előadásában megszólaló, jórészt lírai monológot. A letisztult, minimalista színpadi világ és színészi játék elsősorban a Kane-recepció tekintetében érdekes, amennyiben – talán nem először, de ezúttal radikálisan – elkanyarodik a sokkoló, az erőszakot a középpontba állító rendezésektől. A három darab ily módon való összekapcsolása ugyanakkor nem volt problémamentes. Egyrészt az előadás lüktetését tekintve – az első két darabot magába foglaló, meglehetősen vontatott és kevésbé érdekfeszítő első felvonást (amelyet az egyik előadáson

Georg Soulek felvétele

4.

pázik. A kertből madárcsicsergés – később kakaskukorékolás – hallatszik, a déli napfény finoman világít át az üvegablakokon. A szalonba lépő figurákon ugyancsak korhű ruhák. Egyes jelenetek párhuzamosan zajlanak a tér több pontján, a háttérben állandóan egy-egy cseléd szöszmötöl – korántsem látványosan, éppen csak végzi a dolgát: terít és leszed –, mindeközben a színészek még csak egy kósza pillantást sem vetnek a közönség sorai felé. Az események éppen abban a tempóban zajlanak, ahogyan ma elképzelhetjük a korabeli Oroszországot. Hermanis előadása olyannyira pontos és a legapróbb részletekig kidolgozott, a színpadot és a nézőteret elválasztó negyedik fal oly szilárdan áll, hogy ehhez hasonlót nem gyakran láthatunk színpadokon – én speciel még soha nem láttam, s valószínűleg a német közönség sem. Ott, ahol rendezőgenerációk évtizedeken át dolgoztak azon, hogy azt a bizonyos falat elbontsák, s a mai napig ódzkodnak a helyreállításától, ott Hermanisnak ezzel a gesztussal mégis sikerül teljesen elvarázsolnia a nézőket.

Egészen más eszközökkel és stílusban, de ugyanezt teszi *A spanyol légy* (Die spanische Fliege, pontosabban Herbert Fritsch rendezésében: Die [s]panische Fliege), ami a zseniális színészi játéknak köszönhetően két óra fergeteges szórakozás – s ez részben a Theaterpreis Berlin idei díjazottjának, Sophie Roisnak is köszönhető. Franz Arnold és Ernst Bach majd száz éve bemutatott bohózatának a közép-

egy nézői közbekiabálás és taps is alaposan kizökkentett) rendkívül briliáns, magával ragadó második felvonás követte –; másrészt a trilógiává összekapcsolt három darab – de legalábbis az első kettő – nagyrészt elvesztette arculatát, illetve szinte teljesen nélkülözte a drámaiságot.

Rendkívül érdekes tapasztalatnak bizonyult Alvis Hermanis *Platonov*ja a bécsi Akademietheater előadásában. Hermanis tökéletes realista-naturalista rendezése – a maga öt órájával – tulajdonképpen meglehetősen álmosító és erőteljes figyelmet igénylő előadás, gondolatilag nem sok kihívással, de... A színpadon egy tökéletes XIX. század végi orosz szalon pom-

Krafft Angerer felvétele

5.

pontjában egy nyárspolgári környezetben játszódó házasságtörés áll, amit a köztiszteletnek örvendő férj huszonöt éven keresztül sikeresen titkolt szigorú erkölcsű felesége előtt. A huszonöt évvel korábban szőnyeg alá söpört ügy most stílusosan onnan is bukkan elő újra, egészen pontosan egy, a színpadot teljes egészében beborító hatalmas perzsaszőnyeg ráncaiból, redőiből, gyűrődéseiből. Innen lépnek színpadra a szereplők, innen kerülnek napvilágra újabb és újabb múltbeli titkok, ezek szülik a félreértéseket, és bennük keverednek össze végképp kibogozhatatlanul a történet szálai is. A két óriási gyűrődés a színpad hátterében egy trambulint rejt magában, így aztán ki-ki a maga módján – a redőkön átugorva vagy éppen azokat megmászva, egy szaltó vagy egyéb akrobatikus mutatvány kíséretében – bukkan fel. A színészi játék egésze – a mozgás, a gesztusok, a mimika, a beszédmód – erősen stilizált, eltúlzott, groteszk, mint ahogy Fritsch két tavalyi darabjában is, s ehhez illeszkednek az élénk színű kosztümök, a feltűnő parókák és a maszkszerű sminkek. Fritsch rendezése a századelő nyárspolgári világának harsány karikatúráját rajzolja meg, melyben – bármily banálisan hangozzék is – a tisztesség és a becsület álszent homlokzata mögött a figurák nagy részét a pénz és a szexualitás mozgatja.

Ugyancsak a Volksbühne előadása volt a találkozó egyik legizgalmasabb darabja, René Pollesch *Kill your Darlings! Streets of Berladelphia* című, alig hetvenperces előadása. Egyszemélyes monológ Fabian Hinrichsszel – alakításáért megkapta az idei Alfred Kerr-színészdíjat –, akit egy tizenöt fős profi tornászcsapat egészít ki mint a kapitalizmust reprezentáló mozgáskórus. Pollesch Brecht befejezetlenül maradt és a recepcióba csak meglehetősen későn bekerült *Fatzer*-töredéke *(Az egoista Johann Fatzer bukása)* mentén, illetve egyéb szövegek és utalások felhasználásával *(Kurázsi mama, A kommunizmus dicsérete)* az individualitás lehetőségét és annak a közösséghez való viszonyát vizsgálja a kapitalizmusban. Pollesch rendezésében és Hinrichs előadásában szinte alig-alig dönthető el, hogy az elhangzó „tények", problémák, kritikai megjegyzések miként értendők és kezelendők. Humorral és nyugalommal? Aggodalommal, dühvel és haraggal? Iróniával és cinizmussal? A meglehetősen összetett és többrétegű szöveget ráadásul tovább árnyalja a színpadi mozgás (a kapitalista kórus akrobatamutatványai), a zenehasználat (Bruce Springsteentől az Alphaville-en át egészen Michael Jacksonig), végleg elbizonytalanítva a nézőt a tekintetben is, hogy hol helyezze el a darabot a puszta szórakoztatás és a politikai színház között.

S bár a Theatertreffenen nincs legjobb előadás, rendezés, színész stb., a 3Sat-díjat elnyerő *Faust I+II*-t nem lehet másként felvezetni, mint hogy minden bizonnyal nemcsak az idei, de az elmúlt évek legnagyobb formátumú produkciója. Nicolas Stemann és a hamburgi Thalia nyolcórás előadása egy évig készült. Stemann számára a legnagyobb kihívást részint a második rész színpadra állítása jelentette – amihez tisztáznia kellett, hogyan viszonyul az az elsőhöz –, részint az, hogy miképpen látjuk ma Faust figuráját. A gigantikus munkát olyan professzorok segítették, mint Gerhard Mack, Christoph Binswanger, Manfred Osten, Gernot Böhme vagy Erwin J. Haeberle, akik természettudományi-kvantumfizikai, közgazdaság-tudományi, kultúrtörténeti, filozófiai és szexuáltudományi szempontból vizsgálták Goethe művét. A legizgalmasabb felismerések arra mutattak rá, miként van jelen Goethe művében az a történelmi folyamat, melynek során az alkímiát felváltja a gazdaság. Miként húzódnak meg – igaz, egy síkváltással – a gazdasági folyamatok mögött a mai napig az egykori alkímia szándékai, amennyiben mindkettő célja az „aranycsinálás" révén az idő legyőzése, az örökkévalóság elérése, azaz az emberi határok átlépése. Miként jelennek meg már kétszáz évvel korábban Goethénél a mára globális dimenziókat öltött válság jelei. Stemann legfőbb kérdése tehát, hogy hogyan ítélhető meg ma a minden határt átlépni szándékozó türelmetlen tudásvágy, a fejlődés, a világban tapasztalható gyorsulási folyamatok motorja, amely szüntelen előretörekedve nem látja a maga mögött hagyott áldozatokat és törekvései árát, s amely pillanatnyi és közvetlen céljait követve nem kérdezi, van-e hosszú távú haszna annak, amit tesz.

Az első részt – Faust, Mefisztó és Margit belső monológjaként szemlélve – három részre osztja Stemann, aszerint, hogy melyik harmadban melyikük szerepe a domináns, így minden szerep a darab egy-egy harmadában mindig csak egyetlen színész előadásában kel életre: a darabot Sebastian Rudolph (Faust) kezdi, második harmadát Philipp Hochmair (Mefisztó) szájából halljuk, és legvégül Patrycia Ziolkowska (Margit) fejezi be. Az első rész abszolút letisztult formavilága a szöveget és annak értelmezését helyezi előtérbe, mégpedig úgy, hogy bizonyos kulcsmondataihoz („Ó jaj, a filozófiát..."; „Igy élni már eb sem kívánna..."; „Kezdetben volt a szó...") újra és újra visszatérnek – rákérdezve, elbizonytalanodva, elgondolkodva. Ehhez igazodik a jelzésszerű, minimalista díszlet is.

A második rész viszont már a posztdramatikus színház és a Jelinek-darabokon edződött stemanni esztétika teljes eszköztárát felvonultatja: mielőtt még bármi elkezdődne, a rendező összefoglalja a német (!) közönségnek, mi fog történni a következőkben, majd maga Goethe is színpadra lép. A történet mellett videokivetítőn a *Faust*-értelmezésekbe is betekinthetünk, míg a színpadon hol a posztdramatikus színház, hol pedig a gazdasági válság kérdéseit feszegetik. A díszlet a dizájnos lakótelepi játszótértől egészen a futurisztikusabb színekig terjed, s mindvégig folyamatosan változik, miközben a Europe *The Final Countdown*ját Händel *Lascia ch'io piangá*ja váltja. Stemann rendezése tökéletesen illeszkedik a két rész recepciótörténeti megítéléséhez is: míg az első rész klasszikusabb, komolyabb és teljesen letisztult formát kap, addig az inkább az avantgárd által értékelt második rész színpadi megvalósítása totálisan eklektikus stílusú. Stemann *Faust*jában azonban az az igazán lenyűgöző, miként tudja megszólaltatni a német irodalom kétszáz éves klasszikusát, miként tudja a XXI. század elején számunkra aktuálissá és izgalmassá tenni anélkül, hogy bármi módon lebutítaná vagy elsekélyesítené.

A John Gabriel Borkman a berlini Theatertreffenen

William Menke felvétele

Thália Színház

VIDÉKI SZÍNHÁZAK FESZTIVÁLJA

2012. szeptember 7-15.

BUBORÉKOK
Kecskemét

JELENETEK EGY HÁZASSÁGBÓL
Pécs

A SZENT CSALÁD
Kaposvár

A SZUZAI MENYEGZŐ
Nyíregyháza

FÉLRELÉPNI TILOS!
Szolnok

KABARÉ
Békéscsaba

NÓRA
Tatabánya

ÉN ÉS A KISÖCSÉM
Miskolc

TRIÓ
Székesfehérvár

HAJMERESZTŐ
Győr

VESZTETT ÉDEN
Eger

SCAPIN, A SZEMFÉNYVESZTŐ
Debrecen

Részletes információ **Thália Színház Közönségszervezés**
1065, Budapest, Nagymező u. 19. • Tel.: +36 1 302 3842, +36 1 311 0635 • **www.thalia.hu**

Emberi Erőforrások Minisztériuma
BUDAPEST Budapest Főváros Önkormányzata
MTVA
PORT.hu mozi tv színház
Class FM
metropol.hu