2005. SZEPTEMBER

XXXVIII. évfolyam 9. szám

Színház

342 Ft

MAGYAR SZÍNHÁZI TÁRSASÁG

ORSZÁGOS SZÍNHÁZTÖRTÉNETI MÚZEUM ÉS INTÉZET

+16 oldal VILÁGSZÍNHÁZ

Giovanni

In memoriam Ruszt József 1937–2005

Fiatal kritikusok

Nemzetközi színházi fesztivál – kerekasztal

VILÁGSZÍNHÁZ:
WIENER FESTWOCHEN,
ROMÁNOK, KRYSTIAN LUPA

Gisela Scheidler felvétele

STRINDBERG: HALÁLTÁNC – WIENER FESTWOCHEN

Marius Samoila felvétele

TOP DOGS – ARCA SZÍNHÁZ, BUKAREST

Ryszard Kornecki felvétele

ZARATHUSTRA – KRYSTIAN LUPA RENDEZÉSE

Főszerkesztő: KOLTAI TAMÁS
A szerkesztőség: CSÁKI JUDIT ▪ CSOMOR MÁRTONNÉ (szerkesztőségi titkár) ▪ KONCZ ZSUZSA (képszerkesztő) ▪ KUTSZEGI CSABA (tánc) ▪ SZÁNTÓ JUDIT ▪ TOMPA ANDREA (Világszínház, OSZMI)

Szerkesztőség: 1126 Budapest, XII., Németvölgyi út 6. III/2.
Telefon/fax: 214–3770; 214–5937; e-mail: szinhaz.folyoirat@axelero.hu
Kiadó: SZÍNHÁZ ALAPÍTVÁNY, 1126 Budapest, XII., Németvölgyi út 6. III/2.
Telefon: 214–3770; 214–5937; www.lap.szinhaz.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: 3000 Ft – Egy példány ára: 342 Ft

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

A folyóirat a Nemzeti Kulturális Örökség Minisztériuma, a Nemzeti Kulturális Alapprogram, a Fővárosi Közgyűlés Kulturális Bizottsága támogatásával készül.

Megjelenik havonta
XXXVIII. évfolyam
HU–ISSN 0039–8136

Színház

MAGYAR SZÍNHÁZI TÁRSASÁG
ORSZÁGOS SZÍNHÁZTÖRTÉNETI MÚZEUM ÉS INTÉZET

XXXVIII. évfolyam 9. szám ▪ 2005. szeptember

IN MEMORIAM

▪ Nánay István: ISTEN VELED! 2
Ruszt József 1937–2005

ÉVADNAPLÓ

▪ Karsai György: VOLT EGYSZER EGY SZEZON V. 4

FESZTIVÁL

▪ MINEK? KINEK? MIÉRT? 11
Nemzetközi színházi fesztivál – kerekasztal

SZÍNHÁZTÖRTÉNET

▪ Lengyel György: A MAGYAR SZÍNHÁZ MONOGÁMIÁJA II. 20
Rendezői utak és stílusok 1945–1956

TÁNC

▪ Kutszegi Csaba: A CSÁBÍTÁS MOZARTJA 31
Giovanni
▪ Halász Tamás: PIACOT TERMELNI 32
Beszélgetés Angelus Ivánnal

FIATAL KRITIKUSOK

▪ Vida Virág: IBSEN ÉL, ÉS TÖBBET AKAR! 35
Henrik Ibsen: Nóra; Hedda Gabler
▪ Darvasi Ferenc: A FEHÉR SZALON TITKA 37
Luigi Pirandello: Így van, ha így tetszik
▪ Varga Enikő: „AZ UTOLSÓ NÁCI” 38
Alin Nelega: Rudolf Hess tízparancsolata
▪ Galambos Gábor: KELJ FEL, KRISZTUS! 39
Bertolt Brecht: Kurázsi mama és gyerekei
▪ Szekeres Szabolcs: CSEHOVON INNEN 40
Brian Friel: Pogánytánc
▪ Rádai Andrea: A MÉSZÉGETŐNEK NINCS VÉGE 41
Reakciókontroll
▪ Trifonov Dóra: MINDEN EGÉSZ ELTÖRÖTT... 42
Örömgyilkos
▪ Karuczka Zoltán: POROS, ZENÉS 43
Csiky Gergely: Kaviár

VILÁGSZÍNHÁZ WIENER FESTWOCHEN

▪ Csáki Judit: „EURÓPA CSENDES...” 46
Georg Büchner: Danton halála
▪ Koltai Tamás: GYŰLÖLETGALOPP 47
August Strindberg: Haláltánc
▪ Koltai Tamás: SŰRÍTETT CSEHOV 48
Ványa bácsi

VILÁGSZÍNHÁZ ROMÁNOK

▪ Marian Popescu: KRITIKUS SZEMMEL A ROMÁN SZÍNHÁZRÓL 51
Tények és klisék
▪ Ari-Nagy Barbara: JELENETEK A SZOMSZÉD AKVÁRIUMBÓL 55
Marian Popescu: A román színház színei 1945–2004
▪ Bérczes László: LENN, KUTYÁBAN 56
A Top Dogs Bukarestben
▪ Visky András: BETELJESÍTENI A SZÍNHÁZI TÉR ÁLMÁT 58
Beszélgetés Mihai Măniuțiuval

VILÁGSZÍNHÁZ KRYSTIAN LUPA

▪ Nánay Fanni: A GONDOLKODÓ SZÍNHÁZ 60
Krystian Lupa két rendezéséről

DRÁMAMELLÉKLET: Sediánszky Nóra–Koltai M. Gábor: *Tempefői*

A CÍMLAPON: Cserpák Szabina (Donna Anna) és Lukács Levente (Don Ottavio) a *Giovanni* előadásában (Győri Balett). *Kanyó Béla felvétele*

A HÁTSÓ BORÍTÓN: Hannelore Hoger (Alice) és Peter Simonischek (Kurt) a *Haláltánc* második részében (Wiener Festwochen – Akademietheater). *Gisela Scheidler felvétele*

Nánay István

Isten veled!

■ RUSZT JÓZSEF 1937–2005 ■

„– Mit szeret legjobban a világon?
– A színházat.
– S a színházban?
– A próbát.
– És a próbákon?
– A szünetet. Én a szünetben csinálom a színházat."

Mindezt immár múlt időbe kell tenni: Ruszt József, „a legkonzervatívabb újító" nem csinál többé színházat, mert nem sokkal hatvannyolcadik életévének betöltését követően, hosszú szenvedés után elhunyt.

Egyidősek voltunk, de mesteremnek tartom. Abból, amit a színházról tudok, nagyon sok mindent tőle tanultam, amikor az Egyetemi Színpadon nála asszisztenskedhettem, amikor „csak" a próbáit néztem, amikor az Universitas Együttes éjszakába nyúló próbái közben vagy után a Százévesben tatárbifsztekezés közben vagy hajnaltájt az Egyetem presszóban fröccsözés-sörözés és kávézás mellett a színház, a színészmesterség, a zene, a képzőművészet apró és nagy titkairól mesélt, amikor később – már kritikusként – Kecskeméten, Zalaegerszegen, a Független Színpadon egy-egy előadás után a színészbüfében vagy az annak kinevezett helyiségben asztalához ültem, s csak úgy fecserésztünk.

1963-ban végzett Nádasdy Kálmán osztályában. Gyakran idézte tanárának egy mondását: „Az ember ne hagyjon nyomot maga után. Megszünteti vele saját legendáját." Ő hagyott maga után nyomot, írt, nyilatkozott, mégis legendássá vált. Még főiskolás volt, amikor ´61-től az Egyetemi Színpadon kezdett rendezni, s egyedülálló módon pályakezdő évtizedében párhuzamosan dolgozott hivatásosokkal és amatőrökkel; gyakran naponta ingázott Debrecen és Budapest, a Csokonai Színház és az Universitas Együttes között. Az egyik helyen a színházi szakma alaptudását és rutinját sajátította és mélyítette el, a másikon szabadon kísérletezhetett. Darabokkal, stílusokkal, metódusokkal.

Az Universitasszal járt Wrocławban is, megismerkedett Jerzy Grotowski színházával, amely életre szóló hatással volt munkásságára; megerősítette őt abban, hogy az az út, amelyen egyetemi együttesével az első lépéseket már megtette, járható. Ettől kezdve előadásai nagy részében – Shakespeare-től Németh Lászlóig és Szophoklésztől Schilleren át O'Neillig – tudatosan élt a rituális színház többnyire általa kidolgozott eszköztárával.

Folyamatosan tágította a realista-naturalista színjátszás határait. A magyar drámai hagyományok legjavát éppen úgy elfogadott esztétikai minőséggé emelte, mint a vásári játékot, a commedia dell'artét, a groteszket. Előadásainak túlnyomó többségében maradéktalanul érvényesült a szent és profán dialektikája. Nem függetlenül az Universitasnál végzett munkájától, rendezéseiben már pályája kezdetén csak kiindulópontnak tekintette a drámaszöveget mint irodalmat, a teatralitást tartotta elsődlegesnek, ennek rendelte alá a textust, ezért előszeretettel nevezték őt a legradikálisabban húzó magyar rendezőnek. Holott nem tett mást, mint nyitott szemmel és szívvel olvasta el a darabokat, tartalmilag és formailag egyaránt azt kereste bennük, ami korszerű, ami megszólítja az embereket, s ehhez kereste és találta meg a megfelelő, többnyire újdonságnak ható kifejezési eszközöket.

Amikor a körülmények arra kényszerítették, már nem éppen fiatalon képes volt kilépni a színházi struktúrából, és 1990-ben, a Független Színpad megalapításával vállalta az alternatív létet is. Abban a színházban hitt bármilyen körülmények között, azt szerette volna újra és újra megteremteni, amely „az emberismeret szentélye, ahol az emberi gyönyörűségek és gyötrelmek útvesztőiben ki-ki világosabban ítélheti meg arcán a ráncokat, tekintetében a fényeket, helyét a világban, világunk helyét önmagában".

Ruszton kívül alig találkoztam olyan rendezővel, aki hozzá hasonlóan gyökeresen újragondolta rendezői stílusát és módszerét, s teljesen új alapokra helyezte munkásságát; önmegújítása Harag Györgyére emlékeztet. Ők ketten abban is közösek, hogy életük végéig megmaradtak szűkebb közösségük határain belül, holott művészetük egyetemes érvényű volt; mégsem tudtak bekapcsolódni az Európa-szerte kibontakozott rendezői színház vérkeringésébe.

Arthur Miller Alku című drámájában, 1994

Koncz Zsuzsa felvételei

A Hamlet próbaszünetében (Szirtes Balázzsal és Menszátor Héresz Attilával, 1997)

Élete úgy alakult, hogy hosszabb ideig nem tudott megmaradni egy helyen. Ebben a kor számos ellentmondása, korlátja éppen úgy szerepet játszott, mint saját természete, türelmetlensége, érzékenysége. Örökös újrakezdő volt. Mindenütt azzal fogott a társulatépítéshez, a színházcsináláshoz, hogy most végre kialakíthatja a maga valódi, vele együtt gondolkodó együttesét, amellyel maradéktalanul megvalósítja korszerűnek vallott színházideálját. Ez ritkán, viszonylag rövid időkre és csak bizonyos megszorításokkal adatott meg neki. Az Universitasnál, Kecskeméten (1973 és ´78 közötti főrendezősége idején a Szolnokon, illetve Kaposváron dolgozó Székely Gáborral és Zsámbéki Gáborral együtt a magyar színházi nyelv megújítójaként tartották számon), Zalaegerszegen (ahol 1981-ben ő alapította meg, és hét éven át vezette a Hevesi Sándorról elnevezett állandó színházat) és a Független Színpadon.

Ruszt – mint az egyik legautentikusabb Nádasdy-tanítvány – ízig-vérig, a nap minden percében pedagógus volt. Színésznemzedékek nőttek fel az előadásain, a próbáin. Előszeretettel épített fiatal és kezdő színészekre, sokukból a szakma sikeres és nagyra becsült művésze lett, másokkal csak ő tudott jól dolgozni. Többnyire az idősebbekkel is szót értett, bár Nádasdyval együtt vallotta: „a színész olyan, mint a gyerek, könnyen rászokik valamire, de nehéz leszoktatni róla", tehát rendezései közben igen gyakran „leszoktatott", s ezzel számos színész művészi megújulását elősegítette. Az intézményes színházi képzés nagy vesztesége, hogy Ruszt és a főiskola nem tudott hosszú távú és rendszeres kapcsolatra lépni egymással. Pedagógiai képessége és a színházról, életről, művészetekről szerzett tudása nem épülhetett be a színész-, illetve rendezőoktatásba.

Nemcsak színészpedagógusi tevékenysége volt kiemelkedő, hanem a közönség nevelése érdekében kifejtett munkálkodása is. Az ő nevéhez fűződik a beavató színházi forma, melynek segítségével Kecskeméten és Zalaegerszegen, a Józsefvárosban és apró falvakban fiatal nézők százait ismertette meg a színházművészet titkaival, a drámairodalom klasszikus remekeivel.

Utolsó rendezése *Az ember tragédiája* volt tavaly, október 8-án Zalaegerszegen, abban a városban, amely végül is jóleső érzéssel és büszkén gondolt az ő színházvezetői korszakára, s ahol nyugdíjas éveire nyugalmat talált. Azt a híres, ma már színháztörténeti jelentőségű előadást gondolta újra, amellyel a Hevesi Sándor Színház megnyílt szinte napra pontosan huszonegy évvel azelőtt. Különös időutazás résztvevői lehettek, akik létrehozták vele az új produkciót, és akik láthatták mindkét előadást. Lucifert hajdan Gábor Miklós játszotta, akivel negyedszázadon át szoros barátságban dolgozott együtt Kecskeméten, a Népszínházban és a Független Színpadon; az új Lucifer Kamarás Iván lett, aki Ruszt 1995-ös *Othello*-rendezésében vált főiskolai hallgatóból színésszé, egyben az előadás sikerének kulcsszereplőjévé. Ádámot és Évát ugyanazok alakították, akik az eredeti bemutatón: Szalma Tamás és Fekete Gizi. Az egész ugyanaz volt, és egészen más. A forma, a struktúra a régi elképzelésen alapult, de az új társadalmi helyzet, az eltelt idő, a túlnyomóan fiatal társulat életkorából és tapasztalataiból adódó ismeretek, illetve azok hiánya, Ruszt elmélyülő bölcsessége és keserűsége megváltoztatták a mű dimenzióit, kicsengését, sőt rendezői megoldásait is. Mintha demonstrálni akarta volna sokat idézett tételét: „én mindig ugyanazt az előadást rendezem, csak másként."

E munka utolsó fázisában vált bizonyossá: azonnal műteni kell. Ő azonban befejezte a főpróbahét zaklatott munkálatait, megvárta a bemutatót, a második előadást is – személyesen ekkor találkoztam vele utoljára. Azóta telefon-, SMS- és e-mail-kapcsolatban voltunk. Amikor az első műtét után sugár- és kemoterápiára került sor, dolgozni kezdett. Évek óta noszogattuk, hogy fogjon bele régóta ígért szubjektív életmű-értékelő kötetének megírásába, s három évtizedes tapasztalatait összegezve igazítsa át 1969-ben (!) kiadott *Színészdramaturgia és színészmesterség* című könyvét. A kezelés közben ez a két feladat foglalkoztatta. Végül a színészmesterségről szóló jegyzetét kezdte újraírni. Ami elkészült, e-mailen elküldte, megbeszéltük, s tovább dolgozott.

Dacolni próbált a véggel, amelyre – ha ez egyáltalán lehetséges – felkészült. Második műtétje előtt írta: „Tegnap becsukták a Szent Péter-bazilika bronzkapujának jobb szárnyát. Majd ha a másik szárnyát is becsukják, akkor... Tiszteletre méltó élet és iszonyú szenvedés ez az agónia... Én tudom, mi a szenvedés." És azt is tudta, mi vár rá. De vállalta annak reményében, hogy tovább hallgathatja kedvenc operáinak, zeneműveinek többtucatnyi felvételét, esélyt kap fogyatkozó terveinek megvalósítására.

Egyik utolsó e-mailjében egy Pilinszky-verset küldött, a *Trónfosztás*t:

„Táblára írva nyakadba akasztjuk
történeted."

Másnap: „Ne hagyd, hogy kiheréljenek, no persze, könnyű ezt mondani!"

S legutoljára: „Majd folytatjuk! Isten veled!"

Jóska, már nem folytatjuk. Isten veled!

Karsai György

Volt egyszer egy szezon V.

Ödön von Horváth: Történetek a Bécsi erdőből (Mesél a Bécsi erdő)

Szeged, 2004. április 16. (bemutató)
Két felvonás, háromnegyed tízig

Ugye ez még nagyon a kezdet?! Lassan, nehezen indul a POSZT-válogatás szezonja. Még nem lehetek fásult, alig tíz előadást láttam, friss és nyitott vagyok mindenre, mohón és csillogó szemmel várok minden előadást, vessen akárhová is Vajda Mártával egyeztetett programom. Szegedre is úgy megyek tehát, hogy empátiakoefficiensem a maximumon. Szeretnék jó előadást látni. A darabot, ha nem is tartozik kedvenceim közé, de kedvelem, annak pedig külön is örülök, hogy Czapkó Tónit főszerepben fogom látni – én azon kevesek közé tartoztam a Főiskolán, akik látták benne a tehetséget; eme meggyőződésemnek hangot is adtam; nem mondom, hogy különösebb népszerűségre tettem ezzel szert, de ez történt, hát vállalom így, utólag is. Verebes Lindáról pedig annyi ellentmondó, szélsőséges véleményt hallottam, hogy igazán kíváncsi vagyok rá.

Lelkesedésem aztán az előadás színpadi idejével ellentétes mozgást ír le: ahogy nő a zsöllyében töltött időmennyiség, úgy csökken (már-már elviselhetetlenül alacsony fokra) kezdeti lelkesültségem. Elkeserítő. Kopár. Fantáziátlanul-unalmasan hatalmas terek, csiricsáré, illetve semmitmondó jelmezek, üresen teátrális, bombasztikus(nak szánt) jelenetek (mulató!); mindehhez elszomorítóan rossz színészi játék. Hol van itt rendezői ötlet? Modorosságok halmozása – már maga a cím megváltoztatása is olyan affektálóaggályoskodó (mennyivel több, jobb a „történetek...", mint a „mesél..."?), de ez legyen a legkisebb baj, ha remek ritmusú, gondolatgazdag előadás lenne, tőlem játszhatnák akár *Horror a bécsi külvárosban!* cím alatt is.

Veréb Simon felvétele

Hőgye Zsuzsa és Molnár Zsuzsa

Kiss Csaba: A dög

2004. július 10.
Esztergomi Várszínház, Kecskeméti Katona József Színház

Walter Péter felvétele

Horváth Erika és Horányi László

Rendkívül rossz előadás. Reggel Csáki Judit e-mailje ébreszt, nehogy útnak induljak, ő előző este szembesült a kiábrándító ténnyel, hogy nézhetetlen produkció *A dög.* Telefonon folytatjuk: félidőben eljött – ha jól értem, félig-meddig burkolt kérés az alkotóktól (ugyanakkor valóban jóindulatú, óvó figyelmeztetés Judittól), hogy inkább ősszel tekinteném meg Kecskeméten az előadást, *amikor már készen lesz.* Nem jók az ilyen kérések, baráti figyelmeztetések, és persze nem is fogadok szót. Judit érti is meg nem is érveimet az alkotók felelősségéről, a nincs kétféle közönség elvről, meg egyáltalán, hogy mit jelent az, hogy „most még ne, de majd ősszel..."? Az ötlet továbbfejleszthető: a csendes kisvendéglő vezetője ezentúl hívja fel barátait (esetleg a KÖJÁL-ellenőröket is), hogy e héten nehogy már nála vacsorázzanak, mert momentán sajnos csak romlott húsból készült húslevest szolgálnak fel. A jövő hétre viszont isteni marhahúst kap a séf, akkor

A sorozatot júniusi számunk óta folyamatosan közöljük. (A Szerk.)

tessék majd betérni! De ugye az e heti adagoknak is el kell fogyniuk, meg rengeteg foglalásuk is van már..., na jó, ne ragozzuk, *sapienti sat.*

Esztergomban nagyon kedvesek a színháziak, szeretettel fogadnak. Csak hát... Nos, a díszlet olyan, mintha egy ormótlan, hatalmas, háromajtós fekete (!) szekrény beszorult volna egy lakótelepi garzon konyhájába. Tapintható a helyszűke, ráadásul nem is igen érthető, miért ilyen az egész, hiszen a *játéktér* mindössze ennek az ormótlanságnak a középső, mintegy háromszor hármas, kivágott fülkéje (szekrényfiók?) – mellékhatás, de talán nem szemérmetlenség megjegyezni, hogy ettől persze olyannyira leszűkül a nézőtér, hogy aki nem pontosan középen ül, az elesik a látvány nagy részétől (és kezdetben azt még nem lehet tudni, hogy milyen jó neki). Kivételezett helyzetemnek köszönhetően nekem jó előre lefoglalják a kevés *jó hely* egyikét. (Rögtön eszembe jut – de nem mondom –: mi lesz velem jövőre, mondjuk, ugyanitt, amikor majd „visszavedlek" egyszerű, mezei nézővé?) Mindez persze nem lenne olyan nagy baj, ha lenne rendezés, és lennének színészek. Na de így?! Mit keres a csizma..., pontosabban Horányi László, ez a kedves, joviális, ízig-vérig amatőr, színésznek megejtően tehetségtelen férfiú a színpadon?! Ki ő?! Különösen pedig: *miért?!* Sajnos a többiek nagy igyekezettel, több-kevesebb (inkább több...) sikerrel alkalmazkodnak hozzá, és leküzdik magukat Horányi szintjére: még az olyan abszolút ziccerszerepben is lehet szürke, gyenge alakítást nyújtani, mint a nagyon jól megírt Öreganyáé. Vagy ott van a Lilikét alakító Horváth Erika. Milyen jó lett volna, ha valaki elbeszélget a művésznővel, hogy miről is szól a darab, különös tekintettel az ő szerepére! Ki is ez a lány, Lilike, az igali fürdő kabinosa, aki mindenkin átgázolva tör ki sivár élethelyzetéből? Gonosz bestia *(dög)?* Vagy ártatlan lányka, akit sodor az élet? Vagy a kettő keveréke? Akármelyik lehetne, de itt egyik sem. Szürke ő is – és szép, de hát ez azért ebben a szerepben minimumkövetelmény, nem érdem.

Kiss Csaba: Világtalanok

Shure Stúdió

2004. december 4.

Nem jó, a fene egye meg!!! Pedig szeretem a darabot (kaptam is ezért a dramaturg kollégáktól a múlt nyáron, amikor könyvismertetés címén e vonzalmamat bevallottam!). De ez így egy végig nem elemzett szöveg hevenyészett színre dobása, iszonyatos terhet rakva a színészek vállára. Ezt a terhet ugyan Bertók Lajos nemcsak könnyedén elbírja, de meg is győz, amiről csak akar: hogy *sorsa* van ennek a szerencsétlen férfinak, hogy *vívódik,* hogy *valaha* erős volt – egyáltalán: ő jó. Nagy színész.

Másoknak lehet meglepetés, nekem jóleső elégtétel, hogy Andai Györgyi most (is) erős, komoly színészként áll a színpadon. Évtizedek óta figyelem, hogyan lehet szisztematikusan elfelejtetni egy viharosan, sikerekkel, nagy feltűnéssel kezdett pályát: a vígszínházi *Popfesztivál, Harminc éves vagyok* és sok, szépséget (és tehetséget!) kívánó szerep után aztán a süllyesztő. Hosszú évtizedekre. Én időnként megemlítettem antik tragédiákról beszélgetvén színházi emberekkel, hogy egy Helené vagy Élektra, később egy Phaidra, még később egy Klütaimnésztra mintha neki lenne kitalálva – a reakciók jó esetben csodálkozó „jé, hm, látod, ez eszembe sem jutott" volt, a rosszabb eseteket pedig hadd ne idézzem.

Schiller Kata felvétele

Dolmány Attila és Bertók Lajos

Sybille Berg: Helge élete – Emberélet só

Bárka Stúdió

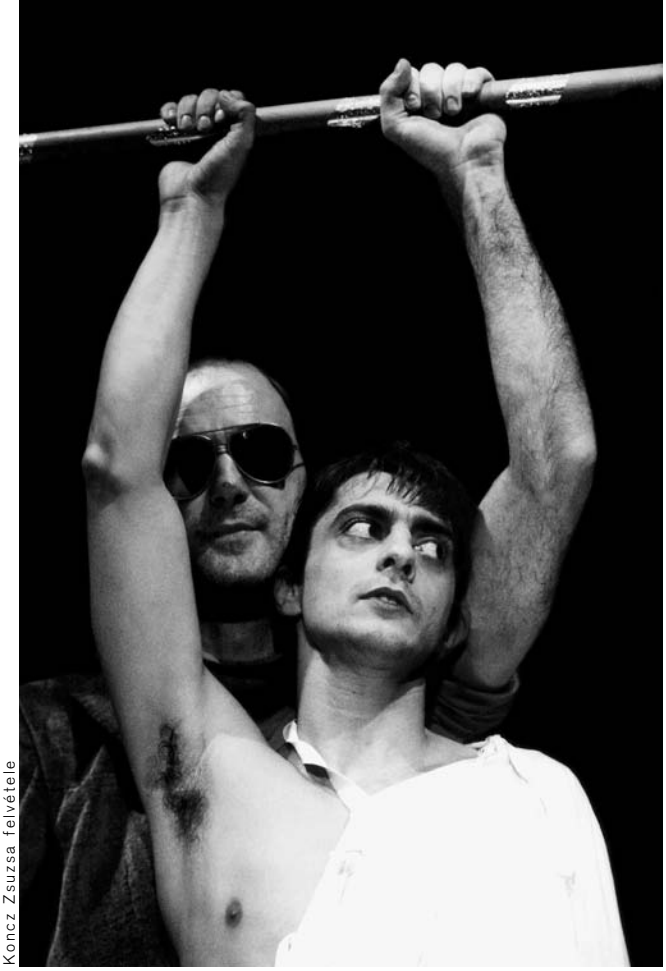
2005. január 16.

A Bárka tavalyi társulatépítési akciója olyan volt, hogy a magyar színházért szurkoló lelkes néző azt önkéntelenül is a Real Madrid vagy a Chelsea felvirágoztatását fejébe vevő olajmágnás, Abramovics személyzeti politikájához tudta csak mérni: egy csapatba gyűjteni az elérhető-megszerezhető szupersztárokat, aztán *rajta, hadd szóljon!* Abramovicsnak bejött, a Realnak anyagilag feltétlenül, „művészileg" nem annyira: Ronaldo, Beckham, Figo, Raul, Roberto Carlos és a többi csillag neve bármikor megtölti a világ bármely stadionját, még akkor is, ha a mutatott teljesítmény nem mindig ragyogó. Valami ilyesmire vállalkozott a Bárka itt, Közép-Kelet Európában, a színházra adaptálva az Abramovics-módszert: társulaterősítési akció keretében egyetlen átigazolási időszakban sikerült megszereznie az Újvidéki Színház olyan világszínvonalú művészeit, mint Mezei Kinga, Szorcsik Kriszta és Nagypál Gábor. Nem akármilyen „belső hármas", ha hozzájuk vesszük még az alapcsapat tagjai közül például Spolarics Andreát, Seress Zoltánt, Egyed Attilát, Ollé Eriket, akkor a legtermészetesebb reakció csak az lehet, hogy a szezon jegyeinek árusítására meghirdetetett nap hajnalán reménybeli nézők ezrei töltik meg az Orczy-kertet, s Bérczest és Csányit a meghatottságtól könnyes szemű jegyüzérek foglalják imájukba. Bennem persze rögtön felébredt a félelem, hogy akkor most mérhetetlenül gazdagodik a Bárka, de mi lesz a „lefejezett" Újvidékkel? (De ez egy másik történet, a szezon során szerzett újvidéki színházi élményeim nagyjából eloszlatták ebbéli aggodalmaimat – erre bővebben az Újvidéki Színházról írottak során még visszatérek.)

Nagyon vártam már a pillanatot, amikor együtt láthatom (Budapesten) a *nagy csapatot.*

Vártam, ám – hogy Cseh Tamás (illetve Bereményi Géza) Bárkán is énekelt, szép szavait idézzem – jött *egy kanyar, fura kanyar:* a színház januárig gyakorlatilag nem játszatta frissen szerzett sztárjait. Nem tisztem az okokat kutatni, mi több, bármennyire furdalta is oldalamat a kíváncsiság, eddig meg sem kérdeztem Bérczes Lacit, milyen – nyilván mélyen átgondolt – műsorpolitika rejtezik Szorcsik Krisztáék nem játszatása mögött. De nem baj, ami volt, fedje örökre jótékony homály, gondoltam a *Helge életére* készülődve. Most majd megszólalnak a fanfárok, láthatom a *Via Italia, A pojáca,* az *Antigoné* stb., stb. remek színészeit. Helyreáll a világ rendje; őszintén szólva még az is megfordult a fejemben, hogy ez a gárda most majd *itt, Budapesten* mutathatja meg azt, amit Újvidéken megtapasztalhattam: munkát, mesterségbeli tudást, fegyelmet és szakmai alázatot – csupa olyan alapértéket, amelyből egyre kevesebb van színházainkban

Abban nincs csalódás – hogyan is lehetne, szerencsére –, hogy az „újvidéki különítmény" fantasztikusan erős csapat ebben az előadásban is. Méltó társuk Spolarics Andrea – egyébként ő az est legjobbja – és Seress Zoltán (szintén új szerzemény, tavaly a POSZT-on a *Karamazovok*ban még Kecskemétet erősítette) és Egyed Attila (remekül énekel – igaz, a fél-playback talán a legutálatosabb megszólalási mód, de itt rendben van). Nagypál Gábornak csak az elején van dolga, kevés és félreírt szerep. Ollé Erik és Varga Anikó egy íróilag (és dramaturgiailag?) feleslegesen kiagyalt kerettörténetben hálátlan szerepre kényszerülnek, de a folyamatos – leginkább megszólalás nélküli – színpadi jelenlét terhét jól viselik. Az alapvető baj az egésszel, hogy a darab egy nagy lufi. Nem más (ha jól értem), mint egy teljesen hagyományos „színház a színházban"-történet, ahol az „állatok" (miért éppen állatok? – nem derül ki, semmi jelentősége, hogy itt a világvége, nincs többé ember a Földön stb.) a nézők, a kommentátor, a külvilág, mi magunk vagy akárki. Orwell *Állatfarm*ja ebben (is) erősebb volt. A műből Czajlik József rendező szerint áradó „távolságtartó személyesség" egyetlen pillanatra sem érezhető, helyette van kimódolt, ugyanakkor sablonos élettörténet, amivel még Nagypál Gábor sem tud mit kezdeni. Ezt „stílusbravúrnak" nevezni, mint azt ugyancsak Czajlik teszi, elvakult tévedés, divatnak való bedőlés. Kudarc, ami annál is fájdalmasabb, mivel én tudom, milyen kincs van a Bárka birtokában. Ezt nem megmutatni a nézőknek több mint bűn: művészi hiba.



Koncz Zsuzsa felvétele

Seress Zoltán és Nagypál Gábor

Neil LaBute: A modell

Pesti Színház

2005. január 19.

Nagyon jó szöveg – Merényi Anna remek fordításában –, nagyon igyekeznek a végzősök. Tanítványaim: jó osztály, jó emlékeim vannak óráinkról; mindig az volt az érzésem, hogy kicsit mindenki elhanyagolta őket a Színművészetin (magamat is beleértve, volt és van is velük szemben lelkifurdalásom). Zeck Julira osztani ezt a vagány, hiperintelligens, kőkemény, kegyetlen démont mindenképpen bátor tett volt. Pedagógiailag csak helyeselhetem, hogy ezt az egyébként gátlásokkal teli, csendes, nagyon kedves és nem utolsósorban rendkívül vonzó lányt alkatával ellentétes szerepbe „kényszerítette" osztályfőnöke, Marton László és a rendező Lukáts Andor (amely szerepben ráadásul a teljes meztelenséget is be kellett vállalnia – erre ugyan dramaturgiailag semmi szükség, de Juli szép, így a néző örül, a pedagógiai haszonról pedig lásd fentebb). Színészileg még persze sok ez így, együtt Julinak, nagymonológja kifejezetten hiteltelen, de a páros-hármas-négyes jelenetekben már látszik, hogy jó színész lesz belőle. Tornyi Ildikó a *Tévedések vígjátéká*ban is főszereplő, benne ennek megfelelően nincs is görcs, magabiztosan hozza a kicsit butuska átlaglányt.

A fiúk az igazi meglepetés nekem: mindketten pontosak, kidolgozottak, Telekes Petinek még a humora is megcsillan időnként,

Zeck Julianna és Telekes Péter

Szlovák Judit felvétele

összecsapásaiknak feszültsége, tétje van; szellemi párbaj, nyers birtoklásvágy (a hímek küzdelme a nőstény megszerzéséért), a szerelmes kiszolgáltatottsága és a múlttal erősített barátság közötti vívódás nagyon szép jeleneteket eredményez.

Kár, hogy maga a darab rossz, nincs rendesen megírva a szerepük; különösen a két pár közötti kapcsolat jellemzése halványul el a cselekmény során, így aztán a két fiú közötti konfliktuslehetőségek is banalizálódnak, könnyen kitalálható klisékké válnak.

A darab nem is dráma, hanem – adott körülmények között talán jól működő, ám semmiképpen nem eget rengető – rádiójáték. Hallgatni kellene, nem nézni (ne legyek álszent, Juli ruhátlan jelenetei maradhatnak).

Amúgy mérhetetlenül zavar, hogy a kísérő körülményeket nem teremtik meg az előadás normális lebonyolításához. Például eladják a nézőtéren azt a helyet, ahol majd a második rész egy adott pontján Telekes Petinek kellene ülnie. Ebből szaftos és mindkét fél részére megalázó veszekedés kerekedik rendező és a színház belső problémái iránt történetesen kevés empátiával rendelkező néző között. Más: a díszlettologatók a „takarásban" végig mászkálnak, mit sem törődve azzal, hogy a nem pontosan középen ülő nézők folyamatosan látják őket. Fegyelmezetlenség, trehányság, a nézők, a szakma, a munka lebecsülése. Bevillan, hogy mintha valami ilyesmi bajom lett volna hónapokkal ezelőtt a *Vaknyugat* előadásán is: fegyelmezetlen, trehány műszak. Most akkor vagy bennem van a hiba, hogy minden apróságra felszisszenek, vagy tényleg baj van a Pestiben.

Éder Vera felvétele

Pozsgai Zsolt–Nagy Tibor–Bradányi Iván: A kölyök

Miskolci Nemzeti Színház Stúdiója

2005. február 11.

Mennyivel jobb darab (és jobb előadás), mint a Madách Színház pompás technikáját használó, teljesen üres musical, a *Te édes, de jó vagy...*, amelyet néhány napja kellett látnom! Nem különösebb durranás, a zene nem a *Hair* vagy a *Hegedűs a háztetőn* szintje, de nem is talmi ócskaság (lásd az idézett művet), időnként kifejezetten fülbemászó dallamokkal, s az nem kis teljesítmény, hogy a tapsrend kapcsán e zene segítségével sikerül belovalni a közönséget egy olyan típusú ünneplésbe, amely messze meghaladja az előadás során mérhető sikerszintet. Akár messze határainkon túl is el lehetne büszkélkedni e darabbal, miért ne. Lehetne ez a *magyar musical,* álmodhatunk Broadwayről és New Yorkról, bizony, csakhogy... És itt értetlenségemnek adok hangot, hogy az alkotók közül senki nem vette észre, milyen minőségi szakadék tátong az első és a második felvonás között. Nem volt dramaturg (a színlap ilyen funkciót nem említ), aki megmondta volna, hogy nem lehet négy-öt új szereplőt-szerepet bedobni, jó hosszan új történetet kezdeni a chaplini *A kölyök*-sztori közepén, ráadásul olyat, amelynek vajmi kevés köze van az addigi történethez? Pedig az emblematikus film ürügyén felépített alaptörténet – Chaplin magánember, Chaplin sztár és Chaplin filmrendező mint keret – jól van kitalálva, a mese finoman adagolt humorral és szívszorító meghatódásokkal rendben épül. És akkor egyszer csak elfogynak az ötletek, és jön jó negyven perc semmi, pontosabban egy totálisan másik történet (csavargóromantikáról, szegénységről, szeretetről). Kár érte, kár az egészért, mert Halasi Imre rendezése helyenként nagyon ötletes, s legtöbbször szépek-hatásosak Bakai László Chaplin-imitációi (bár a mozdulatokat – kacsázó járás, sétapálca pörgetése – több gyakorlással nyilván pontosabbá lehetne tenni), nem utolsósorban pedig egészen kiváló a tánckar!

Bakai László és Kiss Dénes

Euripidész: Médeia

Sepsiszentgyörgyi Tamási Áron Színház

2005. február 20.

Gondban vagyok. Radikálisan más, mint Zsámbéki *Médeiá*ja, másképpen remeklés, de mindenképpen az. Megszenvedett, tiszta értelmezés, szigorúan fegyelmezett színészi alakítások, pengeéles megszólalások és hatásos gesztusok, kitűnő, rafinált koreográfia, mindehhez jelentést bővítő jelmez és cselekményértelmező díszlet – röviden: mi lesz, ha mindkét előadást meghívom a POSZT-ra? Vagy tényleg a klasszika-filológus elfogultsága láttatja velem úgy, hogy az évad aránytalanul bővelkedik magas színvonalú görögtragédia-előadásokban? Hiszen a sepsiszentgyörgyiek és a Katona József Színház *Médeiá*ja mellett ott volt az egriek Béres Attila rendezte *Oidipusz király*a is, amely ugyancsak esélyes a részvételre. Rövid önvizsgálat, majd döntök: a szakmai elfogultság vádját adott esetben csak elviselem valahogy, a magam szabta minőségi követelményekből viszont nem szívesen engednék. Măniuţiu és Zsámbéki együtt arra bizonyíték, hogyan lehet értő olvasatban két, egymástól gyökeresen eltérő, *érvényes* értelmezést színpadra vinni ugyanabból a klasszikus alapanyagból. Ha pedig ez igaz, akkor nem több apró pikantériánál, hogy a két kiváló előadás ugyanabban az évben került a közönség elé.

Sepsiszentgyörgyön nagyon meg van húzva a szöveg, a dramaturgiai munka (gyanítom, Czető Csongornak, a színház végtelenül szerény – van mire annak lennie! –, nagy tudású dramaturgjának keze nyoma látszik a szövegen) meghatározó hangsúlyváltozásokat eredményez: Euripidész tragédiájának az a rétege kerül az előadás középpontjába, amely ugyan mindig ott szokott lenni az előadásokban, ám inkább mint kísérőjelenség, Médeia alakját a mítoszban elhelyezni hivatott *couleur locale:* a hősnő idegensége, úgynevezett *barbársága.* Természetesen Zsámbéki rendezésében is mindvégig tudjuk – hiszen Fullajtár Andrea remeklése folyamatosan eszünkbe vési –, hogy itt egy idegenbe szakadt nő tragikus sorsának vagyunk tanúi. Csakhogy Măniuţiu a szélsőségekig erősíti fel az idegenség–befogadás, a *másság elutasításának* (röviden: a *xenofóbiának*) bemutatását. Arra nem akarok kitérni, mit jelent

a Médeia-mítosz ilyetén értelmezése Erdélyben, itt és most csak annyit, hogy a sepsiszentgyörgyi nézőtéren ülve nem volt kétséges, hogy mi, akik nézzük az előadást, mind Médeiák vagyunk. És ott mindegy is volt, igaz-e vagy nem, túlzás-e vagy nem – mármint nekünk, a mi életünkre értelmezve –, hogy Médeiát üvegkalickába lehet zárni és hozzá mint valami állatkerti, különleges vadállathoz közeledni, és hogy a nyelvi korlátok teljességgel áthághatatlanná vannak erősítve (Médeia *eszkimóul* [!] beszélteti Bicskei Zsuzsannát; na, ezt értse meg valaki!); nem, Mănіuţiu értelmezése olyan elemi erővel hat, hogy a legtisztább értelemben vett *katartikus hatás* született meg azon a téli estén.

A barbár világ (a primitív Kelet) és a demokrácia (a művelt Nyugat) ütközik Mănіuţiu *Médeiá*jában. Felejtsük el, hogy kicsoda Iaszón – jó, persze, elmondják róla, hogy ő a cserbenhagyó, megcsaló férj, aki menti a bőrét, új házasságot köt a korinthoszi király lányával –, ennél mérhetetlenül fontosabb, hogy ő is az idegent látja és láttatja abban az emberben, akinek pedig egykor élete megmentését, majd gyermekeit köszönheti. Ez a „művelt Nyugat", ez a „demokrácia" – ne legyenek illúzióink –, ez bizony itt van körülöttünk, részei vagyunk, s az már csak kényeskedő részletkérdés, mennyire aktívan veszünk részt a gyűlölködésen alapuló rendszer működtetésében.

Jók, nagyon jók a színészek: Bicskei Zsuzsanna egy tömbből faragott, téren és időn kívül helyezett Médeiája maga az idegenség, az igazságtalanság áldozata, aki túl minden női-feleségi-emberi csalódáson azzal a szilárd elhatározással érkezik a színre, hogy bosszút áll a sérelmekért. Magasan felette áll ő ennek az egész *koszos bandának* (hiszen erről szól ez a mérhetetlenül sunyi, talpnyaló, részeg és rusnya Kar: lám, ez Korinthosz dicső népe, *az istenadta nép!*), s rezzenetlen megvetéssel figyeli Iaszón pitiáner próbálkozásait, ahogy magatartásával, mozgásával idomulni igyekszik új népéhez. Az, hogy nem beszél „görögül", a házigazdák nyelvén – két tolmácsra van szüksége, akik eszkimó szavait lefordítják: Kicsid Gizella és Péter Hilda izzóan átélt alakításai –, külsőség: ő *dönti el,* mikor szólal meg az őt kirekesztők nyelvén.

Barabás Zsolt felvétele

Bicskei Zsuzsanna

Sokáig lehetne még elemezni az előadás rituális szertartásjeleneteit, a közép-ázsiai folklórból kölcsönzött, hátborzongatóan szép zenét, a gyermekek meg nem ölésének szenzációsan megoldott pillanatát; legyen elég annyi, igencsak magasra emelték a mércét Sepsiszentgyörgyön. Nagyon fel kellene javulniuk a hátralévő időben megnézendő előadásoknak ahhoz, hogy ne legalább két előadást hívjak tőlük a POSZT-ra.

(Mihai Mănіuţiuval készült interjúnkat lásd a Világszínház rovatban. – A Szerk.)

Sybille Berg: Helge élete

Kecskemét, Üzemszínház

2005. március 8.

Az előző hétvégén kissé gyűrötten üldögéltem Nyíregyházán, Bodolay *Szeget szeggel*-jére várakozva, amikor zavartan rám köszön egy fiatalember. Ő Tóth Miklós, és hogy mi ugyan nem ismerjük egymást személyesen, de hadd mondja meg, sajnálja, hogy nem mutathatja meg nekem *Helge élete*-rendezését, biztos nem is hallottam róla, Kecskemét, stúdiószínpad (pontosabban az *üzemszínház*). Igen, tudom, hogy van ez az előadás, próbáltunk is időpontot találni Vajda Mártával, de egyszerűen nincs több este, ez a válogatás utolsó hónapja, minden nap foglalt, olyik többszörösen is. Hogy nyomatékot adjak szavaimnak, előkapom naptáramat – teatralitás, oh! –, s mutatom a bejegyzéseket, s diadalmasan hozzáfűzöm, hogy hacsak nem játsszák el nekem jövő kedden délután háromkor, akkor bizony őszinte sajnálatomra ez a *Helge* most kimarad. Bodolay Géza (fülén az elmaradhatatlan telefonkihangosítóval) ekkor viharzik be, az utolsó szavakat elkapja, s odaveti: várjatok. Három telefon, érdeklődő-utasító-szelíden erőszakos hangsúlyokkal díszített igazgatói intézkedés (ne is irigykedjen senki, abszolút eltanulhatatlan, erre születni kell, s most tanúja voltam, hogyan kell/lehet ezt profi szinten csinálni). Tíz perc múlva végső visszahívás, Kecskemét készen áll fogadásomra, színészek, műszak, szervezés egyeztetve, kedden háromkor előadás (hogy este már az eredeti program szerint az *Adrienne Lecouvreur*-t

Szívós Győző és Bori Tamás

Walter Péter felvétele

nézhessem). Nem tudom, ki van jobban meglepődve, Tóth Miklós vagy én. Azért az nagyon jó, hogy egy igazgatónak és színházának ennyire fontos a POSZT, pontosabban talán az – magamnak hízelgek, de ahogy Bodolayt ebben az évben végigkísértem, ez mégis valószínűbb –, hogy visszajelzést kapjanak végzett munkájukról.

Sibylle Berg német anyanyelvű, Svájcban élő és alkotó fiatal drámaíró, azok egyike, akiknek egy-egy darabja valamiért hirtelen divattá válik, nem lehet olyan országba menni, ahol ne játszanák legalább három-négy helyen – lásd az ír McDonaghot vagy korábban a francia Yasmina Rezát stb. Érdekes lenne egyszer alaposan elemezni e művek hatásmechanizmusának működését: hol indul el, különösen pedig: *miért?* Mennyi köze van a dráma világkarrierjének egy jól sikerült *alaprendezéshez?* Melyik az a pillanat, amikor egy ilyen *Helge élete* (őszintén: én nem látok benne többet egy közepes közhelygyűjteménynél) kikiáltatik kötelezően játszandó kordokumentumnak, fontos, mi több, megkerülhetetlen alapműnek?

A Bárkán látott változathoz képest nem lett jobb a darab, de a dramaturgiai munka és különösen a rendezés sokkal meggyőzőbb, mint Czajlikéké volt. Remek az Istenasszony–Halál páros összjátéka (Rubold Ödön élveteg, időnként riadt Istenasszonya egészen egyedülálló remeklés, de nagyon jó Reiter Zoltán flegma Halála is). Paseczki Zsolt emeletes lokáldíszlete ötletesen mobil, zökkenőmentesen képes átváltozni akár hálószobává, akár csillogó flitteres függönyű pódiummá vagy kórházzá, ízléstelen lakásbelsővé. Itt az élettörténetnek íve van, értem Helge választásainak kockázatát, az elbukások tragikomikus sorozata szívszorítóvá tud válni. Számomra egyetlen, sajnos, annál súlyosabb baja van az előadásnak: a címszerepet alakító Bori Tamás nem rendelkezik azokkal a színészi kvalitásokkal, amelyekkel fel tudna nőni akár a történetbeli hőshöz, akár a színen körülötte lévő szereplőkhöz. Szürke, arctalan, ebből következően pedig érdektelen figura – különösen Rubold mellett, de valójában senkinek sem tud partnerévé válni. Dikciója sem jó, de lehet, hogy ez csak pillanatnyi indiszponáltság. Nagyon sajnálom, mert így nem tudom beválogatni az előadást, pedig egyebekben minden mellette szól.

Witold Gombrowicz: Yvonne, burgundi hercegnő

Kecskeméti Katona József Színház

2005. március 22.

Jó néhány évvel ezelőtt volt a Katona József Színházban egy *Yvonne...* Tóth Anita címszereplésével. Annyira fájdalmas, igaz, mélyről jövően megható volt az az alakítás, hogy én, aki általában meglehetősen kérges szívű nézőnek ismerem magam, bizony a tapsrend elején papír zsebkendő után kutakodtam zsebeimben. Akkor azt hittem, az alakítás kulcsa a kiszolgáltatottság és a testi nyomorúság börtönébe zárt néma szenvedés eszköztelen felmutatása, a nézőben elért hatás pedig a *l'art pour l'art* hatalomkiélés iránti gyűlölet és az eltiport iránti részvét felébredése.

Bagossy László és Hámori Gabi értelmezésében egészen másról van szó: a gombrowiczi dráma arról szólt – s emlékeim szerint a Katona József színházi értelmezés ezt a történetet erősítette fel –, hogy Fülöp herceg, fellázadva a természet törvényei ellen, igenis mindenáron szeretni akarja ezt a véletlenül útjába került, nyomorult, taszító külsejű, ázott veréb Yvonne-t, ám végül környezetének romlottsága, képmutató gonoszsága olyannyira bedarálja őt is, hogy a közös akaratnak behódolva megöli a lányt. Ma, Kecskeméten Yvonne egy testileg és lelkileg *elviselhetetlen jelenség,* aki (vagy inkább már-már *ami*) azért nem szerethető, mi több, elviselhetetlen, mert undok, némaságába burkolózva is aktívan gyűlölködő, bármely pillanatban kitörni képesnek látszik, egész egyszerűen: közveszélyforrás. Ugyanakkor nem menti ez az értelmezés sem Fülöp herceg ujjgyakorlatnak szánt, cinikus csábítási ötletét, sem az udvar képmutató silányságát, de mérhetetlenül pesszimistává gyúrja át a történet tanulságait. Bagossy szomorúan megtanít minket arra, hogy most már nekünk, nézőknek sem lehet e mellé az Yvonne mellé odaállnunk; nincs miért megsajnálnunk, nincs miért együtt éreznünk kiszolgáltatottságával, hiszen jól érzékelhetően ő sem más, mint bárki környezetében, ebben az abszurditásig elrajzolt, mégis nyíltan erkölcstelen és gátlástalan világban. Legfeljebb előnytelen alkata, taszító rondasága miatt nem volt eddig alkalma ráerőszakolni másokra silányságát, de ne legyenek illúzióink: Yvonne éppen úgy része ennek a mocsoknak és erkölcstelenségnek, mint bárki más a környezetében. Most neki kell pusztulnia, de ez puszta szereposztási kérdés, egy következő Yvonne talán majd Ignác királyt vagy Margit királynét (Réti Erika nagyon jó az élveteg hisztérikára vett szerepben) fogja megölni.

Hámori Gabi pedig szenzációs alakítást nyújt (döntöttem: ott a helye válogatottamban): amikor először megjelent a színen, azt hittem, beugrás van, hiszen ez a debil, borzasztó tartású szerencsétlenség nem lehet az ország jelenleg legbájosabb színésznője. A Katonában annak idején Tóth Anita *megrázó* volt. Hámori Gabi Yvonne-ja viszont halálosan pontos, ezer színben pompázó virtuozitás. Alig van szövege, mégis ő az abszolút főszereplő. Tévedhetetlen ritmusérzékkel – micsoda összpontosítás! – lép be az őt folyamatosan tárgynak, kigúnyolásra termett, alig emberi lénynek tekintő környezetébe: mozgása, a beszélgetésekben való néma részvétele folyamatosan növeli az őt körülvevő feszültséget. *Jelen van,* hátborzongatóan hatásosan mozog, és amikor megszólal, annak mindig meghatározó súlya van. Makranczi Zalán – aki Romeóként oly nehezen volt elfogadható, alig volt meggyőző pillanata, hiszen sem mint hősszerelmes, sem mint életvidám ifjú nem találta helyét a színpadon – itt felnőtt a feladathoz, s méltó partnere lett Hámori Gabinak.

Walter Péter felvétele

Hámori Gabriella, Rubold Ödön és Kertész Richárd

Euripidész nyomán: Médeia-körök

Újvidéki Színház
2005. március 30.

Kiáltásokba fogalmazni a kimondhatatlant, a felfoghatatlant, az emberi létezés morális keretein túl lévőt. Tompa rendezése abból a felismerésből indul ki, hogy a Médeia-történetben nem a *mi történik?* a fontos, hanem a *hogyan?*. Innen kiindulva logikus – igaz: merész és provokatív – döntésre jut: a megjelenítésből ki kell iktatni a szöveget, vagyis az értelem helyett az érzelem legyen a cselekmény megértésének, ebből következően pedig a színpadi hatásnak is az alapja.

Durva ákombákomnak ható krétarajzok (*krétakörök,* írnám, ha a szónak nem lenne jelenkori színháztörténetünkben már foglalt jelentése), e rajzolatok pókhálóvá, mozgást behatároló körökké szerveződnek, de akár gyerekkorunk faággal porba karcolt ugróiskolája is eszünkbe juthat róluk. Sajnos a fekete, üres térben élesen fehérlő „díszlet" (a rajzok) alig tíz-tizenöt percig működő ötlet, aztán monotonná válik, s aki nem ismeri pontosan Médeia és Iaszón történetét, annak a csupasz kiáltások, az elnyújtott, mélyről felszakadó sóhajok, ordítások és nyögések összerakhatatlan történetcserepek csupán. Pedig bátor ötlet az egyetlen beszélő szereplő (Ferenc Ágota Kronosza), aki az elején röviden, értelmesen összefoglalja majdnem az egész mítoszt.

A színészek nagyon jók. Újvidék egyik varázsa számomra, hogy zökkenőmentesen pótolni tudták a Bárkába távozottakat (Mezei Kingát, Nagypál Gábort, Szorcsik Krisztát), pedig nem akármilyen színészekről van szó, bármelyikükért megnyalhatná mind a tíz ujját akármelyik határon belüli színház igazgatója. Ferenc Ágota és Balázs Áron (valamint a Médeiát hibátlan visszafogottsággal alakító Buza Tímea) kiemelkednek a csapatból, nekik sikerül testbeszéddel, az egybefonódó pillantások és félrefordulások gesztusrendszerével megvalósítani azt, ami a rendezői koncepció lényege lehetett: az érzelmek mindent elsöprő erejének szavak nélküli közvetítését. És ott van persze Elor Emina, aki annyira erős színpadi egyéniség, hogy valószínűleg bármit elhinnék neki, akár szavakkal, akár – mint itt – csak kiáltásokkal és mozdulatokkal van jelen szerepében (micsoda tehetség, te jó ég! olyan Bagira másnap *A dzsungel könyvé*ben, hogy nem győzök ámulni s bámulni!).

Gavrilo Grujity felvétele

Ladisity Adrianna, Buza Tímea, Ladisity Nikola és Balázs Áron

Sajnos a kevés elhangzó szöveg alapvetően elhibázott – olyan gyanús: mintha görög szeretne lenni (nem az), ezért inkább csak *görögösch.* Előadás után Tompa Gábort kérdezem, aki – jaj de kár! – azt hitte, hogy ógörögül kiáltják azt a kevés szöveget, amit nekik kimondásra szánt. Szomorú, amikor megtudja tőlem, hogy újgörög. Ilyen erővel akár svédül is mondhatnának szavakat, kifejezéseket (vagy magyarul; már miért ne?!). Megkér, javítanám ki ógörögre ezt a kevés elhangzó szöveget, ígéri, azonnal bepróbáltatja majd színészeivel. Természetesen megcsinálom, két nap múlva e-mailben küldöm az ógörögre fordított szövegeket. Mindenesetre lefegyverző számomra, hogy nem kezdte el védeni a mundér becsületét, hanem azonnal rám bízta a javítás lehetőségét (és felelősségét), elfogadva, hogy itt hiba történt, amelyet korrigálni kell. Meghökkentően korrekt álláspont; azt a szót, hogy *tévedtem,* utoljára Fodor Tamástól hallottam *A pojácá*val kapcsolatban egy nagyságrendekkel jelentéktelenebb kérdés kapcsán.

PESTI ÉSZI SÚGÓ
HAVONTA MEGJELJENŐ INGYENES SZÍNHÁZI PROGRAMMAGAZIN

Minek? Kinek? Miért?

■ NEMZETKÖZI SZÍNHÁZI FESZTIVÁL – KEREKASZTAL ■

Kell-e, legyen-e nemzetközi színházi fesztivál Magyarországon? Ezzel a címmel szervezett kerekasztal-beszélgetést a SZÍNHÁZ és az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet az 5. Pécsi Országos Színházi Találkozón. A megújult – a Világszínházzal „összeházasodott" – SZÍNHÁZ bemutatkozásának alkalmából (is) rendezett diskurzusra olyan színházi, illetve fesztiválszervező résztvevőket hívtunk meg, akiktől joggal remélhetjük, hogy az ország határain túlra is tekintő színházi ismereteik és nemzetközi jártasságuk alapján érdemben tárgyalhatnak egy esetleges magyarországi nemzetközi színházi fesztiválról. Az alábbiakban ennek a beszélgetésnek a szerkesztett változatát közöljük. A beszélgetés résztvevői: Zimányi Zsófia, a Budapesti Tavaszi Fesztivál igazgatója, Kovalik Balázs, a Budapesti Őszi Fesztivál igazgatója, Zsámbéki Gábor, az Európai Színházak Uniójának elnöke és a budapesti Katona József Színház igazgatója, Gáspár Máté, a Krétakör produkciós igazgatója, Harsányi László, a Nemzeti Kulturális Alap elnöke, Török András, a Nemzeti Kulturális Alap első elnöke, jelenleg egy magánszponzorokat tömörítő társaság igazgatója, Szabó György, a Trafó igazgatója. A beszélgetést Váradi Júlia vezette.

VÁRADI JÚLIA: Noha úgy gondolom, a jelenlévők nem tagadják egy magyarországi nemzetközi színházi fesztivál létjogosultságát, hadd tegyem föl az első kérdést úgy, hogy az ellenérvekre lennék kíváncsi. Van-e, aki egyértelmű nemmel válaszolna erre a kérdésre? Ha igen, az indokait is meghallgatnám.

HARSÁNYI LÁSZLÓ: A jelenlévők közül Török András és én nem vagyunk színházi emberek. Mi legfeljebb nézők vagyunk; bár annyi közünk természetesen van a színházhoz, hogy időnként azon a szervezeten keresztül, amelyet vezetni bátor vagyok, pénzt is juttatunk a szakmába. Én nem mondom, hogy nem kell nemzetközi színházi fesztivál, és azt sem mondom, hogy nincs rá pénz. Azt várom ettől a beszélgetéstől, hogy győzzön meg arról, kihez szól egy nemzetközi fesztivál ebben az országban, abban a versenyhelyzetben, amelyben az ilyen fesztiválok vannak Közép-Kelet-Európában. Akkor tudom ugyanis a kollégáimmal együtt végiggondolni ennek a lehetőségeit.

VÁRADI JÚLIA: Zsámbéki Gábornak adom át a szót, aki egy hozzászólásában nem mondott egyértelmű igent arra, hogy kell-e nemzetközi színházi fesztivál. Arra kérem, magyarázza meg kételkedését.

ZSÁMBÉKI GÁBOR: Ez nem kételkedés. Természetesen nem ártana, ha lenne Magyarországon nemzetközi színházi fesztivál. Ha azt gondolnám, hogy nem kell, akkor én magam nem szerveztem volna. Ez tehát álkérdés; erre mutat, hogy az első kérdésre senki sem tette föl a kezét. Ahogy elnézem a meghívottakat, csupa olyan ember ül itt, aki éppen a nemzetközi kapcsolatokért tett valamit. A tanácskozást is némileg áltanácskozásnak érzem, mert nem látok itt olyan embert, aki pénzügyi kérdésekben tudna valami szavahihetőt mondani. Hiszen mindjárt arról fogunk beszélni, hogy milyen pénzekről van vagy lehet itt szó. Hogy is lenne olyan buta ember, aki azt mondja, hogy zárkózzunk el? Az országban sokan hosszú évtizedek óta foglalkoznak a magyar színház zártságának a föllazításával – hiszen a magyar színház elzártabb, mint a körülöttünk lévő országok színházai; a román, a lengyel színházkultúrát például sokkal jobban ismerik a világban. Hogy ez miért alakult így, az hosszú történet. Az, hogy az angol reneszánsz idején Lengyelországban már működött egy angol társulat angol nyelven – ez azért nagyon más színháztörténelmi fejlődésre vall. Manapság egyébként hihetetlen mértékben szaporodnak a nemzet-

A kerekasztal

Váradi Júlia és Harsányi László

közi fesztiválok – nemrégiben négyezerről hallottam Európában. Nem tartom releváns kérdésnek azt sem, hogy kiknek szól egy nemzetközi fesztivál: amikor ugyanis volt ilyen, akkor nem voltak jegyeladási problémák. Az Európai Színházi Unió két budapesti fesztiváljának összes előadása telt házzal ment. Szakmai igény van rá, közönségigény is van rá. A valódi kérdéseket érdemes föltenni: mik a lehetőségek, mit kell tenni, milyenfajta fesztivált kellene szervezni, kiket kellene ehhez megmozgatni? Ha ezekről van szó, akkor van értelme a beszélgetésnek.

VÁRADI JÚLIA: Életem egyik nagy élménye volt az a két Unió-fesztivál, amelyet Magyarországon éppen a maga irányításával rendeztek. Szerintem azok is bizonyították, hogy az ilyesminek helye van. Lesz még hasonló?

ZSÁMBÉKI GÁBOR: Köszönöm szépen. Mindig igyekeztem tenni azért, hogy a jelentős alkotók és alkotásaik idejöhessenek. Ha fesztivált tudtam szervezni, akkor úgy, ha nem, akkor másképpen. Ha éppen olyan helyzetben voltam, hogy valahol hatékonyan javasolhattam valamit, akkor ezt tettem. Például Anatolij Efrosz, Giorgio Strehler és Anatolij Vasziljev előadása: először azért jutottak el Magyarországra, mert valahol éppen meghallgatták, amit mondok. Továbbra is azt gondolom, hogy a főkérdés nem a fesztivál, hanem hogy meg tudjuk-e azt oldani, hogy minden olyan alkotó, minden olyan trend, minden olyan műhely, aki-amely az európai színházi életben megjelenik, hatást fejt ki, új utat jelent, követőkre talál, esetleg éppen iskolát nyit, megismerhető legyen Magyarországon. A főkérdés az elzárkózás megszüntetése, erre a fesztivál az egyik lehetséges módszer. Módszer arra, hogy „kanalizáljuk" az eseményeket, van neve, időpontja – és mivel a politikusok az akciókat szeretik, talán erre könnyebb megnyerni őket.

Egyébként nagyon fontos európai iskolák és alkotók munkái nem jelentek még meg a magyar színházi életben, és ez bűn. Bűn, hogy nem volt itt soha Grotowski-előadás, Tadeusz Kantor-előadás, Mnouchkine-előadás, és még hosszú listát lehetne sorolni. Néha a véletleneken múlott; amikor például kiderült, hogy sem a lengyel, sem a magyar minisztérium nem hajlandó támogatni, hogy Kantor Magyarországra jöjjön, akkor egy nem is reménytelen magánbeszélgetést kezdeményeztem vele arról, hogy magánemberként jöjjenek el Kaposvárra. Ez azért nem jött létre, mert elkerültem Kaposvárról.

VÁRADI JÚLIA: Nyilván ezer történet szól arról, hogy az ilyen magánkezdeményezések miért nem jutottak révbe... De mit gondol, mennyire érdeklődik a színházi szakma az iránt, ami a világban történik? Mert ugye van a fesztiválon kívül más módszer is arra, hogy megismerjék a fontos európai alkotókat, előadásokat: el lehet utazni, meg lehet nézni. Tudomásom szerint ilyesmi sem nagyon történik. Mennyire zárt maga a magyar színházi szakma?

ZSÁMBÉKI GÁBOR: Erre is fogok válaszolni, csak előbb elmondom, hogy nagyon téved, aki azt gondolja, hogy egyáltalán nem jelennek meg fontos alkotók és munkáik Magyarországon. Megjelennek. Itt ül Szabó Gyuri, akinek rendkívüli érdemei vannak abban, hogy a Trafóban láthatók olyan színházi műhelyek, amelyeket ismerni kell. A Szkéné is meghív előadásokat, és a Kortárs Dráma Fesztivál is. Nemrég járt itt egy kifejezetten lényeges rigai műhely, és igenis, volt Marthaler-előadás és nagyon sok más is. De ezekről sokszor keveset lehet tudni, és gyakran a szakma is lecsúszik róluk. Én, aki e tekintetben meglehetősen érdeklődőnek számítok, többször szembesültem azzal, hogy valamit láttam külföldön, érdekesnek találtam, aztán valakitől hallottam, hogy az adott produkció bizony járt már Magyarországon. Hiányzik a publikációs lehetőség, egy orgánum, amely jó előre közli, mi minden van, illetve lesz Magyarországon. És hiányzik egy testület – egy nem túlságosan nagy létszámú és nem javadalmazással járó feladatot ellátó testület –, amely eligazítana, és előre elmondaná, mi az, ami nagyon fontos, amit a szakmának látnia kell. Például a vidéki színházakban jobban lehet játszani azzal, hogy melyik napra esik a szünnap. Ha egy vidéki színigazgató idejében értesül a dátumokról – már ha érdekli társulatának szakmai fejlődése –, akkor sokat tehet azért, hogy elutazzanak megnézni a szóban forgó előadást.

És most felelek arra a kérdésére, hogy lesz-e még uniós fesztivál. A második véletlenül jött össze. Budapesten ugyanis már volt egy – és erre ugyanúgy jelentkeznek a városok, mint az olimpiára. Akkor éppen Helsinki jelentkezett, de egy idő múlva ott valami zavar, szakmai veszekedés támadt. Amikor meghallottam, hogy rosszul áll a helsinki fesztivál ügye, abban a pillanatban beugrottam, hogy akkor Budapest ezt majd megszervezi.

Most ismét valami bizonytalanság van a következő uniós fesztivál körül. Éreztem a készséget, hogy mindjárt ugrom megint. És akkor eszembe jutott, hogyan szedtem össze a pénzt arra a másodikra. Micsoda kínlódások, micsoda megszégyenítő beszélgetések, rimánkodások, hamis ígéretek, csalások, be nem tartott szavak láncolata volt az!...

HARSÁNYI LÁSZLÓ: Mennyibe került az a fesztivál, Gábor?

ZSÁMBÉKI GÁBOR: Kétszázmillió fölött volt. És ha már rákérdeztél, bátran mondhatom: bármilyen fesztivál tervezésén gondolkodik bárki, ez alatt az összeg alatt ne is álmodozzon nemzetközi színházi fesztiválról.

VÁRADI JÚLIA: Nem gondoltam, hogy ilyen hamar el fogunk jutni a pénzkérdéshez. De mielőtt a pénz mennyiségéről és forrásairól beszélnénk, talán nem ártana arról szót váltani, hogy milyen célt szolgálna az a pénz. Egy fesztivált sok különböző szempont szerint lehet megrendezni. Milyen típusú fesztiválra gondolunk, amikor ennyire egyértelművé tesszük, hogy szükség van egy ilyen nemzetközi színházi kavalkádra Magyarországon?

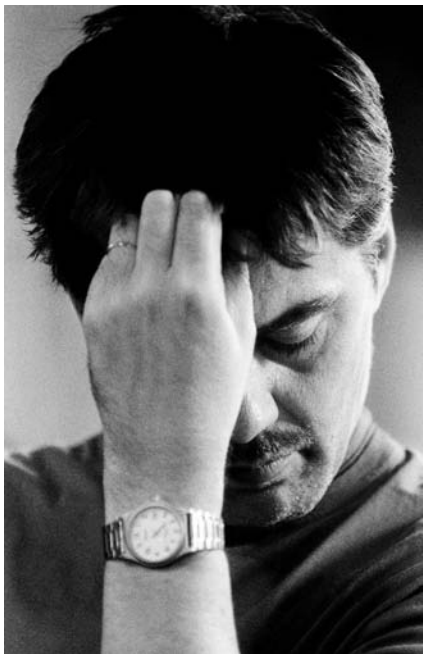
SZABÓ GYÖRGY: Ez nehéz kérdés, mert minden ember más beállítottságú, más az érdeklődése. Én a Trafót vezetem; a Trafó karaktere olyan, amilyen – én alapvetően tehát nem a verbalitásra helyezem a hangsúlyt, hanem azokat a színházakat szeretem, amelyek inkább képileg működnek.

Nagy kérdés, hogy mire törekedjen egy fesztivál. Szerintem a legfontosabb az, hogy kérdéseket vessen föl, tükröt tartson a hazai színháznak. És hogy legyen visszhangja. Mert az is érdekes, vajon miért nincs visszhang. Végigfutottam gondolatban, kiket is hoztunk el az elmúlt húsz évben. Elhoztuk például Robert Lepage-t, amikor még nem volt sztár.

VÁRADI JÚLIA: Honnan tudták, hogy el kell hozni?

SZABÓ GYÖRGY: Megnéztem, és elájultam tőle. Ez amúgy szakmai kérdés; praxis, ami majd kialakul. Ahogy egyre többet lát az ember, úgy orientálódik bizonyos minőség, irány felé, amelyet fontosnak gondol megmutatni, mert ilyent itthon nem látni. Szerintem olyan munkákból érdemes fesztivált csinálni, amilyeneket Magyarországon nem láthatunk. Ez, szerintem, alapkérdés. A Trafó is ilyen innovatív hely, kimondottan új színek, nyelvezetek bemutatására törekszik. Nekem mindig is ez volt az ars poeticám, hiszen én nem a művészet területéről jövök, hanem közgazdász vagyok, és ott hallottam először az „innováció" szót. Egyébként pedig a fesztiválokat utálom.

Zsámbéki Gábor



Szabó György

VÁRADI JÚLIA: Miért?

SZABÓ GYÖRGY: Mert 1984-ig én fesztiválgyártó voltam. Volt olyan év, amikor öt fesztivált csináltam – belerokkantam és abbahagytam, mert nem láttam értelmét. A financiális keretek nagyon megfogják az embert. És van egy másik probléma: egy idő után úgy érzi az ember magát, mint egy bélyeggyűjtő. Ez is jön, az is jön, ki van pipálva. Pedig valójában a dolog kontextusát szeretné megteremteni. Előadásokat összerakni azért, hogy létrejöjjön egy gondolat. Ehhez sok pénz kell. Általában kétféle fesztivál van a világban; az egyik a bélyeggyűjtő vagy, mondjuk, lepkehálós: ezt elkapom, azt elkapom, és ha egymás mellé teszem, az már hat társulat, ebből öt külföldi, tehát nemzetközi a fesztivál.

VÁRADI JÚLIA: Ezek nem tartalmi kérdésekre épülő fesztiválok, hanem inkább...

SZABÓ GYÖRGY: ...a lehetőségek kihasználása, igen. Pedig a fesztiválnak az a dolga, hogy tartalmat, gondolatot mutasson föl. A magyarországiak kilencvenkilenc százaléka tartalom nélküli, összegányolt fesztivál, mert a pénzhiány miatt csak így lehet dolgozni. Régen a fesztiválra hívták az alkotókat. Ha ma kiírjuk, hogy fesztivál van, az jön, aki akar vagy tud. Tartalma nincs, mert naponta nyílik egy fesztivál az országban – és az egész rég kiüresedett.

VÁRADI JÚLIA: Úgy gondolja, hogy talán nem is olyan remek ötlet nemzetközi színházi fesztivált szervezni?

SZABÓ GYÖRGY: Nem. Azt mondom, hogy fesztivál és fesztivál között különbség van. Gondolattal bíró fesztivált érdemes csak rendezni, ahhoz pedig pénz kell. És már nem kétszázmillió, hanem legalább négyszáz. Egy nagyszínházi előadás sokba kerül. Nem tudom, Zadek például mennyiért jönne, de negyven–hatvan millió körül biztos lenne. És azt hallottam, a Vígszínház hatmillió forintba kerül – aki pontosan tudja, igazítson ki. Tehát ha Budapest városa akar egy fesztivált, akkor ez nagyon összetett és drága kérdés.

VÁRADI JÚLIA: Azt hiszem, Zimányi Zsófiának rengeteg tapasztalata van arról, hogy egyáltalán kiket lehetne idehívni, és hogy a fesztiválnak van-e létjogosultsága Magyarországon.

ZIMÁNYI ZSÓFIA: Örülök, hogy Gyuri kimondta azt az összeget, amelyet én is leírtam: egy ilyen fesztiválhoz ennyi pénz kéne. Egyébként pedig tényleg sok mindenki eljön hozzánk – de meg kell mondanom, ebben sok esetlegesség is van. Volt, amit például Zsámbéki Gábor ajánlott – s ha lesz még jövőre is fesztivál, akkor megint jön egy spanyol színház az ő javaslata alapján. A szakma mindig jól fogadta ezeket a vendégjátékokat. A fesztivál jegyeinek eladása az utóbbi két évben már egyáltalán nem probléma – tulajdonképpen függetlenül attól, hogy mit kínálunk. Ez számunkra nagy öröm, és szerintem ebben benne van az elmúlt évek munkája, az, hogy hitele van a fesztiválnak. Én azért tartanám nagyon fontosnak egy színházi fesztivál létrejöttét, mert ablakot nyitna a világra. Mert lehet ugyan, hogy sok külföldi előadás összejön egy évben, de akármilyen testület ajánlja, nem lehet egész évben azzal bombázni a magyar közönséget, hogy most ez van, most meg amaz, és mind milyen fontos. Ha viszont látható két hét alatt húsz előadás, azt sokkal jobban be lehet emelni a köztudatba. És ez nemcsak a szakmának, hanem a nézőnek is nagyon jó lenne. Ami a szakmát illeti, egy része érdeklődik – ezt onnan tudom, hogy kik kérnek tiszteletjegyet a előadásainkra. Ez valószínűleg ugyanaz a rész, amelyik mostanában Bécsbe jár fesztivál-előadásokat nézni. De ha itthon is lenne fesztivál, akkor talán egy idő után sikk lenne tudni, mi folyik a színházi világban Európában.

KOVALIK BALÁZS: Az a kérdés, hogy kit érdekel ez a fesztivál vagy kit nem. Nemrégiben Thalheimer rendezésében Molnár Ferenc *Liliom*ja járt Magyarországon – eléggé fölkavarta a szakmát és a közönséget is. Utána volt egy közönségtalálkozó – szomorúan alakult –, amelyen ott ült a színház igazgatója, a rendező, a húsz játszó színész... Én azt hittem, hogy el fog jönni a magyar közönség, a szakma, az érdeklődő emberek, mert kíváncsiak arra, hogy ezek a német művészek hogyan gondolkoznak rólunk, Molnár Ferencről, hogy mit éreznek abban a színházban, ahol Molnár Ferenc darabját először bemutatták... És nem jöttek. Hanem nagyon durván elutasították őket. Pedig egy ilyen jelenlétnek nem az a lényege, hogy egy előadás tetszik vagy sem, hanem hogy szóba lehet állni egymással. És mi nem akartunk szóba állni velük. Utána elvittem az egész társaságot egy kocsmába, megpróbáltam velük szóba állni és valamennyire eltüntetni ezt a „szégyenfoltot". Hát ezért furcsa most azt mondani, hogy egy ilyen fesztivál „kell". Vajon tényleg kell?

És tényleg kell, mert úgy látszik, a magyarok nem mennek ki, nem látnak, nem néznek vagy nem akarnak nézni, büszkék, belterjesek vagy lusták – és ez már belső baj. Mert azok, akik viszont járnak, néznek

Kovalik Balázs és Zimányi Zsófia

és látnak, aztán ihletet kapnak, létrehoznak itthon olyan előadásokat, amelyekhez a közönség nem tud „följönni", mert nincs hozzá lépcső.

VÁRADI JÚLIA: Nem lehet, hogy az érdeklődés hiánya generációs kérdés? Hogy a harminc körüliek vagy a huszonévesek nyitottabban fordulnak a világ és az újdonság felé?

KOVALIK BALÁZS: Nem; szerintem ez mentalitás kérdése. Mi ilyenek vagyunk itt, ilyenek lettünk a történelem során, nem az elmúlt negyven év alatt, hanem az elmúlt ezerkétszáz év alatt. Valljuk be őszintén, hogy ha a fiatalok külföldre utaznak, nem mennek el színházba, ahogy az idősebbek sem. Ezt a kommunikációhiányt tartom én problematikusnak: egyszerűen nem akarjuk, hogy érdekeljen minket a világ.

VÁRADI JÚLIA: Ha már a kommunikációt említi, felvetődött egy ötlet. Mi lenne, ha létezne egy olyan sajtóorgánum, amely hetente vagy havonta közli, kik járnak erre vagy a közelben?

KOVALIK BALÁZS: A kommunikáció is ellentmondásos. Ha megjelenik egy olyan sajtóorgánum, amelyben több száz program van, azt én sem elolvasni, sem megnézni nem fogom. Éppen ezért lehet jelentősége egy fesztiválnak, mert az összefoglal valamit, mert azt jobban lehet kommunikálni a közönség felé, jobban beveszi magát a fejünkbe, a tudatunkba, jobban jelen van. Szeretném elmondani, hogy az a közönség, amelyre a Budapesti Őszi Fesztivál épít immár tizennégy éve, az sem mindig tudja, hogy az Őszi Fesztivál létező dolog. Amikor az ember hatszázadszor meséli el, hogy Budapestnek van egy ilyen kis fesztiválja, akkor az a meggyőződése támad, hogy a kommunikáció az egyik legfontosabb és legproblematikusabb kérdés – persze a pénz mellett. De ha elhangzik, hogy négyezer fesztivál van Magyarországon, azt nem lehet kommunikálni.

VÁRADI JÚLIA: Gáspár Mátét arra kérem, hogy két szempontból vizsgálja meg, kell-e nemzetközi színházi fesztivál. Egyrészt a Krétakör fordul meg a legtöbbször és a legtöbb helyen külföldi fesztiválokon. Tehát nyilván tudják, milyen a jó fesztivál. A másik: úgy hallottam, hogy Schilling Árpáddal van is elképzelésük arról, hogyan kellene Magyarországon a színházi struktúrát úgy átalakítani, hogy beleférjen egy ilyen fesztivál.

GÁSPÁR MÁTÉ: Schilling Árpád nevében nem akarok beszélni – ő pedig ma utazott el a társulattal egy fesztiválra, Hollandiába. Ezt egy szigeten tartják – ez adja a karakterét. Huszonöt éve csinálják, ez a legnagyobb holland szabadtéri fesztivál – egy olyan kultúrában, ugye, ahol ennek óriási hagyományai vannak. Mert az emberek bringára pattannak, vagy felcsatolják a lakókocsit, és mennek. A szigeten falu is alig van, nemhogy színház. Áprilisban odamentünk, megnéztünk egy dűnét a tengerparton, hogy oda majd betesszük a *Leonce és Lénát*, és amikor most visszamentünk, a dűne nem volt ott. Gyorsan kellett találni egy másik helyet. Azt is fontosnak tartom tehát, hogy hol lehet fesztivált tartani. De e pillanatban fontosabb a karakter – mármint hogy legyen karaktere. A kettőt persze össze kell kapcsolni. Ami a helyet illeti, Budapest szerintünk erre nem megfelelő. Éppen azért, mert itt egyébként is mindennap fesztivál van, rengeteg programmal, mint erre Kovalik Balázs is utalt.

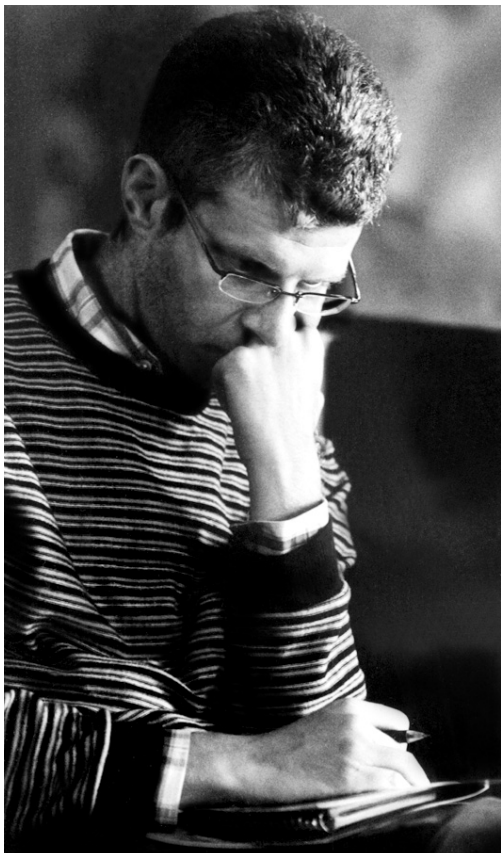
Ha tehát a helyszín összekapcsolódna egy gondolattal – ki és milyen elképzelés mentén találná ki, és ahhoz mi a megfelelő helyszín –, akkor rögtön az is kezdene körvonalazódni, hogy ez a fesztivál pontosan miről szól. Szerintem mindazok, akiket ez izgat vagy érdekel, dolgozzanak ki egy koncepciót, dobják be kedvenc városukat, falujukat, hegyet-völgyet és azt a gondolatot, amely miatt ezt fontosnak tartanák. Biztosan sok ötlet születne, és valószínűleg a nagy részük kitűnő, egymással versenyképes lenne.

Mi egyébként utazásaink során sokszor tapasztaltuk, hogy mire itthon valamit fölfedezünk, az odakint már ki is megy a divatból. Mire valami megtörténik, addigra már nem is „trendi". Lehet, hogy a fesztivál már tényleg túlhaladott forma. És ez teljességgel független a Kelet–Nyugat megosztottságtól. A legszebb példákat ugyanis Rigából, Wrocławból, Nyitráról, Rijekából, Szarajevóból, Belgrádból tudnám sorolni – hogy azt ne gondoljuk: ó, hát persze, Avignon attól jó, mert ott ötvenkét éve annyi pénz van. Nem erről van szó, hanem hogy van egy elképzelésük, van egy helyszínük, mondjuk, egy város, és azt ők megpróbálják belakni. Egy fesztivál szerintem akkor életképes, ha szervesen beleépül egy adott közegbe. Értem ezen a hely épített örökségét, és azokat is, akik ott laknak. Ha a fesztivál nem tudja megszólítani az ott élőket – és ez persze sokféle produkciót feltételez –, akkor fityfenét sem ér. Arról biztosan Zimányi Zsófia tud a legtöbbet, hogy Budapesten milyen fantasztikusan kreatívnak kell ahhoz lenni, hogy a budapestieket meg lehessen mozgatni, hogy az utcára, a ligetbe, a terekre, a hidakra olyan programokat lehessen kitenni, amitől fesztivál a fesztivál.

VÁRADI JÚLIA: Én úgy tudom, hogy például Schilling Árpádnak konkrét elképzelése van a helyre nézvést is.

GÁSPÁR MÁTÉ: Vác. Ő ott nőtt föl, a szülei ott élnek. Pár hete alaposan bejártuk – csodálatos hely. Kiválóan alkalmas. Persze ezzel az ötlettel bemenni a váci önkormányzathoz... valószínűleg föl lehetne

Gáspár Máté



őket mosni a meglepetéstől. De ezen már gondolkodunk: hátha már elég híres a Schilling, hogy fogadják őt a váci városházán.

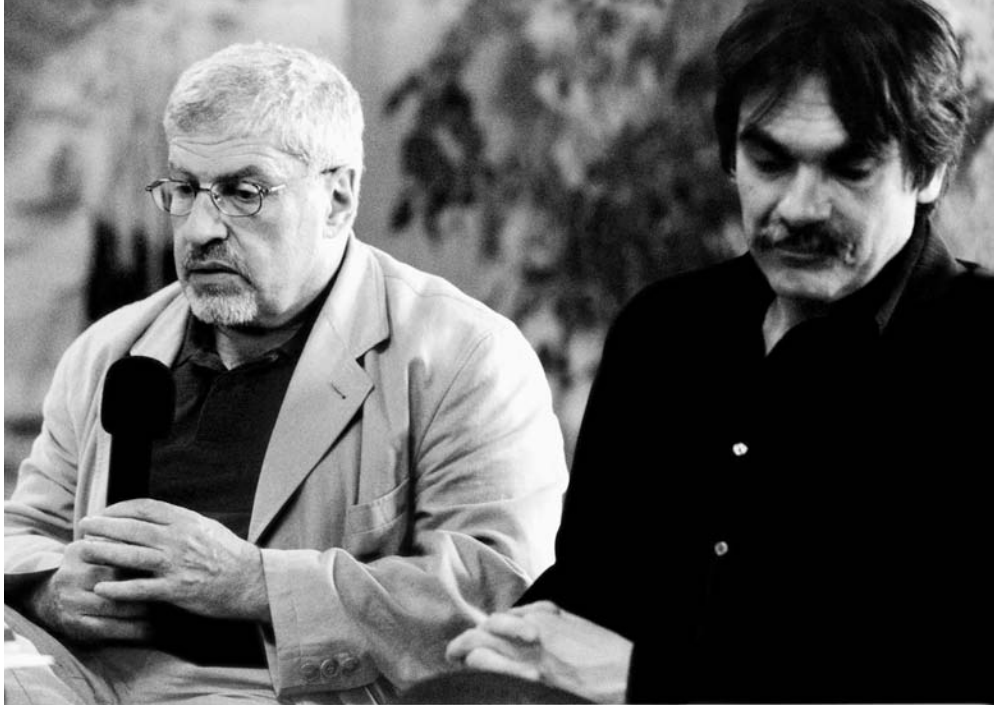
Még valamit mondanék: a fesztivál elsősorban eszköz. És nem pusztán arra, hogy megnézzük, mondjuk, Marthaler valamelyik előadását, hanem hogy egy adott közeg, egy kis közösség olyan erőt merítsen belőle, amellyel lassanként, szívós munkával odavonz másokat is. Megmutatja magát; a saját romba döntött vagy elfeledett értékeit a kultúra, konkrétan a színház eszközével úgy építi újra, hogy az másnak is vonzó legyen. Budapest erre nem alkalmas, ehhez a város túl nagy, túl szórt. A fesztivál lényegéhez tartozik, hogy legyen egy magja, egy gondolati magja, és legyen egy fizikai, földrajzi központja, ahol az emberek találkoznak. Most éppen Nancyban jártunk, ahol kilenc éve rendezik meg a Keleteurópai Színházak Fesztiválját – ott mi voltunk a Nyugat. A Kelet ugyanis Kazahsztán és Üzbegisztán, velük együtt léptünk fel. Egy csodálatos közpark közepén felhúztak egy hatalmas sátrat, ott ebédelt mindenki. Ez a játékszabály; amikor idejöttek megnézni az előadást, elmondták, hogy kellünk nekik, de napidíj nincsen, mert közös kajálás van a kantinban. Ott találkoztunk a kazahokkal, a lengyelekkel, az oroszokkal.

VÁRADI JÚLIA: Török Andrásnak van egy másikféle tapasztalata, a nemrég zárult sikeres hollandiai magyar évad kapcsán.

TÖRÖK ANDRÁS: Igen, bár abból nagyon kevés ültethető át ide. Úgy érzem, hihetetlenül könnyű volt Hollandiában magyar évadot rendezni. Sokkal-sokkal nehezebb fesztivált rendezni Magyarországon. Hollandia gazdag, rendkívül sűrű az infrastruktúrája, és rengeteg befogadó színház van, rengeteg befogadó intézmény, hagyományosan érdekli őket a külföld.

Élménytársadalomban élünk, azt kerülgetjük itt, és a fesztivál tulajdonképpen a nézők átverésének az eszköze. A Trafóban a megnyitása óta folyamatos, csodálatos fesztivál zajlik. De ami hónapokra, évekre oszlik el, az nem fesztivál. Azt szezonnak hívják. Tehát tulajdonképpen a „hozzáadott élménytársadalmi érték" teszi a fesztivált, az „veri át" a nézőket, hogy amit egyébként lusták megnézni, ilyenkor megnézzék. Azt mondta Harsányi László, hogy mindenre van pénz, és ez igaz is. Ugyanakkor mások azt mondják, milyen jó lenne, ha lenne egy ilyen fesztiválra háromszázmillió forint, csak nehogy a színházi büdzséből vegyék el.

Ha megnézzük a Magyarországon rendezendő nemzetközi színházi fesztivál kérdését, arról kell beszélni, mit is akarunk elérni vele. Mert az a háromszázmillió ott rejtőzik a Nemzeti Kulturális Alap költségvetésében, kérdés, ki lehet-e csalogatni megfelelő érvekkel. Ha a magyar színházi elitet vagy a fiatalokat szeretnénk tájékozottabbá tenni, akkor buszoztatni kellene őket külföldre, vagy egy pályázati rendszert csinálni külföldi színházlátogatásra, mert az olcsóbb. Ha viszont a színházi szakmát is föl akarjuk rázni, és a közönséget is el akarjuk kápráztatni, akkor érdemes fesztivált rendezni, idehozni a nagyszerű külföldi előadásokat – és nem szabad gyávának lenni ahhoz, hogy egy erőskezű, zsarnoki kurátorra bízzuk a kiválasztást. Szerintem ha a váci önkormányzatot föl kellene mosni, ha egy ilyen ötlettel beállítanak hozzájuk, az nagy baj lenne, mert akkor nem alkalmasak a feladatukra. Magyarország félig fejlett ország. Az olyan kulturális kezdeményezéseknek van értelmük, mint ez a pécsi fesztivál – ezt nagyon akarta a helyi önkormányzat, a helyi értelmiség. És nem térhetett ki előle a központi kormányzat sem: megduplázta ezt a pénzt. Csak így tudom elképzelni: kell egy olyan vidéki város, ahol a szakmai elit megvan, az infrastruktúra megvan, az akarat megvan, és valahogy előteremti a pénzt.



Harsányi László és Török András

VÁRADI JÚLIA: Hátha valaki a közönség soraiból kérdezne vagy hozzászólna az eddig elhangzottakhoz.

CSÁKI JUDIT: Kérdezni szeretnék. Amire Zsámbéki Gábor azt mondta, hogy álkérdés, az a kérdés egyik lehetséges formája. A kérdés pedig így hangzik: mit érdemes idehozni, miért érdemes idehozni? Zsámbéki Gábor elmondta, hogy még a mostanában idejövő külföldi előadások propagandája is hiányos. Lehetséges, hogy amíg nincsen fesztivál, addig legalább ezeknek a produkcióknak a propagandájára lehetne költeni némi pénzt – hogy jobban „hasznosuljanak"? A fő kérdésem pedig az, hogy vajon mit akarunk látni itthon egy nemzetközi színházi fesztiválon. A Best of Európát? Castorf vagy Marthaler előadásai évekkel korábban „kelnek el" – most tehát alighanem 2008-ra kellene szervezni. Vagy lehetséges, hogy – miként Wrocławban Krystyna Meissner – a fesztivált egy központi gondolat köré építik majd fel?

VÁRADI JÚLIA: Valóban, egyelőre nem jutottunk túl azon a kérdésen, hogy mi a célja egy ilyen fesztiválnak. Rengeteg célja lehet, de sokféle célt általában nem lehet egyszerre elérni. Ha ebben megegyezés születik, akkor lehet arról beszélni, hogy kik jöjjenek.

GEDEON JÓZSEF, A GYULAI VÁRSZÍNHÁZ IGAZGATÓJA: Az, hogy a magyarországi színházi szakmát mennyire nem érdekli a másik munkája, abból is látható, hogy egyáltalán nem nézik a színházi szakemberek – nem a kritikusokról beszélek – egymás munkáit itthon sem. A külföldi fesztiválokra sem járnak előadásokat nézni. Én Gyulán lakom, és szerencsém van: Romániában szinte minden városban van színházi fesztivál, Aradon, Temesváron, Kolozsváron és még sok helyen. Át szoktam járni, amikor tudok. Ott sem találkozom magyar színházi szakemberekkel, pedig nem lehetetlen eljutni oda. Szerintem mindenképp szükség van nemzetközi színházi fesztiválra Magyarországon, pontosan azért, hogy lássuk, mi történik másutt. Mi most Gyulán próbálkozunk ilyesmivel: július 5-től 17-ig Shakespeare-fesztivált szervezünk, tehát egy tematikus fesztivált – és ilyent minden évben szeretnénk csinálni. Neves rendezők előadásait mutatjuk be: Purcărete *Vízkeresztjét*, Koršunovas *Szentiváneji álom*ját, Bocsárdi László pedig az *Othello*t hozza el. És lesznek kiegészítő rendezvények, Shakespeare konyhája, más gasztronómiai programok. Tehát lehet egy kisvárosban fesztivált rendezni, csak pénz is kell hozzá. Mi a Nemzeti Kulturális Alaptól egy fillér támogatást sem kaptunk. A város pedig önmagában nem tud annyi pénzt áldozni erre, amennyi kell. Szegeden is van nemzetközi fesztivál, az alternatív színházaké; a Bárka Színház is próbálkozik ilyesmivel; tehát vannak Magyaror-

Csáki Judit

országon nemzetközi színházi fesztiválok, csak nem kapnak megfelelő támogatást. Szerintem azokat kellene elsősorban támogatni, akik valamit már elkezdtek. Persze utána lehet bírálni, minősíteni, hogy érdemesek voltak-e rá, de hogy igazából semmi komoly támogatást ne adjanak, az elég szomorú.

Hiszen tényleg sok pénz kell a nemzetközi színházi fesztiválokra; elhangzottak már különféle összegek, hogy húsz–negyven millióba kerül egy komoly világsztár előadás meghívása. Mi az egész fesztiválunkra nem tudunk ennyit fordítani. És amikor Csáki Judit azt mondta, hogy miért nem tudnak róla, meg miért gyenge a propaganda – hát azért, mert amikor arról van szó, hogy meghívjunk egy előadást, és még szállást is adjunk, akkor utána már nem marad pénz propagandára. Vagy előadást tartok, vagy meghirdetem rendesen. Zimányi Zsófia Tavaszi Fesztiválján kívül én nem tudok olyan magyar színházi vagy művészeti fesztiválról, amelyet nagy világcég komoly pénzekkel támogatna. A multik kivonultak. Márpedig Nyugat-Európában bármilyen fesztiválon azt látja az ember, hogy elsősorban a bankok és más nagy cégek állnak mögöttük nagyon komoly összeggel. Hát erre is nagyon nagy szükség lenne.

VÁRADI JÚLIA: Elkerülhetetlenül eljutottunk a pénzkérdéshez. Mégiscsak arról kellene beszélni, hogy érdemes-e nekivágni. Milyen pénzösszegek állhatnak rendelkezésre? Zsámbéki Gábor és Gáspár Máté tagja a Nemzeti Kulturális Alap színházi kollégiumának. Biztosan elmondják, miért nem kapott pénzt erre a programra a Gyulai Várszínház.

ZSÁMBÉKI GÁBOR: Az NKA színházi kollégiuma valóban ad pénzt produkciókra. Az összeg, amivel rendelkezik, a színházra fordított teljes összeg egy százaléka. Tehát az egész működés igencsak jelentéktelen korrekciójára képes. Problémamegoldásra kevés. Tud preferálni olyan kezdeményezéseket, amelyeket hasznosaknak és jóknak gondol. Évről évre egyre több a pályázat – nemhogy mindet, a töredéküket sem tudja kielégíteni. Nagyon kemény kézzel kell osztályozni.

VÁRADI JÚLIA: Miket támogat a színházi kollégium?

ZSÁMBÉKI GÁBOR: Mondjuk, például a Gyulai Várszínházat. A kollégium a Vidnyánszky-produkciót támogatja anyagilag, és arra is emlékszem, hogy a Shakespeare-fesztivál érdekesnek tűnt. Sajnálatos módon akkor még a Gyulai Várszínház valószínűleg nem tudta, milyen előadásokat fog meghívni, tehát egyáltalán nem tüntette fel a programot, csak magát az ötletet. Lehet, hogy a pontos program ismeretében sem jutott volna rá pénz, de így esélye sem volt.

VÁRADI JÚLIA: Szeretném, ha Harsányi László elmondaná, ki kaphat pénzt fesztiválra és ki nem, valamint hogy ennek a mégiscsak eléggé nagy összegnek az elosztását milyen koncepció szerint végzik.

HARSÁNYI LÁSZLÓ: Azzal kezdem, hogy a vita elején, amikor jóval kevesebbet tudtam erről a témáról, könnyebben vittem volna a bizottság elé egy ilyen döntést. Most, hogy többet tudok, már nem. Ennyiben tehát a beszélgetés elérte a célját. Az alapkérdésekre adandó válaszok egyelőre a levegőben lógnak. Nem tudom például – mert nem kaptam világos választ a szakmától –, hogy itt egy olyan eseményről van-e szó, amely alapvetően és meghatározó módon a színházi szakma számára jelent nagyon jelentős impulzust. Ha igen, akkor ne csak azt nézzük meg, mibe kerülne, hanem azt is, milyen lehetőségeket jelent a szakmának, milyen módozatai lehetségesek, hol kell megcsinálni. Ebben az esetben nem fontos, hogy sok nézője legyen. De ha egy olyan eseményről van szó, amely rendkívül széles érdeklődésre tarthat számot, akkor egészen más premisszákból kell kiindulni. Azt ne mondja nekem senki, hogy mind a kettő egyformán fontos, mert azzal végképp nem tudok mit kezdeni.

A másik, hogy szeretném a világosabb megfogalmazásra ösztökélni ezt a beszélgetést, még ha nem tudjuk is befejezni. Az én kezemben ott van, és perceken belül a színházi kollégium előtt lesz a Bárka Színház javaslata egy őszi nemzetközi fesztiválra, amelyben magyar szereplők és határon túli színházak is részt vesznek. A Bárka Színház ismereteim szerint ezt egy harmincmilliós összköltségvetésből akarja megcsinálni. Tudom, ez nem ugyanaz. Csak eszembe jutott, hogy vajon lehet-e egy felmenő rendszerű elképzelésben gondolkodni. Abban, hogy a dolog fokozatosan növi ki magát. Megint más kérdés, hogy folyamatos fesztiváljelenlétre gondol-e a szakma, mert annak az intézményi háttere egészen más, mint az egyszeri eseményé. A folyamatos, esetleg évi rendszerességű jelenléthez egészen más állami részvételi filozófia kell. Akkor például az NKA-t nem ajánlanám, mert az nem vállal be fenntartó jellegű támogatást.

Ami most számomra végiggondolható, abban mintha többségi egyetértés mutatkozna itt: egy ilyen fesztivál alapvetően a szakmai közönségnek szól. Ha nem Budapesten zajlik, akkor megvan a húzóereje: a szakma odamegy és megnézi. Abban nem látok világosan, mit gondol erről a szakma. Abban sem, hogy tematikusan épüljön-e föl, azaz legyen-e egy tematikus centruma, mert erről különböznek a vélemények. Török András fölvetette, hogy háromszázmillióból az egész színházi szakmát ki lehet utaztatni egy-egy fesztiválra – lehet, hogy ez olcsóbb lenne, de nem ez a cél. Hadd mondjam azt: egyelőre nagyon kiforratlan ez az elképzelés. És végül hadd zárjam azzal, hogy az NKA formális működésén belül abszolút nem lehetetlen egy ilyen vagy ehhez hasonló összegű pénz kihasítása. Nem a színházi kollégium pénzéből, hanem külön programként.

VÁRADI JÚLIA: Akkor ehhez a pénzhez csak megfelelő elképzelés kellene?

HARSÁNYI LÁSZLÓ: Épp a napokban beszélgettünk néhányan arról, mit lenne érdemes csinálni az NKA kiemelt támogatásával. Ami viszont a színházi kollégiumot illeti: náluk tényleg csak az a háromszázmillió körüli összeg van, ami az egész magyar színházi élet szempontjából marginális. Komoly dilemma, hogy próbáljunk-e koncentrálni bizonyos dolgokra, és például hagyjunk föl a kőszínházak kiegészítő finanszírozásával (amelyek, ugye, nem sokra mennek azzal az egy-két millióval). Az én álmom – amely nyilván a hozzá nem értésemből fakad –, hogy ezt a pénzt a színházi szakma környezetére fordítsuk. Fesztiválra, lapokra, továbbjátszási támogatásra, az alternatívokra, a struktúrán kívüliekre, mert számukra két-három millió a lét és nemlét kérdése. De ezt a szakma képviselői döntsék el.

BÉRCZES LÁSZLÓ, BÁRKA SZÍNHÁZ: Itt sok minden elhangzott, amivel mélységesen egyetértek. Azzal is, hogy egy ilyen fesztiválra három-négyszáz millió forint kell, és nagyon valószínű, hogy vidéken érdemes létrehozni. Mi, mármint a Bárka Színház, ilyesmihez kicsik vagyunk, tehát kicsiket lépünk. Ilyen lépés lesz szeptemberben; lehet, hogy egy lépés, lehet, hogy másfél, lehet, hogy kettő.

Május elején egy lengyel fesztiválon megalapítottunk egy közép- és kelet-európai színházi szervezetet, nyolc ország kilenc színháza van benne. Közülük ötöt hívtunk meg szeptemberre, és még öt-hat

magyar színházat. Négyszer már csináltunk stúdiószínházi fesztivált a Bárkán. Innen lépünk eggyel vagy kettővel följebb, amikor egy orosz, egy lengyel, egy cseh, egy szlovák és egy román társulatot is meghívunk erre a fesztiválra. Aztán ha később még két-három lépcsőfokot tudunk följebb lépni, akkor már biztosan nem maradhatunk a Bárkán belül – nem is akarunk. A Trafóval és másokkal össze kell majd fognunk. Aztán ha még nagyobbakat lépünk, akkor biztosan vidékre kell menni... Még egy apróság: ezt a fesztivált össze szeretném kapcsolni az idén először megrendezett Katona József drámairói pályázattal is, felolvasást is tartanánk, úgy, hogy nyersfordításuk is legyen a daraboknak, aztán ki-ki meglátja, kell-e neki vagy sem.

VÁRADI JÚLIA: Jordán Tamásnak nyilván sok tapasztalata gyűlt össze Pécsett, és azt is elmondta már előre, hogy egy nemzetközi

Koltai Tamás

Bérczes László

Gedeon József

színházi fesztiválnak nem szabadna összekapcsolódnia a POSZTtal. Biztosan vannak egyéb gondolatai is.

JORDÁN TAMÁS: Először arról beszélnék, hogy szerintem – ellentétben sokak véleményével – nem lehet vidéken ez a fesztivál. Technikai okból, méghozzá. Ahhoz, hogy egy előadás bekerüljön, legalább egy, de inkább két nap kell az adott színháznak. Be kell építeni, be kell világítani, gondosan megoldani azokat a különbségeket, amelyek a helyváltoztatásból adódnak. Ha egyetlen vidéki színház áll rendelkezésre – vagy Pécs –, akkor úgy nézne ki a fesztivál, hogy két nap építés, világítás, esetleg két előadás, aztán megint két nap szünet, aztán megint két előadás. Nincs olyan vidéki város, amelyik több érvényes helyszínt tud felmutatni. Pesten viszont van három-négy színház, amelyik váltva tudja befogadni a produkciókat. Akkor mindennap lehet előadás, mert amíg a többiek játszanak, addig másutt lehet építeni.

Hogy kell-e nemzetközi fesztivál – ez a következő kérdés. Egy színházi embernek erre zsigerből rá kell vágnia, hogy igen, kell. Aztán ha elkezdünk gondolkodni, és azt mondjuk, hogy felelősséget érzünk mindenért, az ország helyzetéért, a színház sorsáért, akkor bizony alaposan át kell gondolni, hogy az igent mivel tudjuk megtámogatni.

Szerintem nem az a fontos, hogy, mondjuk, eljön tíz előadás méregdrágán, kettőt játszik, van nyolcezer nézője, abból ezerkétszáz szakmabeli, a többi közönség. Ha csak ennyi lenne, akkor valóban érdemes inkább kiutazni. A nemzetközi fesztivál, ha lesz, nem a mának szól, hanem a tíz év múlvának. Akik most húszévesek, megkapják azt, amit majd ők is alakítanak – az európai gondolkodást, a több nyelven beszélő emberek személyes nexusait, ismeretségeit, barátságait... Gáspár Máté is elmondta, hogy az igazi haszon az innovációban rejlik. Ez tartalmi kérdés, és a tartalmi kérdéseken múlik minden. Ha eldöntjük, hogy legyen színházi fesztivál, én más stratégiával csinálnám. Az lenne a következő döntés, hogy milyen legyen: a legjobbaké, a legújabbaké vagy a legnagyobb bukásoké – mert ez sem érdektelen. Biztos, hogy a három típus mindegyike tökéletesen szolgálja azt a célt, amiért itt nemzetközi színházi fesztivált kell rendezni. De nem vonható ki belőle a munka. Nem lehet hevenyészve beszélgetni arról, hogy mi legyen. Néhány embernek, akit a szakma megbíz, vagy megbízzák magukat, vennie kell a fáradságot, és ki kell érlelnie ezt a dolgot. Ami tehát a stratégiát illeti, azt gondolom, hogy ki kellene nevezni egy grémiumot, amely kidolgozza a koncepciót, utána pedig természetesen egy ember kezébe kell letenni az irányítást. Így együtt ezt nem lehet keresni.

VÁRADI JÚLIA: A cél egyelőre a végiggondolás, a kezdeti beszélgetés volt. Aztán a koncepció kialakításában már a szakemberek vesznek részt.

GÁSPÁR MÁTÉ: Most itt tartunk – legalább elkezdtük. Emlékszem, hogy régebben ez sem volt evidencia. Aztán egyre többen kezdték emlegetni, majd pedig ez a szezon, ez a pár hónap végigsodorta ezt a témát eddig, hogy most létrejött ez a beszélgetés. Most jött el a pillanat, amikor erről koncepciókat kell gyártani. Én rettenetesen félek a szakmai grémiumoktól. Úgy látom, ha a jelenlegi színházi felállásból indulunk ki, és mindenképpen széles körű szakmai konszenzusra törekszünk, akkor egy „se hús, se hal" kerekasztal jön létre.

Az elnök úr tisztán kimondta, hogy az NKA-nak nem feladata egy Magyarországon rendszeresen megrendezett színházi fesztivált fenntartani, mert projekteket támogat. Maximum egyetlen nagy durrt tudunk magunkból kiszorítani jövőre vagy valamikor. Ha egy ilyen fesztivál kétévente vagy minden évben kell nekünk,

akkor ezzel bizony a minisztériumot kell megtalálni, mert ott vannak a fenntartási pénzek, és ott kell ennek a szervezeti formáját bebetonozni. Legyen vezérigazgató, aki szeretne az lenni.

TÖRÖK ANDRÁS: Úgy érzem, ha semmilyen eredménye nem lesz ennek a megbeszélésnek, akkor én nem merek Szabó Gyuri szemébe nézni. Úgyhogy egy nagyon szerény felajánlást szeretnék tenni. Én egy pici kis ügynökségnek vagyok az igazgatója, amelynek az a dolga, hogy elősegítse az innovációt – homályban maradni kívánó nagyvállalatok kis pénzéből. Lenne néhány százezer forintunk arra, hogy egy kis – öt főnél nem nagyobb – bizottság ezt a koncepciót kidolgozza. Ha bármilyen eredményre jut, akkor mi ezt a kis pénzt boldogan kifizetnénk arra, hogy haladjon előre a koncepció. Tizennégy napig él az ajánlatom.* Még egy apróságot szeretnék elmondani: a személyes kapcsolatokhoz egy egészen megrendítő élményem fűződik. ´95-ben a Művelődési Minisztériumban dolgoztam, és a Tavaszi Fesztiválon itt járt Bob Wilson, én kísérgettem, én voltam a házigazdája. Elkérte a névjegyemet, és kilenc éven át kézzel írott kis képeslapokon értesített, hogy éppen hol dolgozik, mikor lesz a premier, és szeretettel vár. Egyszer el is mentem a hamburgi Thalia Színházba, csodálatos élményem volt.

VÁRADI JÚLIA: Azt hiszem, ez jó zárszó ehhez a beszélgetéshez. Koltai Tamásé a szó.

KOLTAI TAMÁS: Nagyon nyugtalan vagyok, bár rengeteget tanultam, és egészen másképp látom ezt a kérdést, mint amikor idejöttem. Lehet, hogy ez a beszélgetés hevenyészett – nálunk azért jött létre, mert mi, mármint a SZÍNHÁZ és a Színházi Intézet, fontosnak tartottuk. Valószínűleg nincs valódi igény nemzetközi színházi fesztiválra. Két malomban őrlünk. Két nagyon jó malomban. Arról beszélünk, hogy milyennek kellene lennie egy elit nemzetközi színházi fesztiválnak. Közben pedig vannak helyi kezdeményezések. Amikor azt mondja Jordán Tamás, hogy vidéken, egyetlen színházban nem lehet fesztivált tartani, akkor én azt kérdezem Gáspár Mátétól, hogy, ugye, a dűnében nincs világítás, és az erdőben sincs, és Kapolcson sincs mindenhol. És bizonyos helyi közösségek mégis fontosnak tartják azt, hogy közösségi élményben legyen részük, és ezért megszervezik.

Szerintem Kapolcsnak és környékének a presztízse megnőtt attól, hogy ott egy fesztivál van. Kovalik Balázzsal értek egyet, aki azt mondta, hogy az érdeklődést és mentalitást tekintve ötven évvel vagy még többel vagyunk elmaradva, és semmi jel nem mutat arra, hogy bármi változna e téren. Ha ugyanis változna, akkor Gáspár Máté még viccből sem mondaná, hogy a váci önkormányzat megrémülne vagy meglepődne, ha ott Schilling Árpád megjelenne ezzel az ötlettel, mert akkor az önkormányzat egyrészt tudná, hogy ki Schilling Árpád, másrészt azt gondolná, hogy megnövelné Vácnak és környékének a lehetőségeit, a presztízsét, a közösségi kultúráját, az infrastruktúráját, ha ott egy fesztivál lenne. És azt is gondolom, hogy Vácott – ha Schilling Árpád szervezné – nem olyan fesztivál lenne, ahol az egyik este Marthaler, a másik este Luc Bondy, a harmadik este Peter Zadek, a negyedik este Peter Brook előadásait lehetne látni. Valószínűleg nem is erre lenne szükség, hanem arra a fesztiválra, amilyent Vác és közössége igényel. Amit Vác nagyon akar. Annyira, hogy meg sem várja, amíg Schilling Árpád odamegy, hanem ő keresi föl Schilling Árpádot, hogy hadd legyen már náluk egy fesztivál. Amíg ez nem lesz, illetve amíg nem így lesz, szerintem fesztiválokra nincs szükség Magyarországon.

Zsámbéki Gábor rettenetes nagy erőfeszítéssel erőszakolhatta ki – nagy hálával tartozunk neki ezért – azt a sok pénzt, amibe két felejthetetlen uniós fesztivál került. De hogy ezt erőszakolni kell, azt én abszurdnak tartom. Abszurdnak tartom azt is, hogy kunyerálni, kuncsorogni és koldulni kell. Egy nagyobb méretű, nagyobb szabású nemzetközi színházi fesztivált – és még mindig nem elit fesztiválról beszélek – minimum négy évre kell előre tervezni, minimum négy alkalommal kell biztosra menni. Viszont a mai magyar helyzetben – nem a gazdasági, hanem a politikai helyzetre gondolok –, amikor minden kulturális minisztert azzal szórakoztatnak, hogy megpróbálják rávenni az előző miniszter által tett ígéretek beváltására, szerintem nem éri meg az erőfeszítés. Ha ugyanis helyi és minisztériumi szinten nem értik meg, hogy szükség van fesztiválra, akkor nem érdemes erőltetni. Azt az érvet elfogadhatatlannak tartom, hogy nincs pénz. Van pénz. Az a kérdés, hogy mire. Meglepődve olvasom az újságban, hogy most, miközben itt ülünk, egy nemzetközi filmfesztivál zajlik Székesfehérváron, az újság szerint körülbelül százötvenmillió forintból, amit valahol valakik összeadtak. Mert arra van pénz, amire akarják, hogy legyen.

Balogh József Koncz Zsuzsa felvételei

Amiről pedig a másik malomban őröltünk, arra én eddig nem gondoltam; ezért mondtam, hogy tanultam ma délután, amiért nagyon hálás vagyok. Tehát hogy nem feltétlenül egy elit – Marthaler, Bondy, Brook, Zadek, Perceval – fesztiválban kell gondolkoznunk. Inkább azt kellene elérni, hogy annyi presztízse legyen egy helyi közösségnek, hogy fesztivált rendezhessen, olyant, amilyent ő akar. Élő példa erre a Gedeon József által említett Románia, de mondhatjuk Lengyelországot vagy Csehországot is, ahol számos városban rendeznek fesztivált, mert a városnak igénye van rá. Amennyire én tudom, ezek az országok nem annyival gazdagabbak nálunk, hogy dőlne a pénz, és csurogna az arany, mégis számos nemzetközi fesztiválra van pénzük. Nyilván, mert fontosnak tartják, hogy legyen.

SZABÓ GYÖRGY: Annyit szeretnék hozzátenni, hogy a nemzetköziséget forszírozni nehéz. Úgy érzem, hogy a magam területén megpróbálok tenni azért, hogy ez a dialógus kialakuljon. Azt mondják, hogy a szakma elfoglalt, az újságírók elfoglaltak, a közönség is elfoglalt, és ezért nem jönnek. A nyelviségtől megijed a közönség, a szakma. Ez mind tény. Ezzel együtt, úgy is, mint a Trafó vezetője, nagyon örülnék, ha lenne nemzetközi fesztivál, de azt is tudom, hogy ha nekem kellene kibrusztolni egy húszmilliós fesztivált, belegebednék. Már abba is majd' belepusztultunk, amit eddig csináltunk, az is húszmillió volt. A Trafó állta a pénzügyi garanciát Brüsszel felé, és ötmilliónként kellett a politikai pártokkal egyenként megküzdeni, hogy pénzt lehessen szerezni. És ha egyszer mégis sikerül, akkor annyira széthajtja magát az ember, hogy a tartalommal már nincs idő foglalkozni. Utána meg jön a folytatás, azaz a fenntartás képtelensége... Én öt éven keresztül csináltam fesztivált. Igen, mindig besegített a végén valaki, de az ember szétesik, és szétesik a tartalom is. A fenntartási lehetőséget is meg kell teremteni. Tizennégy éve vagyok partnere az Őszi Fesztiválnak, milliókat dobok bele én is. A félelem, amit érzékelsz, Tamás, reális: iszonyú nehéz ma pénzt mozgósítani, átláthatatlanok a viszonyok, mindjárt választás lesz. A másik kérdés a helyszín. Tényleg nem biztos, hogy egy ilyen fesztivált Budapesten kell rendezni.

* A fejleményekről lásd a Summa Artium Kht. felhívását összeállításunk végén. (A Szerk.)

Lehetne vidéken is, egyetlen vidéki színházban, ahol a nagy produkciót be lehet építeni, míg a kicsiket bemutatják. De a Trafó tapasztalata – pontosabban az itt szereplő külföldi társulatok tapasztalata –, hogy Budapestről kimozdulni kész katasztrófa. Ugyanis a magyar technikusi világ, az egész magyar repertoárrendszer nem nyitott a vendégjátékokra. Mozdíthatatlanok a lámpák, mozdíthatatlan a mentalitás. Én csináltam már bemutatót Szegeden. Francia társulat szerepelt, és a szegedi színház trégerese a vendégjáték közben elment! Hazament! És amikor azt mondtam, hogy le kellene vonni tőle pénzt, az igazgató engem baltázott le, hogy mit képzelek.

KOVALIK BALÁZS: Először Szabó György történetére reagálnék. A *Vérnász* kint járt Amszterdamban; a holland műszaki dolgozó az előadás közepén elment. Ennyit erről. Szerintem a kérdések mögött – hogy milyennek kell lennie egy fesztiválnak, mi jöjjön, hol legyen és a többi – van egy nagyon fontos dolog: valaki, aki kezdeményez. Valaki kezdeményezi ezt a beszélgetést, és egyszer csak leülnek az emberek. Valaki azt mondja, itt van pénz, tizennégy napig érvényes ajánlat arra, hogy mondjatok valamit, és erre a kezdeményezésre történik valami. Ha a minisztérium mondja ezt, akkor ő; ha az NKA, akkor ő; ha a Trafó, akkor a Trafó. És ha egy város vezetése, egy polgármester vagy a polgármester unokaöccse, aki színész szeretne lenni, kitalálja, hogy csináljon bárhol egy fesztivált, és beszél a polgármesterrel, akkor valami elkezdődik... Ezek szerintem mindig nagyon személyes dolgokból indulnak el; ha az a személy akarja, csinálja és viszi, akkor lesz Trafó. Zimányi Zsófia ugyanígy viszi a Tavaszi Fesztivált. Nem arról van szó, hogy minden évben odadob neki az állam kétmilliárd forintot, hogy csináljon valamit, hanem ő csinálja, keresi, kutatja és vacsorázza össze ezeket a pénzeket. Ezek személyes ügyek, ezek a személyek fogják eldönteni, hogy a fesztivál hol lesz, milyen típusú lesz, és kik jönnek el. Mi sok mindenről beszélgethetünk, de az egész azon fog múlni, hogy mikor lesz valakinek ideje arra, hogy azt mondja: én most ezt akarom. Itt most két akarásnak voltunk tanúi. Valakik akarták, hogy ez a beszélgetés létrejöjjön, és létrejött. Valaki most felajánlott pénzt, és akar ezzel valamit csinálni. Majd kiderül, hogy erre az akarásra milyen reakció jön.

BALOGH JÓZSEF, SZEGED, MASZK EGYESÜLET: Mi 1991-ben csináltuk az első nemzetközi színházi fesztiválunkat, akkor, amikor még nem volt nemzetközi színházi fesztivál Magyarországon, és néhány hét múlva csináljuk a tizenötödiket, amikor még mindig nincs. Tulajdonképpen minden itt felmerült kérdésre válaszolni tudnék, és nem azért, mert értek hozzá, hanem azért, mert végigcsináltam. A szegedi fesztivál kezdetben szabad színházak nemzetközi találkozója volt, azóta a Thealter International nevet viseli, és az elmúlt két esztendőben kiegészült a magyarországi alternatív színházi szemlével. Ez a fesztivál vidéken van. Ezt a fesztivált tizenkét év után támogatta először Szeged város önkormányzata, azért, mert én ismerem a szabaddemokrata alpolgármestert, az addigiakat pedig nem ismertem. Ők azt javasolták nekem, hogy járjak el velük vacsorázni, én azt mondtam nekik, hogy a barátaimmal szoktam eljárni vacsorázni. A kezdetektől támogatja ezt a fesztivált az NKA, támogatta a Soros Alapítvány – amíg volt –, és a kezdetektől támogatta a minisztérium. De ez a fesztivál úgy született, hogy Nikolényi István, a Szegedi Szabadtéri Játékok igazgatója 1991-ben azt mondta: a Szegedi Szabadtéri Játékok a Dóm téren egy hatalmas monstrum, ott úgyse lehet olyanokat csinálni, amiket ti csináltok, itt van ötszázezer forint, költsd el arra, amire akarod. Ennyit a véletlenszerű kialakulásról. A tizenöt év alatt az is kiderült, hogy nem árt, ha van az emberben némi merkantilizmus. Ha valaki nemzetközi színházi fesztivált szeretne csinálni Magyarországon, érdemes megnézni, hogy hány nemzetközi színházi társulat hány helyre, mennyi pénzből és hány nézőt érintve érkezik egy adott esztendőben Magyarországra. Ezt azért érdemes megnézni, mert lehet, hogy kiderül: van nyolc-tíz olyan hely Magyarországon, ahol nemzetközi társulatok lépnek föl, és az egész nem kerül többe negyvenmillió forintnál.

Lehet, hogy kell egy olyan fesztivál, ami négyszázmillió forintba kerül, Budapesten van, és arra a „krémet" meg lehet hívni – semmi probléma, az egy másféle színházi fesztivál, más képet ad a mi országunkról is, és más képet kapunk a nemzetközi színházi trendekről és társulatokról is. Esetleg az derül ki, hogy megfordul Magyarországon százhúsz társulat évente, abból a mi fesztiválunkon, mondjuk, tíz-tizenkettő, tehát vendégül tudjuk látni a tíz százalékát. Miközben ennek a bizonyos három-négyszáz millió forintnak a fél vagy negyed százalékát költjük el rájuk. Azt már ki sem számolom, hogy az évente kétmilliárd forintba kerülő Szegedi Nemzeti Színház költségvetésének hány százalékát fordítjuk mi egy nemzetközi fesztiválra, mert az nem éri el a negyed százalékot sem, hiszen tizenkettő-tizenöt millió forintról van szó. Tehát én is el tudom mesélni, hogyan lehet ennyiből nemzetközi színházi fesztivált rendezni. Egyébként persze sehogy.

TÖRÖK ANDRÁS: Az igen tanulságos történet után visszatérve a tartalomra: nem hiszem, hogy bármelyikünk szorgalmazná, egy „best of" típusú fesztivál rendezését. Erre már csak pénzügyileg sem lesz lehetőség. És az unalmas és fantáziátlan fesztiválok éppen ebből a fajtából szoktak kikerülni. A fantáziadúsabb fesztiválok tematikusak, vagy különleges helyszínt találnak – sokkal fontosabb az alapgondolat, mint a nagy nevek. Azt remélem, hogy ilyen fesztiválok lesznek Magyarországon, hiszen olyan korban élünk, amely erre lehetőséget ad – egy korábbi nem adott erre lehetőséget –, tehát ilyenek lesznek. Hogy pontosan milyen formában, esetleg a már most létezőkből fog valamelyik nagyobbra nőni, azt sem én, sem más nem tudhatjuk. Mindazonáltal, teszem hozzá, a színházi szakmának az is kötelessége – és szüksége is van rá –, hogy a kor legnagyobb alkotóinak munkásságát megismerje és megismertesse, fesztiválon kívül, túl, fölött.

PÁLYÁZAT

A Summa Artium Kht. „Nemzetközi színházi fesztivál Magyarországon" címmel pályázatot hirdet egy évente vagy kétévente rendezendő fesztivál részletes megvalósíthatósági terve kidolgozására, abból a célból, hogy az egymással versengő elképzelések minél inkább kikristályosodjanak. (*Az idei POSZT – Kell-e nemzetközi színházi fesztivál Magyarországon?* című szakmai vitán elhangzott felajánlás véglegesített változata.)

A pályázatnak tartalmaznia kell a pályázó nevét és elérhetőségét, valamint a fesztivál

- alapkoncepcióját (maximum 4 oldal), amelynek része a művészi program, a fesztivál és az annak otthont adó település kapcsolata és az elképzelt működési modell;
- költségvetési tervét, amely tartalmazza a megvalósítás pénzügyi feltételeit és a tervezett forrásokat (1 oldal);
- a szponzorok bevonásának stratégiáját (maximum két oldal);
- a résztvevők és vendégek várható számát;
- becslést a helyben mozgósítható önkéntes munkaerőről és a fesztiválnak otthont adó település részvételének más lehetőségeiről;
- a fesztivál hosszú távú hatását a település presztízsére és az esetleges rövid távú előnyöket.

A pályázat összdíjazása bruttó 500 000 Ft.

A pályázatokat egy csatolt Word dokumentumban kérjük elküldeni a **petra.geszti@summa.artium.hu** címre.

BEADÁSI HATÁRIDŐ: 2005. december 15.

A döntés határideje: 2006. január 15. A zsűri maximum három pályázatot kíván honorálni. A nyertes pályaművek a készítők tulajdonában maradnak. A pályázatokat egy háromtagú zsűri bírálja el, melynek tagja a kiíró szervezet ügyvezetője, a SZÍNHÁZ folyóirat egyik munkatársa, valamint egy független, fesztiválszervezésben járatos szakember.

A hiányos vagy késve érkezett pályázatokat sajnos nem tudjuk figyelembe venni.

LENGYEL GYÖRGY

A magyar színház monogámiája II.

■ RENDEZŐI UTAK ÉS STÍLUSOK 1945–1956 ■

I.
1945–1948

Horváth Árpád 1944-ben, az illegalitásban levő pártok megbízása alapján készítette el minden fontos színházi területtel foglalkozó tervezetét, amelyben kódszámok utalnak a háború utáni színházi élet vezetői beosztásaira. 1945 februárjában, a színházi élet újraindulásakor azonban új helyzet állt elő. Horváth Árpádot kivégezték a nyilasok, Pünkösti Andor öngyilkos lett.

A második világháború utáni újjászületés a friss ambíciók és nagy lélegzetvételek korszaka. A Nemzeti Színház vezetését a Major Tamás meghatározó vezetésével összeszokott tehetséges fiatal gárda egy része veszi át – Major elmondása szerint nem kinevezés alapján, hanem az élet magától értetődő követelményei, logikája szerint.

Ez a csoport a negyvenes évektől a Magyar Művelődés Házában,[1] a Nemzetiben *(Tartuffe)*, a Független Színpadon *(Tempefői)*, a népligeti *Duda Gyuri* és a Vajda János Társaság előadásain, részben az illegalitásban alakult ki. A Nemzeti élére került Majort kettős művészi profil jellemezte. Az egyik a Sztanyiszlavszkijt követő és a szovjet színházat példaként állító realista művészé, igazgatóé és kultúrpolitikusé volt. A másik a főleg néhány alakításában már fiatal kora óta megnyilvánuló vonzódása a groteszk színjátszáshoz, amelyet különböző művészi vagy ideológiai magyarázatokkal indokolt. Tevékenységének fő vonalát 1945 és 1948 között a realista színjátszás képviselte, kiemelkedő színészi és rendezői alkotásokkal. 1947-ben született meg izgalmas, „kakodémon" III. Richárdja (Vas István kifejezése) vagy az első Jago az *Othello*ban – mindkettő Nádasdy Kálmán nagyszabású, dekoratív, realisztikus rendezésében.

Egymást követték Major különböző műfajú kitűnő realista rendezései: Gorkij *Jegor Bulicsov*ja Somlay Artúrral, a *Fösvény* Rátkai Mártonnal a címszerepben, a *Figaro házassága* és a *Szentiványéji álom* számomra máig emlékezetes, játékos szép előadása...

A másik arcát féktelen komédiás alakításai mutatták fel, többek között a *Tartuffe* – talán legvitatottabb szerepe –, Arnolphe a *Nők iskolájá*ban, 1954-ben Corbaccio a *Volponé*ban és rendezései közül a *Karnyóné* vagy Illyés *Tűvétevők*je Gobbi Hildával a főszerepekben.

Miért alakult ki Major kettős arca 1945 és 1961 között, miért nem vállalta, vállalhatta azt a stílust, amely fiatal korától kezdődően művészi alkatához a legközelebb állt? Talán nem volt összeegyeztethető Major meghatározó politikai és színházpolitikai szerepével? Tény, hogy színjátszásunkban 1945-től hosszú időn át Major reprezentálta a párt kultúrpolitikájában egyedül üdvözítőnek tartott szocialista realizmusnak nevezett irányzatot.

Gábor Miklós megjelent naplóiban, könyveiben[2] mint démonnal vív Majorral, egyfajta „se vele, se nélküle" hozzáállás jellemzi, nemcsak addig, ameddig egy fedél alatt dolgoznak – és viaskodnak – a Nemzetiben. 1954-től is folytatódik, s tart élete végéig Gábor Miklós belső monológja. Gábor és a háború után a Nemzetibe szerződött fiatal színészek egy csoportja bírálta a „konszolidálodó", a Nemzeti „hagyományos" arcéléhez igazodó Majort, mert radikális művészi újításokat vártak tőle. Gábor úgy érezte, hogy az igazgató Major elárulta újító ifjú önmagát. Amikor sokkal később azt jegyezte fel, hogy az lett volna a legjobb, ha Major saját kísérleti színházat indít, amelyben visszatérhetne egykori elképzeléseihez, ebben egyszerre fejeződött ki elismerése Major egykori bátor álmai és törekvései iránt és bírálata az indulását megtagadó, attól sokféle irányba elkalandozó politikus művésszel szemben.

A korszak legtekintélyesebb kritikusa, Kárpáti Aurél (aki hatévi kényszerű hallgatás után 1954-től publikálhatott ismét) Major alakításait karikatúrának, leleplezőnek, túljátszottnak nevezte, Luciferjéről például így írt: „inkább magyarázza szerepét, mintsem közvetlenül éli..."

1954-ben dúlt az úgynevezett harsányság-vita, amelynek egyik sarkpontja az volt, hogy Major intrikusszerepeit kívülről szemlélve mintegy kritizálta, és nem átélte. Nagy Péter 1954-es tanulmányában[3] úgy látja, hogy ez a megközelítés az előadások „kettéhasadt stílusához vezetett, amelynek alapja egy olyan korabeli le nem írt, de elterjedt álláspont volt, hogy ... a színész alakítása akkor pártos, ha szereplése minden mozzanatában, az elsőtől az utolsóig, érezteti a nézővel a véleményét az általa alakított negatív figuráról; azt magyaráznia, kommentálnia kell alakításával".

Amit bírálói és nézői is alkalmanként kritikai attitűdnek véltek, valójában Major ábrázoló módszere volt. Erre részben játékos, groteszk színészi tehetsége és érzéke indította. Más szempontból a kultúrpolitikus Majornak, aki a „szocialista realista" kifejezésmódot nyilván a legnagyobb eréllyel képviselte a színházi közé-letben, ideológiailag meg kellett magyaráznia a színész Major Tamásnak különösen kedves komédiás és „intrikus" szerepekben túlzott, szélsőséges karakterizálását. Ez szülhette téves és torz elméletét. Őszinte hittel „húzta-e" a torz ideológiát ezekre a kedves alakításaira, vagy utólag „mentegette" őket a pártos koncepcióval? Minderre a választ csak sok év múlva kaphattuk meg.

A brechti színházzal való megismerkedésétől kezdve Major korai groteszk, valamint kritikai, kommentáló, távolságtartó és szélsőséges komédiás művészi eszközei összeforrnak, és létrejön életművének meghatározó fordulata: a Brecht művészetét követő, kísérletező periódus.

1 A Magyar Művelődés Háza (ma Erkel Színház) Majorné Papp Mariska irányításával rendszeres ifjúsági klasszikus-előadásokra adott lehetőséget a Nemzeti Színház számos fiatal színésze, így Major Tamás számára is. Major *A Mester monológja* című kötet 28–32. oldalain emlékezik erről.

2 *Tollal, A színész árnyéka, Kos a mérlegen, Egy csinos zseni, Sánta szabadság, Nyomozok magam után...*

3 Nagy Péter *Mi a baj klasszikus előadásainkkal* című 1954-ben írt tanulmánya eredetileg a Csillag című folyóiratban, majd a *Két évad* című kötetében jelent meg, Szépirodalmi, 1966.

Fotó: Várkonyi

Apáthi Imre és Major Tamás a Tartuffe-ben (Nemzeti Kamaraszínház, 1945)

A Nemzeti Színház háború utáni aranykorszakának – Major mellett – meghatározó rendezőegyénisége Gellért Endre volt. A Vígszínház egykori amorózójának, a népligeti Független Színpad Tempefőijének, aki néhány sikeres rendezés után tíz éven át a Nemzeti társulatának egyik irányítójává vált, itt bontakozott ki kivételes rendezői pályaíve.

Gellért lett az akkor itthon megismerhető Sztanyiszlavszkij-tanítás első korszakának, a pszichológiai realizmusra épülő színjátszásnak és pedagógiának legnagyobb hatású mestere színjátszásunkban. Költői, különlegesen érzékeny pszichológiájú, szatirikus humorú és szenvedélyes rendezései – többek között a *Ványa bácsi,* az *Úri muri, A revizor,* a *Pygmalion,* a *Fáklyaláng,* az *Ármány és szerelem* és a *Galilei* előadásai – e korszak kiemelkedő élményeivé váltak.

Gellért számára Sztanyiszlavszkijhoz és a Művész Színház stílusához a hidat háború előtti vígszínházi színészi évei jelentették. A Víg társulatának példaképe az összjáték és a színpadi igazság megteremtésében a Moszkvai Művész Színház volt. (Ignotus a magyar Sztanyiszlavszkijnak nevezte Ditróit.) Gellért Endre realista rendezői életművének inspirációjához szervesen hozzátartozott a Vígszínház – 1948-tól nyíltan nem vállalható – öröksége. (Apja, a költő és a Nyugatot szerkesztő Gellért Oszkár egykor Hevesi és Móricz hagyományát is közvetítette számára.)

A háború előtt a Major nevével fémjelezhető baráti és művészi csoporthoz tartozott ő is, akárcsak az 1945-ben a Művész Színházat alapító Várkonyi Zoltán és Apáthi Imre. Ez volt a legfrissebb és legsikeresebb magánszínház 1945 áprilisától 1949 májusáig. Több műfaj, különféle friss hangok jellemezték harmincöt bemutatójukat. Pünkösti Andor Madách Színháza mellett a kortárs francia és angol színház is inspirálta műsorválasztásukat, stílusukat. A frissen műsorra tűzött külföldi kortárs drámák mellett ők is rákényszerültek közönségsikert biztosító könnyed darabok előadására, de én még a nyári operett-előadásaikra is nagy örömmel emlékszem. A remek társulat minden stílust játszott, Várkonyi nagyszerű fiatalokat fedezett fel (Pécsi Sándor, Darvas Iván), és kitűnő vendégeket hívott (Rátkai Márton, Tolnay Klári, Gábor Miklós).

A Művész Színházat a kritika igen vegyesen fogadta. A támogató írások elismerték a műsor és a hangvétel sokszínűségét, viszont az egyre hangosabb, akkoriban pártosnak nevezett ítészek mind türelmetlenebbül bírálták a színház polgári jellegét és „kozmopolitizmusát". (E komoly vádat jelentő kifejezés ebben az időszakban vált egyértelművé a politikai megbélyegzéssel a szovjet „példát" követve, hiszen ez volt az egyik fő vád Mejerhold ellen, de még a hatvanas–hetvenes években is megjelent a kiváló orosz rendező, Anatolij Efrosz és mások ellen a sajtóban és hivatalos autódafékon.)

A Művész Színházat 1949 nyarán szüntették meg, társulatát felosztották az új színházi alakulatok között.

Várkonyit – akit a kommunista párt, polgári színházvezetése bírálataként, már fél évvel korábban tagból tagjelöltté minősített vissza – a Nemzeti Színházba osztották be. Éveken át a vele egy időben, a Vígszínházból oda helyezett Marton Endrével osztozott a „népi demokratikus" és szovjet szocreál propagandadarabok színrevitelének feladatain.[4] (Major ezt később világnézeti fejlődésükhöz nyújtott segítő szándékával magyarázta.)

Apáthi Imrét, a Művész volt főrendezőjét a Vidám Színpadhoz, majd az Operettszínházhoz helyezték, 1952-ben lett az Ifjúsági Színház tagja, később főrendezője.

1945-ben színházi életünkben megjelent az avantgárd is, igaz, a periférián. Both Béla Szabad Színház néven nyitja meg az egykori Erzsébetvárosi Színházat, a nyitó előadás Ernst Toller *Géprombolók* című expresszionista drámája. A produkciót Háy Gyula[5] kíméletlenül megtámadja a Szabad Nép hasábjain.

Palasovszky Ödön 1945-ben három évadra kapott megbízást a Madách Színházban. Ő már a háború előtt is több színházat alapított avantgárd elképzelésekkel.[6] Madách színházi tervei között Bruckner, Majakovszkij, Szolovjov és Háy Gyula drámái szerepeltek. Hűen egykori elveihez, a tanulmányaiban népszerűsített baloldali elkötelezettségű, „lényegre törő" színházhoz, elsősorban a totális színházi előadás irányzatát akarta megvalósítani. Példaképe a forradalom után virágzó szovjet avantgárd, annak is első fázisa: a proletkult színháza volt.

A Szovjetunióban 1938-ban kezdődött az avantgárd üldözése, és gyakran kivégzésekkel végződött. Nem a forradalom falta fel gyermekeit, hanem a diktatúra falta fel legfanatikusabb híveit is.

A Madách nyitó produkcióját – amelynek második részében egy orosz avantgárd tragikomédia szerepelt – a Szabad Népben Háy Gyula fasisztoidnak bélyegezte. Palasovszky rövid kísérletezés után felhagyott a színházcsinálással.

Némi átmenet után Hont Ferenc, a korszak egyik ellentmondásos személyisége veszi tág ívelésű szárnyai alá a Madách Színházat, és 1951-ig a Filmgyárral és a Színművészeti Akadémiával együtt igazgatja. E stallumokat a közbeszéd szerint rekompenzációként kapta, mert mire Moszkvából hazatért, az általa vágyott színházi pozíciókat már elosztották.

Hont Ferencről mindmáig homályos, különböző korszakait és különféle életperiódusaiban folytatott tevékenységeit összemosó

4 Várkonyi Zoltán és Marton Endre néhány rendezői feladata 1949 és 1956 között: *Idegen árnyék, Bányászok, Harcban nőtt fel, Amerika hangja, Titkos háború, Viadukt, Tavaszi áradás* – kortárs szovjet, román, kínai, csehszlovák darabok.

5 Háy Gyula (1900–1975) drámairói munkásságát három periódusra oszthatjuk: 1. korai marxista darabok, közöttük a nagy európai sikereket is elért *Isten, császár, paraszt és a Pulykapásztor;* 2. középső korszakában, 1945 és 1953 között írta *Az élet hídja* és az *Erő* című sematikus, didaktikus, propagandisztikus műveit. Brecht *Munkanaplójában* olvasható róluk alkotott véleménye: „1948. 10. 23... este háy [sic] TISZAZUGának bemutatója a Deutsches Theaterben. nyomorúságos előadás, hisztérikusan görcsös, nélkülöz minden realizmust". 3. korszakában, 1953-tól, Nagy Imre új kormányprogramját követően az írók reformkörének egyik legbátrabb tagja lett. A forradalom leverése után hat év börtönre ítélték, amiből négy évet kellett letöltenie. A börtönben írta többek között *Mohács* és *Attila éjszakái* című darabjait.

6 Palasovszky Ödön (1899–1980) a magyar avantgárd színházi törekvések következetes képviselője volt. Fiatal korában Madzsar Alice mozgásművészeti iskolájával és Róna Magda koreográfussal együttműködve számos bemutatót tartottak. Több színházban játszott és rendezett, tántoríthatatlanul kereste a lehetőségeket a forradalom utáni szovjet avantgárdot és a német expresszionizmust főként formájában követő kísérletei megvalósítására, nagyon kevés megértéssel és sikerrel. 1945 után elszenvedett kudarcai miatt – egy-egy alkalmi próbálkozást kivéve – visszavonult a színházi működéstől. Könyvei: *Új művészetet* (Hevesy Ivánnal, 1922) és önéletrajza, *A lényegretörő színház* (1981).

Kálmán Béla felvétele

Táray Ferenc és Tolnay Klári az Éjjeli menedékhelyben (Vígszínház, 1945)

kép alakult ki. A háború előtt a szegedi fiatalok nagyszerű csoportjának lelkes tagja, Radnóti Miklós és Buday György barátja volt. Nagy érdeme volt a szegedi Dóm téri játékok létrehozása, a „magyar Salzburg" megteremtése, mestere, Firmin Gémier francia rendező törekvései nyomán. Azonban a Hont rendezte 1933-as nyitó előadás, *Az ember tragédiája* fogadtatása ellentmondásos és sikertelen volt. (1934 nyarán Bánffy Miklós és fiatal munkatársai, Oláh Gusztáv és Nádasdy Kálmán *Tragédia*-produkciója teremtette meg a drámai költemény előadásának hagyományát a Dóm téri játékokon.)

Hont kiváló elméleti ember volt. Fiatal éveiben írta, többek között, *Az eltűnt magyar színjáték nyomában* című kitűnő könyvét. A színház gyakorlati problémáival azonban később nehezen boldogult. (Major Tamás, aki 1951-ben Horvai Istvánnal együtt sokat tett Hont „megregulázásáért", több kései visszaemlékezésében nagy elismeréssel szólt róla és életművéről, és felelősnek érezte magát háttérbe szorításáért.)[7]

Hont ötvenes évekbeli elméleti munkássága jelentősen hozzájárult ahhoz, hogy 1945 után a színházi és pedagógiai munkában Sztanyiszlavszkij tanításainak a marxizmus–leninizmus klasszikusaihoz hasonlóan meghamisított szovjet értelmezését merev dogmaként kellett követni. Így éppen az a Sztanyiszlavszkij lett rettegett színházi mumussá, akinek rendezéseit és pedagógiáját a századforduló óta olyan sok magyar rendező és színész figyelte őszinte érdeklődéssel.

Hont Ferenccel való találkozásaim során mindig az volt a benyomásom, hogy nem a realitások talaján, hanem múltja, emlékei, vágyai és illúziói világában él. Még vesszőfutásai idején is elhitette magával és környezetével, hogy csak ideiglenesen mellőzik. Önmagát „perspektivikusan" már a majdan felépülő Várszínház igazgatójának tartotta, és javában tervezte műsorát. Arra is számított, hogy az ITI (Nemzetközi Színházi Intézet) hazai központjának elnökeként majd a nemzetközi színházi élet fontos szereplőjévé avanzsálhat.

Az 1946-ban létrejött, Hont vezette Madách Színház előadásai közül Móricz Zsigmond *Ludas Matyi* című darabjának bemutató előadására vagy Örkény István *Zsugori* címmel Döbrentei nyomán magyarosított *Fösvény*-adaptációjának fiatalos hangulatára emlékszem kezdő színházlátogató éveimből. Később az *Egerek és emberek* Greguss Zoltán és Ladányi Ferenc alakításával lett nagy élményem.

A háború utáni években két jelentős hagyományt képviselő színház támadt fel, két, legjobb művészi korszakában a zsidótörvények miatt elhallgattatott igazgató-rendező, Jób Dániel és Bárdos Artúr kapta vissza színházát, de mind a Belvárosi, mind épületének lebombázás miatt a mai Thália épületébe szorult Vígszínház vezetőjének rövid életű feltámadását követően a puszta fennmaradásáért kellett küzdenie.

1945-ben mindketten már hatvanas éveik közepén jártak, de ambíciókkal telve láttak munkához. Lényegében ott akarták folytatni, ahol 1941-ben abbahagyni kényszerültek. Kezdetben mindkét színházban sikerek születtek.

A Víg nyitó előadása az *Éjjeli menedékhely* volt parádés szereposztásban, Horváth Árpád fordításában. Nagy siker lett még többek között a *Három nővér, A mi kis városunk* és *A hattyú* előadása.

A Belvárosi a klasszikusok közül többek között a *Romeo és Júliát* és a *Volponét* vitte színpadra. Mindkét színház műsorán sok korábban betiltott vagy új magyar darab szerepelt. Bárdos Balázs Béla két drámáját is bemutatta – ő vitte színre 1910-ben *A kékszakállú herceg vára* eredeti változatát is –, de abban hiába reménykedett, hogy Balázs Béla majd támasza lesz az 1945 utáni kulturális életben. Balázs ugyanis – Lukács Györggyel és főként a kulturális élet pápájával, Révai Józseffel folytatott, még moszkvai keltezésű politikai és esztétikai vitái miatt – ezekben az években fokozatosan kegyvesztetté vált.

A két színház további bemutatói és fogadtatásuk már nem váltották be a hozzájuk fűzött reményeket, és sem Bárdos, sem Jób nem tudott régi felfedező kedvével és érzékével jelen lenni a kor színházi világában. Hiányzott egykori törzsközönségük jelentős része, új rétegek toborzására pedig sem idejük nem volt, sem műsoruk nem volt erre alkalmas.

Balázs Béla a Belvárosi Színház harmincéves jubileumán Bárdos Artúrt köszöntő szép cikkének végén a következő költői kérdéseket tette fel a korabeli színházi életről elgondolkodva: „Emlékszem arra, mikor még fiatalon nem volt kunszt fiatalnak lenni, ... visszagondolok arra a 32 esztendőre, és ahogy mondani szokás:

Tímár József és Bajor Gizi az Antonius és Kleopátrában (Nemzeti Színház, 1946)

Kálmán Béla felvétele

7 Major Tamás több fejezetben is foglalkozik Hont Ferenccel és munkásságával, akinek jelentőségét elismeri. *A Mester monológja,* 63–65., 70–77. oldal.

Kálmán Béla felvétele

Szilágyi Bea, Ladányi Ferenc és Greguss Zoltán az Egerek és emberekben (Madách Színház, 1947)

Mintha csak tegnap történt volna... Hogy lehet ez? Mintha csak tegnap történt volna? Hát nem történt azóta sok minden, ami eltakarja a régi dolgokat? Harminckét év alatt itt nem volt olyan sorozata és halmaza a jelentős és korszakra alkotó színházi eseményeknek, hogy kissé eltakarná a múltat..., hogy innentől egyenesen oda tudunk látni 32 év távolába, mintha csak tegnap történt volna?

Én 26 évig voltam külföldön, mely éppen ebben a negyedszázadban volt a legviharosabb színházi eseményektől.

Itt nem voltak színpadi forradalmak, nyitások? ...tudom, hogy sok tehetséges színész volt, hiszen van még ma is. De a legnagyobb színészek sem jelentenek fordulatot, igazi eseményt a színjátszás történetében. A Színház története a nagy rendezők története. És 35 évvel ezelőtt, amikor nálunk a Thália szabad színpada kezdődött, akkor voltak fiatalok magyar rendezőink: Hevesi, Márkus, Bárdos, Jób... Hát azóta nem születtek fiatalok? Csak öregek születtek?"[8]

Végül egy rendezőről, aki 1945-től 1956-ig hiányzott színházi életünkből. Németh Antalnak a törvény értelmében korábbi munkahelyei miatt három különböző igazoló eljáráson kellett átesnie, majd egy utólagos feljelentés miatt a Népbíróság tárgyalta „ügyét". Bár felmentették, egy máig nem ismert döntés következtében 1956-ig nem kapott rendezési lehetőséget, és megalázó körülmények között kellett küzdenie a mindennapi létfenntartásért. (Senki soha nem adott hiteles magyarázatot a történtekre, Major Tamás sem, aki évtizedekkel később sajnálkozva nyilatkozott méltatlan sorsáról és arról, hogy nem tudott rajta segíteni.)[9]

Ha a negyvenkét éves Németh Antal bármely színházban alkotó lehetőséget kapott volna a háború után, akkor tevékenysége – Oláh Gusztávé és Nádasdy Kálmáné mellett – összekötő kapcsot is jelenthetett volna a közelmúlt és az új korszak között. Az 1956 utáni évekből több kitűnő vidéki rendezésére emlékszem, amely meglepett mindenkit alkotói frissességével és korszerű rendezői szemléletével.

III.
1949–1956

1949, a „fordulat éve" az államosításokat követően a közönség polgári rétegeinek elmaradásával is járt, ami a színházak látogatottságát érzékenyen érintette. A kultúrforradalom új nézőtáborának megszervezése hosszabb időt igényelt.

A politikai tendenciát 1948 januárjától nyilvánvalóvá tették a Szabad Népnek a polgári színházak elleni egyre rendszeresebb és egyre élesebb támadásai. A korszak legkegyetlenebb tollú, merev kulturális ideológusa, Molnár Miklós különös szenvedéllyel támadta Várkonyit és színházát a nyugati „dekadens" darabok vagy éppen Illés Endre *Hazugok* című moralizáló szatírájának bemutatása miatt. A kommunista párt minden fórumon folyamatosan bírálta Bárdos, Várkonyi és Jób Dániel műsorpolitikáját, 1949 után pedig – visszamenőleg – Major Tamás állítja pellengérre őket az első színházi konferencián az „imperialista propaganda", a „jobboldali szocdem kultúrpolitika ösztönzése", a szovjetellenesség és a „nívótlan és ellenséges darabok" műsorra tűzése miatt.

Bárdos 1948 októberében konfliktusba került gazdasági gyámjával, a Székesfővárossal, mivel nem vállalta egy – szerinte rossz – szovjet darab bemutatását. Megérezve a közelgő politikai változásokat, levélben jelentette be, hogy Amerikába utazik egyetemi előadásokat tartani. Ott is maradt, rendezett, színikritikákat írt és olvasott fel külföldi magyar rádiókban. 1974-ben halt meg. Elutazásakor a Szabad Nép hasábjain Molnár Miklós Bárdos egész életművét gyalázó cikket jelentetett meg. (Kísértetiesen hasonló írást közölt a Népszabadság 1969-ben, amikor Pártos Géza Angliába emigrált.)

Bárdos Artúrnak évtizedeken keresztül még a nevét sem lehetett kiejteni. A Belvárosi élére egykori felfedezettjét, Simon Zsuzsa rendezőt nevezték ki. A színház műsorát ettől kezdve szocreál publicisztikai, „termelési" színművek alkották, a korszak modelldarabjai: *Vetés, Hétköznapok hősei, Mélyszántás* stb.

Az 1948/49-es évad elején a Vígszínház tarthatatlan gazdasági helyzete és egyes tagjainak intrikái miatt Jób Dániel is visszavonult az igazgatásból. (Nem mondhatjuk, hogy nyugdíjba ment, mert azt nem kapott. Ettől kezdve könyöradományokból élt, akárcsak a háború előtt elődje, Ditrói Mór, igaz, neki pályája végén legalább egy trafikot utaltak ki.)

A Víget színészhármas direkció (Somló István–Tolnay Klári–Benkő Gyula) vette át. A volt kamarát, a Pesti Színházat Egri István, a színház rendezője irányította – egy évadra. A Vígszínházat 1949-ben megszüntették, tagjait más társulatokhoz osztották be.

1949 márciusában megtörténik az államosított színházak újrafelosztása. Az intézkedéseket Major Tamás, a Szövetség részéről pedig Gábor Miklós, Ladányi Ferenc és Hont Ferenc mint tanácsadó irányította. (Hontot néhány hónap múlva minden állásából felfüggesztették. A vád: önmaga személyi kultusza volt. Egy szakszervezeti lap cikkében – állítólag az ő utasítására – háromszor annyit hivatkoztak őrá, mint a marxizmus klasszikusaira és Rákosira együttvéve! Hont egy ideig sikertelen beosztott rendező volt az újjászervezett Madáchban, majd létrehozta a Színháztörténeti Múzeumot, illetve később a Színháztudományi Intézetet, amelyet évtizedekig igazgatott, s emellett a magyar ITI Központ elnöki pozícióját is betöltötte.)

A Magyar Színház 1949-től 1951-ig mint a Nemzeti kamaraszínháza működött. Ezt a funkciót 1951-től, a Belvárosi megszüntetésekor, annak helyén vette át a Katona József nevét viselő színház. A Művész és a Vígszínház helyén előbb Úttörő, illetve Ifjúsági, később Petőfi és Jókai névre keresztelt színházak alakultak. Létrejött és 1951-ig alkalmi játszóhelyeken működött a Bányász, majd a Honvéd elnevezésű színház, ez utóbbi 1951-től az újjáépült egykori Vígszínház épületében Magyar Néphadsereg Színháza néven folytatta működését.

Hont Ferencet a Madách élén 1949-ben Barta Zsuzsa, egy Moszkvában frissen végzett rendező követte, akit rövid idővel korábban helyeztek „helyettes rendezői" munkakörben a társulathoz. Az igazgatónő két évadig tartó regnálását a társulat tagjainak többsége rémuralomként élte meg. Barta legfőbb feladatának

8 Balázs Béla levele a Képes Figyelő című hetilap 1946. november 9-i számában jelent meg.
9 Major Tamás két fejezetben is foglalkozik dr. Németh Antallal és munkásságával *A Mester monológja* című kötetben, a 48–52. és a 60–63. oldalon.

ugyanis a hozzá beosztott kiváló művészek diktatórikus átnevelését tekintette.

A műsoron az akkoriban szokásos témájú, többnyire szovjet antiimperialista és aktuális politikai darabok követték egymást hosszú sorban. Kivételt jelentett a Nemzetiből ide áthelyezett Pártos Géza két rendezése: a hatalmas sikerű, nagyszerű *Liliomfi* és a Nádasdy Kálmánnal közösen színpadra állított *Rokonok*.

1951-ben a Madách Színház új időszámítása kezdődött meg a Magyar Színház épületében, Horvai István igazgatói és Pártos Géza főrendezői irányításával. Révai József terve eredetileg egy ellen-Nemzeti Színház létrehozása volt Gellért Endre irányításával, de őt ez alkalommal sem tudták „megnyerni" Major riválisának, mint ahogy ellenállt annak is, amikor Major helyére igazgatónak akarták kinevezni. (A Madách téri épületet a Faluszínház kapta meg, a felszámolt polgári Pódium Kabaré igazgatásából ide irányított kiváló verselőadó művész, Ascher Oszkár, valamint Both Béla vezetésével.)

Az új Madáchban is a kötelező műsorszerkezetet alakították ki: két szovjet dráma + egy orosz + egy magyar + egy külföldi klasszikus mellett az „új magyar dráma" reprezentánsaként színre került Sarkadi Imre és Hubay Miklós egy-egy „ellentmondásos" alkotása is.

A kiváló színészekből álló együttes, Pártos Gézának a színészi játék gazdag belső tartalmára koncentráló tehetsége, furcsa, groteszk humora, játékossága és dramaturgiai felfedező kedve, Horvai naturalisztikus részletekben gazdag, a leningrádi orosz realista iskolát képviselő művészete nagyszerű előadások sorát hozta létre. A Madách rövidesen valóban a Nemzeti riválisa lett.

Wellesz Ella felvétele

Somlay Artúr mint Lear király (Nemzeti Színház, 1948)

Horvai és Pártos művészi nyitottságát jellemezte, hogy – ellentétben a Nemzetinek a fiatal rendezők szerződtetésétől elzárkózó politikájával – rövidesen két egymástól alapvetően eltérő stílusú fiatal rendezőt hoztak vidékről a társulathoz. Az elkövetkező évtizedek során itt bontakoztatta ki önálló rendezői útját Ádám Ottó, aki szegedi magyar és orosz klasszikusrendezéseinek pszichológiai realista törekvéseit és Vámos László, aki debreceni korszakának romantikus-realista hangvételét folytatta a Madáchban.

A hetvenes években megkérdeztem egy orosz rendező ismerősömet, milyen szempontok szerint válogat a moszkvai közönség a színházak műsorválasztékából. Akkori tapasztalataim szerint ugyanis egyaránt zsúfolt nézőtér előtt játszották kiváló klasszikus és szürke szocreál produkcióikat. Csak a Malaja Bronnaja, a Szovremennyik s a Taganka, valamint egy-egy nevezetes előadás kínált különleges élményt.

Rendező ismerősöm így válaszolt: az orosz színházak többsége remekül karbantartott, jól fűtött, szép épületben játszik, olcsó a büfé. A legtöbb néző sivár otthonokból érkezik; a repertoárnak legalább a fele klasszikus művekből áll – a filmeknek viszont csak töredéke az –, s a jegyelosztás ravasz árukapcsolásával biztosítható az állandó látogatottság az összes előadásra. Természetesen az irodalom és a színház értő szerelmesei megválogatták, melyik színházba és előadásra váltanak jegyet.

A színházak államosítása után a budapesti és fokozatosan a vidéki színházakban is hasonló helyzet alakult ki, legalábbis az első években. 1953 után a közönség fokozatosan elfordult a politizáló daraboktól és sajnos az orosz klasszikusok értékes előadásaitól is. Ettől kezdve szaporodott az operettek száma a vidéki színházak műsorán. Ebben az időben kezdte meg újabb hódító útját az ügyesen, vígjátéki ízekkel beinjekciózott *Csárdáskirálynő*.

A nagy létszámú társulatok országszerte dúskáltak a jobbnál jobb színészekben – rendezőkben eleinte kevésbé. Az államosításkor a színészeket méltatlan módon, gyakran megalázó „alkalmassági vizsgáknak" alávetve osztották szét az egyes társulatokba, sok esetben a pályánkat mindig is jellemző, de a kor politikai légkörében felerősödött szubjektivizmussal. Különösen megalázó módon bántak el a fővárosi, úgynevezett „politikailag nem megbízhatónak" vagy „polgárinak" minősített színészekkel. Egy részüket, számos kiváló prózai színészt is a könnyű műfaj különböző színházaiba vagy szabadlistára helyezve Budapestről vidékre irányítottak, gyakran csökkentett fizetéssel. (Emberileg azok jártak jobban, akiket a Gáspár Margit vezette, privilegizált helyzetben működő Operettszínházba vagy a Simon Zsuzsa vezette Belvárosi Színházba helyeztek, ahol a purgatóriumi léten legalább az enyhített, hogy a két vezető megvédte színészeit a színház falain kívülről jövő személyi támadásoktól.)

A színházak állami fenntartása, az állandó jövedelem és a szociális helyzet biztonsága alapvető változást hozott elsősorban a vidéken dolgozó színházi embereknek. A hosszabb próbaidők, a színvonalas szereposztások, a rendezők egy részének jobb felkészültsége és hozzáértése, a díszletek-jelmezek igényesebb kivitelezése a jó darabok esetében országszerte komoly színvonal-emelkedést eredményezett.

A repertoáron átlagban fele-fele arányban osztoztak a klasszikus művek és a korszak kötelező darabjai. A „stíluseszményt" szocialista realistának nevezték, ma talán „pártos" tartalmú naturalizmusként lehetne jellemezni. A jelenben játszódó, többnyire aktuális politikai panelekre épülő sematikus darabokat a századelő naturalista játékstílusában és szcenírozásában vitték színre, a „mondanivalót" pedig a proletkulttól örökölt didaktikus hangsúlyozással domborították ki.

Ez az irányzat a dramaturgiában és a színjátszásban is két táborra, pozitív és negatív hősökre osztotta a művek szereplőit. A pozitív és negatív erők küzdelmének „hű" kifejezése pedig „eszmeileg" egyértelmű, fekete-fehér, azaz leegyszerűsítő színészi ábrázolásra kényszerítette a színészeket. Az eszmei mondanivaló végső soron politikai kérdés volt, ez állt a kor művészetesztétikájának középpontjában. A különböző szakmai viták, konferenciák, a lapok politikai „eszmei" fejtegetésekkel zsúfolt színikritikái, a felső fórumok: a párt, a minisztérium, a színházon belüli politikai felelősök

Dajka Margit és Ladányi Ferenc a Liliomfiban (Madách Színház, 1950)

mind a pártos értelmezés érvényesülését, helyes kifejezését ellenőrizték és vitatták.

A szovjet színházakban még a hatvanas–hetvenes években is a cenzúra bevett módja az úgynevezett „hivatalos átvétel" procedúrája volt, amelyen a különféle felső hatóságok képviselői, valamint a belső párt- és szakszervezeti megbízottak a főpróba stádiumában lévő produkciót megtekintve eldöntötték, megfelel-e a politikai szempontoknak, amit láttak, s engedélyezik-e a nyilvános bemutatót. E gyakorlatot számos „baráti" államban is követték, nálunk azonban csak egy-egy igazgató vezette be.

A különböző színházak műsorán kötelezően szereplő szovjet és magyar propagandadarabok nemigen adtak alkalmat a társulatoknak önálló profil és hangvétel kialakítására. Csak a klasszikus művek színrevitelekor érvényesülhetett az egyes társulatok és rendezők egyéni karaktere, ízlése és tehetsége. A „kultúrforradalom" népnevelő tendenciái mellett ez is magyarázza a klasszikusfelújítások országszerte növekvő számát. A klasszikus művek elemzésének kiindulópontja a marxista történeti, kritikai realista szemlélet volt.

A színészi és rendezői alkotó munka ugyanekkor „hivatalból" a meghamisított Sztanyiszlavszkij-módszer erőszakos alkalmazására épült. Az eredmény színvonalát természetesen alapvetően meghatározta az adott rendezők tehetsége.

A korszak művészi és politikai valóságáról, a diktatúra világáról hiteles képet adnak az 1950–1955 között évente, többnyire ősszel megtartott színházi konferenciák, vidéki hetek, országos fesztiválok jegyzőkönyvei.[10]

A rettegés és kiszolgáltatottság légkörében a „szakma" vezetői a szakszerűség álarcában zordan gyakorolták a hatalmat az alul levőkkel szemben, ugyanakkor itt is tovább vívták politikai és egzisztenciális csatáikat. Egymás művészi eredményeit kétségbe vonó, egymást gyakorta politikailag is denunciáló felszólalások, burkolt, kegyetlenül „őszinte" és fenyegető kijelentések teremtik meg a konferenciák mérgezett, szakmainak álcázott légkörét.

Az 1950 szeptemberében rendezett első konferencia tartalmát és jellegét a színházak államosítása, a még friss hatalomátvétel határozta meg. A referátumokat Major Tamás, Horvai István és Gellért Endre tartotta. Major a műsorpolitikáról és az új magyar darabokról beszélt elsőnek, ennek keretében a múltban elkövetett politikai-művészi hibákat ostorozta. „Helytelen vonalakon kerestünk..." – mondotta, és önkritikát gyakorolt a Nemzeti Színház elmúlt évadaiban bemutatott Tamási Áron-, Kassák Lajos- és Déry Tibor-darabok polgári jellegéért, eszmei hibáiért. Ostorozta a dramaturgiai műhelyeket az „eszmeileg hiteles" új magyar darabok hiánya miatt, majd a klasszikus műsor, a könnyű műfaj, a „közönségkapcsolat" és a színházvezetés kérdéseivel foglalkozott. (A referátum jelentős részében az államosítás előtti polgári színházakat pocskondiázta.)

A mindenkori referátumok után a protokoll szerint az elvtársaknak vagy kartársaknak szólított kollégák következtek szólásra, akiknek három alaptípusa különböztethető meg:

1. a hatalmon belül pozícióikat védő „középkáderek", dramaturgok és rendezők s a mindenkori nómenklatúra kedves vezető művészei;

2. a kenyerüket féltők, igyekvők, az egyes szakmai fórumok által megbíráltak, illetve a minden korból ismerős, önmagukat ajánló szervilisek;

3. végül a hatalom szakmai és politikai képviselőinek felszólalása, igazságosztó kinyilatkoztatásai következtek.

Különösen azok a dokumentumok keltenek szorongást még ötven év távolából is, amelyek a vesszőfutások áldozatainak önkritikáját tartalmazzák. Például Egri Istvánnak a felszólalása, akit „jobboldali szocdem" nézetei és gyakorlata miatt a szakma egyes vezetői 1949-től kezdve éveken át politikai és művészi karanténba zártak, a leváltott színigazgató valóságos *mea culpá*ja volt: „Major elvtárs szavainak hatása alatt igyekeztem lemérni, vajon hogy

Horváth Jenő és Sennyei Vera a Rokonokban (Madách Színház, 1951)

10 A színházi konferenciák, a vidéki hét és a Magyar Dráma Ünnepe vitáinak jegyzőkönyvei a Színház- és Filmművészet c. folyóirat 1950/1–2., 1951/13–14., 1953/6–9., 1954/7–8., 1955/7–8. számaiban jelentek meg. Az 1952-es III. Színházi Konferenciára vonatkozó idézetek a teljes jegyzőkönyv kőnyomatos példányából valók.
P. S.: Somlay Artúr, aki az 1951. október 13–14–15–i konferencián elnökölt, és „békeszózatot" intézett a jelenlevőkhöz, 1951. november 10-én éjszaka, a *Bánk bán* előadása után, amelyben Peturt játszotta, öngyilkos lett. A Nemzeti Színház irattárában megtalált önéletrajza sok mindent megmagyaráz tette motívumaiból. Szeretteihez és barátaihoz írt búcsúleveleit 11-én az ÁVH elvitte, s lányának azóta sem sikerült nyomukra bukkannia.

viszonyulok kemény szavaihoz, és ... hogyan tudom elviselni a Párt és a minisztérium határozatát, amely engem mint színigazgatót nem tartott helyemen megfelelőnek."

Az államosításkor színházát elveszítő Várkonyi Zoltán így kezdte „önkritikus" felszólalását: „A főreferátum a Művész Színházat és a Vígszínházat említette azok közül a színházak közül, amelyeknek műsorpolitikája kártékony és ellenséges volt. Erről a kérdésről szeretnék szólani..." A konferencia későbbi szakaszában a polgári színház vétségéért ugyancsak marginális szakmai helyzetbe került Apáthi Imre vallott egykori polgári színházi éveinek „tévedéseiről".

Az 1951-es konferencián folytatódott Várkonyi vesszőfutása. Ezúttal a Néphadseregben rendezett *Foster ezredes bűnösnek vallja magát* című pártos francia darab polgári értelmezéséért részesült kemény bírálatban. Nem volt más lehetősége, mint hogy óvatosan türelmet kérjen az „idősebb színházi testvérektől, hogy legyen idő utolérni őket az ideológiai fejlődésben". (Mint tudjuk, nem kapott türelmet: rövid Néphadsereg színházi közjáték után visszahelyezték a Nemzetibe, ahol még három éven át szovjet és népi demokratikus színművek rendezésének feladatai vártak rá.) A hetvenes években, egy személyes beszélgetésben rendkívül keserűen és indulatosan emlékezett erre a korszakra, s benne a művészileg is elvesztegetett évekre.

Az 1952-es ülésen hangzott el két kiváló színész igyekvő felszólalása, variációk egy közös témára: hogyan lehet túlélni ezt a korszakot. Az ülés idején Feleki Kamill már hatalmas sikert aratott az *Állami áruház* című operettben, a pozitív kisember, Glauziusz bácsi szerepében. Nem sokkal korábban még Gáspár Margitnak kellett megmentenie a szerepléstől való eltiltástól, amiért visszaadta az *Orfeusz az alvilágban* című operettben ráosztott „antiklerikális" szerepet. A megfélemlített művész meghatottan rebegett hálát a Sztanyiszlavszkij-rendszer áldásos útmutatásaiért, melyek nélkül nem tudta volna eljátszani a derék könyvelőt.

Balázs Samut, a Nemzeti egyik kiemelkedő színészét keményen megbírálták színháza Sztanyiszlavszkij-tanulókörében, amiért

Rátkai Márton A revizorban (Magyar Színház, 1951)

még nem sajátította el megfelelően a módszert. A művész, fanyar humorának fedezékéből, óvatos okoskodással fejtegette felszólalásában, hogy szerinte a hőn tisztelt Sztanyiszlavszkij-tanok kifacsart nyelvű, érthetetlen terminus technicusokat alkalmazó magyar fordítása a felelős azért, hogy ő nem tudott kellőképpen előrehaladni a tanulmányaiban. Javasolta, hogy mindenki épülésére adjanak ki egy jó útmutató kézikönyvet. (Horvai István, bár elismerte, hogy ő is ludas a rossz fordításban, sőt elfogadta a kézikönyvre tett javaslatot is, de „Balázs elvtárstól" addig is nagyobb elmélyülést kívánt tanulmányaiban...)

Az új magyar drámával és kritikával foglalkozott 1950-ben Horvai István akkori közéleti szerepléseire jellemző, szenvedélyes másodreferátuma, amely nem valami szívderítő olvasmány. Az új magyar drámák megszületését gátló tényezők között említette „az ellenség tudatos működését", például a szociáldemokrata kritikusok támadásait az új termelési drámák ellen, de főként Lukács György, Háy Gyula és Hont Ferenc „hibás nézeteinek felelősségét" firtatta a „magyar dráma elmaradottságának okai között".

Háy Gyula, aki korábban maga is a művészeti közélet egyik legbefolyásosabb és legmerevebb ideológusa volt, most maga került az „eszmei vádlottak padjára". *Emberi szó a színpadon* című, a Színiakadémia kiadásában 1947-ben megjelent kötetében és dramaturgiai jegyzetében mutatta fel Horvai visszamenőleg a gyökereit mindazoknak a téves nézeteknek és állásfoglalásoknak, amelyek a korabeli szocialista valóságot ábrázoló műveket bírálták és „gáncsolták". Háy bűnéül Horvai azt rótta fel, hogy „a kritikai realizmus, a klasszika és Shakespeare alapján vizsgálja a jelenségeket", „műve így a pártosságot nélkülöző burzsoá objektivizmus világos mintapéldánya, [...] elméletének sematizmusa, szűklátókörűsége egyenesen hajmeresztő, [...] nem akarja elhinni, hogy a pozitív hős lehet a dráma centrumában". Háy ugyanis – kiutat keresve didaktikusan „vonalas" demagóg darabjai sikertelenségének zsákutcájából – új dramaturgiai elméletével próbált némi konfliktust belopni drámái lapos cselekményébe: a pozitív és negatív szereplők tábora közé vergődő, úgynevezett „kettős kötöttségű hőst" akart helyezni, aki a múlt és a jövő között ingadozik – amíg persze fel nem ismeri a szocialista építés útjának egyedül üdvözítő igazságát.

Hont Ferenc Háy elméletének támogatásában találtatott vétkesnek, ugyanis annak alapján bírálta a *Hétköznapok hősei* és a *Vetés* című két „termelési" színművet, az új szocialista dramaturgia friss diadalait a Belvárosiban.

A harmadik referátumban Gellért Endre tárgyszerű elemzést adott a rendezői, színészi és pedagógiai munkáról, a szakszerűség sáncai mögül lehetőleg távol tartva magát a személyeskedő belharcoktól.

Az 1951-es konferencia nyitó referátumaként, a „dramaturgia főbb kérdéseiről" szólva Nádasdy Kálmán bravúros professzionalizmussal elemezte a rossz korabeli darabokat is, önmagához hűen sűrűn idézve Balassitól, Adytól és más klasszikus kedvenceitől, és gyakran utalva Erkel, Bartók, Kodály, Muszorszkij és Offenbach műveire.

Színházi életünk ´45-ös újjászervezőinek szükségük volt Márkus Lászlóra, Nádasdyra és Oláh Gusztávra, hogy hitelesíthessék önmagukat. Ők hárman több évtizede a budapesti Operaház meghatározó rendezői, művészi irányítói voltak, és mindenkor távol tartották magukat a politikától. Oláh és Nádasdy külföldön is jelentős sikereket arattak, Tóth Aladár, a kiváló kritikus pedig igazgatóként személyes művészi presztízsével és kapcsolataival állt védőn mögöttük. Az Operaház és az Operettszínház kivételezett végvárnak számított: a politikai vezetés respektálta nemzetközi elismertségüket és a szovjet kulturális kapcsolatokban játszott kiemelt szerepüket. Ennek ellenére még Oláhnak és Nádasdynak is tudomásul kellett vennie a kötelező érvényű politikai-művészi kereteket. Nádasdy művészete szenvedte ezt meg kevésbé, az operajátszás pszichológiával telített realizmusával, rendezői költeményeivel életművének ebben a periódusában is rendkívüli érté-

keket alkotott. A tervező Oláh Gusztávnak azonban a szovjet klasszicizáló realizmus színpadművészeti keretei között fel kellett adnia háború előtti stílusgazdagságát. (Ha *Az ember tragédiája* Hevesi 1923-as szimbolista és 1926-os misztériumelképzelése számára készített díszleteit, színpadi konstrukcióját az 1954-es Nemzeti-előadás történelmi képeskönyve mellé helyezzük, az áldozat nyilvánvaló.)

Az 1951-es és 1952-es színházi konferencia jegyzőkönyveiből kegyetlen belső hidegháború légköre érződik. A rendező-színházvezető Major és Horvai mellett két színész, Ladányi Ferenc és Gábor Miklós ítélkezett mindenki felett.

Ladányi, mint egy Savonarola, 1951-es referátumában elsősorban azokat a színészeket támadja „színésztársadalmunk fejlődésének lassúságáért..., akik nem találták meg azt a helyet a ma színpadán, melyet a múlt színpadán foglaltak el". Különösen kíméletlenül bírálta színészi eszközeik sablonosságáért és modorosságuk miatt Ajtay Andort, Uray Tivadart, Greguss Zoltánt (akivel több százszor játszotta nagy sikerrel az *Egerek és emberek* híres kettősét), Szabó Sándort, Latabár Kálmánt, Honthy Hannát, Lázár Máriát, amiért a rájuk osztott negatív szerepekben „a negatívok jellembeli aljasságait, természetük piszkosságát valami furcsa szeméremből nem hajlandók markánsan ábrázolni". De nem kímélte az üléseken díszelnöklő Somlay Artúrt és Major Tamást sem. Somlayt azért bírálta, mert „érzés nélkül", hideg aggyal" játszotta Háy *Az élet hídja* című művében a Miniszter Gerő Ernőről mintázott alakját. Majort nemcsak *Tartuffe*-alakításáért, hanem rendezőként is támadta Ladányi, ez azonban már a kettőjük közötti politikai-hatalmi mérkőzésről is szólt.

Gábor Miklós egykori önmagáról valló naplóiban, vallomásaiban, tanulmányaiban és beszélgetéseiben is mindenki másnál kegyetlenebb őszinteséggel és öniróniával mondott ítéletet saját politikai közszereplése, magatartása és vétkei felett. (Ugyanilyen kíméletlen kritikával illette később akkori tevékenységét Horvai István is.) Gábor ez alkalomból Robespierre-t, a kérlelhetetlent játszotta (mintegy megelőlegezve nagyszerű 1963-as alakítását az Ádám Ottó rendezte Madách színházi *Danton halálá*ban). 1952-es szónoklatában a szovjet színházi csinovnyikok által meghamisított, hozzánk is exportált Sztanyiszlavszkij-torzó legigazibb prófétájaként „osztott ki" mindenkit. (Könyveiben később ő írta mindmáig a legérdekesebb műhelytanulmányokat az igazi Sztanyiszlavszkijról.)

A stílus fogalma elvesztette igazi tartalmát, értékét, csupán a politikai-művészi irányulás fedőneve volt a konferenciák vitáin. A Nemzeti Színház rendkívül nagy társulatán belül valóban különböző stílusú művészek és generációk dolgoztak. Többeket még Hevesi és Németh igazgatása idején szerződtettek. Sokan kötődtek – korosztálytól függetlenül – a régies, „nemzetis", hamisan teátrális pátoszhoz. Másokra – főként a Németh Antal által 1935-ben a Vígszínházból ide hívott tagokra – a naturalisztikus társalgási hangvétel volt jellemző.

Major Tamás 1945-ben és később is folyamatosan átszervezte a társulatot. Főként a régi stílus egyes képviselőitől akart megszabadulni, bár gyakran vezették személyi és politikai motívumok is. Első szerződtetései – Somlay és Rátkai mellett – elsősorban fiatalokkal gazdagították az együttest. Ez meghatározta a társulat perspektíváját, légkörét, de jelentős konfliktusokra is alkalmat adott, részben az „ifjú gárda" ízlése, a színház stílusát megújítani akaró törekvései, másrészt néhányuk mereven balos politikai magatartása miatt.

Bajor Gizi az egész magyar színjátszás legelismertebb és legkivételezettebb prózai színésznője volt már Hevesi és Németh alatt is. Bár Major nyilván tisztelte őt, de gondot jelentett számára rangja, helyzete, stílusa. Bajor a Nemzetiben 1946-ban elsőként régi híres szerepét, Gautier Margitot játszotta *A kaméliás hölgy* felújításán. Ez még belefért a legendájába. Ezután majd egy évig nem kapott új feladatot. A következő szerepe Kleopátra volt

Szabó Sándor és Ruttkai Éva a Foster ezredes bűnösnek vallja magát című darabban (Magyar Néphadsereg Színháza, 1952)

Shakespeare tragédiájában. Ebben és az 1949-es évad végén játszott *Karenina Anná*ban már kiütközött egyrészt a korízlés változása, másrészt az a körülmény, hogy feltűnően idősebb volt szerepei életkoránál.

Tizenöt évvel Bajor Gizi 1950-ben bekövetkezett halála után Gábor Miklós egy írásában bevallotta,[11] mennyire nem ismerte fel a színésznő 1947-es Kleopátrájának modernségét. (Balázs Béla bírálata szerint „Kleopátrát Bajor Gizi valamilyen Wedekind Lulunak akarta eljátszani".) Az előadás korában alig akadt valaki, aki megértette volna, milyen óriási fordulatot jelentett a régimódi klasszikus tragikai ábrázolások után Kleopátra szerepének közvetlen hangú megközelítése. Ez természetesen következett Bajor színészi egyéniségéből. Fiatal korában megbukott Júliaként és Szent Johannaként is, mert akkor a kor ízlése hiányolta benne a nemes pátoszt, a Márkus Emíliától megszokott „nagy stílust". Mindkét szerepében „civilnek" tartották. Ettől fogva Bajor Gizi kerülte a klasszikusokat, főként virtuóz drámai és könnyedebb hangvételű szerepeket játszott, s hosszas szériában vitt sikerre sok-sok, azóta tiszavirág-életűnek bizonyult darabot. Háború előtti szerepeinek galériájából kiemelkedik Ibsen *Nórá*ja és az *Amerikai Elektra* Laviniája.

Ha felidézem első nagy színházi élményeim között *A kertész kutyája* című Lope de Vega-komédia Dianájaként és az *Ármány és szerelem* Lady Milfordjaként (Pártos Géza, illetve Gellért Endre rendezésében), elsősorban cinkos humorára, fanyar öniróniájára és furcsa, karcos, tragikus keserűségére emlékszem. Háború előtti kortársainak visszaemlékezéseiből érezhető, mekkora hatást gyakorolt rájuk Bajor különös, erotikus sugárzású tehetsége. Rendkívüli egyénisége és művészi stílusa azonban mindig megosztotta a közönséget. Lady Milford utolsó jelenetében legyőzötten, nőisé-

11 Megemlékezése – *Szerelmeslevél Bajor Gizihez* – a *Kedves Bajor Gizi* című, dr. Staud Géza által szerkesztett kötetben jelent meg először. Gondolat, 1962.

Wellesz Ella felvétele

Lukács Margit és Básti Lajos Az ember tragédiájában (Nemzeti Színház, 1955)

gében is megalázva távozott budoárjából. Szövege szerint azt rebegte, hogy napszámosnak áll, de mozgása kifejezte az egykori és leendő kegyencnő rátartiságát és új életet kezdő pimasz frivolitását is.

Egy 1948-as interjúban Bajor így reagált a túlzott játékosságát ért bírálatokra: „...elismerem, hogy ez a gyengém, de én végtelenül örülök annak, hogy több játékosság volt és maradt bennem, mint Jászaiban vagy mint Dusében, aki élete utolsó húsz évében olyan hideg és merev volt már, mint egy szobor. Brrr! – köszönöm szépen, így nem érdemes élni..."[12]

A színháztörténészek, kritikusok többségének értékeléseivel szemben úgy gondolom, Somlay Artúr éppen úgy nem volt a korszak hagyományos elvárásainak megfelelő klasszikus színész, mint Bajor Gizi. A Thália Társaság és a Vígszínház természetes beszédű, naturalista-realista stílusának volt egyik kiemelkedő reprezentánsa. Pethes Imre utódának tartotta magát, akit a század első évtizedeiben a Nemzeti „klasszikus" színművészei a szürkék fejedelmének csúfoltak. Kevesen értették meg Somlay 1925-ös, tehetetlenségében folyton rosszul cselekvő ideges Hamletjének természetes, közvetlen beszédét. Antoniusát a koreszményt ideálisan megtestesítő klasszikus stílű „szőke csoda", Márkus Emília partnereként a Nemzeti 1936-os előadásában naturalista játéka miatt kritizálták. Lear király-alakítását pedig magával sodorta a bukásba Both Béla „mese"-elképzelése 1946-ban, a Nemzetiben.

A rádió hangfelvételei szerencsére megőrizték kivételes művészetét. Hallgassuk meg Somlay előadásában Vörösmarty, Arany, Petőfi vagy Juhász Ferenc költeményeit, hangvétele ma is közvetlen, értelmezése korszerű. A szavaló stílus hívei azonban az ötvenes években is elutasították beszéde naturalizmusáért.

1951-ben játszott Petur bánjára ma is jól emlékszem. A rádiófelvétel még ma is hűen visszaadja, hogy nem klasszikus portrét, nem szerepet alkotott. Természetes magatartásával, személyesnek tűnő indulataival „privát" maradt a Major–Vámos rendezte reprezentatív *Bánk bán*-előadás szereplői között, akik – a két Tiborcot: Makláry Zoltánt és Bihari Józsefet kivéve – valamennyien klasszikus nemzeti drámát „jádzottak" körülötte. (Így nevezte a nem őszinte színpadi létezést. „NE JÁDDZ, csak mondd a szöveget..." – ismételgette.)

A nemzetibeli feladatai közül Gorkij *Jegor Bulicsov*ja állt legközelebb hozzá. Önmagából szülte, magánemberként is azonosult szerepével. Régebben így találkozott a *Haláltánc* Kapitányával és a *Naplemente előtt* Clausen tanácsosával. Mindhárom alakítása személyes vallomás is volt. A *Jegor Bulicsov* szerencsére megmaradt rádiófelvételén a saját keserű indulatait, kíméletlen iróniáját és szeretetre éhes emberségét, férfias líráját hallhatjuk.

A korszak harmadik kiemelkedő színészegyénisége Rátkai Márton volt. A Nemzetiben látott alakításaira mindmáig nagy élményként emlékszem – nyers realizmussal, szélsőséges humorral és tragikummal megteremtett különleges alakok voltak mind: *A revizor* Polgármestere, Harpagon, egy-egy remek karakter G. B. Shaw és Osztrovszkij vígjátékaiban.

Somlayt és Rátkait Major és Gellért fenntartások nélkül szerette és tisztelte. A lázadó, „dühös fiatalok" Somlayt és Rátkait elfogadták, némelyek követték is őket, Bajort azonban akkor még nem értették meg. De mindhárman alapvetően más stílust képviseltek, mint a régi Nemzetiben felnőtt idősebb és középgeneráció emelkedett, patetikus hangvétele.

Az 1954-es konferencia témájává lett a „harsányságról" szóló sajtóbeli stílusvita. Gyárfás Miklós – többek között – Major két alakításáról megjelent cikkeivel[13] indult a polémia, bár megjelenésük idején csupán a szerző egyéni véleményét tükrözték: a *Nők iskolája* főszerepében „Major játékának különös sajátossága, hogy Arnolphe-ot csak játssza, adja, valósággal kívül állva az ábrázolt alakon, s így a komédia hősét persziflálóan szólaltatja meg... Major csak kritikailag azonosítja magát Arnolphe-fal, bemutatja őt, és ez a közbevetett gesztus nem tűnik el játékából a legheves-ebb pillanatokban sem." A másik komikus portré képviseli az ellenpéldát: „amit Major a *Volpone* Corbacciójában teremt [...] jelenetei feledhetetlenek, az igazi nagy komédiázás maradandó remekei." Gyárfás szerint a két alakítást az különbözteti meg egymástól, hogy Major „különbözőképpen éli át őket".

Már korábban is megjelentek kritikák, amelyek Major játékának – verselőadásaira is jellemző – önmagától némileg eltartott, értelmező kívülállását emelték ki, de ilyen markánsan még senki nem fogalmazta meg véleményét. Ez az intellektuális távolságteremtés jó egy évtizeddel később kap majd értelmet művészetében, amikor Brecht kései híveként a brechti színház tolmácsolását tartja fő feladatának.

A harsányság-vitát ténylegesen Nagy Péter egyetemi tanár már említett 1954-es *Mi a baj klasszikus előadásainkkal* című tanulmánya robbantotta ki és reprezentálta. Elemzésében – többek között Major Tamás Tartuffe-alakítását, *Sok hűhó semmiért*- és *Karnyóné*-rendezését, valamint Gellért *Volpone*- és Marton Endre *Csongor és Tünde*-előadásainak „komédiai túlzásait, illusztratív megoldásait" sorra véve – a harsány stílus elhatalmasodását az eszmei mondanivaló hiányos vagy hibás elemzésével magyarázta.

Nagy apparátussal megírt filippikájára először a *Volpone* miatt érintett Gellért Endre reagált szenvedélyesen: Nagy Péter szemléletét az életidegen stílusegység követelményeként értelmezte. Állásfoglalását nyilvánvalóan részben Major iránti szolidaritása, részben saját rendezésének védelme motiválta. Azonban éppen a *Volpone* Katona József színházi előadásainak rendezői ügyeletesi

12 Haladás, 1948. február 8.

13 Gyárfás Miklós *Major Tamás két alakítása* című írása a *Színészkönyv* című portrégyűjteményében jelent meg 1958-ban.

jelentéseiben egyre szaporodtak a rendezői elképzeléstől függetlenedő, elszabadult komédiázásokat rögzítő feljegyzések.[14] Gellért Endre csupán az osztályharcos szerepformálás, a kritikai vagy leleplező ábrázolás, az „illusztrálás" bírálatában értett egyet Nagy Péterrel.

1954-ben, a Magyar Dráma Hetét záró konferencián, az 1950-ben a polgári színházcsinálásban elmarasztalt Apáthi Imre főreferátumában a színházak stílusgazdagságát féltette Nagy Péter egységes stílust számon kérő szemléletétől, amely elszegényítené színjátszásunkat. Reagálásának legérdekesebb passzusa így hangzott: „Hagyjuk végre abba a Sztanyiszlavszkij-ráolvasást... Nem a Sztanyiszlavszkij-idézetek visznek előre bennünket, hanem a sztanyiszlavszkiji tanítás lényege, a sztanyiszlavszkiji szellem... hagyjuk abba az ő tanításaiból a dogmakészítést."

Apáthi kifakadása az elmúlt idők meghamisított Sztanyiszlavszkij-szellemiséggel operáló dogmarendszerének művészetpolitikai diktatúrája után új korszak szemléletét jelezte. Tragikusnak érzem, hogy az egyik legelterjedtebb és leghasznosabb XX. századi színészpedagógiai és alkotó módszer a szocialista tábor színházi világában gyűlölet és nevetség tárgya lehetett évtizedeken keresztül.

Ez a módszer Európa több országában – főként Angliában és Észak-Amerikában – a harmincas évektől máig többféle változatban a pedagógiai gyakorlat egyik lehetséges alapjának számított. Különösen New Yorkban és Kaliforniában, ahol Sztanyiszlavszkij emigráns tanítványai iskolákat alapítottak. Mindegyikük másként értelmezte és tanította a módszert, attól függően, mikor hagyta el hazáját, és Sztanyiszlavszkij pedagógiai kutatásainak melyik fázisában vett részt utoljára. Ezért különbözik annyira például Mihail Csehov és Richard Boleszlavszkij felfogása és gyakorlata. Még jelentősebb az értelmezési különbség a Lee Strasberg által alapított, ma is nagyra tartott, de a lélektani analízist frusztráló módon túlfeszítő Actors Studio és Stella Adler iskolái között. Strasberg az érzelmi emlékezetről és a lélektani folyamatok jelentőségéről szóló Sztanyiszlavszkij-tanítás 1930-as fázisát tekintette szentségnek, Stella Adler viszont a mester kései, elsősorban a fizikai cselekvésre koncentráló tevékenységéből indult ki.[15]

Az 1955-ös konferencia reprezentatív beszédét az eddig a „polgári útitárs művész" *epitheton ornans*szal kísért Marton Endre tartotta. Ő a Vígszínházból került a Nemzetibe 1948-ban, s sok hálátlan feladat után 1955 áprilisában rendkívüli sikert aratott Federico García Lorca *Bernarda háza* című remekművének rendezésével. Sűrű, feszült, balladai légkörű előadás volt, puritán díszletben, szenvedélyes színészi alakításokkal.

Új idők, új téma: Marton „a klasszikus drámák játékstílusáról" értekezve gyakran hivatkozott Hevesi Sándorra, akinek rendezői, elméleti, pedagógiai munkássága 1948 óta az elhallgatott vagy alig említett hagyományok közé tartozott. (A Thália Társaságról megalakulásának 50. évfordulóján, 1954-ben lehetett első ízben – Gobbi Hilda és Kazimir Károly védnökségének köszönhetően – megemlékezni utolsó játszóhelyén, az ekkoriban Vidám Színpad névre hallgató színházban.) Maga Major Tamás csak a Színház- és Filmművészeti Főiskola hallgatói számára 1957-ben tartott diákgyűlésen ismerte el, hogy hiba volt hosszú éveken át Hevesi haladó hagyományát mellőzni.

1955-ös másodreferátumában Major önkritikusan szólt a műsorpolitikáról és a stíluskérdésekről. „Most a hangsúly a rendezőkérdés" – mondotta többek között, első alkalommal említve elismeréssel az 1952 óta egyre nagyobb sikereket arató új rendezőgeneráció néhány tagját: Ádám Ottót, Békés Andrást, Horváth Jenőt, Vámos Lászlót, nem említve viszont Földes Gábort, Kazimir Károlyt és Lendvay Ferencet, akik jelentős prózai, opera- és operett-előadásokat rendeztek a legfontosabb vidéki színházakban.

Hétéves betiltás és hosszú kultúrpolitikai csatározás után 1955 januárjában újították fel *Az ember tragédiáját* a Nemzetiben. Közös felelősségvállalással Gellért, Major és Marton együtt jegyezték a rendezést, és két reprezentatív szereposztás mutatkozott be az Oláh Gusztáv tervezte, megkívántan realisztikus díszletekben. A rendezés, figyelmen kívül hagyva Hevesi és Németh Antal korábbi korszerű színreviteleit, Waldapfel József korabeli „marxista átértékelése" alapján, történelmi képek sorozatát állította színpadra, díszes képeskönyv-tablókkal és a régi előadások hangvételét idéző emelkedett pátosszal. A közönség azonban mindezzel nem törődve boldogan és hálásan ünnepelte a visszakapott művet.

1955. április 2-án Lukács György a Szabad Népben közölte „több évtized különvéleményét" a *Tragédiá*ról, amely – bár „vitairatnak szánta" – hivatkozási alapot adott az előadás műsorról való levételéhez, azaz újabb betiltásához. (Madách művét legközelebb 1957. március 27-től játszotta ismét a Nemzeti.)

Az európai színház hatása lassan csörgedezve jelenik meg színházi kultúránkban. Az első jelentős élménnyel Vámos László találkozott az 1956-os Avignoni Fesztiválon egy fiatal delegáció tagjaként: a francia Jean Vilar rendezéseivel.

Tőkés Anna, Máthé Erzsi és Apor Noémi a Bernarda házában (Katona József Színház, 1955)

Wellesz Ella felvétele

14 A Gellért Endre *Volpone*-rendezésének előadásairól beszámoló ügyeletes rendezői jelentések a *Helyünk a deszkákon* című, Gellért írásaiból Molnár Gál Péter által válogatott kötetben olvashatók. Népművelési Propaganda Iroda, 1963.

15 Lee Strasberg, amerikai színész, rendező és pedagógus, valamint Elia Kazan rendező a Moszkvai Művész Színház első amerikai turnéja alkalmával ismerkedett meg a revelatív Sztanyiszlavszkij-tanítások első nagy eredményeivel. Az Actors Studióban tanult az amerikai színház- és filmművészet több nagy művésze, például Stella Adler. Ő 1936-ban találkozott Sztanyiszlavszkijjal Párizsban, és magáévá tette legfrissebb pedagógiai tanítását a fizikai cselekvés meghatározó fontosságáról. Adler gyakorlata ettől kezdve Sztanyiszlavszkij új módszerét követte, és ellentétbe került a szerepalkotásban a lélektani megközelítést hangsúlyozó Actors Studio gyakorlatával.

Kiss Manyi és Psota Irén a Kurázsi mamában (Madách Színház, 1958)

Vilar[16] gazdag fantáziájú népszínházi törekvéseire Brecht rendezéseinek tiszta értelmezése, puritán térformálása hatott. Rendezéseiben a klasszikus műveket tiszta, világosan elemzett felfogásban és a naturalizmustól elszakadó beállításokban állította színre az általa alapított Avignoni Fesztiválon a pápai palota udvarán vagy Párizsban, a kétezer személyes Palais de Chaillot-ban, a TNP, a Nemzeti Népszínház színpadán.

Miközben az európai színházkultúra az ötvenes évektől Bertolt Brechtben ismerte fel a kor radikális színházi megújítóját, a szocialista tábor legtöbb országában – nálunk is – 1956-ig, éppen haláláig *persona non grata* volt. Művei a szocialista realizmus dogmái miatt csak az NDK-ban, főként a Berliner Ensemble-ban kerültek színre. Az első Brecht-bemutatóra nálunk 1957 áprilisáig kellett várni. A *Jó embert keresünk (A szecsuáni jólélek)* előadását a Katona József Színházban Gellért Endre rendezte, nem Brecht rendezői elképzeléseit követve, hanem közelmúltbeli kínai tanulmányútjának színházi inspirációja alapján. Lírai hangvételű, kínai folklórelemekre támaszkodó, egzotikus mesejáték jellegű rendezői adaptáció volt, és nagy sikert aratott.

Brecht igazi színházi elképzeléseivel a Madách Színház *Kurázsi mama*-előadása – Pártos Géza rendezésében, Kiss Manyival a címszerepben – ismertetett meg bennünket 1958-ban.

Az 1956-os forradalom leverése utáni dermedt légkörű hónapokban hirtelen majd minden komolyabb hangvételű darab és előadás közvetlen mondanivalóra tett szert, a nézők várták, keresték és megtalálták bennük az azonosulási lehetőséget, üzenetet saját fájdalmuk vagy reményeik kifejezésére. Ilyen alkalom volt például Németh László *Galilei*je, amelyet a forradalom előtt hosszú kultúrpolitikai harcok után végre bemutattak a Nemzeti kamarájában. A forradalom leverése után a *Galilei* és a *Jó embert keresünk* előadásán gyakran, néha a darab tartalmától függetlenül, spontánul tört ki a taps, a nézők minden alkalmat megragadtak, hogy olyan gondolatokat találjanak, amelyek valamilyen módon érintik átélt emberi és politikai tragédiájukat.

A Madách Kamara Színház 1957 májusában Ádám Ottó rendezésében mutatta be Németh László *Széchenyi*-drámáját. Előadásain a nézők még közvetlenebb, frissebb élményeiket azonosították a színpadi történésekkel, és ezért még elementárisabb „tetszésnyilvánítással" reagáltak. A dráma cselekményének és a korszak tragikus politikai eseményeinek egybecsengése érthetően különlegesen feszültté tette az előadások légkörét, kiélezte a mű akusztikáját. A nézők lefojtott rettegése, gyűlölete és kiszolgáltatottsága találkozott Széchenyi sorsának és helyzetének színpadi világával. Széchenyit Tímár József játszotta különleges szenvedéllyel és iróniával. Németh drámáját a kilencedik előadás után tiltották be. (Én az utolsó estén láttam.)

Pártos a *Kurázsi mamá*ra való felkészülése idején hosszú ideig tanulmányozta a Berliner Ensemble munkáját. A Berliner Ensemble 1956-ban a párizsi Nemzetek Színháza seregszemléjén aratott, majd Angliában folytatódó rendkívüli sikere felfedeztette Brecht műveit és színházi stílusát. A színházi közvélemény ekkor ismerkedett meg drámáival, elméleteivel és zseniális rendezői munkásságával. A háború előtti évek előadásai nem keltettek igazi érdeklődést a francia és angol nyelvű színházban Brecht drámái iránt, ehhez a rendező Brecht is kellett. Ekkor indult meg, és tartott hosszú éveken át az a folyamat, melynek során az európai színházak rendezői a helyszínen, a Berliner Ensemble-ban tanulmányozták a brechti színjátszást.

Brecht ekkor már halott. Örökösei – felesége, Helene Weigel, a nagyszerű színésznő és családja – 1956-tól mindent megtettek, hogy a Berliner Ensemble-t a Brechtről megszerezhető tudás autentikus fellegvárának ismertessék el. A szerzői jog kényszerítőerejével kötelezték a rendezőket a világ minden táján arra, hogy kizárólag a Berliner Ensemble előadásait leírásokban és képekben modellként aprólékosan rögzítő könyvek alapján állítsák színpadra drámáit. (Ezekben egy idő után keveredtek a Brechttől származó és a rendezéseit később adaptálóktól eredő utasítások.) Ennél még nagyobb szellemi korlátokkal járt, hogy az előadások alapvető ihletéseként kizárólag Brecht javarészt a harmincas és negyvenes években, a szentimentális német színház elleni harc eszközeként született elméleti írásait, mindenekelőtt az elidegenítési effektust akarták elfogadtatni. De Brecht rendezői módszerét nem ez határozta meg![17]

Azonban az „autentikus", megemésztetlen Berliner Ensemble-előadások utánzatai megakadályozták az élményszerű Brecht-előadások megszületését. Múlt az idő, de Brecht örökösei még a hatvanas években is egyre merevebb előírásokkal, a helyes értelmezés igényét dogmává kanonizálva akarták védeni a brechti életművet és tanításai egy részét. A modellkönyvek kötelező követése lassan az egykori Sztanyiszlavszkij-rendszer fetisizálásához kezdett hasonlítani. Két kiváló fiatal rendező, az olasz Giorgio Strehler és a francia Roger Planchon jelentett kivételt: nekik még Brecht adott jogot, hogy a saját útjukat járják. („De hát ez mindent tud! Többet tud rólam, mint én!" – mondta Brecht a *Koldusopera* milánói próbája után feleségének Strehlerről.)[18]

A magyar színház 1954-ben megindult nyitási folyamata, szabadabb lélegzetvétele a forradalom leverése után megszakadt. Hosszú hónapok kellettek az eszméléshez, az újrakezdéshez. A színházak struktúráját, műsorpolitikáját, személyi kérdéseit illetően ismét politikai jellegű döntések születtek. Más mezben, de visszatért a cenzúra a műsorpolitikában, a színházak irányításában pedig a megbízhatóság lett a fő kritérium. A művészeti kérdések újra évtizedekre háttérbe szorultak. Az egyetlen cél a túlélés lett. A színházi élet magára találása, új lehetőségei, a kibontakozás útjai másik tanulmány keretébe tartoznak.

2005. május 18.

16 Jean Vilar (1912–1971) francia színész és rendező. Az Avignoni Fesztivál, majd 1947-ben a legnagyobb párizsi színháztérben, a Palais de Chaillot-ban – Romain Rolland és Firmin Gémier korábbi törekvéseit realizálva – a TNP, a francia Nemzeti Népszínház megalapítója. Klasszikus és modern műveket egyaránt játszott színházba addig alig eljutó rétegeknek, munkásoknak, diákoknak, kis fizetésű értelmiségnek. Kiváló társulatával – Gérard Philipe, Maria Casarès, Daniel Sorano, Georges Wilson – a kulturális élet érdeklődésének középpontjába emelte a színházat. Stílusbeli és szcenírozási kezdeményezéseivel, nyitottságával, pátosz nélküli korszerű hangvételével, a „szabad tér" használatával az európai színházakra példamutató hatást gyakorolt.

17 *A rendező Brecht, a Berliner Ensemble emlékezete* címmel a közelmúltban jelent meg nálunk is két olasz rendező, C. Meldolesi és L. Olivi tanulmánykötete (Kijárat Kiadó, 2002), amely Brecht rendezői elveit és gyakorlatát új megvilágításba helyezi, és megtisztítja a dogmatikus félreértelmezésektől.

18 Giorgio Strehler, a kiemelkedő olasz rendező *Az emberi színházért* című tanulmánykötete (Gondolat Kiadó, 1982) 117–145. oldalain Brecht drámáiról, azok rendezéseiről és a Brechttel folytatott beszélgetésekről ír.

KUTSZEGI CSABA

A csábítás Mozartja

■ GIOVANNI ■

Az operák operájának megkoreografálása csak akkor lehet maradéktalanul sikeres, ha az eredmény a balettek balettje lesz. Mozart a Don Juan-legendát zenével alkotta újjá – ha William Fomin, a Győri Balett táncos-koreográfusa ugyanazt ugyanúgy, de tánccal megtette volna, akkor most ő lenne a balett Mozartja. Persze igazságtalanság a tehetséges fiatal koreográfus elé ekkora követelményt állítani, de nem a bírálók génekbe kódolt, velük született rosszindulata veti fel a párhuzamot, hanem – elkerülhetetlenül – maga az előadás. A minőségétől függetlenül; például azzal, hogy a koreográfia nagy része Mozart Don Giovanni*jának zenéjére készült. Ha a látottak nem érik el a hallottak színvonalát, akkor hátrányos helyzetbe kerülnek. Márpedig Mozart* Don Giovanni*jának szintjére jutni bármely művészeti ág bármely alkotásával – nem szabad ilyet kimondani, de nyilvánvalóan – lehetetlen. Ha a* Don Giovanni *zenéjére a világ legjobb táncművészei a világ legjobb koreográfiáját adnák elő, valószínűleg akkor is úgy jobban járna a néző, ha behunyt szemmel csak a hallhatóra figyelne.*

Mindez nem azt jelenti, hogy a William Fomin és a librettista Gombár Judit szerzőpáros *Giovanni*ja értékelhetetlen előadás. Ellenkezőleg: igencsak becsületes próbálkozás, amelynek eredménye nézhető balett. (Ez nem kis dicséret – ne feledjük, közben Mozart *Don Giovanni*ja szól.) A téma- és a zeneválasztás a miért? kérdését veti fel. A Don Juan-történet más zenével vagy másik opera balettszínpadi adaptációja nem hozta volna *ab ovo* hátrányos helyzetbe a táncművészetet. „A Don Juan-i hatalmat, ezt a mindenható erőt, ezt az életet csak a zene tudja kifejezni." Søren Kierkegaard írta ezt a *Don Juan – az érzéki zsenialitás mint csábítás* című esszéjében. Egy másik írásában *(A művészetről)* a *Don Giovanni*ról szólva így vélekedett: „Mozartnak szerencséje az volt, hogy olyan tárgyat talált, amely magában véve abszolút zenei." (Az idézetek Zoltai Dénes fordításai.) A dán filozófus – másokhoz hasonlóan – Mozartról (is) szóló írásaiban részletesen kifejti a gondolatmenetét, aminek végső következtetése a közismert megállapítás: a *Don Giovanni*ban a téma adekvát zenei kifejtése páratlanul sikeres.

A balett első felvonása szinte végig az opera uszályába kapaszkodik. Hasonló, még triviálisabb képzavarral: a koreográfia Mozart farvizén próbál evezni. Ez gyakorlatilag abban nyilvánul meg, hogy a hangfelvételről felcsendülő operarészleteket a táncosok a színpadon eltáncolják. A Donna Annát alakító Cserpák Szabina úgy siratja halott apját, hogy amikor az áriában felhangzik az *„o padre mio"*, mindig a színpadon fekvő Pátkai Balázsra, a Commendatoréra veti magát szomorúan. (Azért nem Kormányzót írtam, mert a balett színlapján az előbbi szerepnév szerepel.) Hasonlóan, a zenének és a szövegnek köszönhetően sikerül viszonylag egyszerűen azonosítani Hegyi Rékát Donna Elvirával, Lukács Leventét Don Ottavióval, Szalai Juditot Zerlinával és Sebestyén Bálintot Masettóval. Az opera itt bajtárs(művészet)i segítséget is nyújt a balettnak, mert nélküle a nem Mozart-szakértők (mint jómagam is) csak a Velekei László és Sándor Zoltán alakította Don Giovannit és Leporellót ismernék fel biztosan. A magam részéről egyébként az előadás előtt abban reménykedtem, hogy Jiří Kylián Mozart-zene ihlette *Hat tánc*ához hasonló modern balettet fogok látni. Kyliánt különben sokan – kicsit talán túlzóan, de jogosan – a tánc Mozartjának tartják, de még ő is könnyebb, egyszerűbb kompozíciót választott *(Hat német tánc)*, amikor a mozarti zene esszenciáját kísérelte meg táncban megjeleníteni.

A győri *Giovanni*ban erre nem történik kísérlet. Bár a koreográfia muzikális, a mozgás igyekszik követni a zene különös játékosságát is, de a balett az első felvonásban nem több az opera illusztrációjánál. A már említett Kylián és a zenét tánccal vizualitásba helyező felülmúlhatatlan Georges Balanchine a remekműveikben sohasem illusztráltak, hanem táncban dolgoztak fel zenét, esetleg történetet vagy hangulatot és érzelmeket. Az illusztráció nem mond újat, csak szolgaian követi az illusztrálandót. Ennek ellenére az illusztráció is lehet silány minőségű, esetleg ízléstelen, vagy mindezek ellentéte. A *Giovanni* első felvonása magas színvonalú, ízléses illusztráció. A színpadkép és a jelmezek (ezek is Gombár Judit munkái) igen szépek. Könnyű, áttetsző színes függönyök mozgatásával alakulnak ki bevilágított, variábilis terek, a színvilág, a mozgalmasság és az elegancia a mozarti zene életteli lendületére utal. A kosztümök kortalanok és kifejezőek, bennük az

Velekei László (Giovanni) és Sóthy Virág (Fény)

Kanyó Béla felvétele

összes szereplő jó alakú és csinos, a táncmozdulatok is kitűnően érvényesülnek. Talán Zerlina és barátnői lógnak ki egy kicsit: jelmezeik túl konkrétan rusztikusak. A koreográfia jól van megszerkesztve, ügyes a térformák változtatása, a kar megjelenései mozgalmassá teszik a képeket, az énekelt történetet vagy lelkiállapotot megjelenítő pantomimrészek kivételével a szóló- és csoporttáncok egybekomponálása is látványos és átgondolt.

A karakterek közül Leporellóé – már az első felvonásban észlelhetően – eltér az eredeti mozartitól. Nem az ura által kihasznált, parancsra vagy jutalomért mindenre képes típusszolga, hanem sokkal inkább Don Giovanni társa. A felvonás végén egy, Mozartnál nem antropomorfizált szereplő is színre lép: fehér ruhás nő alakjában, Sóthy Virág megformálásában, a Fény, akit Don Giovanni – feltételezhetően – egy újabb meghódítandó célszemélynek vél. A második felvonásban a balett határozottan szakít a Lorenzo Da Ponte jegyezte operaszövegkönyvvel, ezáltal több lesz puszta illusztrációnál. Az első felvonás végén Don Giovanni és a Fény kettősére megy le a függöny; ugyanott folytatódik a második rész, csak a csábító lovag helyett a gyermek Mozart (Kovács Péter) fekszik a fényhölgy ölében. Változatlanul Mozart-zene hallható, de nem a *Don Giovanni*ból. Bár az első felvonásban is akad olyan tétel, amelyben nem az operafelvétel szól, csak a második részben válik szembetűnővé a librettista tudatossága: az operától való elszakadást a zenei kíséret változása is jelzi. A háttérben óriási sötét szobor áll fenyegetően, csuklyás feje kicsit a városligeti *Anonymus*éra hasonlít. A Fény beköti a kis Mozart szemét, de a gyermek tiltakozik: nem akar búcsút venni tőle (a fénytől). Akkor viszont meg kell ismernie az Árnyékot is, vagyis Horváth M. Lillát, aki sötét ruhában a szoborból lép elő. Újabb váltás következik: Mozartot beszippantja a szobor, helyére rögtön Don Giovanni lép. A balett párhuzamba állítja a zseniális zeneszerzőt a zseniális csábítóval. A csábító immár nem megcsalt szeretőkkel és felbőszült hozzátartozókkal harcol, hanem misztikus lényekkel: a Fénynyel és az Árnyékkal (a Jóval és a Rosszal), valamint a fenyegető transzcendens erőkké növekvő három álarcos nővel (Donna Annával, Donna Elvirával és Zerlinával). Leporello mintha már hű társnál is több lenne: Don Giovanni másik énje. Az öt nő és két férfi küzdelmes tételében kiérlelődik a balett saját szimbólumrendszere, aztán zeneműváltás kíséretében a szereplők „visszatáncolnak" az opera dimenziójába. A saját értelmezést megfogalmazó kitérő után az opera „folytatása" már nem tűnik szimpla illusztrációnak.

A szimbólumok érthetőek, értelmezésük visszavezethetne akár Kierkegaard-ig is: „Don Juan alakja állandóan létének két pólusa között lebeg: egyrészt eszme – vagyis erő és élet –, másrészt individuum. Ez a lebegés olyan, mint a zenei hangrezgés vagy vibrálás." Hosszasan lehetne megfeleléseket és ellentmondásokat kimutatni Kierkegaard (vagy más szerző) gondolatai és a győri *Giovanni* között: a fény és árnyék, a termékeny művész zseni és a megtermékenyítő életművész zseni, valamint a személyiség többfajta éntudatának ellentéteiben és párhuzamaiban az emberi létezés valamennyi szegmense jelképesen megragadható. A lényeg, hogy a balettelőadásban az alkotók megpróbáltak hozzátenni a jelenséghez valami csak tánccal megfogalmazható, az operától különböző többletet. Ezzel persze nem adtak választ a makacsul újra megfogalmazódó kérdésre, hogy tudniillik miért kell a *Don Giovanni* című operából *Giovanni* című balettet készíteni.

Ha másért nem, azért feltétlenül érdemes, hogy a győri táncosok kitűnő előadásukkal örömöt szerezzenek a táncszerető publikumnak. A premieren mindegyik szereplő nagyszerűen alakított, a balettkar is egységes és felkészült volt. Látható, hogy Fomin nagyon jól ismeri az együttest, a mozdulatokat egyénien testre szabja, mindenkiből kihozza a maximumot. A társulat uralja a klasszikus képzéssel megalapozott modern, neoklasszikus testnyelvet, egyesek önfeledten lubickolnak benne. A darabban Sándor Zoltáné a leghálásabb szerep, mellette Hegyi Réka és Sóthy Virág nyújt kiemelkedőt.

Az előadás végén zene és tánc drámai erejűvé fokozódik. A szoborból előlépő Commendatore Don Giovanni felé nyújtja kezét. Amint a lovag kezet fog a feltámadt kormányzóval, Leporellóval együtt haldokolni kezd. Don Giovannit a Fény megmenti a szenvedéstől: lágyan halálba táncoltatja. Ugyanoda (a szobor belsejébe), ahova Mozart is távozott. A párhuzam az örökkévalóságban is él: Don Giovanni nem jut pokolra, hanem Mozarttal együtt odafent nézi a nagy fehér fényt. De ez már – szerencsére – nincs benne az előadásban.

GIOVANNI (Győri Balett)

ZENE: Wolfgang Amadeus Mozart. **LIBRETTO, DÍSZLET, JELMEZ:** Gombár Judit. **ASSZISZTENS:** Horváth Gizella. **FÉNY:** Hécz Péter. **SZCENIKA:** Vidos Tibor. **KOREOGRÁFIA:** William Fomin. **TÁNCOLJA:** Velekei László, Sándor Zoltán, Sóthy Virág, Horváth M. Lilla, Hegyi Réka, Lukács Levente, Cserpák Szabina, Szalai Judit, Sebestyén Bálint, Pátkai Balázs, Kovács Péter.

Piacot termelni

■ BESZÉLGETÉS ANGELUS IVÁNNAL ■

Angelus Iván pedagógus, táncos, koreográfus, elméleti szakember 1971-ben kezdett mozgást tanítani – akkor, kezdő pedagógusként sportra, tornasportra, pantomimre, jógára, személyes rendszerező kedvre alapozva. 1971 és 1979 közt az Orfeo, később a Stúdió „K" társulatának tagja. Táncszínházzal 1979-ben kezdett foglalkozni: ebben az évben alapította meg az Új Tánc Klubot. Hét társával létrehozott labirintus-performanszuk, a Tükrök *1982-ben az első magyar táncszínházi előadás volt. 1983-ban – Kálmán Ferenccel – megalapította a Kreatív Mozgás Stúdiót; tizenhat évig e kis stúdió szolgált a hazai kortárstánc-élet első saját otthonául. 1986-ban javaslatára hozták létre a Magyar Táncművészek Szövetségének modern tánc szekcióját. 1990-ben alapította az Új Előadó-művészeti Alapítványt és a hivatásos táncszínházi előadó-művészek képzését Magyarországon elsőként célul tűző Budapest Tánciskolát, mely 1999-ben költözött mai otthonába, a Goldberger Textilgyár épületeiben kialakított Goli Tánchelyre. 1998-ban alapította és azóta vezeti a Budapest Alapfokú Művészeti Iskolát, illetve a Táncművészeti Szakközépiskolát. 2004 szeptemberében vezetésével jött létre a Budapest Kortárstánc Főiskola, melynek első tanéve 2005 szeptemberében indul.*

– Az idén elkészült neveléstudományi diszszertációdban kulcsfogalomként szerepel a konszolidáció. A nagyon tarka képet mutató magyar kortárs táncban, úgy tűnik, valóban kiemelkedő fontosságú volna a közös nevező meghatározása.

– 1979-ben még nem volt Magyarországon semmiféle kortárstánc-esemény. 1986-ban, mikor a Magyar Táncművészek Szövetsége összejövetelén felvetettem, hogy jöjjön létre egy modern tánc szekció, a javaslatért a magyar mozdulatművészetnek az ülésen jelen lévő, meghatott nagyasszonyától, Berczik Sári nénitől kaptam egy nagy puszit... Mindehhez képest ma kétségkívül igen sok eredményt, eseményt tudunk felmutatni, de ezek nagy számuk ellenére is elégtelenek, és ebben az érte-

lemben tökéletesen megemésztetlenek is.

Ha úgy tetszik, lassan, ha úgy, akkor viharos sebességgel, de tíz év alatt létrejött a magyar határokon belüli kortárs táncművészeti képzés teljes vertikuma – e struktúra nagyon lassan, talán húsz év alatt hozhat majd eredményt. Rohamtempóban épült fel mindez, a rendszernek nincs adminisztratív, pénzügyi, gazdasági, jogi háttere, hiányoznak a pedagógusok, a diákok előtt nem áll világos pályakép. A konszolidálás ebben az értelemben mindennek rendezését jelenti.

– Egy angol közmondás szerint a gördülő kövön nem nő moha. A dinamikusan fejlődő magyar kortárs tánc a működés közben foltozgatásra, bütykölgetésre van kárhoztatva.

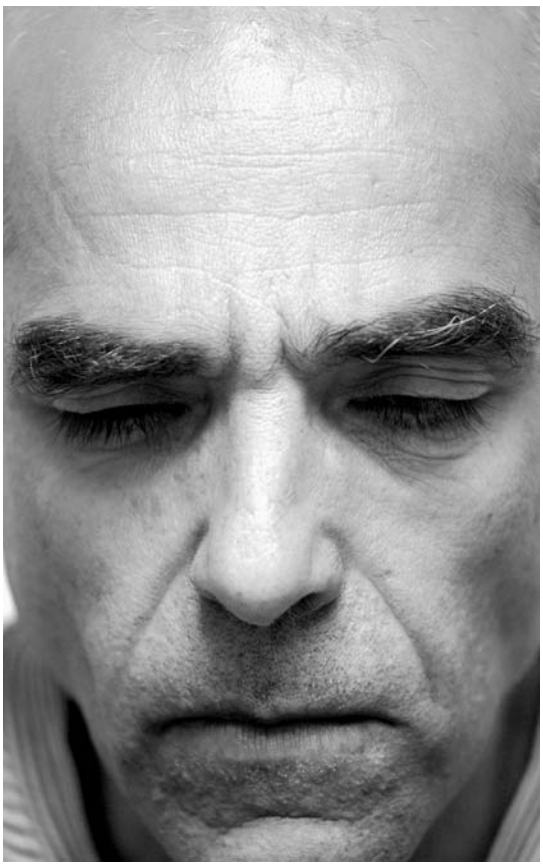
– Ami ugyanannyira rossz, mint amennyire jó. Nekünk itt, az iskolában is fenn kell tartani az átmenetiség állapotát. Sokan kérték számon az iskolán: miért nem mondjuk meg világosabban, hogy ki jöhet ide, mit kell csinálni, és hová megyünk.

– És miért?

– Azért, mert mire megmondanánk, már máshol tartunk. Építészeti párhuzamot hozok: ha elmész egy kis faluba, látod, hogy a házak nőnek, terjeszkednek, szinte maguktól, építész nélkül, az aktuális igények szerint. Én ezeket a „nőtt" épületeket és szervezeteket jobban szeretem, mint a letisztítottakat, előre tervezgetetteket. Közhely, hogy egy iskola addig lehet jó, ameddig még nem ismeri senki, és mikorra híre megy a színvonalának, addigra már csak önmaga árnyéka. Ezt szeretném elkerülni, ezért nem megfelelni akarok az elvárásoknak, hanem szeretném, ha azokat mi termelnénk, mi váltanánk ki. A tanárok és diákok közt csakúgy, mint a szakma, a közönség soraiban. Nem akarom lezárni, hanem állandó mozgásban tartva, töretlen folyamatként akarom őrizni ezt az intézményt, melyben létrehozunk egy közös kultúrát. A tartalmi kérdések, a lényeg szempontjából fontos, hogy az állandó változás, fejlődés közepette mindig jelen legyen egyfajta nyitottság, létbizonytalanság, amely napjainkban sajnos inkább a működésünk gazdasági feltételeit jellemzi.

– Milyen alapokat nyújt a főiskola oktatási rendszerének meghatározásához a két, már működő oktatási fokozatban szerzett tapasztalat?

– Az alapfokú képzésben részt vevő, hat–tizenkét éves gyerekekkel nem lehet kísérletezgetni, ott inkább kompiláció zajlott. Vizuális nevelési, drámapedagógiai tapasztalatok járultak a táncpedagógiai vázhoz. A középiskolai oktatásban leginkább a kortárs művészetek alkotási logikájából, az általános emberi értékekből, emberi, fizikai alapelvekből kiinduló vonalak mentén haladtunk. Ami itt kialakult, reformpedagógiai rendszernek bizonyult. Ehhez képest a bőséges elméleti képzést nyújtó főiskolán valóban kísérleti munkának kell zajlania. Ez nem spontán, hanem



nagyon tudatos folyamat lesz: megpróbáljuk felmérni tudomány-, eszme- és pedagógiatörténeti szempontból azt, hogy milyen ma az ember, az értelmiségi, a művész, a táncos helyzete – ez az egyik nagy terület, amellyel itt foglalkoznunk kell.

Attól, ha egy táncegyüttesben, színházban, iskolában a lábuk kiegyenesítése helyett a hátuk görbítésére kezdenek koncentrálni az emberek, nem jön létre új érték, új művészet. Ha egy alkotói-oktatási közegben felváltják a balettképzést a Graham-technikán alapulóval, vagy néptánc helyett kontakttánc-tréningeket kezdenek tartani, attól az még nem lesz egy másik iskola vagy színház. A lényegi változásokhoz általános, filozófiai-történeti kontextusban kell megnézni az adott kor emberének helyzetét. Ez pedig, akár az egyén és közösség közti viszony, alig változott az elmúlt harmincezer évben. Jó arányokat kell találnunk. Az ember mint biológiai lény kisközösségekben, hat–tizenkét fős egyedszámú csoportban érzi magát a legjobban. Minden, ami ezen felül van, elidegenedést eredményez. Ezt nyögjük mi most, hétmilliárdnyian. Azt a narcizmust, ami ennek a helyzetnek a haszonélvezőire jellemző, mi megpróbáljuk egy másik értékrenddel ellensúlyozni. Ez alapvető feladata ma mindenkinek, aki valamiféle közhasznú és nem magánérdekű tevékenységet folytat.

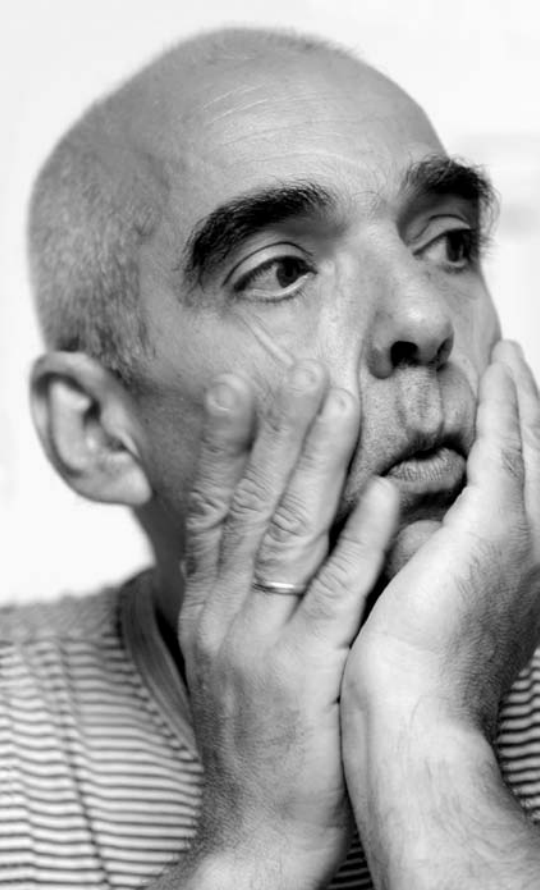
A fenti logika szerint a közösségben élő embernek nagyobb a túlélési esélye. Az elmúlt ötven–száz év viszont arra utal, hogy ez nem mindig igaz. Néha épp azok maradtak életben, akik kiléptek a végzet felé menetelő tömegből, akik elszakadva a csoporttól bevették magukat az erdőbe, kiálltak a sorból. Ebben a mozgástérben kell nekünk valamilyen emberi értékrendet megjelenítenünk pedagógusként és művészként.

Én megpróbáltam bezárkózni egy mindentől távoli, izolált életbe, de nem sikerült. Ezért járok be az erdőbe, járok be a városba, és a kettő határán telepedtem le. Ez a határ- vagy hídhelyzet a mai művész és kiváltképp a táncművész számára alig elkerülhető.

Az értelmiségi szerepvállalása annyiban különbözik az általános emberi szerepvállalástól – amit egy művészeti iskolában tudatosan képviselni kell –, hogy ő köteles reflektálni. A többi esetében elég, ha csinálja: ha a pásztor a maga tapasztalatait soha életében nem adja tovább senkinek, csak megéli, akkor abban nincs kivetnivaló. Ha egy értelmiségi nem vizsgálja tudatosan az emberi állapotot, és azt nem kommunikálja, akkor nem értelmiségi. Hiszen a világ, a többi dolgozó ember pont ezért tartja őt el.

– És mi vonatkozik egy művész értelmiségire?

– Művész közönség nélkül nem létezik. Jussanak csak eszedbe az eltemetett vagy a márványtömb belsejében rejlő szobrok történetei, vagy egy Picasso-kiállítás áramszünetben. Tudjuk, hogy ott, akkor értékek, pénz, tőzsdei fogalmak vannak jelen a sötét teremben, de művészet nem. A felelős művészet nem elegyedik a kommersszel, a szórakoztatással, a divattal, a közízlés másodpercnyi állását jó érzékkel lereagálókkal. A felelős művész tudja: nem szabad úgy tenni, hogy a közönség, pontosabban az egyes néző hülyének érezze magát. Ma az esetek túlnyomó részében az történik, hogy a publikum tagja leül a helyére, jobb esetben elalszik, rosszabb esetben boszszankodik, vagy intelligensen néz, és utána tapsol, pedig ha őszinte merne lenni magához, bevallaná, hogy semmit sem ért abból, amit látott. Majd arra a következtetésre jut, hogy a hiba benne van – ez egy



aljasul megalázó, hamis dolog. Ezért jó az utcán táncolni, ezért szeretem, ha a metróban, aluljáróban, templom előtt vagy épp egy dunai hajón léphetünk fel. Ilyen helyzetekben a ma általánossá vált terméketlen művész–befogadó viszony kevésbé van jelen. Egy utcai előadásunk után a közeli stand mögül egy zöldségesnéni jött oda hozzánk, hogy „az a hölgyike, az milyen aranyosan énekelt, de az a férfi, az nekem nem tetszett". És amúgy tökéletesen igaza is volt. Ha egy háromszorosan áttételes, kulturális kód útvesztőjében bolyongva próbál egymásra találni művész és néző, az mindenkinek rossz – és aki ebbe az útvesztőbe művészként belép, megtagadja önnön státusát. Csalódottság és három hat év alatti gyermekem „okán" egy ideje nem követem intenzíven művészeti életünket, de azt tapasztalom, hogy nagyon kevés olyan elemi kulturális élmény szerezhető manapság, melynek során művész és néző olyan helyzetbe kerülhet, hogy hasson egymásra. Engem pedig a művészetből ez érdekel.

Korábban egyetlen embernek többnyire egy, maximum két kultúra jutott. Simán előfordult, hogy valaki valahol megszületett, és aztán ugyanott halt meg. Egyetlen kultúrában élte le az életét. Nagy ritkán előfordult, hogy valaki egy kultúraváltás határán élt, és akkor esetleg egyikben nőtt fel, és a másikban öregedett meg.

– Mondjuk, Kohn bácsi a viccből, aminek az a csattanója, hogy: „Én, édes fiam? Soha életemben ki nem tettem a lábam Munkácsról!"

– Pontosan. De voltak olyan szellemóriások, mint Beethoven vagy Bach, akik önmaguk jelentették azt a hidat, melyen az emberiség átcaplatott egyik korszakból egy másikba. A mai kultúra újdonsült jellemzője a sebességváltás mellett, hogy ma a hely és az idő esetlegessé vált: térben és időben szinte korlátlanul váltogathatom a kultúrákat. Ennek megfelelően a táncművész és a néző kapcsolatában, a művészeti kommunikációban a nyelv kérdése ma egészen másként merül fel. Napjainkban a művészeti kommunikációnak egységes nyelvezete voltaképp nem is létezik. Két egymás mellett ülő ember két teljesen más világ: a mai kultúra promiszkuis, ez a lényege. Ezt én se jónak, se rossznak nem tartom, viszont ebből kell kiindulnunk. Ha a művészt erre akarom felkészíteni, rossz úton járok, ha továbbra is egy szűk nyelv és kultúra talaján képzem, de akkor is, ha teljesen kiszolgáltatva e helyzetnek, kilököm őt az utcára, „válogasson maga". A túl széles és a túl keskeny út közül kell választani a táncművészképzésben is. Mindez annyit tesz, hogy ma egy tánciskolában csak eklektikus képzés lehet eredményes. Nem lehet, mondjuk, az indiai bhárata nátjam vagy a nó-színház évszázados hagyományaira építeni a rendszeremet, mert a táncos nem fog állást találni. De azt sem sugallhatom, hogy „táncolj ösztönösen, szabadon" – mint mondták a szabadtánc irányzatának alapítói egy évszázada –, és hogy „dobd el a kultúrát", mert látható, hogy az ő világuk is merevvé, szűkké vált. A „másmilyen mozgás" nagyon nehezen jön: olyan folyamat gyümölcse, mint a tudományban az úgynevezett alapkutatás. Az ilyesmire rendszerint milliárdokat költenek, és évtizedekig is eltart, mire egy apró momentumot sikerrel megváltoztathatnak. Meg kell értenünk a minimális alapelveket – amiket a számítógép bináris, igen–nem, 0–1 rendszeréhez lehet hasonlítani –, egy nagyon nyitott rendszert, mely az ember anatómiai és személyiségstruktúrájára, illetve a tér, az idő és a dinamika fizikai törvényszerűségeire, a gravitáció megismerésére épül. Másra nincs szükségünk. Ezekre támaszkodva később – a komputeres hasonlatot folytatva – felhasználói programokat, kommunikációs rendszereket, táncnyelveket lehet felépíteni.

– Melyek közül számosat tanítotok is az iskolában.

– Balett-, néptánc és moderntánc-technikákat, kontaktot, társastánc- és harcművészeti technikákat, sportmozgást – miközben növendékeink ezek jó részét sosem fogják művelni. Szorgalmazzuk a több irányzatban való elmélyülést, próbálva megtalálni közös nevezőjüket. De engem most ennél is jobban a legkisebb közös többszörös kérdése izgat: lehet, hogy holnap rátalál valaki a műfajok közti, fölötti szintézisre, de az is, hogy csak harminc év múlva. De mi mindenkit ösztönzünk rá, hogy keresse. Ez a keresés maga a kortárs tánc.

– Szkeptikusok többször feltették a kérdést: hová képzi majd növendékeit az új főiskola?

A portrékat Schiller Kata készítette

– A városok sem úgy jöttek létre, hogy egyszerre csak sok ember gyülekezett egy helyen, és kénytelenek voltak kutakat fúrni meg házakat építeni. Ez rendszerint úgy történt, hogy volt egy forrás, ahol meg lehetett pihenni útközben, aztán már nemcsak vizet lehetett inni, de enni is valamit, aztán kellett idővel egy kocsma, egy istálló az állatoknak, egy bolt, és lassan felépült egy város.

A tudás teremti a kultúrát, és nem egy adott kultúra igényel bizonyos tudást. Az értékek teremtenek kulturális keresztutakat. Ha valaki azt kérdezi, hogy a tőlünk kikerülő táncosok majd milyen együttesbe tudnak beilleszkedni, akkor azt válaszolhatom, hogy egyrészt bármelyikbe, másrészt pedig, hogy majd az együttesek illeszkednek őbeléjük. Most olvasom Ruszt József könyvét, amelyben egy festőt idéz, akinek a szavai szerint el kell követni az első hibát, és arra felépíteni egy koncepciót. Legnagyobb művészeink: mind egy-egy hiba. Életképtelenségük, létük abszurditása megfelelő energiával, másfajta gondolkodásmódjuk megértésével bomlik ki teljes pompájában. Valaki alkot, mint Jean Genet – aztán talán jön *x* év múlva egy Sartre, aki leírja: „Szent Genet". Ha valaki egy íróiskolától kérdi meg, hogy hová is képezi ezt a rosszcsont, deviáns Genet-t, az iskola pedellusa joggal retten meg, hogy „tényleg, ez a Genet gyerek alighanem börtönben fogja végezni"... De mi nem a piacra termelünk, hanem piacot termelünk.

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE:
HALÁSZ TAMÁS

VIDA VIRÁG

Ibsen él, és többet akar!

■ HENRIK IBSEN: NÓRA; HEDDA GABLER ■

Ibsen nyelvezete, dialógustechnikája, jelenetépítése szerintem máig nem elavult, nem színházidegen; szövegeibe – csupán az érthetőség kedvéért – nem kell belenyúlniuk a dramaturgoknak. A megírásuktól eltelt idő kontextusában pedig a drámák értelmezési lehetőségei bővültek: egyrészt a következő korok világszemlélete rakódott rájuk, másrészt felszínre kerültek és új színt kaptak a mögöttes jelentésrétegek. És ami meglepő: a textúra – az alkotók fantáziájától függően – lehetőséget ad a humor, az irónia felvillantására is, mely az írott formából nehezen – vagy egyáltalán nem – olvasható ki.

Pluzsik Tamás felvétele

Horváth Lajos Ottó (Helmer) és Nagy-Kálózy Eszter (Nóra) a soproni előadásban

Az elmúlt szezonban három színház is műsorra tűzte Ibsen egy-egy drámáját. Az Artéria Színházi Társaság Baráthy György rendezésében a *Hedda Gabler*t vitte színre az R. S. 9. Színházban, és két helyen mutatták be a *Nórát*: a soproni Petőfi Színházban Galambos Péter rendezésében, aki egyébként díszlettervezőként is jegyzi a darabot, és Háda János interpretációjában a budapesti József Attila Színház Gaál Erzsébet Stúdiószínházában. Ibsen művei közül kiemelkedik ez utóbbi mű, melyet hagyományosan a női emancipáció drámájának szokás tartani. Az írót különösen izgatta, hogyan, milyen szerepekben találják meg helyüket a nők a XIX. század férfiak alkotta normái és törvényei között. Nóra ebben az útvesztőben és a köré záródó falak között bolyong, míg végre eljut a – korában forradalmi és megdöbbentő – elhatározásig: elhagyja családját. Hogy ez az elhatározás végleges-e, vagy benne rejlik a visszatérés lehetősége – ez inkább csak sejthető. Illetve: rendezője válogatja, mi sejthető...

E két *Nóra*-előadás (melyet mindkét játszóhelyen két szünettel, három felvonásban játszanak) atmoszférája annyira különbözik egymástól, mintha nem is ugyanazt a darabot látnánk. Először is az tűnik fel, hogy a budapesti bemutató szövegében több a kihagyás, az átszerkesztés; a leglényegesebb dramaturgiai változtatás pedig az, hogy a rendező, Háda János nem engedi színpadra a gyerekeket, és ezzel azonnal átmetszi a dráma első gordiuszi csomóját, hiszen nem ismerhetjük meg Nórát anyaként. (Ellentétben a soproni előadással, ahol egy gyermekeit ajnározó, anyai és házastársi érzéseit túlzóan kimutató Nórával találkozunk.) Ez azért is lényeges, mert sokan éppen azért tartják elhibázottnak Ibsen drámáját, mert – úgymond – egy nő elhagyhatja a férjét, de egy anya nem hagyja el a három gyermekét.

Ibsen drámaszerkesztési módja az antik hagyományokat követi: a jelenbeli konfliktus a múltban lezajlott események következménye. Ezért érezhetjük úgy, hogy már az első dialógusfelütéssel azonnal a dráma képzeletbeli világába csöppenünk. A drámavilág és a néző közti viszonyt a rendezés felerősítheti vagy gyengítheti. Meghatározó, hogy a két előadás más-más színházi térben jött létre. Érdekes módon mindkettőnél kettős paradoxon figyelhető meg a tér-atmoszféra-játék viszonyában.

Sopronban nagyszínpadon játsszák a darabot, ami elvileg némi távolságot teremtene a játéktérrel, de a modern IKEA-díszlet szinte hívogató, sárga-kék „design", skandináv kiegészítőkkel. Otthonosan berendezett, polgári jólétet és biztonságot sugárzó, vidám környezet ez egy olyan kis „csicsergő énekesmadárnak", mint Nóra. (A látszólagos jólét kissé visszatetszővé is válik, amikor megtudjuk, hogy a családnak eddig filléres gondjai voltak.) A díszlet a kedves kihajtogatható gyermekkönyveket idézi, melyekben a kétdimenziós figurák kiugranak a fellapozott könyvből. A tüllből készült falak láttatni engedik a lakás további szobáit. A soproni paradoxon így néz ki: a barátságos tér feledteti a nagyszínpad távolságtartását, a kezdeti súlytalan párbeszédektől az otthonosság érzete

Fehér Anna (Lindéné) és Varga Klára (Nóra) a József Attila Színházban

Szkárossy Zsuzsa felvétele

A SZÍNHÁZ kritikapályázatán díjazott szerzők lapunkban először megjelenő írásai. (A Szerk.)

szűnni kezd; mintha egy televíziós valóságshow szereplőinek számunkra egyre érdektelenebbé váló problémáival traktálnának, ahol ha nem történik végre valami, inkább elkapcsolunk. Éppen idejében lesz szünet...

Budapesten a nézők egy része már helye elfoglalásakor átkel Nóráék – a XIX. századi polgári ízlés szerint berendezett – nappaliján, ami elvileg azonnal a tér részévé teszi. A közönség viszont halkan feszeng a stúdió alacsony plafonja alatt. Az egyébként szép, bár kissé közhelyes, szecessziós beütésű díszlet (Végvári Zsófia) komor színeit csak Nóra csacsogása tölti meg élettel, és így ér fokozatosan össze a játéktér a nézőtérrel. Éppen ellentétesen a soproni folyamattal.

A két Nóra-megformálás alapjaiban különbözik – máshonnan indul Nagy-Kálózy Eszteré (Sopronban), és máshonnan Varga Klárié (Budapesten). Máshová is érkeznek.

Nagy-Kálózy Eszter, a klasszikus értelmezéshez híven, kezdetben életvidám, kissé butuska, afféle mai „szőke nő", aki boldogan lubickol házasságában, okos és egyre sikeresebb férje mellett. A dráma történésének mindössze három napja során válik Nóra felnőtté, kiábrándulttá; önmagáról, sorsáról gondolkodni, majd dönteni képes érett nővé. A színésznő virtuóz módon záporozza ránk eszköztárának szinte befogadhatatlanul sok elemét, az első és harmadik felvonás nőalakja közti kontraszt hatalmasra nő. Ugyanakkor a dráma utolsó sorai, a búcsú pillanatai nyitva hagyják a véget; ha Nóra újragondolja életét, átértékeli múltját és helyzetét, egyforma eséllyel dönthet a visszatérés vagy egy új élet mellett. A szerep megoldatlan pillanatai az első két felvonás szorongató dialógusai során jönnek felszínre, amikor Nagy-Kálózy kapkodó hisztériás rohamokkal reagál a felmerülő problémákra.

Varga Klári Nórája eleve intellektuálisabb, bonyolultabb, összetettebb jellem, aki, alkalmazkodva társadalmi helyzetéhez, férje kedvéért játssza a cserfes feleséget. Naivsága inkább tájékozatlanság: minden „komoly" dolog a férje dolgozószobájának zárt ajtaja mögött történik. De ez a Nóra kíváncsi, és bele akar látni a férfiak fontoskodással körülvett titkaiba. Saját törvényei szerint fel is épít egy világműködést. Tragédiáját éppen az okozza, hogy ez az elképzelt világ nem egyeztethető össze a valódival. Nóra erkölcsei szerint a – nem szándékos – okirat-hamisítás jelentősége másodlagos férje megmentéséhez képest, mondván: „Milyen törvények azok, melyek nem engedik meg egy feleségnek, hogy megmentse férjét? Akkor azok a törvények rosszak!" De férje számára – aki Nórát mindvégig a saját elképzeléséhez igyekszik hasonítani – ezerszer fontosabb saját társadalmi megítélése, mint felesége iránti szerelme, ezért nem képes megbocsátani neki. Csak a *deus ex machina*ként visszaküldött adóslevél nyugtatja meg, és változtatja vissza olyanra, mintha mi sem történt volna. Nóra viszont ekkor már tisztán lát. Erkölcsi értékrendjük különbsége nyitja fel szemét, hogy ebben az előadásban véglegesnek látszó döntést hozzon a távozásról. Varga Klári jellemábrázolásában ott vibrál az élénkcsacsogó Nóra és a sötétebb tónusú intellektuális asszony. Monológjainak súlyos igazságai szinte döngenek a stúdió egyre fojtogatóbb terében.

A többi szereplő jelleme is jelenetről jelenetre értékelődik, ahogy egyre többet tudunk meg róluk, s ez megváltoztatja viszonyrendszerüket is. Mindkét előadás – sőt, az egyébként több sebből vérző *Hedda Gabler*é is – meg tudta mutatni ezt az ibseni sokrétűséget. Úgy gondolom, ez a mű legalább annyira szól Thorvald Helmerről, mint Nóráról. Horváth Lajos Ottó Sopronban az aktualizált környezetnek megfelelően építi fel figuráját. A tudálékos, nagyokos férj könnyen váltható mai öregedő *yuppie*-ra, akinek felébredése a nézőből csak szánalmat vált ki.

Besenczi Árpád Thorvaldja félelmetesebb: már-már pszichiátriai eset. Az a férfi, akitől a nők egy része menekül, más része rajong érte. Varga Klárihoz hasonlóan ő is a figura két fő karaktervonását váltogatja: a tévedhetetlen, szigorú zsarnokot a gügyögő, babusgató férfival. Félelmet az kelt, hogy a kettő közti váltás sok-

Schiller Kata felvétele

Murzsa Kata (Hedda Gabler) és Szalkó Dániel (Ejlert Löfborg)

szor átmenet nélküli. Besenczi Thorvaldja számára Nóra kedves tárgy, leginkább „madárka", amellyel kedve szerint bánhat: jutalmazza vagy szidja, kijelöli a mozgásterét. A madár-metaforát a rendező is aláhúzza: a jelenetek közti sötétekben fogságban vergődő madár szárnycsapkodását hallhatjuk. Szép az előadás utolsó képe is: a halványuló fényben a hátulról megvilágított díszletfalon rács árnyéka rajzolódik ki, mely szorongatóan veszi körül a játékteret. Ebből a ketrecből távozik Nóra.

Rank doktor halálos betegsége Sopronban megrázóbb, Selmeczi Roland alakításában. Egyrészt mert egy fiatal élet ér véget, másrészt mert amikor szerelmet vall Nórának, az nem utasítja el egyértelműen, mást mond gesztusaival, mint a szavaival. Selmeczi Roland bohém, az élet kegyetlensége elől alkoholba és hedonizmusba menekülő figurát alakít hitelesen. A budapesti Rank egészen más karakter. Bánffy György idős úriember, aki „mindent vagy semmit" alapon élete végén, utolsó kétségbeesésében vallja be Nórának iránta érzett szerelmét. De Nóra bezárkózik a büszkeségében megsértett férfi előtt.

A darab konfliktusát Krogstad és Lindéné robbantja ki, megzavarva a ház idillinek tűnő világát. Bregyán Péter, a soproni előadás Krogstadja erőteljes, erőszakos figura. Idővel látjuk meg esendőségét, és hogy tulajdonképpen Nóra alakjának férfi tükörképe – ő bukott bele Nóra okirat-hamisításába, és a látszatvilág elleni lázadása is rokon az asszonyéval: mi sem mutatja ezt jobban, mint Lindéné iránti máig parázsló szerelme, és értetlensége, amiért Kristine az anyagi biztonságot választotta helyette. (A budapesti Krogstad, Juhász György nem hagyott említésre érdemes nyomot bennem.)

Lindénét a József Attila Színházban Fehér Anna alakítja. Büszke úriasszony, aki átlátva a társadalom szerepelvárásait, igyekszik a normáknak megfelelni. Mindig az igazságot keresi; Nórát is ezért kényszeríti bele – Krogstad segítségével – a hamisítás bevallásába. Kovács Nóra soproni Lindéneje jellegzetes mai figura: megkeseredett, idősödő, a házasságon és gyermeknevelésen már túl lévő asszony, aki a sok hányattatás után végre önmagával, a saját boldogságával akar foglalkozni. Ő is, (kilépése után) Nóra is, csakúgy, mint a *Hedda Gabler*ben a Tabi Orsolya által alakított meggyőző Thea is a mai szinglikkel tart rokonságot. Galambos Péter rendező következetes volt, amikor a *Nórá*t mai környezetbe helyezte.

Hedda Gabler sokkal markánsabb, erőteljesebb ibseni hős, mind a szövegben, mind pedig Murzsa Kata színpadi játékában. Akár férfi is lehetne. Női mivolta másodlagossá válik lelkének bonyolult rendszere mellett. Sajátos ideológiája szerint az élet elviselhetetlensége miatt a legnagyobb tett „az élet terített asztalától

való felállás". És nem is akárhogyan! Méltósággal, elegánsan, a legváratlanabb pillanatban, lehetőleg mindenkit megbotránkoztatva. Eleinte ebben a tettben csak gyönyörködni szeretne, s ez elég lenne „megváltásához"; ezért ruházza át a „lehetőséget" hajdani szerelmére, Ejlertre (Szalkó Dániel), aki viszont méltatlan és szégyenteljes halálával (ágyékon lövi magát a Hedda által adott pisztollyal) kitárja a kaput Hedda öngyilkossága előtt. Murzsa Kata Heddája társadalmon és időn kívüli, különc figura. Már színpadra lépésekor látható: nem ide való. A magas sarkú csizmában modellként végigbillegő nő gesztusait, kimért mozgását, mindenki fölött átnéző tekintetét lélegzet-visszafojtva figyelem. Elsőre groteszknek, majdnem komikusnak tűnik. Aztán lassan – egyre több színnel – megszületik belőle az előadás sajátos atmoszférája, melyhez sokat tesz hozzá a fekete-fehér-vörös díszlet (tervezte Szemán Viktória). A vörös olyan, mint Hedda a többi szereplő között: más. Irritálóan más.

A nagyrészt jól felépített színészi alakítások közül kiemelkedik két komikus figura: Tárnok Marianna Juliane Tesmanja és Sáfár Kovács Zsolt (Hedda férje) Jörgen Tesmanja. A rendező, Baráthy György láthatóan némi szimbolista kiegészítésként olykor kissé hatásvadász módon a szereplőkhöz valamilyen tárgyat rendel. A legemlékezetesebbek: Hedda fegyverei (ez megfelel a szövegnek), csizmája (ha leveszi, vérző, feltört lábát is láthatjuk); Tűzkő Sándor Brackjának kézfejerősítő gumilabdája; Thea számtalan csomagja. Hedda öngyilkossága előtt kis mozgásszínházi jelenet vetíti előre a végkifejletet: a szereplők egy-egy jellegzetes mozdulatot ismételgetnek, miközben Hedda köztük lézeng. Mintha egy filmben az elmosódó háttér előtt a kamera csak a főhőst követné. Ez kétségtelenül kiemeli Hedda halálát.

A soproni *Nóra* erőssége a mai korra való érzékeny reflexió, a párhuzamok megmutatása – de az első két felvonásban sajnos nem tudta elkerülni a sekélyességet. A budapesti előadás jobban tiszteletben tartotta Ibsent, és visszatért a görög sorstragédiák konfliktusrendszeréhez. Az R. S. 9. Színház *Hedda Gabler*ja a mai bolyongókra, útkeresőkre, megbékélni nem tudókra irányítja a reflektort.

HENRIK IBSEN: HEDDA GABLER (R. S. 9.)

DRAMATURG: Jeli Viktória. **DÍSZLET:** Szemán Viktória. **JELMEZ:** Oltványi Klára. **PRODUKCIÓS ASSZISZTENS:** Rátz Katinka. **RENDEZŐ:** Baráthy György.
SZEREPLŐK: Murzsa Kata, Sáfár Kovács Zsolt, Tárnok Marianna, Tabi Orsolya, Tűzkő Dániel, Szalkó Dániel, Murzsa Renáta.

HENRIK IBSEN: NÓRA (Petőfi Színház, Sopron)

DÍSZLET: Galambos Péter. **JELMEZ:** Kárpáti Enikő. **RENDEZŐASSZISZTENS:** Keresztes János. **RENDEZŐ:** Galambos Péter.
SZEREPLŐK: Nagy-Kálózy Eszter, Horváth Lajos Ottó, Selmeczi Roland, Kovács Nóra, Bregyán Péter, Horváth Eszter.

(József Attila Színház, Gaál Erzsébet Stúdió)

DÍSZLET: Végvári Zsófia. **DRAMATURG:** Szokolai Brigitta. **MOZGÁS:** Kispál Anita. **RENDEZŐASSZISZTENS:** Keresztes Andrea. **RENDEZŐ:** Háda János.
SZEREPLŐK: Varga Klári, Besenczi Árpád, Bánffy György, Fehér Anna, Juhász György, Bárd Noémi Polli.

DARVASI FERENC

A fehér szalon titka

■ LUIGI PIRANDELLO: ÍGY VAN, HA ÍGY TETSZIK ■

Feltárható-e objektíven, a maga teljességében az emberi személyiség? Hol van a valóság, a fikció (és a látszat) határa – és egyáltalán: mit jelentenek ezek a kategóriák? Mikor játszik szerepet a színész (és az ember), mikor nem? Bár Pirandello darabjai képesek választ adni ezekre a kortárs nézőpontból kitüntetett fontosságú kérdésekre, és még a manapság nem kevésbé trendi teatralitást is hangsúlyozzák, sem a korábbi évtizedeket, sem az utóbbi néhány évadot figyelembe véve nem állítható, hogy különösebb divatja lenne drámáinak hazánkban. Az Így van, ha így tetszik*-et sem játsszák „agyba-főbe" színházaink. A darab rövid magyar pályafutásának emlékezetes, a kritika által is méltatott állomása volt Vlad Mugur 2000-es kolozsvári rendezése, amely az emberek – és elvontabb szinten a lét – meg- és kiismerhetetlenségét maszkokkal és tükrökkel, a nézőtér és a színpad határait felfüggesztve mesélte el.*

Tévedés lenne azonban rideg ontológiai példázatnak beállítani Pirandello művét. A csekély értelmű, pletykás városi polgárok világa, melynek bemutatásában az olasz szerző szinte kéjelegve lubickol, a színészek számára a „komédiázás" lehetőségét is megteremti. Az eredeti szöveg egy – a földrengés sújtotta vidékről a tartományi székvárosba költöző – család tagjainak (férj, feleség, plusz a férfi anyósa) egymáshoz fűződő rejtélyes kapcsolataira koncentrál. Az idegeneket befogadó város polgárai, mivel nem ismerik az új lakók múltját, tanácstalanul állnak azok furcsa szokásaival (a feleséget például nem láthatja senki, a külvilágtól elzártan

Pósa Lujza felvétele

Bessenyei Emma, Pap Lujza és Szegezdi Róbert

él) és egymásnak ellentmondó vallomásaival (az anyós a férjet, a férj az anyóst tartja bolondnak, és mindkettejüknek igazat lehetne adni) szemben. Kíváncsiságuktól vezérelve valósággal nyomozni kezdenek a titokzatos ügyben, hogy aztán – hiszen az igazságot nem tud(hat)ják meg – a végére teljesen összezavarodjanak, mert Pirandello felfogásában ez a fogalom nem, csupán szubjektív, tökéletlen magánigazságok léteznek.

Hogy az *Így van, ha így tetszik* még kevésbé tűnik papírízűnek a Sárdi Dóra rendezte előadásban, az a logikusan átgondolt, következetesen végigvitt változtatásoknak köszönhető (melyek alól kivétel a feleség kissé didaktikusra, „szájbarágósra" sikeredett zárómonológja). A zalaegerszegiek – az értelmezés szempontjából valóban feleslegesnek tűnő – szerepeket hagynak el, vonnak össze, továbbá hozzáírtak a szöveghez; néha pedig a leírt verzióhoz képest más szájából hangzik el egy-egy monológ. Túl azon, hogy a darab tézisszerű vonásainak háttérbe szorítását szolgálják, azért is fontosak ezek a módosítások, mert – főleg a hozzáírás révén – saját fikcióval és interpretációs lehetőséggel látják el a Hevesi Sándor Színház előadását. A polgármester lányának, Dinának, valamint a pirandellói inasból szövegbetoldásokkal „konstruált" cselédnek az eredetihez képest sokkal hangsúlyosabb szerepével ugyanannyira (ha nem inkább) szól az előadás a kisváros hétköznapi mikrovilágáról, a primitív emberi kapcsolatokról, mint az idegen családról vagy elvont eszmékről.

A szerep és a valódi(nak vélt) személyiség kapcsolódási lehetőségeit, viszonyát az összes figurára érvényesen, sokféleképp kibontó előadás koncepciójából természetszerűen következik, hogy a színészi alakításoknak nem a realista szerepfelépítésre kell hagyatkozniuk. A figurákat egy-egy személyiségjegyet, jellemző mozdulatot vagy hangot kiemelve, felnagyítva vagy karikírozva hozzák létre a játszók. A Pirandellónál jelentéktelen, tompa agyú Dina itt környezete panoptikumba illő figurái közül kiemelkedve megszökik szerelmével, Centuri nyomozóval szülővárosa nihiljéből. Az érzékeny, értelmes lányból Tánczos Adrienn a tisztaságot, romlatlanságot és a természetességet hangsúlyozza. A fiatal marokkói cseléd nagy metamorfózison megy át: a pusztán társadalmi szerepét betöltő szolgálóból önmagát megtaláló nő lesz. Horváth Nóra cselédjében az egyszerűség és (akcentusa révén) idegenség dominál. Lamberto bölcs cinikus Farkas Ignác alakításában, ahogy elmaradhatatlan sétapálcáját forgatva figyeli fotelje-ből a többieket. Szegezdi Róbert Ponzájában (ő a férj) éppúgy benne van az őrület, mint a múlton révült arccal merengő, Bessenyei Emma játszotta anyósban – szerep és valóság végleg, szétválaszthatatlanul összekeveredett bennük. Az előadás legkomikusabb figuráját Szakács László játssza. Örökké feszült, harsány, dadogós, remegő kezű Sirellije méltó párra talált a becsavart hajával leginkább falusi öregasszonyokra emlékeztető feleségében (Ecsedi Erzsébet). Az örökös elfoglaltságát büszkén hangoztató polgármester Balogh Tamás alakításában bábszerű figura. Centuriból (Szakály Aurél) a szerelmes fiatalt láthatjuk.

A játék a polgármester lakásának egyik szobájában zajlik, melynek berendezése kizárólag fehér tárgyakból áll. Fabio Meschini díszlete egyaránt alkalmas a család társadalmi státusának reprezentálására és az előadás egészének értelmezésére. A fehér szalon egyszerre kelti a gazdagság, a tisztaság, a kényelem és a feddhetetlenség látszatát, de a tisztánlátásra törekvést és az erre való képtelenséget is sugallja. Természetesen az sem véletlen, hogy – a szereplők közül egyedüliként – Lamberto Laudisi tetőtől talpig fehér ruhát visel. A Pirandellónál rezonőrszerepet betöltő férfi „fehérsége" egészen mást, a gondolati letisztultságot jelenti. A helyiek viszont csak külsőleg, tárgyaikban tudják megteremteni, elhitetni a tisztaságot, amely lelkükből, gondolataikból hiányzik.

Bár a látszat és a valóság határait bátrabban, több ötlettel, játékossággal is lehetett volna bolygatni, a Hevesi Sándor Színház műhelye főként a darabátírás, -átértelmezés, a rendezői koncepció és a sokjelentésű színhasználat tekintetében következetes előadást hozott létre.

LUIGI PIRANDELLO: ÍGY VAN, HA ÍGY TETSZIK
(Hevesi Sándor Színház, Zalaegerszeg)

Fáy E. Béla fordításának felhasználásával. **DÍSZLET-JELMEZ:** Fabio Meschini m. v. **MOZGÁS-HANG:** Giuseppe Bevilacqua m. v. **ZENE:** Horváth Károly m. v. **RENDEZŐASSZISZTENS:** Pénzes Csaba. **DRAMATURG:** Jurás Jenő m. v. **RENDEZŐ:** Sárdi Dóra m. v.
SZEREPLŐK: Farkas Ignác, Szegezdi Róbert, Bessenyei Emma m. v., Balogh Tamás, Mester Edit, Tánczos Adrienn, Szakács László, Ecsedi Erzsébet, Szakály Aurél, Pap Lujza, Horváth Nóra.

VARGA ENIKŐ

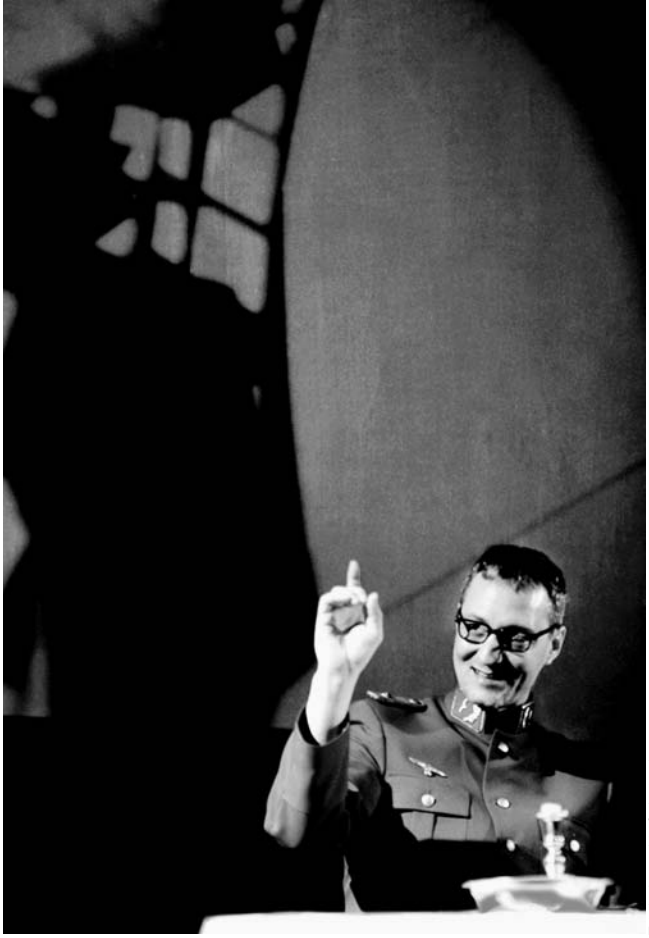
„Az utolsó náci"

■ ALIN NELEGA: RUDOLF HESS TÍZPARANCSOLATA ■

Megírni egy „hülye náci" utolsó monológját kényes dolog. Annyiban mindenképp, hogy a főhős hangja mögött jeleznünk kell saját álláspontunkat oly módon, hogy az eredmény ne karikatúra legyen, mégis kellő iróniával érzékeltessük minden elhangzó szó lehetetlenségét és abszurditását. A román szerzőnő kellő arányérzékről tesz tanúbizonyságot, amikor megírja Hess öngyilkossága előtti utolsó lehetséges beszédfolyamát. A náci eszmerendszer abszurditását úgy állítja elénk, hogy pozíciója az első pillanattól egyértelmű, ha lehet ezt mondani: tisztázott. A dilemma, amely ilyen téma esetében felmerülhet – hogy tudniillik felkeltheti-e együttérzésünket vagy sem –, itt fel sem merül. Ugyanis Nelega inkább a döbbenetünkre épít, amikor mégis felkelti az együttérzésünket – ilyen Hess gyerekkori megaláztatásának közbeékelt története –, az sem felmentésül szolgál. A darabot tagoló parancsolatok, melyek a felettes én, a Führer sajátosan értelmezett cenzúrájaként és a Hess által interiorizált normáiként működnek, szintén ezt a kiforgatott gondolkodásmódot erősítik.

Megrendezni egy ilyen darabot szintén kényes dolog. Tegyük fel, hogy nem ismerjük Nelega monodrámáját – mint ahogy a közönség nem is ismerheti. Vajon ebben az esetben egy több évtizede börtönben sínylődő embert látunk, aki az Apával kapcsolatos ödipális szorongásaiban megrekedve a szánalmunkra apellál, vagy egy önelégült, semmit meg nem bánó nácit, aki elutasítást vált ki belőlünk? A rendező nem határozza meg egyértelmű álláspontját. Ez lehetne tudatos, hogy ne is lehessen eldönteni egy rövidre zárt konklúzióval, milyen valójában Hess figurája. Csakhogy éppen a hangsúlyelhagyás, a pozíció tisztázatlansága miatt maradnak el egy ideig azok a finom regiszterváltások, amelyek a Nelega által megírt alakban benne vannak. A Nelega-szövegben a Hess abszurd gondolkodását erősítő retorikus szólamok már az elejétől nyilvánvalóvá válnak. A rendezés viszont a sokévi börtönre ítélt embert állítja elénk, így a néző nem tud mit kezdeni velük.

Feltűnő, hogy a közönség ritkán nevet. Ne értené a szerző ironikus pozícióját? Azt, ahogy kellő távolságtartással állítja elénk a „hülye náci" önelégült, mániákus futamait a „női" és a „néger" agy párhuzamairól? Ha a szöveg szintjén ez nem működik – az ingerküszöböt érdekes módon csak a negyven év feletti nők *végső megoldása* üti meg, Hess azon megjegyzése, hogy szép csendben mindannyiukat ki kéne végezni –, akkor a regiszterváltások nem



Tóth László felvétele

Fillár István Rudolf Hess szerepében

„jönnek át". Az előadás egy jelentős része úgy megy le, hogy nincs is benne regiszterváltás.

A Németh Pál megteremtette tér monokróm színvilága, a díszlet expresszionista jellege torzított perspektívájával, ferde falaival és kiforgatott látószögével – a hátsó falra rögzített ágyon „fekvő" Hessről mintha felső kameraállásból kapnánk képet – erősíthetné a címszereplő torz, minden viszonyítási pontot nélkülöző belső világát, melyet a szöveg nyilvánvalóan tár fel. Erősíthetné, mégis modorosság marad, ahogyan a falra rögzített ipari kamerák adta képek is, melyek a „felügyelő" szuperpozícióját hivatottak kivetíteni. Ahogyan modorosság és nem illeszkedő félmegoldás marad a kívülről megszólaltatott, a parancsolatokat ismertető hang is. Mindezek önmagukban és együtt sem képesek helyettesíteni azt, ami a színészvezetésből hiányzik. Fontos, hogy ezen a ponton ne színészi játékról, hanem színészvezetésről beszéljünk, ugyanis láthatóan nincs pontos rendezői koncepció arra, hogy a szöveg finom iróniáját kiemelendő, mennyi stilizációval, vállalt ripacskodással, túlzó „teatralitással" terheljék meg a figurát. Ahol a szöveg reflektáltan teátrális – például a párizsi vízióban, ahol Hess kitárt karokkal hívja magához a halott hörcsögöt –, ott a színészi játék nem eléggé az, illetve ahol a szöveg nagyon „náci", ott az alakítás ugyancsak elmarad ettől. Bármennyire erős az üvöltés – a „gonosz = üvöltés" bűvös megoldása itt sem marad el –, és bármennyire hatásos a dikció, mégsem ragadják meg pontosan, kellő arányokkal ezt a nagyon bonyolult figurát.

Fillár Istvánnak sok olyan pillanata van, amelyből kiderül, bármit el tudna játszani, ha „ki lenne találva" Hess alakja. (Ilyen pillanat a repülés-játék vagy a párizsi „szín", ahol egyértelműen jelölődnek ki azok a pozíciók, melyeket az elején hiányoltunk: Hess itt az apafigura beteges elkötelezettje.) Van egy momentum az előadásban, amikor a puszta dikció és a hangerő adta „lehetőségek" háttérbe szorulnak, és megszületik egy minden ízében hiteles jellem. Hess elmeséli egy gyerekkori emlékét, amikor barátaival egy éjszakai portya során kifigyelték apjának munkásait, amint egy fegyverrakományt pakolnak le a hajóról. A gyerekek lebuknak, és a munkások, hogy hallgatásra bírják, szexuálisan megalázzák őket oly módon, hogy a megalázás elkövetésére és elszenvedésére is a gyerekeket kényszerítik. Fillár gesztusai ezen a ponton rezignáltak, hangja törődött, testtartása magába roskadt, mint aki egy pillanat alatt megöregedett. Olyan letisztult pillanata ez, mely mélyen az emlékezetünkbe vésődik, s amely az egyszeri nézés kényszeredett konklúzióit is felülbírálásra kényszeríti.

ALINA NELEGA: RUDOLF HESS TÍZPARANCSOLATA
(Pécsi Nemzeti Színház)

FORDÍTOTTA: Papp Annamária. **LÁTVÁNY:** Németh Pál. **ASSZISZTENS:** Markó Rita. **RENDEZŐ:** Bodonyi József Péter.
SZEREPLŐ: Fillár István.

GALAMBOS GÁBOR

Kelj fel, Krisztus!

■ **BERTOLT BRECHT: KURÁZSI MAMA ÉS GYEREKEI** ■

Pisztolylövés és dobpergés nélkül halnak ki Kurázsi mama mellől a gyerekek. Önként, megadóan másznak fel a létrára... bevégezni. Nem lázadnak, hiszen pontosan tudják, hogy az égvilágon semmit se tehetnek a sorsuk ellen. Elsőnek a mulya Fejő, a naiv tekintetű Szente Vajk. Fekete spongya hull rá. Majd Eilif következik. Cservenák Vilmos a halál leple előtt még brechti hévvel pofán köpi a papot. Mintha evvel bármilyen revánsot venne bárkin is! A leglátványosabb „létrába feszítés" Kattriné. Lapis Erika bakanccsal a kezén és a lábán, utolsó szusszanásáig ütivágja a „szekér" tetejét. Egyedül rá nem hull a fekete lepel. Egyedül ő, a néma lány énekli teli torokból a darab végi kommunális „kapca-cserélő" dalt. A többi szereplő hitetlenül mered a semmibe, dúdolja, vagy még azt sem, a *Kurázsi-dal*t.

A hajdúsági szekeret úgysem lehet húzni semerre sem, hiszen Galgóczy Judit rendezésében egyáltalán nem játszik kordé. A sparheltes konyharészleg, illetve a graffitis telefonkészülék között egy böhömnagy bádogdoboz van. Hamar egyértelmű: ebben az előadásban ez a doboz lesz a szekér. A hullámbádog förmedvény nincs tele portékákkal. Valamikor az előadás során a tetejéről belezuhannak a bakancsok, valahonnan zászlók is előkerülnek... mégis, a doboz megmarad biankó objektumnak. Ormótlan és megmozdíthatatlan jelenléte az előadás atmoszférájának meghatározó elemévé válik. A díszlet Túri Erzsébet munkája.

A címszerepet játszó Dobos Ildikó e doboz és a zenekari árok között baktat le-fel. A színésznő mozdulataiban még az etalon-Kurázsi reminiszcenciáit hordozza: a bakon – azaz a doboz egyik ajtószerű bemélyedésében – ülve, szétvetett lábakkal, ölben nyugvó vagy csípőre tett karral, „dacpozícióban" várja a háború történéseit. De csak kimerevített ikonként dacos és harcias. Dobos kantinosnője igazából enervált, megfáradt és erőtlen. Nyoma sincs benne szívósságnak, nyakas elpusztíthatatlanságnak. Kurázsiját a félelem nem öltözteti harcias amazonmezbe. A színésznő átevickéli, átvergődi a háromórányi előadást. És a tizenkét évnyi háborút.

Az előadás pillérének a nemrégen újrafordított Brecht-szöveget érzem. Ungár Júlia nevén nevezi a dolgokat. Nemcsak a vulgáris, köznapi frázisok szintjén (pofán baszni, szopatni, nyald ki a seggem stb.), hanem a szöveg mélyebb dimenzióiban is. Kurázsi nyitó dalában Nemes Nagy Ágnesnél még a naphoz intézett, allegorizáló invokáció élt: „Süss fel, te nap!" Most, híven az eredetihez, „Wach auf, du Christ", „Kelj fel, Krisztus!" hallható. (Egy másik

érzékletes példa: a *Nagy Kapitulációban* szereplő lirizáló rigó helyett a tempót itt már a sokkal költőietlenebb seregély dirigálja.)

A mai indulatoktól fűtött és igazán jól mondható szöveget az előadás mégsem képes meggyőzően tolmácsolni. A ritmus sokszor leül, a jelenetek gépiessé, monotonná, sőt erőtlenné válnak. Ez különösen érvényes a songokra, amelyeket sem hangban, sem stílusban nem tud hozni a debreceni színészcsapat. Az előadás továbbá bővelkedik számos olyan megoldásban, amelyeknek megítélését nehezíti, hogy eldönthetetlen, mennyi bennük a szándék, és mennyi a félresikerültség. Brecht-előadásról lévén szó, túl könnyen adódik az értelmezési kísérlet helyett az elidegenítési effektus. Nem értem például, hogy miért mondja el a narrátor a magyar mellett több idegen nyelven is a képek előtti bevezető szöveget. Érthetetlen az is, hogy miért hoznak be élő állatokat (kakast meg bárányt) a színre. Nem értem továbbá a két dramaturgiai változtatás lényegét sem: minek kell a papnak bibliai jövendöléssel és Krisztusvárással okítania az 5. képben színre hozott kisfiút? És minek sétál a 10. képben egy vidéki parasztlány a színpadra, és pláne minek énekli el a „Maradásról" szóló dalt, amikor ez a drámában csak egy ház belsejéből hallatszik?

Mindezen érthetetlenségek ellenére akadnak az előadásban gondolatilag gazdag részletek. Különösen erőteljes a néma lány figurája: Kattrin, aki maga a kereszt – így mondja a szöveg! –, Galgóczynál feltámad a halálból, és énekével vonszolja tovább a nem létező igát. Mintha az előadás arról akarna szólni, hogy „juszt is" hit, remény, szeretet. És ez Brechtnek is tetszene, mert ez igazán nagyon fonákos.

Szente Vajk (Fejő), Dobos Ildikó (Kurázsi) és Lapis Erika (Kattrin)

Máthé András felvétele

BERTOLT BRECHT: KURÁZSI MAMA ÉS GYEREKEI
(Csokonai Színház, Debrecen)

FORDÍTOTTA: Ungár Júlia. **ZENE:** Paul Dessau. **DÍSZLET:** Túri Erzsébet. **JELMEZ:** Libor Katalin. **ZENEI VEZETŐ:** Bolba Tamás. **RENDEZTE:** Galgóczy Judit.
SZEREPLŐK: Dobos Ildikó, Lapis Erika, Cservenák Vilmos, Szente Vajk, Benedek Gyula, Dánielfy Zsolt, Bakota Árpád, Garay Nagy Tamás, Vranyecz Artúr, Miske László, Kóti Árpád, Sebők Klára, Kecskés Tímea, Révész Béla.

SZEKERES SZABOLCS

Csehovon innen

■ BRIAN FRIEL: POGÁNYTÁNC ■

Az élő klasszikusnak számító Brian Friel darabjai közül az 1990-ben megjelent Pogánytánc *örvend a legnagyobb népszerűségnek szerte a világon. Az idősíkváltások, az elveszett otthon iránt érzett sóvárgó vágy, a látszat és a valóság különbségének traumatizáló hatása jellemző a szerző darabjaira, s nincs ez másképp a* Pogánytánc *esetében sem.*

A szolnoki Szigligeti Színház Szobaszínházában látható előadás rendezője formabontó térbe helyezte a nővérek történetét. Szabó Máté stilizált, eszköztelen játékmóddal kísérli meg elmesélni a Mundy-ház végső széthullását. A rendezés érdeme, hogy megmutatja: még ez a furcsa matriarchátus is működhet összetartó családként, olyannyira, hogy az emlékezés hosszúhosszú évek múlva is könnyet csal a darab narrátorának, Michaelnak a szemébe.

Az előadás térkezelése szimbolikus. Öt, padlólappal borított kis út vezet le azokról az emelvényekről, amelyeken a lányok ülnek. Ezek az utak egy kisebb, szalmával fedett térbe futnak össze középen; ez egyszersmind jelképe a család közvetlen környezetének s az elmaradott, provinciális Írországnak is. Minden út ide a pusztába, a semmibe vezet. (A díszletet Huszthy Edit tervezte.) A szerzői instrukciók által megszabott tér a kinn és benn közötti eltérések érzékeltetését hangsúlyozza. Ez főleg Gerry látogatásakor, a szimultán cselekmény megjelenítésekor fontos, amit az előadás világítási effektusokkal old meg.

A *Pogánytánc* ritmusát, egyedülálló atmoszféráját a táncok, mozgások és a köznapi jelenetek váltakozása adja (adná). Éppen ezért a színrevitel hangsúlyos pontja az első felvonás azon jelenete, amelyben az öt lány először külön-külön a maga helyén, majd egymásba kapaszkodva ropja a táncot az Irish Coffee előzenéjére. Az előadás tere, diszkrét stilizációja azonban nem ad helyet ennek a dionüszoszi eksztázisnak: a táncot inkább jelzik, mint lejtik. Ez annál is fontosabb lenne, mert a szereplők statikus helyzetből (széken ülve) indítják az előadást.

Szokás összevetik Friel drámáját közvetlen ihletőjével, Csehov *Három nővérével*. A Mundy lányok jóval kevésbé reflektálnak önmagukra, mint a Prozorov-ház lakói; beletörődéssel és nosztalgiával viselik sorsukat. Friel a csendesen folydogáló hétköznapokból próbál – némi epikus beütéssel, narrátor szerepeltetésével – drámát szerkeszteni. Mivel azonban az öt női szerep túl soknak bizonyul ahhoz, hogy mindnek saját arca, karaktere legyen – az ír szerző elmarad Csehovtól.

A lányok szürkébbnél szürkébb életébe csak Gerry (Molnár László) évenkénti látogatása hoz változatosságot. Molnár hármas funkciót lát el: ő Michael, a hétéves kisfiú, aki felnőttként elbeszéli az eseményeket, és ő játssza saját apját, Gerryt is. Gerryje nagyotmondó slemil, aki retteg a felelősségtől.

A felszabadultságot, pogányságot, dévajságot az Ugandából visszatérő testvér, Jack atya jelenti a Mundy lányok életében. Ahogy lefoszlanak az Afrikából hozott ruhák, jelmezek, szokások Safranek Károly Jackjéről, ahogy egyre kényelmesebbé válik számára az otthon melege, úgy érez egyre

nagyobb szexuális késztetést testvérei (főleg Chris) iránt. Sohasem lesz már az, aki volt, s gyanítható, hogy a biztos megélhetési forrással rendelkező Kate Jack visszatérése és viselkedése miatt veszti el munkahelyét.

Bizonyára rendezői instrukció következményeként a nők egy-egy dominánsnak tekintett tulajdonságot hangsúlyoznak. Erőss Kinga mint Rosie az enyhén értelmi fogyatékos és a pajkos gyermeklánynak maradt felnőtt vékony határmezsgyéjén egyensúlyoz. Eltúlzott, felerősített gesztusaival, hirtelen mozdulataival, bakugrásaival megteremti a figura körvonalait, aztán a második részben a szöveg dominál alakításában.

Gubik Ági Chris szerepében szexuális vonzerejét használná az érvényesüléshez, foggal-körömmel ragaszkodik gyermeke apjához, Gerryhez, kisebbfajta orgazmust él át, mikor Gerry – átmenetileg – megjavítja Marconit, a rádiót, amely a túléléshez elengedhetetlenül szükséges zenét szolgáltatja, s csak akkor omlik össze látványosan, mikor a férfi kikezd Agnesszel.

Császár Gyöngyi Maggie-jének bolondozásai, abszurd találós kérdései mögött súlyos fiatalkori traumák rejlenek. Ő képes a leginkább ironikusan viszonyulni saját magához. Michaelt valósággal bálványozza.

Melkvi Bea hallgatagon kötögető Agnese legerősebben Rosie-hoz kötődik. Lelke mélyén ő szenvedi meg a legjobban Kate szigorúságát.

Csabai István felvétele

Gubik Ági (Chris), Egri Márta (Kate), Melkvi Bea (Agnes) és Molnár László (Gerry)

Egri Márta Kate szerepében kísértetiesen emlékeztet a *Három nővér* Olgájára. Kate tanítónő, aki nemcsak kora miatt, hanem kicsit idejétmúlt, erőltetett katolicizmusa miatt is a leginkább besavanyodott a lányok közül. Ebben a házban férfi híján ő viseli a nadrágot. Egy szemvillanással rendet tud teremteni húgai között, ha pedig a szó nem elég, ott van kéznél a szoknyáját tartó öv. Egy fejmozdulattal többet mond, mint a többiek hosszú monológokkal.

A végére hagytam az előadás legjobbját, Kovalcsik Anikó jelmeztervezőt. Ritkán látni ilyen sokatmondó, a színészek munkáját segítő ruhákat. Kate tanítónős kardigánja, Maggie fejkendője, Agnes és Rosie munkaruhái, Jack első felvonásbeli „szerelése" mind-mind telitalálatok.

BRIAN FRIEL: POGÁNYTÁNC (Szolnoki Szigligeti Színház Szobaszínháza)

FORDÍTOTTA: Upor László. **DRAMATURG:** Gáspár Ildikó, Laboda Kornél. **DÍSZLETTERVEZŐ:** Huszthy Edit. **JELMEZTERVEZŐ:** Kovalcsik Anikó. **ZENEI VEZETŐ:** Göttinger Pál. **KOREOGRÁFUS:** Pataky Klára. **RENDEZŐ:** Szabó Máté.

SZEREPLŐK: Egri Márta, Császár Gyöngyi, Gubik Ági, Melkvi Bea, Erőss Kinga, Molnár László, Safranek Károly. **KÖZREMŰKÖDIK:** Irish Coffee.

RÁDAI ANDREA

A mészégetőnek nincs vége

■ REAKCIÓKONTROLL ■

A Zugszínház nemrégiben bemutatott darabját, a Reakciókontroll*t valahogy a teljes érdektelenség lengi körül. Mintha nem is készülne előadásra a Merlin Színház: fél nyolckor még alig néhány néző téblából az előtérben, a jegyszedő negyedórát késik – majdnem elfelejtettem eljönni, mondja a pénztárosnak –, aztán, félig üres nézőtérrel, mégis elkezdődik a darab. A közömbös hangulat végigkíséri az egész előadást: lemegy, mint egy tét nélküli focimeccs.*

Pedig az előadásban fellelhető a rendezői (dramaturgi) koncepció: a darab ugyanis az emberi kapcsolatok sajátos szimmetriájára épül. A két főszereplő (Konrád és Konrádné) és mellékszereplőpáros a kényszerű egymásrautaltságok tökéletes négyszögét alkotja. Konrád felesége akarata ellenére vásárolja meg a mészégetőt, hogy végre teljes elszigeteltségben, zavartalanul leírhassa a tanulmányát. Miközben a dolgozat *nem* készül, feleségét borzasztó hangkísérleteihez, az „urbancsicsi módszer" tanulmányozásához hasz-

Horváth Ernő felvétele

Tizedes Anita, Horváth András és Fűri Rajmund

nálja fel. A nyomorék Konrádné férje segítsége nélkül még fésülködni, átöltözni sem tud. A mellékszereplőkben a társadalmi szerepek összpontosulnak. Froller (Gondnok) a házaspár fizikai szükségleteinek kielégítésében segédkezik, ő hordja ugyanis az ételt a fogadóból, egyben ő az, aki meghallgatja Konrádot, s fokozatosan tanulmánya hívőjévé válik; Konrádné számára pedig egyedül ő szállítja naponta a híreket arról, hogy rajtuk kívül más emberek is élnek (de főleg meghalnak) a világon. Wieser (Gazda, egyben polgármester, erdőtanácsos, építési tanácsos és bankigazgató) léte a bizonyíték arra, hogy az ember nem zárkózhat el tökéletesen a társadalom elől: Konrádnak legalább pénzre van szüksége a banktól, a társadalomnak pedig szüksége van Konrádra, a polgárra, hogy a kölcsönkért pénzt és az útépítés fejében járó adót behajthassa.

Ez a tökéletes szükségleti szimmetria érvényesül a színpadképben is. A négy szereplőt két, kereszt alakban egymásra fektetett, sűrű szövésű drótháló fedett kifutó köti össze. A kifutók négy vége jelképezi a szereplők magánterületét: Konrád és Konrádné szobáit, a mészégető segédházát és a községet. A színészek gyakran bemerészkednek egymás magánszférájába, különösen amikor ez – valamely szükségletüket kielégítendő – elkerülhetetlenné válik. A darab egyik hangsúlyos pontján a négy szereplő középen, a kifutók metszéspontján találkozik: Konrád álmában végre leírja a tanulmányt, majd felesége – Wieser és Froller segítségével – elégeti.

A szükségletek bonyolult, szövevényes hálózatát azonban kevéssé emeli ki a színészek játéka. Horváth András felborítja az egyensúlyt, mert csak az őrült, mániákus tudós sztereotip megformálására képes. Emiatt Konrád thriller-hősnek, „pszichés esetnek", rekedt hangon ordítozó és ellentmondást nem tűrő, őrült Frankensteinnek tűnik, aki a tudomány oltárán a feleségét is képes feláldozni. Tizedes Anita pedig – bár tudom, hogy az egyik legnehezebb színészi feladat mozgássérültet hitelesen eljátszani – gyakran komikus hatást kelt, nemcsak mozgásával (szinte megkönnyebbültem, amikor az álomjelenetben hirtelen felállhatott, és nem kellett a nyomorékot játszania), hanem hisztérikusságával is – a thriller olykor átmegy vígjátékba.

Emlékezetesebb alakítást nyújt Keleti András Froller (a Gondnok) szerepében. A kitérdelt pizsamanadrágban csoszogó és szotyolahéjat köpködő kisember szinte észrevétlenül lényegül át Konrád és tanulmányának hívőjévé. Eleinte csak kíváncsian, majd, mint egy jámbor eb, egyre növekvő csodálattal hallgatja Konrádot, s az idegenektől is igyekszik megvédeni tanúvallomásaiban. Fokozatosan ébred öntudatra, először dadogva, bizonytalanul ejti ki a gazdája által használt nehéz szavakat, aztán szemrebbenés nélkül emleget differenciát és konstellációt. Froller szép lassan mindenbe beletanul, hogy a darab végén, gazdája eltűnése után, a tudós székébe ülhessen, s akárcsak Konrád, magasra emelt kezében tollal várja az üres papír felett a Pillanatot – a mészégető legújabb lakója.

REAKCIÓKONTROLL
(Zugszínház Társulat, Merlin Nemzetközi Színház)

SZCENIKA: Balogh Bulcsú. **ZENE:** Keleti András. **RENDEZŐ:** Hollós Péter.
SZEREPLŐK: Horváth András, Tizedes Anita, Fűri Rajmund, Keleti András.

TRIFONOV DÓRA

Minden egész eltörött...

■ ÖRÖMGYILKOS ■

Az idén tizenöt éves Andaxínház Mu színházi bemutatójának legszembetűnőbb eleme a hiány – elsősorban Geltz Péterére gondolok: az Andaxínház lelkét-atyját sem a színpadon, sem az alkotók között nem találjuk. Az előadást ezúttal Zsalakovics Anikó, az Andaxínház másik meghatározó személyisége jegyzi.

A hiány határozza meg az előadás esztétikai felépítését is: az egységes külső és belső világ, az egybefüggő egész, a szerves viszonyok hiánya. Ez a töredezett, posztmodern létállapot, a koordinátáit vesztett világ az előadás textúrájában negatívumként, értékvesztettségként van jelen.

Az előadás központi figurája a magányában vergődő, darabokra esett személyiségű Nő, aki különálló, egymással tematikailag össze nem függő, zárt jelenetekben vergődve zuhan egyre mélyebbre: értékefosztott valósága bugyraiba. A külső világ elől saját hermetikus köreibe menekülő nő előbb absztrakt álproblémát kreál kicsi kövek szopogatásának és egyik zsebéből másikba való átpakolásának ürügyén (a szövegek többsége Beckett-től való). A kényszeressé váló butaság mögött igazából a rendet, a rendszert keresi: hogy minden egyes kavicsot épp ugyanannyiszor szopogas-

Nagy Andrea

Dusa Gábor felvétele

son. Orosz Helga szájából egyesével kerülnek elő és zuhannak a vízbe a kavicsok, így a beszéd aktusa egyre kevesebb akadályba ütközik, de a megoldást nem találja: a kiúttalanság érzéséből az őrületbe hajszolja magát.

Egy következő képben egy *casting*on vesz részt. A helyzet azonban ellehetetlenül, mivel – újabb hiányként – semmiféle visszajelzést nem kap. Mintha mi magunk is egy valóság-show kameráinak túloldaláról figyelnénk őt, már-már *voyeur*ként lessük szótlanul a szituációba vetett vergődést. A Nő mindent megpróbál: miközben sokszínűségét, izgalmasságát, vonzó voltát, a közfelfogás szerinti „jó" tulajdonságait igyekszik bebizonyítani – de legalábbis „normálisnak" akar tűnni –, a benne uralkodó megfeleléskényszer halomba dönti a trendi, kirakati csillogású szerepek sztereotípiáit, és egyre ordítóbban bukkannak elő a szorongásoktól gyötört, frusztrált, bizonytalan, depressziós, neurotikus én takargatni való foltjai. A jelenet nagy ívet bejárva konkrét szituációból általános énkereséssé általánosul.

Az előadást a Nő kényszerű monológjainak sora szervezi: nincs kihez szólnia. Végtelenül kifosztott, s magától is olyannyira elidegenedik, hogy már saját hangját sem ismeri fel: töménytelen áradó, idegenül csengő szó halmazaként érzékeli önmagát. Újra Beckett költészetének mélységei teszik emlékezetessé Orosz Helga élőben és felvételekről szóló hangjának melankolikus kánonját. A monológok sorát két táncos jelenléte tagolja: Nagy Andrea és Gold Bea – az Artus társulat tagjai – a mozgás jelrendszerével jelenítik meg a depresszív világállapotot. Ők a Nő lényének egy másik szférában létező kivetülései. Mozgásuk a klasszikus – „ideális" – felfelé törekvő mozgásminták helyett lefelé irányul, folyton lehúz a földre. Ritkán kap lendületre, de olyankor mindig visszazuhan a mélybe, és ott ragad. A táncosok foglyokként vergődnek, majd hanyatt fekve szállnak.

Ahogy a Nő önképében nincs egység, éppúgy hiányzik a szervesség a színpadkép elemei között. A színpad középpontjában egy zörgő nejlonborítású, ormótlan fotel, mely csak tovább keseríti a beleülni próbáló életét. Hátul a két táncosnő-árny fekete-fehér fotója függ, mozaikosan feldarabolva, részekre szabdalva: a testrészek nem találják kapcsolódási pontjaikat, összegabalyodnak kezek, lábak, szemek, hajzuhatagok. Csak a mozdulatok lendülete vehető ki (Dusa Gábor fotómontázsa). A karosszék két oldalán egy-egy kis sekély medence: a jobb oldaliban föld, a bal oldaliban víz – elsősorban a két táncos mártózik meg, merül el az elemekben. A víz felett, fejmagasság fölött vékony pálcikákon és damilon függő kövek csapódnak össze olykor – ez az éteri, mégis zaklatottan szaggatott hangot adó szerkezet a levegőt, a harmadik elemet is bevonja a játékba. (A becketti szöveg kövei ezek vizuálisan.) A negyediknek, a tűznek azonban nem találni nyomát. Az elemek teljessége sem valósul meg tehát, mint ahogy az előadás összes hangsúlyos jelrendszerében megmutatkozik a hiány. Bár a Nőben ott izzik még valami parázs: szerepelni, szeretni, rendet rakni vágyik, törekszik a túlélésre, kapálózik a vészhelyzetben, a parázs nem tud lángra kapni. Ellenkezőleg: már kihunyóban van.

Egy háttérbe függesztett kép kietlen sivatagi tájat vagy inkább a Hold krátereit idézi, a fotel fölött pedig magányosan lóg egy mentőöv, mely piros-fehér csíkjaival – az egyetlen szín a fekete-fehér előadásban – sikolt bele a térbe: a veszély, a segélykérés erősen exponált metaforája. Szerepe messze túlmutat azon a jeleneten, amelyben az elhangzó fikció szerint a Nő szobáját elönti a víz, és ő a fotel tetejére kucorodva várja megmentőit. A tér majd' minden eleme láthatatlan damilokon függ: nincs alapjuk, nincs biztos kapcsolódási pontjuk semmihez. A díszlet elemei térinstallációvá szervesülnek: a hiány, a darabokban heverő világ szimbolikus képét mutatják.

Az *Örömgyilkosok* világa megérint, zavarba ejt, elgondolkodtat. Sokrétű önelemzést, komplex feltárulkozást kapunk, melynek eredménye: elkeserítő csődjelentés. Fuldoklás egy élet-halál közti köztes állapotban. A Nő léte ingatag, pillanatnyi helyzete válságos, akárcsak a színházi struktúra perifériáján létező együttesé. Aggódva tekintünk rá, mert már az egészséges önirónia is vészesen fogy kifejezésmódjai közül. Segítségért kiált. Ha tehetetlenek vagyunk is, kétségbeesett sikolyát nem engedhetjük el a fülünk mellett.

ANDAXÍNHÁZ: ÖRÖMGYILKOS (MU Színház)

KOREOGRÁFIA: Gold Bea, Nagy Andrea. **FÉNY:** Payer Ferenc. **DÍSZLET:** Terebessy Tóbiás. **HANG:** Németh István. **FOTÓ:** Dusa Gábor. **RENDEZŐ:** Zsalakovics Anikó.
Külön köszönet Szabadi Zoltán és Sárközi Antal képzőművészeknek.
SZEREPLŐK: Orosz Helga, Gold Bea, Nagy Andrea.

KARUCZKA ZOLTÁN

Poros, zenés

■ CSIKY GERGELY: KAVIÁR ■

Budapest főkönyvtárában összesen kettő (!) példányban áll rendelkezésre olyan kötet, amely Csiky Gergely A kaviár *című munkáját tartalmazza, 1882-es kiadásúak, magángyűjteményből, kizárólag helyben olvashatóak, és a szöveggel való ismerkedés sem történhet akárhogyan: aki erre vetemedne, három asztal közül választhat egyet, ezek az aktuális könyvtáros néni látóterében vannak, elkerülendő, hogy a ma már muzeálisnak számító kiadások valamelyikét egy vállalkozó szellemű Csiky-rajongó jogtalanul örökre a magáévá tegye.*

Amilyen a kötet, olyan a mű maga is: poros, megmosolyogtatóan ódivatú. Keveseket hathat meg zsigerekig manapság a vidéki gyógyszerész, Poroszkay Tivadar fővárosi csetlés-botlása, ami inkább csetlés, mert botlásról végül is nincs szó: főhősünk Budapestre jön gyógyszertári ügyben, s ha már itt van, hátrahagyván otthon a nejét, Czilit, abban bízik, hogy jut neki valami kis liezon is. Kinéz magának egy bizonyos Lillyt, aki magát művésznőnek tartja, valójában úgynevezett léghajósnő, aki egy léghajón „pogány isteneket domborított", mint ahogyan ezt az őt pártfogásába vevő Barlanghy Achilles hajóskapitány is emlegeti. Lilly – őt aposztrofálja Tivadar kaviárnak – „pikánt, csípős, izgató" nő, kapható lenne éppen, merthogy Barlanghy az istennek sem akarja nőül venni, Tivadarnak azonban házasemberként azt kell megtapasztalnia, hogy komoly szándék nélkül, mondhatni, *l' art pour l' art* kevéssé lehet sikeres, Lilly ugyanis férjet akar, nem viszonyt. Erre persze a gyógyszerész ha ennyire bonyolult, hagyjuk a fenébe alapon meg is unja az egészet. A történet másik szálát Barlanghy három vénlány rokona adja, meg az ő unokahúguk: a nénik húgukat, Mariskát Barlanghynak szánják, ő azonban a család titkárát szereti, Beregi Oszkárt. Van némi bonyodalom, de nem olyan, hogy belefájdulna a fejünk, ennyire nem ravasz a dramaturgia; tudjuk az elején, hogy Mariska Oszkáré lesz, Lilly Barlanghyé, Tivadar meg mehet haza Czili szoknyája mellé, majd otthon számolnak. Nagyjából ennyi – a mának soványkа.

Soványkа, ugyanakkor bájos, könnyed, szórakoztató; ebben olyan, mint a szerző egyik utolsó és talán legismertebb munkája, *A nagymama*. A József Attila Színházban bemutatott *Kaviár*t (így, névelő nélkül) mai színpadra Pozsgai Zsolt alkalmazta, aki nem-

egyszer dolgozott már együtt az előadás rendezőjével, Iglódi Istvánnal. Ők ketten, valamint Szokolai Brigitta dramaturg ahhoz az anyaghoz nyúltak, amely fogyasztható akár manapság is: a Fényes–Szenes szerzőpáros zenés változatához. Némileg átírták persze. Lilly manapság műlovarnő, és nagyobb szerepet kap a történetben a ligeti vendéglős, akitől senki nem rendel semmit, mert a kerthelyiséget mindenki csak üldögélésre használja; továbbá, mint kiderül, Barlanghy elszegényedett, és szemetet szállít Újpest és Csepel között, és Tivadar felesége is kalandért jön Budapestre, nem pedig azért, hogy magányosnak hitt férjének társaságot nyújtson. Kimarad néhány kisebb szerep; száműzetett a szövegkönyvből a beszédes nevű ügyvéd, Zúghy is, az egyetlen, akivel kapcsolatban Csiky saját erőteljes nem tetszését adja a többiek szájába (a darabban elhangzik például, hogy valaki „azon rögeszmében szenved, hogy az ügyvédek mindig igazat mondanak"). Olykor maga Zúghy nyilatkozik hivatásáról nem éppen dicsérően (amikor például megjegyzi: olyan még nem fordult elő a világtörténelemben, hogy pénzt egy ügyvéd visszaadjon). Zúghy nélkül az előadás tényleg nem más, mint amit a színlap feltüntet: zenés vígjáték.

Szkárossy Zsuzsa felvétele

Esztergályos Cecília (Márta), Kocsis Judit (Miranda), Gieler Csaba (Sancho) és Pogány Judit (Brigitta)

Nos, az előadás valóban zenés, és aki szereti a dalok szerzőit, nem csalatkozik, mert a dallamok jól ismertek, fülbemászóak, ismétlődnek is szépen. Mint vígjáték azonban a produkció hagy némi kívánnivalót maga után, rekeszizmainkat nem terheli, hahota helyett inkább csak nevetgélünk. Jellemző, hogy a legnagyobb derültségre egyrészt a Csiky korában még nem is létezett Titanic ad okot, meg annak fárasztó emlegetése, hogy a patikus lakóhelye melyik másik város előtt, illetve után található (mint megtudjuk, ez attól függ, honnan nézzük – nahát), továbbá egy véletlen: a vendéglős ugyanis, azt követően, hogy vállalkozása sikertelensége feletti bánatában a Dunába öli magát, majd kimentik, a szájában felhalmozódott vizet úgy távolítja el magából, hogy az Czili kontyát találja el, magyarán szólva az egyik színész leköpi a másikat, és ez olyan vicces. Ha ez utóbbi a rendezés része, akkor elnézést, egészen jól sikerült.

Horesnyi Balázs nem túl szép díszletében (az első felvonásban rajzolt a vonat, a ligetet ugyancsak rajzolt fák jelzik, a szünetben pedig elkészül egy hajó, melynek részei praktikusan mozgathatóak; a két rész díszlete annyiban van köszönő viszonyban egymással, hogy a hajó kéménye ugyancsak papírmasé) és Schäffer Judit korhű, pont eléggé jelentést hordozó jelmezeiben (nénik őszi színekben, ártatlan fiatalok világoskékben, hajóskapitány hajóskapitány-ruhában, vidéki patikus kevéssé vasaltan) folydogál a történet. A mai változat nem pergőbb és nem lassúbb az eredetinél, nincsenek meglepetések; ha valaki szekrénybe bújik, ennek a későbbiekben nyilván lesz jelentősége, ha az ajtónyitásnál ki is esik a színpadra, még jobb.

Ha történetei nem is túl fantáziadúsak, Csiky munkái a színészi játékhoz hálás szerepeket tartogatnak; a *Kaviár*ban is születhet nagy alakítás. A József Attilában meglepő, hogy nem a főbb szerepek alakítói a legfigyelemreméltóbbak, hanem a vendéglősként kitűnő Andorai Péter, akit nem veszélyeztet az olcsóság, visszafogottan, finom humorral kölcsönzi mesterségbeli tudását a nagydarabságában is szerencsétlen kisembernek; ezzel a történetnek ez a szála lényegesen nagyobb jelentőségűvé válik, mint a papíron. Koltai Róbert megbízható Poroszkay, Mihályi Győző Barlanghyként fess hajóskapitány, nem is értem, hogy Mariskának miért Oszkár kell inkább, akinek a szerepében Dányi Krisztián nem több mint fiatal, bár elismerem, hogy a Lévay Viktória játszotta Mariskával egyetemben körülbelül ennyi, amit a szerző elmond a szerelmesekről. A három néni a szöveg szerint három egyéniség, az egyik idealista, a másik gyakorlatias, a harmadik nagyvilági hölgy; magukat, vénlányságukat kikacagó kórusuk az egyik utolsó jelenetben, mondjuk úgy, necces, az előadás hangulatától durván elütő. Az adott karakter legfőbb tulajdonságát az álmodozó, de egyben kacér Miranda szerepében (a főpróbahéten balesetet szenvedett Galambos Erzsi helyett beugró) Kocsis Judit fogja meg leginkább (itt sem tudom, hogy véletlen-e arcán a kicsit túlzott pír; ha igen, ha nem, ez is egészen jól sikerült), a gyakorlatias Brigittát Pogány Judit aranyosra veszi, Mártaként Esztergályos Cecília nem véletlenül táncol a legsikkesebben. Az ukrán akcentussal beszélő műlovarnő Lillyt Ullmann Móni korrektül adja; hogy csípős és izgató lenne, nem vettem észre, inkább együtt érez Tivadarral, mintsem kokettálna vele; aki Tivadarhoz való, az nyilván a Vándor Éva által kissé unalmasra, de eltaláltan ijedtre formált feleség, Czili.

CSIKY GERGELY: KAVIÁR
(József Attila Színház)

MAI SZÍNPADRA ALKALMAZTA: Pozsgai Zsolt. **ZENESZERZŐ:** Fényes Szabolcs. **DALSZÖVEG:** Szenes Iván. **DÍSZLET:** Horesnyi Balázs. **JELMEZ:** Schäffer Judit. **KOREOGRÁFUS:** Fincza Erika. **ZENEI VEZETŐ:** Gebora György. **KORREPETITOR:** Erős Csaba. **HANGSZERELTE:** Fekete Mari. **SZCENIKUS:** Éberwein Róbert. **DRAMATURG:** Szokolai Brigitta. **ASSZISZTENS:** Czipó Gabriella. **RENDEZŐ:** Iglódi István m. v.
SZEREPLŐK: Koltai Róbert, Vándor Éva, Mihályi Győző, Galambos Erzsi/Kocsis Judit, Esztergályos Cecília, Pogány Judit m. v., Lévay Viktória, Ullmann Móni, Dányi Krisztián, Andorai Péter, Szabó Éva, Márkó Eszter, Gieler Csaba, Breyer Zoltán.

NYÍREGYHÁZA, 2005. SZEPTEMBER 2–10.

VIDOR FESZTIVÁL

a VIdámság és Derű ORszágos seregszemléje

SZÍNHÁZI VERSENYPROGRAM

NAGYSZÍNPAD

Molnár Ferenc: **Játék a kastélyban** *(József Attila Színház)*
Örkény István: **Tóték** *(Radnóti Színház)*
Neil Simon: **Furcsa pár** *(Nemzeti Színház, Miskolc)*
Szép Ernő: **Vőlegény** *(Új Színház)*
László Miklós: **Illatszertár** *(Vörösmarty Színház, Székesfehérvár)*
Michael Frayn: **Veszett fejsze** *(Csiky Gergely Színház, Kaposvár)*
Csehov: **Három komédia** *(Madách Színház)*

KAMARA

Molière: **Tudós nők** *(Magyar Színház)*
Tasnádi István: **Paravarieté** *(Csiky Gergely Színház, Kaposvár)*
Forgách András: **Halni jó** *(Stúdió K)*
Slawomir Mrozek: **Mulatság** *(Bárka Színház)*
A jó pálinka itassa magát *(Merlin Színház)*
Commedia dell'arte *(Katona József Színház, Budapest)*
Álmodozók a falvédőről *(Vidám Színpad)*

INGYENES KONCERTEK

Világsztárok a VIDORon!

Goran Bregovic Wedding and Funeral Orchestra, La Familia, Compay Segundo Orchestra, Maurice el Médioni

Muzsikás, Romano Drom, Fantasmagoria, Besh o Drom, Parno Graszt, Kistehén tánczenekar, Vujicsics, Hétrét, Chalaban, Vodku v glotku, Sirtos, Csík zenekar

A részletes program megtalálható a Szabolcs-Szatmár-Bereg Megyei Napló különszámában

www.vidorfest.hu

FŐTÁMOGATÓ:

KELET MAGYARORSZÁG

MÉDIATÁMOGATÓK:

mtv · Duna Televízió · Filmmúzeum – A színes televízió · Kölcsey TV · Hálózat · Nyíregyházi televízió · Magyar Rádió Kossuth – Nyíregyházi Regionális Stúdió · Rádió 6 · Tilos Rádió · Pesti Sugó · Magyar Narancs · Népszava

Szabolcs-Szatmár-Bereg Megye Önkormányzata · Nyíregyháza Város Önkormányzata · Nemzeti Kulturális Örökség Minisztériuma · MFB Magyar Fejlesztési Bank Részvénytársaság · Kovácstüzép · Klub 95.3

CSÁKI JUDIT

„Európa csendes...”

■ GEORG BÜCHNER: DANTON HALÁLA ■

Meglehetős közhely – tehát nyilván a tapasztalásra épül –, hogy sok képben-látványban fogalmazó rendezőnek oly markáns a világa, hogy egyetlen fotóról is ráismerhetünk előadásaira. Önmagában ez persze nem tartalmaz sem pozitív, sem negatív értékítéletet – lehet puszta manír, de a saját stílus jegye is. Christoph Marthaler ragaszkodása a némiképp lepusztult közösségi terekhez ugyancsak fölismerhetővé teszi előadásait – ráadásul rögvest árulkodik a rendező színházeszményének alapkarakteréről: mindig minden és mindenki együtt van jelen. Ilyen volt a több mint tíz évvel ezelőtt a Volksbühnén készült *Murx den Europäer* című előadás, melynek terét (némiképp eldönthetetlen volt és maradt, vajon étteremben, váróteremben vagy tanteremben ülnek-e a szegyes asztaloktól fokozatosan kapcsolódnak be az éneklésbe – van idő szemügyre venni Anna Viebrock terét. Kétoldalt bokszok, középen asztalok – fapados az egész, a szó átvitt és konkrét értelmében egyaránt. Koszos falak, a plafonon „kockaneon”, hátul tábla: „Letzte Partie”. Kártyáznak.

Mire Danton – Robert Hunger-Bühler – piros pulóverében és zakójában kiválik a tömegből, már világos: itt nemcsak, illetve nem elsősorban a francia forradalomról lesz szó, hanem minden forradalmak félresiklásáról, a „fölfalja saját fiait”-ról. De mégsem a té-

Leonard Zubler felvétele

Jelenet a Christoph Marthaler rendezte előadásból

replők) egy kritikus Marthaler-térnek nevezte el. Aztán a *Die Stunde Null* szintén egy erősen leépülőben lévő teremben (rádióstúdió vagy mi) játszódott: asztalok, székek, hátul egy „kukucska-vezérlő” – és mindenki ült, énekelt, néha felállt. Föléledt, majd visszasüppedt a kataton létbe.

Hasonló a tér és a társulat térhasználata a zürichi Schauspielhaus Büchner-előadásában is. A *Danton halála* a „Fel, vörösök, proletárok”-kal kezdődik. Előbb egy szőke lány, Julie (Olivia Grigolli) énekli a függöny előtt – majd az egész társulat a színpadon, hosszan, finom, érzékeny kórusművé érlelve. Egy étteremben ülnek; az zisről, hanem arról, amiért Danton is rezignáltan kárhoztatja Robespierre-t: a rémuralom és erény lehetetlen kombinációjáról. Meg arról, ahogy a praxisban ez lenni szokott, immár guillotine nélkül. Utoljára tán ´68 körül a „művelt Nyugaton” – noha Európa innenső felén azóta „bársonyos forradalomról” meg „tetszettek volna forradalmat csinálni”-ról is hallottunk...

Danton életélvező értelmiségi, a kortalan, kölyökből mindjárt öregemberbe forduló Camille Desmoulins (Matthias Matschke) tétova *untermann,* a korpulens Robespierre (Josef Ostendorf), a nép fölkentje joviális és kérlelhetetlen, Saint-Just (Jean-Pierre Cornu) gátlástalan karrier-forradalmár. Csupa ismerős értelmiségi uniformis, csíkos garbó, fekete pulóver, drapp ballonkabát, sál, farmer, vászonzakó. Marthaler rendezésében *ma* játszódik Büchner tragédiája.

És mint Marthalernál rendesen: a rendezői fogalmazás kiindulópontja a végpont, mármint a dráma végpontja. Danton és Robespierre vitájának és csatájának már nincsen tétje, mert minden lezajlott, megtörtént, legalábbis a szavak, a látvány és kivált a zene szintjén. Büchner monológjai kiemelkednek a szövegből, a rövidebb, pattogósabb dialó-

gusokat fölitatja a mozgás, a tánc, a koreográfia. A mellékszereplők tömeggé, kórussá, tánckarrá lesznek – talán egyedül az angolnak, Thomas Payne-nek marad meg az egyéni arca, éppen a kívülmaradás következtében; ő angolul keresztrejtvényt fejt, így kapcsolódik a többiekhez. Eleganciája, szenvtelensége szinte végig hangsúlyos. Danton kifakadásai inkább önmagának szólnak, kevésbé Robespierre-nek; inkább a tapasztalatok summái, semmint egy, a meggyőzés érdekében vagy reményében folytatott vita stádiumai. Robespierre pedig a nézőtérnek háttal, hatalmasan a többiek fölé tornyosulva mondja el majd a magáét (üres térben, a semmi közepén): Dantonnak is, a forradalomnak is vége. Camille kerül a legközelebb hozzánk, nézőkhöz: félelme, kapaszkodása Lucile-be, az élet természetesnek tudott értékeibe – ez a legérzelmesebb, ez rendít meg leginkább. Danton higgadt magabiztossága, reflektált, kesernyésen szenvedélyes vonzalma a nők iránt (kik között Julie az első, afféle kevéssé látványos, mégis mély összetartozást mutató, higgadt és intellektuális szerelem; ismerjük a hetvenes évek házibulijairól az efféle értelmiségi párokat) arra a mély meggyőződésre épül, hogy az ember nem bújik ki a bőréből, akár a forradalomról, akár ölésről, akár ölelésről van szó. Danton nem az igazához – jelleme integritásához ragaszkodik.

A dalok nagyjából felölelik a nemzetközi munkásmozgalom régi „slágereit", a *Carmagnole*-tól a *Marseillaise*-ig, a *Guevara*-daltól az *El pueblo unidó*ig. Marthaler ezek szcenírozásában mondja el mindazt, ami a darabban a polgárság, a forradalom, a tömeg – ezek a legfontosabb akciók. Olyikhoz dinamikus koreográfia társul – a „női kar" képünkbe kiabáló, lendületes menetelésre, előre-hátra vonulásra ritmizált dala frenetikus –, máskor csak amúgy mellékesen ül hangszeréhez valaki, tétován belekezd egy futamba, adják szájról szájra, míg végül beterítik vele a színpadot.

Az utolsó felvonás elején megkezdődik a leépülés. Szépen lassan összepakolják a „kocsmát", összeszedik a szemetet, kiviszik a székeket, padokat, aztán az asztalokat, sőt, a bokszokat elválasztó elemeket is. Leemelik a függönyt, aztán a karnist is, a falról a képet, a táblát. Közben persze folyik a játék, a foglyok – Danton, Camille és a többiek – egymást és a bútorokat hurcoló társaikat kerülgetik. Danton – miközben vetkőzik – elmondja még, hogy „relikvia vagyok", valaki odavágja neki: „menjen színházba". Danton szó nélkül összeölelkezik Robespierre-rel – nincs már mit mondani egymásnak, ha csak azt nem, amit Lucile mond: „ez egy mérges idő". A termet csupaszítják tovább, egyre nagyobb zajjal és akkurátusan. És ahogy teljesen lebomlik a tér, még a lámpákat, oszlopokat is kiviszik, elveszíti – nemcsak hangulatát, pontosabban hangulattalanságát, sivárságát, de ezzel mégiscsak a saját arcát, hanem – minden konkrétságát is, döbbenten látjuk, hogy az üres térben megképződött Dantonék börtöne, a végállapot adekvát helyszíne: a semmi. Egy csellón halkan megszólalnak az *Internacionálé* motívumai, Danton a reményről beszél, és „a halállal kokettál"... Majd végeérhetetlen járkálás kezdődik, a férfiak szorosan egymás mögött róják a köröket, menetelnek eltökélten, sehonnan sehová. Ahogy Marthalernél mindig: katartikus a vég. „Európa csendes, újra csendes..."

És miközben Büchner drámája – amelyből alig-alig húzhattak valamit is, egyetlen szünettel majdnem négyórás volt az előadás – szépen és gazdagon ráborult a XX. századi *fin du siècle*-re is, elsiratván az összes forradalmakkal az emberiség jobbik (Marthalernál: értelmiségi) felét, a bécsi Museums Quartier E csarnokának hatalmas és pazar színháztermében mégiscsak az „összművészeti" teatralitás ülte diadalát.

Koltai Tamás

Gyűlöletgalopp

■ AUGUST STRINDBERG: HALÁLTÁNC ■

Eric Bentley egy helyen Strindberget idézi, aki szerint a dráma azokat a pontokat keresi, ahol a nagy csaták lezajlanak. Az egyik ilyen pont a nőgyűlölő Strindberg számára a házasság, amelyben az élet legnagyobb csatája zajlik férfi és nő között. Ha van modellje ennek a drámatípusnak, akkor a Haláltánc *az.*

Peter Zadek a bécsi Akademietheaterban mindkét részt megrendezte; az előadás terjedelme – két szünettel csaknem négy óra – azokat is elrettentheti, akik már önmagában riasztónak találják, hogy Strindberg hősei *agyonbeszélik* egymást. És az első rész még hagyján. Abban Edgar, a Kapitány és Alice, a felesége – Kurt, a nő unokafivérének ijedt asszisztálásával – a nagyvadak változatos, kiismerhetetlen harcmodorát alkalmazva marakodik. A második rész azonban a „gyerekek" történetévé szelídül, amelyben a konvencionális társalgási színművet csak a háttérből színezi át az őket eszközül használó „öregek" – elsősorban Edgar – fáradhatatlan intrikája. Csak a darab legvégén kulminál a párharc, itt fejeződik be a „haláltánc" a szörnyetegségében is piedesztálra emelt, bizonyos értelemben a szerző felettes énjének tekinthető Edgar halálával. A színmű második részét ritkábban játsszák; az első önmagában is egész, tömör, háromszereplős kamaradráma.

A rendezőnek vannak színészei ehhez a „régi típusú" színházi formátumhoz, elsősorban a bámulatos Gert Voss. De tevékenysége korántsem merül ki abban, hogy „hagyja őket játszani". Ellenkezőleg: rendkívül szigorúan meghatározza a játék kereteit. Mindenekelőtt a teret. Azzal kezdi, hogy nem enged naturalisztikus színpadot, egy kézbe adja a díszlet, a jelmez és a világítás megtervezését. Karl Kneidl egységben kezeli a hármat, és Zadekkal közösen olyan képi montázst hoz létre elsődlegesen realista elemekből, amely nem hagy kétséget a látványstilizáció teatralitása felől. A dráma első részének tenger fölé magasodó toronyszobáját három panelfallal – a negyedik nyitott a nézőtér felé – a színpad közepére helyezi. A falak papírvékonyak, pszeudohatáson alapulnak, a velünk szemben lévőn például látszik, hogy vastag terméskövekből áll, illetve állna, ha nem volna egyértelmű, hogy kasírozott. A kisméretű szoba zsúfolva van tárgyakkal, kártya- és íróasztallal (rajta a cselekmény szempontjából elengedhetetlen távíró), fotelekkel, kézmosóállvánnyal, könyvekkel, képekkel, Alice babérkoszorúval övezett színházi fotóival, egy büsztt el... Meglepetést egy nagyobbacska ágyú kelt, amelynek csöve az ajtón túlra irányul (ha az ajtót kinyitják), és Edgar egy alkalommal, amikor őrjöngve szétrombolja a berendezést, középre hurcolja. Ennél is váratlanabb az ezután következő (félig) látomásjelenet, amikor az önkívületben lévő Kapitány körül szétlebegnek, inogni kezdenek a falak, kivágódik az ajtó, rések nyílnak, csapóajtók csattognak, és egy szembetűnő fényforrásból vörös *gegen*fény önti el a színpadot. A darabban szereplő néma Öregasszony is kísérteties látomásként vonul át a gyertyájával, majd a vaksötétben, amikor a szél elfújja a lángot.

Hannelore Hoger (Alice) és Gert Voss (Edgar) Gisela Scheidler felvétele

A panelfalakon kívül kétoldalt majdnem ugyanakkora „kihasználatlan" üres tér tátong; a jobb oldali szolgál ki- és bejövetelre, vagyis realisztikus értelemben nincs szomszéd szoba, a cseléd a fekete szuffitába épített ajtón közlekedik. Tovább bontja az arányokat, hogy az Edgart játszó Voss időnként a hátsó fal mögé kerülvén – gondolom, egy lépcsőn – fölhág a szoba tetejére, mint aki kilép a torony kilátójára. Térdtől fölfelé látszik, leveszi az ingét, mellét kitárja a szél(gép)nek, kezéből papírok röppennek szerteszét. A horizont felé fordul, amelyre teljes széltében a sziget földnyelve van fölfestve, sziklákkal, tengerrel, a nappalnak vagy az éjszakának megfelelő megvilágításban. Ez a háttér a dráma második részében is megmarad – ott áll az ágyú is –, csak hatalmas, a belmagasságot kitöltő fehér vászoncsíkok kerülnek elé, afféle függönylamellák, amelyek lengeni kezdenek a viharban; mögéjük hatalmas víztömeg zúdul, majd a zápor csillapodván már csak a horizontra vetített zuhatag kelti az illúziót. Ebben a részben a teljes színpad játszik, a fekete zongorán és a „karanténállomás" kevés bútorán kívül egy emberfeletti, többméteres sárga virágszirmot utánzó szecessziós lámpa uralja a naturalizmust ismét kijátszó teret. A nappali jelenetekhez Zadek a nézőtér fényeit is lassan fölhúzza, egyetlen pillanatra sem enged a valóságillúzióba süppedni.

Mindez kevésbé hatna a színészi játék kivételes minősége nélkül. Voss a jelenlét, a szinte észrevétlenül használt eszközök, a természetes létezés virtuóza. Edgarja rajtakaphatatlan szörnyeteg, felsőbbrendű énje nem rigolyákban vagy kegyetlenségben nyilvánul meg, néha csak abban, ahogy semmibe veszi Alice-t, vagy ahogy elhaladtában mindannyiszor fellöki kissé. Ájulásai megkomponált gesztikus remekek, ültében lesunnyad a feje, jártában megtántorodik (ez is akrobatikus mozdulat). A „bojártáncot" hatalmas, kakaskodó léptekkel járja, és hirtelen, egybeszabott gesztussal zuhan el. Semmi fölösleg, semmi szétszórtság, semmi dekomponált naturalizmus. Rosszulléte után enyhén tántorogva, tollas sisakját a fejébe csapva, groteszken kevély léptekkel vonul el. Alice-ként Hannelore Hoger idősebbnek fest, női vonzereje fogytán férjéhez hasonló hatalmaskodó ösztönét lépteti hadba, elsősorban Kurttal szemben, akit ellentmondás nem tűrve „leigáz": előbb térdre, aztán csókra kényszeríti. Edgarhoz a gyűlöleten kívül a végzetes összeláncoltság fűzi, jellemző, ahogy iszonyatot és ujjongást sűrít a férje ájulásait kísérő sikolyokba. Helyzetét, egzisztenciáját meghökkentően expresszív, ismét csak realizmuson túli eszközzel érzékelteti Zadek. Edgar kiborulásának, Kurttal való intim virrasztásának éjszakája után a vörös hajú Alice – egyetlen jelenetben – megőszülve, ezáltal „megöregedve" lép színre. (A kép reggeli világítása is józanul, ridegen semleges, kétlem, hogy a nézők egy része egyáltalán észreveszi a hajszínváltozást; de hogy *érzékeli*, az biztos.) A Kurtot alakító Peter Simonischek megnevezhetetlenül és megjegyezhetetlenül semmilyen; átlagkarakter a nagyvadak között.

A második rész Strindbergnél is átmegy középfajú színműbe; minden percért kár, amikor Voss nincs a színpadon. Nem mintha Zadek nem tudná a társalgást kitöltetni hiteles emberi tartalommal. De az is csak attól válik érdekessé, hogy tudjuk, valahol hátul ott ólálkodik az ugrásra kész Edgar. A végén, amint győzelmét várja, laza tartásban ül a centrális széken. Amikor kiderül, hogy mégis őt győzték le, egy pillanatra megmerevedik, végtelennek tetsző csönd után föláll, megtántorodik, összeesik, szélütötten motyog. Alice pofonvágja, mire felköp a nő arcába. (Mögöttünk ketten távoznak a nézőtérről.) Tolószékbe ültetik, kiviszik a színfalak mögé.

A tapsrendbe olyan virgoncan, hetykén, kikacsintva érkezik, mintha egy sétagaloppban vett volna részt négy órán át.

Hullámos a padló, szabályos lécekből áll, de dimbek-dombok, buckák és völgyek nehezítik rajta a járást. A rendező, a belga Luk Perceval és a díszlettervező Anette Kurz egy antwerpeni kocsmából vette a mintát, ahol a kiömlött sörtől fölpúposodott a parketta. A székeknek is ez a bizonytalan talaj jut, ferdén billegnek. Ez a nyolc szék az egyetlen „díszlet" a Toneelhuis előadásán. Az egyiken vörös műbőr, piszkosszürke bútorszövet a másikon, a harmadik konyhaszék, lestrapált darabok, talán ha két egyforma van köztük. Rajtuk kívül csak a teret három oldalról szögletesen határoló függöny érdemel említést, amely nehéz brokátra emlékeztető anyagával, palackzöld színével, alsó szegélyének díszítésével régi polgári lakásokba illene, itt viszont – a Theater an der Wienben zajló vendégjátékon – kitölti a színpad nem csekély belmagasságát, bár úgy viselkedik, mintha francia erkélyt takarna: az „odakinti" vihartól (az eredeti második felvonásban) szélesen lebegni kezdenek a szárnyai.

A mindennapi élet helyszíneit és tárgyait – az illusztratív valóságot – mellőző szituációban játszódik a Toneelhuis *Ványa bácsi*ja. Az előadás hosszú, kitartott csenddel és némajátékkal kezdődik. A szereplők a frontálisan állított székeken ülnek. Némelyikük csak ritkán változtat a helyzetén, mások kényszercselekvésekbe süppednek. Marina, a dada (Kristin Arras) kissé csálé tartásban görcsös, repetitív darabossággal húzkodja ruhája alját. Jelena (Ruth Bequart) egymáson átvetett lábait cserélgetve igazgatja a szoknyáját. Szonya (Ariane van Vliet) apró, ideges mozdulatokkal, akkurátusan fehér zsebkendőt hajtogat, újra és újra. A férfiak valamivel nyugodtabbnak látszanak, végül Asztrov (Tom de Wispelaere) töri meg a végtelennek tűnő, „idegesítő" csöndet: fojtott torokhangon, vakkantásszerű indulatszavakat lök ki magából, ami leginkább részeg káromkodásnak tetszik, és alighanem az is. (A műsorfüzet Percevalnak és a dramaturg Jan van Dycknak tulajdonítja az előadás szövegét, „Csehov nyomán".) A színészek sokáig úgy beszélnek, hogy nem hagyják el a helyüket. Aztán fölhangzik egy tenor ária valamelyik XIX. századi olasz operából, mintha száz évvel ezelőtti, recsegő felvételről szólna. Szerebrjakov professzor (Hans van Dam) odalép Jelenához, és fölkéri táncolni. Lassan, nehézkesen táncolnak a hullámos talajon, a padló hegyhátai és völgyei között bukdácsolva, szorosan egymáshoz tapadva – a *bel canto* operazenére.

Ettől kezdve ugyanez a szerkezet folytatódik az előadás végéig. A szereplők „szárazon" dialogizálnak – bár egyre többször elhagyják a széküket, sőt egyre dinamikusabb, egyre szélsőségesebb helyzetekbe és

Koltai Tamás

Sűrített Csehov

■ VÁNYA BÁCSI ■

Hans van Dam (Szerebrjakov), Gilda de Bal (Marija Vasziljevna), Vic de Wachter (Ványa) és Tom de Wispelaere (Asztrov)

kapcsolatokba keverednek –, aztán időről időre fölhangzik a soros operarészlet (továbbra is főként az olasz *bel canto,* Verdi, Boito, Giordano, Ponchielli tenor szólamra írt áriái), hogy újabb és újabb párok táncolhassanak rájuk. Jelena és Asztrov kettősében a doktor, valahányszor partnernője háttal kerül a közönségnek, lejjebb próbálja csúsztatni a kezét a derekáról, de az asszony mindannyiszor hátranyúl, és visszatolja. Marina nem tud táncolni, ritmustalanul toporog, de partnere, a professzor ezt nem veszi zokon, ugyanúgy végigjárják a számot. Általában csak egy pár táncol, nagyon ritkán kettő, a többiek ezalatt töppedten ülnek a helyükön, és figyelik a táncolókat; azt is, amikor a második részben Jelena tánc közben összetapadva csókolózik a férjével, aki nem öreg trotty, van ugyan egy rosszulléte, de hamar fölépül belőle. Asztrov is produkál egy fuldokló-köhögő rohamot a Szonyával való jelenetében, „véletlenül" épp akkor, amikor az belekezd közvetett szerelmi vallomásába, négykézláb állva hosszú ideig öklendezik, hirtelen abbahagyja, de amikor Szonya folytatni próbálja a mondókáját, visszatér a hányinger, a lány segíteni próbál, zsebkendőjét a férfi szája elé tartja, támogatja, hogy föl tudjon állni, mire másodszor is mintha elvágták volna a rohamot...

Perceval környezetrajz, tárgyak, hétköznapi cselekvésillusztrációk nélkül tudja érzékeltetni a szereplők életformájának bezártságát, végtelenített unalmát, kisszerűségét, groteszk kilátástalanságát. Pepecselő, naturális részletezés nélkül a csehovi létezés kvintesszenciáját kapjuk, s a lényeg a színészi energiákból sugárzik. Minden pillanat szánandó és mulattató egyszerre; nevetnünk kell, de a nevetés nem a fölényünkből, inkább együtt-

Gilda de Bal, Tom de Wispelaere és Kristin Arras (Marina) Phile Deprez felvételei

érző tehetetlenségünkből fakad. A redukált mozgást kikövetelő hullámos színpad, a székhezkötöttség, a kényszercselekvések ismétlése az emberi korlátozottság, az egyetlen szituációba sűrített értelmetlen lét metaforája. A rendező maga hasonlítja az általa sugallt képet az öregek otthonához, a széken ülést a meddő halálváráshoz. Színészeiről is elárulja, hogy Jelena, Szonya és Asztrov kivételével ötven fölöttiek, s a fiatalok hozzáöregszenek az idősebbekhez. Ne gondoljuk, hogy ebből statikus melodráma következik. Ványa bácsi (Vic de Wachter) a kötött szvetterében, puha kalapjában, sztentori hangjával egyáltalán nem látszik sem öregnek, sem esetlennek, Jelena mégsem szenvedheti, minden szerelmi próbálkozását csírájában elfojtja. Az előadás legfantasztikusabb kapcsolata Szonya és Jelena között fejlődik ki. Az utóbbi „külföldi", végig angolul beszél, először nehezen értik meg egymást, aztán kézzel-lábbal, gesztusokkal, óriási nevetésekkel egymásra találnak, ital nélkül, glu-glu-glu hangokat imitálva pertut isznak, fékevesztetten körbenyargalásszák a színpadot, Szonya majdnem bepisil, majd a zord leintésre megfagynak, és az első rész Mefisztó kaján rondójára zárul Gounod *Faust*jából. Két fantasztikus színésznő.

Perceval, akinek korábban a Shakespeare-királydrámákból összeállított, nyelveken, korokon és stílusokon átívelő, szédületesen képszerű és kaján buffonádáját láttam *Csaták!* címmel, különös érzékkel képes egyszerű, de a konvenciókat fölrúgó eszközökkel hatalmas hatásokat előállítani. Csehovjában is van egy viharjelenet, de nem az a nálunk jól ismert, kötelezően banális esőcske, amely vékony sávban csordogál az ereszcsatorna lyukain, a színpad közepén vagy hátul, hogy lehetőleg ne érjen senkit vagy épp csak valakit. Itt elementárisan zuhan a víz láthatatlan magasságból a teljes színpadra, mindenki bőrig ázik, lucskosan tocsog, Asztrov gatyára vetkőzik, amíg Szonya vissza nem öltözteti továbbra is nedves ruháiba. A zivatar, a hátul csapkodó függönnyel nem divatos effekt, hanem a szituációt szétrobbantó, szinte metafizikai jelenség, amely a szó legteljesebb, jelképes értelmében kivetkőzteti magukból a szereplőket, rövid időre megmutatja a felszín alatti, zaklatott, traumatikus énjüket. Egy másik, klisémentes jelenetben a lövöldöző Ványa körül mindenki elfekszik a padlón, hirtelen nem tudni, ki mindenkit talált el, az is lehet, hogy halomra lőtte a teljes szereposztást. Miután lassan föltápászkodnak, Ványa leül középen a piros műbőr székre, s többé nem mozdul onnan, míg lezajlik körülötte, ami még hátravan, az összes búcsúzkodás és elmenetel – Asztrov sikertelen csábítási kísérletei után Jelena engedélyt kér és kap a férjétől egyetlen szenvedélyes búcsúcsókra –, már nincsenek operaáriák, az ottmaradottak visszaülnek a székekre, Szonya utolsó monológja széttördelt alig-szöveg, úgy végződik az egész, ahogy kezdődött, lelassulva, csöndekkel, amíg lehull a hirtelen, száraz sötét.

Perceval elmondja egy interjúban, hogy nem érti, miért tódul a közönség Csehovra, ahogy meghallja a nevét. Jelentem, most, hogy láttam az előadást – én értem.

MARIAN POPESCU

Kritikus szemmel a román színházról

■ TÉNYEK ÉS KLISÉK ■

MŰVÉSZET ÉS TÁRSADALOM

Romániában 1989 után a színházi intézmények, a színházcsinálók és -értelmezők, a hatalom és a közönség zavaros, bonyolult és nehezen meghatározható viszonyba lépnek egymással. E viszony vizsgálata külön elemzés tárgya lehetne, úgy, ahogy ez a többi ország esetében is történt, ahol a művészi közösségek, a civil társadalom azt várták a közszféra vezetõitõl, hogy gondolják újra a fent említett viszonyokat (lásd Anglia a Thatcher-kormány után, Franciaország a nyolcvanas évek elejének decentralizálása folyamán vagy a kilencvenes évek eleji Egyesült Államok, ahol a National Endowment for the Arts feladatait tárgyalták újra). Akkor, amikor a közpénzek felhasználásáról kellett dönteni, ezekben az országokban a művésztársadalom fontosnak tartotta, hogy a kultúra társadalomban elfoglalt helyének és szerepének meghatározásában kulcsszerepe legyen.

A művészek és a döntéshozók (a közintézmények vezetői) közötti párbeszéd természetesen különböző jellegű és szintű lehet, az adott társadalom gazdasági, strukturális, informatikai fejlettségétől függően. Amikor egy művész közvetlenül és azonnal követeli a pénzt a művészetre és kultúrára, a döntéshozó pedig azt válaszolja, hogy pénz nincs, a párbeszéd még azelőtt befejeződik, hogy elkezdődhetett volna. De a művész lobbija a döntéshozónál sokkal rafináltabb, és így hosszabb távú is lehet. Ha egy bizonyos projektre vagy egy intézmény tevékenységének a fenntartásához akarunk megszerezni bizonyos összegeket, ez olyan, mintha csak valamilyen üzemzavart hárítanánk el, anélkül, hogy az egészen változtatni akarnánk.

A művész tevékenysége és a társadalom kulturális-művészi szükségletei közötti kapcsolatot az határozza meg, hogy a társadalom tagjai hogyan léteznek egy változó világban. Mivel ez a létezési mód nem változott lényegesen, a román színház ma egyre nagyobb eséllyel sétál bele egy átalakulóban lévő társadalom csapdáiba; a társadalomhoz való viszonya és benne játszott szerepe sorvad, a színház egyre jobban gettósodik, azaz egyre inkább elveszíti kommunikációs képességét. Az alkotók, minél inkább őrzik és hangsúlyozzák a színház mint *reprezentációs* művészet elit-státusát, szemben a *kommunikációs* funkciójával, annál jobban marginalizálódnak, esetleges utakat járnak, ahelyett hogy valós értékeket tudnának felmutatni.

A mai román világ olyan hibrid képződmény, amelyet a klienspolitikának a közterekbe való erőszakos behatolása, illetve az alapvető értékek egyértelmű vulgarizálódása és tartalmi kiüresedése strukturál. Hiányoznak az azonnali cselekvéshez szükséges vektorok a polgári szellem újjáteremtésére, az önreprezentálásra egy olyan társadalomban, amely felszabadult a totalitárius rendszer és a cenzúra vezérelte mechanizmusok alól. A román társadalom ma – bármilyen széttagolt és hibrid is – alapvetően spektákulum jellegű: „színészei" azonban nem fikciót teremtenek a színpadon, hanem az „új valóságot" hozzák létre. Azoknak a döntését, akik a művészetet választják pályaként, még védi a művészet „aurája", amelyre a közönségnek, úgymond, „szüksége van". Tilalmi időszakokban színházat csinálni – ahogy ez az európai színház történetében nemegyszer előfordult – egy dolog; sokkal nehezebb viszont azért harcolni, hogy a másikat meggyőzd: színházra márpedig szükség van.

SZÖVEG ÉS ELŐADÁS

Romániában jószerével ma is az előadás szövege áll a viták középpontjában, legyen szó akár rendezésről, akár elemzésről vagy kritikáról. Mivel meglehetősen behatárolt tapasztalatunk van magáról az *előadásról,* amely amúgy is nagyrészt a román színházi térségre korlátozódik, a szöveg – amely megragadható, kutatható, olvasható stb. – még mindig a színházról alkotott elképzeléseink legbiztosabb fogódzója. A humán tudományok rég kialakították kritikai és elméleti eszköztárukat, s aki ezeknek birtokában van, biztonságban érezheti magát a szövegmagyarázatokat (exegézist) illetően. Igaz persze, hogy ez az eszköztár nem kőbe vésett és örök, hanem változó, s e változást gyakran maga a színházi gyakorlat követeli meg.

Az előadás-magyarázatokat illetően azonban bajban vagyunk. A színházi előadásnak nincs anyaga olyan értelemben, ahogyan az író anyaga a könyv, a filmé a filmszalag, a zenéé a kotta; az előadás kollektív alkotás, amelynek „alkotója", azaz a rendező közvetítőkön keresztül fejezi ki magát; a színész és a rendező (jogi értelemben is) értelmező, szemben a díszlettervezővel, zeneszerzővel, koreográfussal, drámaíróval, aki viszont szerző. Szöveg és előadás viszonya ma gyakran tárgya a különféle poétikáknak, színházesztétikai elemzéseknek. E viszony értékelése határozott állásfoglalásokat eredményezett, amelyek olykor polarizáltak, mint például a mai

Matei Visniec Gödör a plafonban című előadása (sepsiszentgyörgyi Andrei Mureşeanu Színház)

francia kultúrában, ahol a *színpadközpontúság (szcenocentrizmus)* és a *szövegközpontúság (textocentrizmus)* vitázik egymással.[1] Természetesen a XX. század színházi gondolkodása rendkívül sokféle pozíciót alakított ki e kérdés megítélésében, s ez nemritkán a színházi gyakorlat oldaláról fogalmazódott meg,[2] de számos amerikai, német és francia kutató is kifejtette a véleményét. Sajnos a román helyzet azt mutatja, hogy e viszony „teoretizálása" – finoman szólva – megmaradt az újságírás szintjén, de hogy is történhetett volna másképp, ha egyszer ezekre a kutatásokra nem bátorított sem a felsőoktatás, sem valamilyen speciális intézményi struktúra. (Szemben Kelet- és Közép-Európa számos országával, ahol a színházi előadás kutatására és dokumentálására intézeteket hoztak létre, Romániában efféle struktúra ma sem létezik.) Mivel a (világ)színházi információkhoz ma Romániában alig lehet hozzájutni, a színházi tanszékekről hiányoznak a videotárak, akárcsak a szakkönyvtárak és a rendszeres szakkiadványok, és a legfontosabb egyetemi kurzusok (mint A színházi előadás elemzése vagy Az előadás dramaturgiája) kevés figyelmet kapnak, érthető, hogy a jövő gyakorlati szakembereinek képzéséhez nincsenek meg az alapvető fontosságú eszközök sem.

A ROMÁN SZÍNHÁZ KLISÉI

A közönség. Az egyik legfontosabb közhely az, hogy állítólag tudjuk, mit akar a közönség. A színház ma nem azért tér viszsza bizonyos szövegekhez, hogy *új olvasatokat, aktuális értelmezéseket* kínáljon, hanem nosztalgiázik, és azt állítja, hogy viszszaállítja a „normális", szabad működést. Ez azonban nem más, mint egy helyben toporgás, az egykor már bejárt utak ismétlése. A szöveghez való visszatérés a mai román színházban egyértelműen azt mutatja, hogy a közönségnek elege lett a román színház hagyományát meghatározó képiségből. Már csak azért is, mert az 1989 utáni román közönséget ostromolják és elárasztják a képek. A technika, a multimédia betörése ugyanazon a logikán alapszik, mint oly sok minden a román kultúrában: nem más ez, mint *menekülés az újdonságba.* Ez az újdonság azonban nem jár be egy természetes asszimilálódási utat, hanem egyszerűen be van dobva a mindennapokba, s ezért nehezen meghatározható szabályok és törvényszerűségek szerint működik.

Florinel Chirea felvétele

A nyugati világ bajnoka Bocsárdi László rendezésében (craiovai Nemzeti Színház)

A román színházi rendszer – amely szinte kizárólag közpénzekből támogatott repertoárszínházi intézmények hálózatából áll – *kínálati* alapon működik. A cél tehát a közönség, legalábbis az kellene hogy legyen, de a kereslet és kínálat elve ritkán érvényesül. Egyáltalán: működhet-e ez az elv a művészetben? Egyelőre elégedjünk meg azzal, hogy megállapítjuk: kínálat az, amely – szubvencionáltan – figyelembe veszi a közönség vágyait. De azok a feszültségek, amelyek a piaci viszonyok közt működő társadalmak művészetében már régóta jelen vannak, elsősorban a keresletet veszik figyelembe, az olyan kulturális termékeket – előadást, könyvet, filmet –, amelyeket a piac szereplőinek felmérése szerint „a közönség szeretni tudna, vagy rá lehetne venni, hogy szeresse". Romániában, mindössze néhány ember kitartó munkájának köszönhetően, bizonyos színházak repertoárja elkezdett modernizálódni, és új, román és más kultúrákból származó darabokat is befogad. Számos igazgató, rendező, színész azonban óvakodik az efféle szövegekből készült előadásoktól. Ők azok, akik a színházi előadásra továbbra is a *siker kultúrájának* perspektívájából tekintenek (amely lehetőleg legyen kereskedelmi siker is, járjon anyagi haszonnal). Ez a siker egyrészt a színházat magát is spektákulummá változtatja, másrészt az egykori romantikus színész „ikonját" fogalmazza újra, aki előtt le kell térdelni. A színész művészetének efféle lassan és erőteljesen korrodálódó misztifikálása nehezen képes szembenézni a jelennel.

A „szinkronban vagyunk" román mítosza. Ha egy színház, egy város bemutat egy darabot, aligha viszi színre másik teátrum, másik város. Újnak lenni – ez a vezérlő elv. Ezért aztán ritkán van esélyünk megnézni ugyanazt a darabot másik előadásban. Az újdonság fogalmának ilyen szűk látókörű értelmezése kulturális szempontból tarthatatlan. A siker kultúrája így azt várja el a színháztól, hogy „bedobjon", de nem azt, hogy terjesszen is valamit. 1989 óta az újdonság, a megújulás utáni vágyunkban, hogy végre szinkronban legyünk a világ többi részével, gyakran „second hand" termékekhez folyamodunk, ahelyett hogy megértenénk: a közönséghez való viszony úgy is mélyíthető, ha más színházak által már játszott darabokat viszünk színre az újrabemutatás által megkövetelt *kreatív* módon. Egy jó színházi szövegnek forognia kell, és nem lehet egyetlen színház/előadás foglya.

A román kortárs dráma nem jó. Román kortárs dráma ritkán vonz fontos színházat vagy jelentős rendezőt. Miért? Úgy tűnik, az egyik ok a drámaírók alacsony szakmai színvonalában keresendő. Merthogy *színház számára* írnak, azaz egy olyan világ számára, amely a közönségtől függ. Ellentétben nyugati, de akár számos keleti társukkal, a román drámaírók – néhány fiatal alkotó kivételével – nemigen kedvelik a színházzal való közvetlen viszonyt, és ritkán részei annak a csapatnak, amely létrehozza az előadást. A szövegek sorsa egy produkciós folyamatban mindig ugyanaz: ha már egy darabot elfogadtak és (akár a szerző jelenlétében) felolvasták, az író többé nem része a megszülettben lévő világnak, és nem is követi végig az alkotási folyamatot (amelyben esetleg elleshetett, tanulhatott volna valamit). Ezért közvetlen színházi tapasztalata rendkívül korlátozott marad. Vitathatatlan az

1 Lásd Patrice Pavis *Előadás-elemzés* című kötetét, illetve *Színházi szótárát*, Michel Vinaver: *Écritures dramatiques* (Actes Sud, Arles, 1993) vagy Keir Elam: *The semiotics of theatre and drama* (1980) című köteteit.

2 Lásd 1950 után például Peter Brook, Antoine Vitez, Robert Wilson, Andrei Şerban, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, Giorgio Strehler, Peter Stein munkáit.

is, hogy a román színésznek, rendezőnek – persze képzettsége, életkora függvényében – már egyetemista kora óta kevés gyakorlata van abban, hogy új szövegekkel, kortárs darabokkal dolgozzon. Még az egyetemi elméleti kurzusok is, amelyeknek naprakészebbnek kellene lenniük, és fel kellene készíteniük az alkotót arra, hogy szembenézzen saját kortárs jelenével, csak ritkán lépnek ki ebből a hagyomány vezérelte paradigmából. Az is igaz, hogy a színházak gyakran azért utasítanak el egy román vagy más kortárs szöveget, mert az nem felel meg a XIX. század végi esztétikai kategóriákon nyugvó színházi szemléletnek, amelyben a döntő fogalmak a karakter, a történet és a pszichológia. Nem állítom, hogy ezeket a kategóriákat el kell felejteni, de bizonyára újra kell őket gondolni.

Úgy tűnik, hogy a színház ókori görög funkcióját – a *köztereken* (amfiteátrum, agora) való *kommunikálás művészetét* – vissza kellene hozni a mai román színházba. Ebből a szempontból a színház számára készült új szövegek, a kortárs valóság és jelenidejűség e zálogai kulcsfontosságúak, a klasszikusok és a nemzeti drámairodalom újraértelmezése pedig a harmadik évezred nagy kihívása.

A generációk közötti konfliktus. Egy másik román színházi közhely a generációk közötti konfliktus *hiánya.* Egy közismert, gyakran a média által is hangoztatott, már-már bizánci jellegű mítosz szerint a fiatalok megtanulják az öregektől a műhelytitkokat, trükköket, átveszik a stafétabotot stb., s így zökkenőmentesen történne meg a helycsere a Nagy Generáció és az 1989 utáni fiatal, de mindenképp a *mesterek felügyelete alatt álló* nemzedék között. Nálunk még soha nem találkoztam olyan igazi tehetséggel, akit saját magáért ismertek volna el, és ne állt volna a „háta mögött" egy mester. Tudom, hogy ezt így is lehet, és fontos a szakmához, mesterséghez való tartozás hagyománya, de azt is tudom, hogy másként is lehetne, nevezetesen a mester–tanítvány viszony misztifikálása nélkül.

A nemzedékek közötti konfliktus létezik. Nem beszélünk róla, és nem is szabad leszállítani olcsó viták szintjére, mert az nagyon kártékony lenne. Igaz, a sokk néha jól jön. Elvégre minden generáció érvényre akarja juttatni saját értékeit. Csakhogy a mai fiatal emberek útja sokkal bonyolultabb. Ha 1989-ig mindenféle fórumok (a párt, az ifjúsági szervezet, a hivatalok, a Securitate) tartották drasztikus ellenőrzés alatt a fiatalok szakmai önmegvalósítását, ma másfajta: anyagi, politikai és morális kontrollok működnek, amelyek talán még alattomosabbak, de az őket életben tartó korrupció foka szerint mindenképpen rombolóbbak.

A román színházi iskola. A felsőoktatási tantervi reform, melyet a Bolognai Folyamat (1999) ír elő, olyan akciótervet és elhivatottságot követel, amely eddig nálunk meglehetősen hiányzott. A színházi képzést valamilyen, a hagyományaiból egyáltalán nem következő módon át kellene alakítani; például alapvetően a színészképzést, amely évről évre továbbra is a legtöbb hallgatót vonzza (és amely – bizonyos egyéb szakmák mellett – a legmagasabb fejkvótát kapja). A színészképzés eddig nem jelentett mást, mint négyévnyi tanulmányokat egyetlen tanár irányítása alatt, aki már a felvételin kiválogatja jövőbeni diákjait, s ezzel mintegy előre kiosztja annak a majdani „előadásnak" a szerepeit, amely tulajdonképpen a további négy év tanulmányaihoz illeszkedik. A romániai színészképzés alapja a hivatásszerű oktatás; a felvételi – különösen a színész szakra – továbbra is a klasszikus színház standardjeihez illeszkedik, amelyekben központi szerepet játszik a karakter vagy a szerep fogalma – és mellékesen az osztályvezető tanár (gyakran igencsak megkérdőjelezhető) rendezői ambíciója, aki a tanulmányi idő vége felé előadásokat fog készíteni osztályával.

Nem titok, hogy az 1989 után Romániában létrehozott színházi felsőoktatási intézmények egyszerűen lemásolták a bukaresti egyetem tanmenetét. A probléma csak az, hogy ezt a tanmenetet a képzés aktualitása szempontjából az egyetemeken belül sohasem elemezték és vitatták meg nyilvánosan. Elvégre mindaddig, amíg a karakterről kizárólag a realizmus tartományán belül gondolkodunk, a színházművészet olyan értelmezési módok függvénye marad, amelyek a szöveg mint narratív struktúra primátusából és a klasszikus szerepkategóriák szerint a színész fizikai adottságaiból indulnak ki, ezáltal – olykor megengedhetetlen mértékben – korlátozva a képiség és

A Pantagruel sógornője Silviu Purcărete rendezésében

theater.hu – Ilovszky Béla

theater.hu – Ilovszky Béla

A negyedik nővér Marosvásárhelyen, Alexandru Colpacci rendezésében

a képzelet alkotóerejét és funkcióját. Hiszen ma a színész munkája nem csak a figura – egy olyan irodalmi-esztétikai kategória, amelyet a hatvanas éveket követően a színház- és előadás-elméleti kutatások, a kritika és a filozófia egyaránt mélységeiben újragondoltak – fogalmára korlátozódik. A testbeszéd, a látvány különböző funkciói, a színházi tér fogalma fontos részét kell hogy képezzék a színészek, rendezők és díszlettervezők oktatásának. A román színházi felsőoktatásban ma is élesen elválnak egymástól az elméleti tárgyak és a mesterségórák. És hogy az egyetemista rendezők és színészek mennyire vannak felkészítve nem hagyományos szövegekkel vagy darabokkal való munkára, és azokra a terekre, amelyek már nem nyújtják az olasz színpad biztonságát...? Úgy tűnik, az egykori kommunista blokk országainak színházi felsőoktatása még ma is őriz valamit a szovjet színházi rendszer követelte uniformizáltságból.

A román színházi képzés alapja – mint ezt gyakran és büszkén mondogatják – egy úgynevezett organikus koncepció. Ez lenne a híres román színházi iskola. Azonban közelebbről nézve itt is jócskán akadnak jelentős problémák. A tantárgykínálatot inkább adminisztratív struktúrák, mintsem tartalmi és a képzés folyamatát figyelembe vevő tényezők határozzák meg. Az oktatás, miként a színház egésze, szintén a sikerkultúra elvein nyugszik, nem pedig egy specifikus, tudatosan felépített képzésen. A felsőoktatási intézmények sehol sem hozzák nyilvánosságra a tantárgykínálatot, az egyes tárgyak leírását, az oktatókról, tudományos pályájukról és szakterületükről szóló információt. Ha ma megnézzük a színész, rendező vagy színháztudományi szak felvételire ajánlott szakirodalmát, nemcsak azt tapasztaljuk, hogy ez a bibliográfia meglehetősen elavult, de azt is, hogy sem a repertoár, sem a kritikai és elméleti munkák tekintetében nem biztosít helyet újdonságnak.

Egy másik alapvető kérdés az, hogy vajon mire is készíti fel az egyetem a négy év alatt ezeket a diákokat. Főleg arra, hogy képesek legyenek beépülni abba a repertoárszínházi rendszerbe, amely jelenleg fennáll, és amelyet jól-rosszul szabályoz a 2004-es Színházi és koncertelőadások törvénye. Olyan feladatokra tesz alkalmassá, amelyekhez a diákoknak a piac követelményei szerint egy sereg más képességgel kellene rendelkezniük (a produkció-létrehozás különböző fázisainak ismereteivel, valamint marketing- és piárismeretekkel), vagy a színházi intézményrendszeren kívüli munkára nevel.

Színházi újságírás és kritika. A román színházkritika története nem azért érdekes, mert példaértékű, hanem abban a tekintetben, ahogy a színházi alkotáshoz és a közeghez viszonyul, amelyben az létrejön. Létezik támogató jellegű kritika, de hiánycikk az irányadó kritika, amely egy szélesebb olvasóközönséget orientálna. Ma nálunk jórészt újságírók írnak színházról. A kritikai tevékenység tekintélye, úgy vélem, átfogó szakmai ismereteken, a mondandó világosan strukturált kifejtésén, egy felvállalt és mások számára is nyilvánvalóvá tett értékrendszeren és egy bizonyos ítélkezési módon alapul. Nálunk, akárcsak számos más országban is, mindig is az újságírás és a tudósítás[3] volt a meghatározó, a színházkritika kevésbé. A román színházi könyvkiadás története is azt mutatja, hogy gyakoribbak a beszámoló jellegű kötetek és a színészmemoárok; a kritikai gyűjtemények, esztétikai és elméleti munkák kevésbé tipikusak. A felsőoktatás sem hozott létre érdemlegeset a színházkutatás terén az elmúlt évtizedek alatt, és ez az állapot ma is tart. Nincsenek igazán jelentős szakembereink a kritika, az elmélet és az esztétika területén. Az írást a színház burkoltan frivol világa uralja, ahol a „művészet" és „művész" címke alatt a tehetségtelen középszer hódít.

A színházi újságírás ma nálunk kicsiny gettó. Olvassák ugyan, különösen a szakmabeliek, de nagyon kevesen teszik fel maguknak az *olvasóközönség* kérdését, és inkább a *szakmai közeg* kérdése foglalkoztatja őket; ily módon a kis kör, amely persze ördögi, egy szempillantás alatt be is zárul. Csak abban bízhatunk, hogy akik jönnek, valamit majd tudnak változtatni értékeik érvényre juttatásának kritikai attitűdjén – és ennek is vannak a mai román színházban kedvező jelei.

Megjelent: Scenele teatrului românesc 1945–2000. De la cenzură la libertate. *UNITEXT, Bucureşti, 2004.*

3 A román színházi újságírásban két szó használatos a műfaj megnevezésére: a kritika mellett a lefordíthatatlan jelentésű *cronica,* amely tudósítást, szemlét, tájékoztató jellegű újságcikket, beszámolót, akár interjút is jelenthet; a *cronicar* nem más, mint a krónikás, aki mintegy tanúja a színházi eseménynek. (A ford.)

FORDÍTOTTA:
TOMPA ANDREA

ARI-NAGY BARBARA

Jelenetek a szomszéd akváriumból

■ MARIAN POPESCU: A ROMÁN SZÍNHÁZ SZÍNEI 1945–2004 ■

„Az akváriumi halaknak nagyon rövid az emlékezőtehetségük. Mire elérnek az egyik falig, már meg is feledkeznek róla, és újra nekivágnak. Mozgásukban nincs semmi harmonikus, útjaik izgatottak, hullámzóak, apró rángásokkal vagy nekilódulásokkal egy végzetesen behatárolt valami felé. E fenti képpel is ábrázolhatjuk, hogyan élünk ma Romániában."
Marian Popescu

Marian Popescu, színházkritikus, egyetemi tanár és műfordító a román színházi szakma legjelesebb képviselőinek egyike. Kritikusi és szerkesztői pályafutása mellett a Román Színházi Unió (UNITER) egyik volt alelnökeként aktív résztvevője a rendszerváltás utáni színházszakmai szerveződéseknek. Az UNITER égisze alatt 1992-ben megalapította az UNITEXT Kiadót, mely a román és a nemzetközi színházi szakirodalom kiadására specializálódott, és hiánypótló helyet tölt be a romániai könyvkiadásban. E kiadó jelentette meg 2004 decemberében legújabb könyvét, melyben a román színház 1945–2004 közötti fejlődését elemző tanulmányok kaptak helyet.

Munkájához Popescu széles, a középkelet-európai országok színjátszására részletesebben is kitekintő perspektívát alkalmaz, megállapításait a nyugat-európai tendenciák és a román társadalom aktuális állapotának viszonylatába helyezi, egyszerre ír színházszociológiát, színháztörténetet és színházelméletet. Könyvében számomra mégsem elsősorban a szakmai tudás, a megalapozott kutatómunka vagy a lényeglató fogalmazás az elsődleges élmény, hanem az a megszállottság, mellyel a román színház útjait kutatja. Szókimondóan, a színházi szakmában oly gyakori önámítás, ködösítés legkisebb jelére is élesen reagálva.

A kötet hat nagyobb fejezetre oszlik, színház és állam, cenzúra és szabadság, múlt és jelen, Kelet és Nyugat bonyolult viszonya a téma, különös tekintettel a kommunista évtizedek öröksége és a jelenlegi állóvízszerű működés közötti összefüggésre. A színházi struktúra, a repertoár, az új generáció képzésének és a szakma morális állapotának kérdéskörei szolgáltatják az elemzés fő szempontjait. Az elénk tárt állapotrajz korántsem biztató.

A negyven évig fennálló rendszer öröksége a román társadalomban máig feldolgozatlan. És ez nem csupán a dolog „anyagi" részére – a kilencvenes években kialakuló munkanélküliségre, a csendesen rohadó tömbház-negyedekre, az infrastruktúra és a középületek, köztük a színházak állapotára, a kultúrára szánt anyagi források megcsappanására stb., stb. – vonatkozik, hanem arra a szellemi hagyatékra is, mely megemésztetlen gombócként akadt az évtizedek alatt elerőtlenedett, elfásult, morálisan meggyöngült értelmiség torkán. Aki nem emigrált, az kénytelen volt alkalmazkodni a rendszer nyújtotta keretekhez, és amikor ezek a keretek megszűntek, megszűnt az irányítás is, mely a világ dolgaiban való eligazodást bizonyos értelemben oly sokáig leegyszerűsítette. A kultúra képviselőiből a diktatúra éveinek puszta túlélése is a hatalommal való cinkosság lelkiismeret-furdalását váltotta ki.

A hirtelen beállt szabadság és az ezzel járó értékbizonytalanság, a „keleti" múlt és a „nyugati" orientációjú jövő összekavarodása a társadalom önképének zavarosságához vezetett. Az új identitás keresése közben két megoldás tűnik még ma is csábítóan könnyűnek: az egyik a nyugati értékek, modellek feltétel nélküli asszimilálása, a másik a rendezett múlt iránti nosztalgia kiváltotta hátraarc. Az általános értékbizonytalanság és e két tendencia a színházak repertoárján tisztán lemérhető. Nincs markáns, karakteres műsorpolitika; az igazgatók általában kerülik a kockázatot: a repertoár szegényes és bátortalan, a leginkább játszott szerzők az unalomig ismert klasszikusok, a modernek közül pedig Beckett, Ionesco, Mrożek... A román színházak évtizedekig korlátozott tájékozódási és repertoárkialakítási lehetőségei miatt a modernitás mint megéletlen korszak, mint hiány jelentkezik a román színháztörténetben. Ennek többek között az is a következménye, hogy a kilencvenes évek elején az ezzel párhuzamosan bezúduló posztmodern gyökértelenül, a legtöbb esetben puszta formaként vagy divatként került fel (már amennyire) a színpadokra.

A klasszikusok dömpingje egyben visszacsatolás is azokhoz a darabtípusokhoz, amelyekkel a diktatúra rövid, nyitottabb időszakában (a hatvanas évek végén, hetvenes évek legelején) a román rendezőgárda nagy generációja átütő sikereit aratta (a Liviu Ciulei rendezte *Ahogy tetszik, Macbeth, Leonce és Léna,* a Lucian Pintilie rendezte *Farsang* és *Cseresznyéskert,* Andrei Şerban *Julius Caesar*ja említendő elsősorban). E kiemelkedő rendezők és előadások alakították ki azt a stílust, mely az addig egyeduralkodó szocialista realizmust megtagadva a román színháznak nemzetközi szinten is elismerést hozott – de az iránta megnyilvánuló nosztalgia ma már gátolja egy új, a jelenben gyökerező formanyelv kialakulását.

A repertoár kisebbik részét alkotó kortárs darabok a román írók évek óta publikáló középgenerációjától és a nemzetközi trend által feldobott, Nyugaton már befutott külföldi szerzőktől származnak. A leghátrányosabb helyzetben természetesen a fiatal hazai drámaírók (Alina Mungiu, Vlad Zografi, Radu Macrinici, Andrea Vălean, Horia Gârbea) vannak, akiknek munkái sem a kiadókat, sem a színházakat nem kecsegtetik biztos sikerrel.

Popescu számára a legfontosabb követelmény, hogy a színház folyamatosan és friss szellemben kommunikáljon a társadalommal, amelyben működik. Ez azon múlik, hogy milyen morális, szakmai, világnézeti felvértezettséggel kerül ki az iskolából a fiatal rendező-, szerző- és színésznemzedék, és mennyire nyitott, az újat befogadni képes színházi

struktúrával találkozik. A szerző mindkét feltétel tekintetében arra a megállapításra jut, hogy a ´89 óta megkezdődött, rendkívül nehézkes reform még mindig a bizonytalanság, a megkövült konzervativizmus és a koncepciótlanság jeleit mutatja. A kommunista államhatalom által kiépített és mesterségesen életben tartott színházi struktúra képtelen a megváltozott társadalmi-finanszírozási körülményekhez idomulni, és ezáltal a berozsdásodott repertoárrendszer és az egyre apadó állami támogatástól való függőség kényszerpályájára sodródott. A színházak anyagi gondokkal küszködnek, csökken a nézőszám és a bemutatott produkciók színvonala, a társulatok pedig egyre jelentéktelenebb helyet foglalnak el az otthont adó városok közösségi-kulturális életében. Az állami támogatás pótlására hivatott új működési formák nehezen vernek gyökeret. Nincsenek színházi műhelyek, ahol szerzők, színészek és rendezők egy közös esztétika jegyében együtt dolgozhatnának. A független csoportosulások szinte teljesen hiányoznak a palettáról, és azok, amelyek létrejöttek, anyagi és játszóhelyproblémákkal szembesülnek. Léteznek azonban szűkebb alkotói gárdák, melyek egy-egy rendező köré szerveződve gyakran társulatokon belül alakulnak ki, és az állami finanszírozás viszonylagos biztonságában kiemelkedő előadásokat tudnak létrehozni. Az erős rendezői közép- (vagy idősebb) generáció mellett már egy új, fiatal nemzedék is jelentkezik (Radu Afrim, Alexandra Badea, Theodora Herghelegiu, Alexandru Berceanu, Radu Apostol), amelynek munkáiban, minden egyenetlenségük ellenére, a szöveg kezelésének, színpad és nézőtér viszonyának, a színház társadalmon belüli szerepének új szemlélete tükröződik.

A Bolognai Folyamatra való áttérés nehézségeit nyögő színművészeti oktatás helyzetét is figyelembe véve a Marian Popescu által megrajzolt kép egészében lehangoló, de a közép-kelet-európai térségből nézve egyáltalán nem meglepő. A világban turnézó, sokszor kiemelkedő előadások ellenére a mai román hétköznapi életben pénzhajhász, a kommunista rendszerben megszokott kiváltságaikat visszasíró, fáradt művészek viszik a prímet, míg a takarásban egy új generáció várja betagozódását egy bizonytalan és kialakulatlan rendszerbe. Az mindenesetre biztató, hogy egyre több olyan tanulmányt, elemző munkát adnak ki, amely legalább a helyzet felméréséig eljut.

Marian Popescu: Scenele teatrului românesc 1945–2004. De la cenzură la libertate. (A román színház színei 1945–2004. A cenzúrától a szabadságig.) Színháztörténeti, színházkritikai és színházelméleti tanulmányok. *UNITEXT, Bucureşti, 2004.*

BÉRCZES LÁSZLÓ

Lenn, kutyában

■ A TOP DOGS BUKARESTBEN ■

Az UNITER vendégszobájában kezdem írni e beszámolót az előadás másnapján. Az előadás az Európa-szerte sikerrel játszott Top Dogs, *ami itt és most, mármint Bukarestben 2005 márciusában a születőben lévő ARCA Színház első produkciója. Jövőt ígérő felvétel egy ütemes szívdobbanásokkal jelentkező magzatról, de már jelenbeli létezést, megszületést bizonyító tény: „dolgozunk, hogy legyünk; már vagyunk, hiszen dolgozunk" – fából vaskarika, ami gurul is, de ki csodálkozna ezen Kelet-Európában.*

Az UNITER különben megfelel a mi Színházi Társaságunknak (miközben szerepét, jelentőségét tekintve éppen hogy különbözik tőle, de ügyünk szempontjából ez most mellékes), a vendégszoba pedig... nos, az korántsem mellékes, mert a helyszín, ahol alulírott szerző ezen írást körmöli, sok mindent elárul arról a közegről, melyben e bukaresti Top Dogs *játszódik – nos, a helyszín igenis megismertetendő az olvasóval, aki talán látta a Kamrában Bagossy László kiváló rendezését, netalántán a nyíregyháziak élővezetésében is találkozott már Urs Widmer darabjával, ám Theodora Herghelegiu rendezését illetőleg kizárólag e készülő fogalmazványra hagyatkozhat.*

„A Ceauşescu gyerekeké volt ez az épület" – mondja Victor Scoradeţ, egykori színikritikus, az ARCA igazgatója-menedzsere-rendezője-építésvezetője-lótifutija (be ismerős ez nekem, egykori színikritikusnak, jelenlegi Bárka-dolgozónak – ja igen, ne felejtsük, az „arca" magyarul „bárkát" jelent). Ezt mondja Victor, miközben átvezet az irodákon, én meg közben azt merem gondolni, hogy a Ceauşescu-legendát szőve tizenöt éve minden második házról ezt állítja itt valaki. Majd kinyitja előttem a vendégszoba ajtaját. Legyen elég annyi, hogy ilyet csak a mesében... Mondom is kísérőmnek, hogy összetévesztethetett Peter Brookkal, esetleg David Beckhammel. A szoba leírásával (ami amúgy sem sikerülne), benne a tükrökkel, csillárral, mellette a méretes fürdőszobával (melyben kétszer elférne a lakásom) nem töltöm az időt, nehogy azt higgye az olvasó, eltértem a tárgytól. Nagyon is a tárgynál vagyunk. A süppedős szőnyeg, a márványasztalka, az aranyozott kislámpa mellett a figyelmes szemlélő azonnal kiszúrja a falból kitépett konnektort s a semmibe lógó, kiszakadt-összegabalyodott dróthalmazt, ahhoz pedig figyelmesnek sem kell lennünk, hogy rájöjjünk, a lámpácska nem ad világosságot, a mélysárga rézcsap pedig csak szörcsög-köhécsel-hörög, de vizet egy cseppet sem produkál. Közben a távkapcsolón hatvanvalahány csatorna között válogathatok, a számítógépen pedig pillanatok alatt csekkolhatom az e-mailjeimet. Múlt és majdani jelen keveredik itt, kiegészülve a lepusztultság állandóságával, s mit tagadjam, még rosszul sem érzem magam benne (fény és víz azért nem ártana). Még az előadást is jobban értem így, pedig a nézőtéren sem voltak kétségeim. Otthonosan ismerős nagykutyákat láthattam a bukaresti „Bárka" padlásterében, akiken úgy lóg a *yuppie*-öltöny, mint Caragiale mocsaras külvároson átcaplató farsangi bálozóin a csipkeblúz, úgy pottyannak ki szájukból a globalizált szótár alapszavai (lásd *topdogz, plening, menidzsment, prodzsekt...*), mint a Junion bár kölnibűzében kavargó merszík és pardonok.

Belép Victor Rebengiuc, ez az eszméletlenül nagy színész. Az a fajta (na, ebből a „fajtából" mindig csak egy van, ő maga), aki csak bejön, csak ott van, természetesen nem csinál semmit, nem „dolgozik" – de hiszen a színészet nem „csinálás", nem dolgozás, hanem létezés. Az „csinál", az dolgozik, aki nem bírja létezéssel. Hát Rebengiuc bírja. Belép, bal karját könyéknél hajlítva aktatáskát szorít magához. Szürke öltöny (a nadrág zászlóként lifeg a műbőr cipő felett), a tartásban a sokat tapasztaltak magabiztossága, a tekintetben riadt félelem, állandó készenlét. Készenlét a megalázásra és a megaláztatásra. Túlélő-pozíció. Eligazításra kész: eligazít és eligazítják. Eldönthetetlen, hogy egy vidéki párttitkárt látunk, vagy egy gyorstalpalón csúcsra járatott újgazdagot, tahó milliárdost. Hacsak nem egy és ugyanaz a kettő. Múlt és majdani jelen vesztes győztese, az örökös túlélés szürke bajnoka. Bármire képes, hogy megmaradjon, fenn, a topon. Önmaga emlékműve. Ha kell, négykézlábra áll, menetel, hallgat, hozzászól. Kapaszkodik és tapos. Agyonverhetetlen hatalmasság – és menthetetlenül kicsi ember. Ezért is mulatságos, és bárhogy fáj is: szeretni való.

Marius Samoilă felvétele

Jelenet a az ARCA Színház előadásából

És mind ilyenek. Theodora Herghelegiu kiválasztotta a román színház nagykutyáit, azaz a fiatal, tehát igyekvő Ozana Oancea kivételével csupa babérkoszorús, tisztelettel övezett, saját színházában porosodó élő szobrot dobott „éles helyzetbe", mely helyzetben gyermeki örömmel fürdőznek e nagybetűs SZÍNÉSZEK: Valeria Seciu, Şerban Ionescu, Claudiu Bleonţ, Ionel Mihăilescu, Mihai Dinvale és a már említett Mester, Victor Rebengiuc. Urs Widmer valószínűleg nem őket látta maga előtt, amikor darabját pötyögte a számítógépbe – hogyan is látta volna onnan, a messzi Svájcból? De innen, az épülő ARCA padlásteréből sem Svájc látszik, és nem is Amerika. Ami látszik, az a kelet–nyugati katyvasz. Tükörbe nézünk – minden ezt szolgálja, akár akarjuk, akár nem. A rendezőnő jól döntött, s innen megy minden, mint a karikacsapás: egy kifutón (merthogy a nézők két oldalról határolják a szűk teret, nézik a nagykutyákat, és nézik egymást) elénk tálalja színház és biznisz díszpintyeit, akik vonulnak-produkálnak-kommunikálnak-marháskodnak nekünk/velünk. A „marháskodás" kifejezés természetesen nem túl szakszerű fogalmazás egy szakmai lapban, mondjuk hát helyette: improvizálnak, örömszínházat játszanak. Olyannyira személyes a megszólalásuk, hogy saját nevükön szólítják egymást: Seciu asszony térdét Ionescu úr simogatja úgy mellesleg, miközben bajszát pederve, vénülő eminensként marketingről szónokol; Bleonţ úr földig érő nyelvvel folytat vesztes teniszpartikat, és dadogva magyarázkodik, bármiről legyen szó, miközben hajába ragadt rágógumijától szabadulna, úgymond, nagyvonalúan s egyre kétségbeesettebben; az örök félénk Mihăilescu úr gyáván és némán bámul, kettőig sem tud számolni, aztán meg hadonászva-üvöltözve számolja a lépést a körbe-körbe menetelő Rebengiuc úrnak. Lemennek kutyába, mondhatnánk találón, de hát itt eleve lenn, kutyában dekkol mindenki. „Kutya vagyok" – ez a mondat remeg az aktatáskás elvtárs-úr szája szélén, már csak az a kérdés, hogy amikor megszólal, éppen alázatosan suttogja, vagy másokat alázva üvölti a mondatot. Valószínűleg nem ilyen egy svájci *top dog,* de bizonynyal ilyen egy balkáni nagykutya, aki lihegve kapar, hogy állást és pénzt szerezzen-szaporítson-megtartson. És amiben mi, e harmonikus és genetikailag adott kelet-európai tudathasadásban szenvedők hinni akarunk, mert muszáj, az például egy jó kis közösségi pszichotréning, pedig gyomorszorító emléket idéz: akárha valamikori KISZ-táborok boldog emlékű sóderozásában tapsikolnának kopott személyzetisek és pionírnyakkendős nyugdíjasok, úgy magolják idióta mosollyal az új szavakat színpadon lévő társaink, a jövő lúzerei, hogy aztán megfeszülő igyekezettel cifra keleti nyelven makoghassák: *„tájm iz mani..."* Peckesen ékeskednek, és folyton elgyengülnek. Emberek. Emberi előadás.

Hőseink röhejesen, fájdalmasan csúsznak-másznak-billegnek az életnek nevezett daráló szélén. Összedarálódik itt klasszikus zene és hip-hop, angol és román szöveg, pusztulás és születés. Kopott padlástérben szegény színház épül, szegény, de független, mondja a rendezőnő, aki nem hajlandó kőszínházba költözni, sőt onnan lopja ki színészeit, hadd fürdőzzenek ők is e függetlenségben, azaz e szabad játékosság terepén röhögjék ki velünk együtt az új módit, a pénz diktatúráját. Mellesleg mellettem, velem szemben lehetséges szponzorok tapsolnak, akik száz euróért váltottak jegyet. Vendéglátóim, Victor és Theodora pedig naiv bizakodással néznek a jövőbe, és függetlenséget álmodnak maguknak. Lássuk meg, születik-e fából vaskarika: lesz-e színház kicsinyes nagykutyák fillérjeiből? Mindenesetre mi, kutyák, kicsik és nagyok, tapsolunk lelkesen. Közben látom, a világosítópultnál vigyorgó rendezőnő cigarettát lop hátra a színészeknek. Cigarettázni természetesen szigorúan tilos, a takarásból dől a füst. Így megy ez.

Becsukom a Ceauşescu gyermekek szobájának ajtaját, az ajtó nem zárul. Victor kivisz a pályaudvarra. „Vajon meddig bírja egy ilyen járgány ezeket az utakat?!" – kérdezi dühödten, ahogy kátyúból kátyúba zökkenünk, mint aki sejt valamit. Az autó le is áll a Bulevardul Magherun, taxit kell fognom. A taxióra nem megy, hát persze. De a vonatot elérem. A kalauz arcán csalódottság, ahogy felmutatom előre (mikor máskor?) vásárolt hálókocsijegyemet. De azért kitalál valamit, és legombol rólam ötezer forintot. Savanyú képpel vágja zsebre, eurónak jobban örült volna.

VISKY ANDRÁS

Beteljesíteni a színházi tér álmát

■ BESZÉLGETÉS MIHAI MĂNIUŢIUVAL ■

Mihai Măniuţiu (1954) a Silviu Purcărete utáni román színházi (közép)nemzedék meghatározó rendezőegyénisége. 1978-ban végzett a bukaresti Színház- és Filmművészeti Főiskolán. Előadásai kiemelkedő eseményei a román színházi életnek. Amolyan totális színházi ember, darabokat, adaptációkat, szövegkönyveket ír, ezeket azonban az előadás organikus anyagának tekinti, ezért külön kötetekben nem publikálja őket. Viszont több prózakötete jelent meg, és egészen kivételes a színházelmélet terén kifejtett munkássága is, legkivált a színészi munka vizsgálata terén. Szokatlanul mély erudícióval és kimunkált nyelvezettel írt tanulmányai, esszéi, töredékei több kötetben láttak napvilágot. Számos előadásának ő jegyzi a díszleteit és/vagy jelmezeit, rendezéseiben mind klasszikus, mind kortárs műveket színpadra visz, de van, amikor filozófiai esszét alakít szuverén színházi anyaggá. Több mozgásszínházi előadást is rendezett. Előadásai gyakran nemzetközi koprodukciókban születnek. Munkásságáról mindeddig két könyv született: a több szerző tanulmányát összegyűjtő The Trilogy of the Double (A hasonmás trilógiája – *1997) című album, Sean Hudson fotóival, valamint Cipriana Petre-Mateescu háromnyelvű műve:* Măniuţiu. Spectacle en images (Előadás képekben – *2002). Georges Banu a legjelentősebb európai rendezőkről írt könyvében Mihai Măniuţiunak is szentel egy fejezetet.*

– Színházról írt könyveidet vagy a veled készült interjúkat olvasva szembeötlő, hogy tulajdonképpen sehol nem beszélsz a mestereidről. Ez azért is érdekes, mert a bukaresti főiskola a hetvenes évek közepén, sőt a második felében ha nem is a legjobb, de még mindig jó formáját mutatta.

– Különös oka van ennek. Azt hiszem, főként képzeletbeli mestereim voltak. Nagyon sokat olvastam akkor, a tanulás időszakában, pályám legelején. Ilyen „mesterem" volt Grotowski, akitől egyetlen élő, hús-vér előadást sem láttam, csak jóval később, néhány éve, videón. Kialakítottam magamnak egy képet Grotowski színházáról, az előadásairól, sőt írásai arra ösztönöztek, hogy írjak is a színházról. Ebből az következnék, hogy Grotowskit mestereim között emlegethetném, sokáig én is úgy hittem, hogy döntően befolyásolt, és hűséges követői közé tartozom, de amikor végre láthattam előadásait, kiderült, hogy ő egy képzelet szülte, imaginárius mester.

– Milyeneknek láttad később, a már alapelemeiben tulajdonképpen késznek mondható színházi nyelvezeted birtokában a Grotowski-előadásokat?

– Egészen másnak, mint ahogy elképzeltem őket, természetesen. Az én akkor rendezett előadásaim semmiben nem hasonlítottak az övéihez. Kereséseim Grotowskival kapcsolatosan jórészt formálisak voltak, hiszen nem láttam egyetlen hús-vér Grotowski-előadást sem. Közvetlenül a főiskola után mégis nagy segítségemre volt, hogy egy, a hagyományos színházétól különböző másfajta színházi nyelvre találjak. Abban az időszakban azon dolgoztam, hogy egy más utat találjak magamnak, amely megkülönböztethető a nagy román mesterekétől. Liviu Ciulei, Radu Penciulescu és David Esrig nyomán, a színház a reteatralizás útját járta, amely azonban az én szememben még mindig a hagyományos formanyelvbe sorolódott. Noha erős újításokkal és kortárs hangsúlyokkal élt, mindez azonban nem feltétlenül egy új színházi nyelv keresését jelentette. Az az előadás, amely a legtöbbet jelentette nekem, a *Rameau unokaöccse* volt, Esrig rendezésében. De Esrignek nem voltak, nem is lehettek tanítványai – ő, úgy gondolom, mindenestől egyedülálló volt a maga nemében. Tőle nem lehetett átvenni semmit, az ő nyelve nem folytatható, ha Esriget követed, észrevétlenül Esriggé leszel. De Penciulescut is csak utánozni lehet, folytatni nem. El kellett távolodnom tőlük, csak így kerülhettem el, hogy követésük ne merő utánzás legyen. Ugyanakkor persze azt gondolom, hogy ebben a szakmában, amely számomra egy hosszú út bejárását jelenti, tíz-tizenöt év keresést a saját egyéniség megtalálásáig, a rendezésben tehát egyáltalán nem bűn az utánzás. Nem mondanám egy fiatal rendezőnek például, hogy hibát követett el, mert utánzott valakit, amennyiben a nagy mesterek képeit másoló festő tudatosságával teszi, aki így szeretné kialakítani a saját „kezét". Tulajdonképpen ezt jelenti számomra a rendezés, annak az elhatározását, hogy tíz évig, mondjuk, laboratóriumi munkának tekintsd mindazt, amit csinálsz. Nem hiszek a könnyű, rövid távú befutásban, a rendezés ebben a tekintetben különbözik például a költészettől. A színházi forma egy elmélyült *ars combinatioria* eredményeként jöhet létre, a rendezőnek képessé kell válnia, hogy több művészeti ágban otthonosan mozogjon, ehhez pedig hosszú tanítványi létre van szükség.

– Mit tanultál a saját, „imaginárius Grotowskidtól"?

– Szigorúságot. Arra kényszerített, hogy a színésszel való munkára helyezzem a hangsúlyt. Ebben az értelemben mégis meghatározó tanítványi élményem volt. Tőle tanultam meg például, hogyan vessem tűzbe a színészt. A rendező a színészt nagyon kegyetlen tettre készíti fel, sokkal kegyetlenebbre, semmint hinnénk. Tűzbe dobja a nézők szeme láttára, és neki, az embernek, túl kell élnie ezt az aktust. Ha tudsz dolgozni vele, tűzbe megy, és élve jön ki belőle. A legtöbb színész tulajdonképpen ripacskodással váltja ki ezt az alapvetően traumatikus tettet.

– Aktus és utánzás (Act şi mimare) *című, először 1989-ben publikált könyvnyi eszszédben, amelyet egy Miruna Runcannal 1991-ben készült beszélgetésben a színházról írt „egyetlen fontos" könyvedként emlegetsz, a színész által bemutatott áldozatról is szólsz. Volt ilyen találkozásod?*

– Gina Patrichi volt ilyen színésznő. 1988-ban dolgoztam vele az *Antonius és Kleopátrá*ban. Nála láttam először az áldozatra való fizikális készséget, abban az értelemben, ahogyan Andrzej Wajda mondja, hogy egy filmben minden eladó. Gina Patrichi mindent odaadott, ami ő, de ezt nem pénzért tette, hanem valamiféle furcsa gyönyörűségből, hogy ne rejtsen el, ne tartson vissza önmagából semmit, hogy mindent közöljön önmagából másokkal. Annak az időszaknak ő volt a legnagyobb színésznője, ezt most is így gondolom. A Kleopátra volt az utolsó szerepe, utána hamarosan megbetegedett és meghalt.

– Térjünk vissza még a főiskolai korszakhoz. Mit jelentettek számodra a bukaresti évek?

– A szabadság börtöncelláját. Ebben a paradoxonban tudom leírni, milyen is volt a bukaresti főiskola. Volt egy kiváló tanárom, akiről csak a tisztelet és elismerés hangján tudok beszélni: Cătălina Buzoianuról van szó, aki nagyon jó formában volt abban az időszakban. Én éppen abban az

évben lettem diák, amikor betiltották Lucian Pintilie *A revizor*-rendezését a Bulandrában. Ez az év jelentette a román színházakban valahogy csodaszerűen megélhető szabadság befagyasztásának a kezdetét. Tanáraink meg a növekvő cenzurális nyomás közepette is azért dolgoztak, hogy mi, diákok lehetőleg ne érezzük a saját bőrünkön e nyomás hatását. A mi főiskolánk persze nem különbözött a többi hasonló intézménytől, a különbséget a tanárok jelentették, ez volt a mi esélyünk. A főiskolán uralkodó hangulatra a cinkosság volt a jellemző, és ez a közös munka érdekében jött létre közöttünk. Cătălina Buzoianut állandóan cenzúrázták, letiltották előadásait, de ő ennek ellenére sem adta fel, hogy a főiskolán valamilyen módon létrejöhessen a diákok számára a szabadság börtöncellája.

– A cellát emlegeted, a börtöncellát, ami mégis a normalitás szigete volt a rohamosan elsötétülő romániai kultúrában. Sokan hagyták el az országot ebben az időszakban, az említett nagyok közül Cătălina Buzoianut leszámítva tulajdonképpen majdnem mindenki – elment a Liviu Ciuleijal, Andrei Şerbannal együtt dolgozó Both András, a te nemzedékedhez tartozó díszlettervező is, elment Vlad Mugur, Halmuth Stürmer, és nem jött vissza a Franciaországban, majd egész Európában nagy karriert befutott Georges Banu teoretikus sem. Te itt maradtál, illetve az Antonius és Kleopátra *után két éven át elhallgattál, visszavonultál, eltűntél. Nem tudom, nem is akarom titkolni, hogy sokra tartom ezt a hallgatást, ezt a visszahúzódást az anonimitásba. A későbbi évek azt bizonyítják, hogy tanítványságod megnyújtásának a lényeges időszaka ez, nem rendezel ugyan, de mindjárt utána két könyved lát napvilágot, a már emlegetett, mind szemléletét, mind használhatóságát tekintve mindmáig érvényes* Aktus és utánzás, *valamint az* Aranykör (Cercul de aur) *cím alatt közreadott Shakespeare-értelmezéseid. Mintha Silviu Purcăretét hallanám, aki a legendás* Danaidák *rendezése idején a színházcsinálást a szerzetességhez hasonlította. Mi történt 1988 után?*

– Úgy láttam, hogy, tulajdonképpen észrevétlenül, olyannyira áthatott bennünket a diktatúra, hogy az emberi, az anyagi, a szellemi leépülés akkora méreteket öltött, ami már nem tette lehetővé, hogy a színházban valóságos, igaz dolgokról szóljunk. Az az érzés kerített hatalmába, hogy megmérgeztek, és én magam is csak evvel a méreggel átitatott előadásokat hozhatok létre. És akkor a színészről kezdtem írni, a színész ideális alakulásáról. Egy utópiát írtam, azt hiszem, hogy megmentsem magam egy olyan szituációban, amelyben minden elveszettnek látszott. Shakespeare-könyvemben meg a hatalom mechanizmusát vizsgáltam, részint már korábban megvalósult előadások – mint az *Antonius és Kleopátra* vagy az 1982-es *Macbeth* – tapasztalatait verbalizálva.

– Szerinted hol kezdődik a színház? Mi az előadás kezdete számodra? A szó? Egy kép? Egy gondolat? Egy olvasmányélmény? Valamiféle személyes megkísértettség, belső konfliktus, amit színre hozol? Van egy jól érzékelhető, fölismerhető genezispont, ahonnan, amiből aztán az előadás növekedésnek indul, és valami világszerűség lesz belőle?

Nicu Cherciu felvétele

– Nehéz a kérdés, és nem hiszem, hogy egyetlen válasz adható rá. Nagyon sok elemnek együtt kell már lennie, hogy a voltaképpeni kezdetet érzékelni lehessen. Már ez, a genezis-pillanat is az *ars combinatoria* eredménye, és előadásról előadásra más és más. Látnod kell a teret, azt hiszem. Abban az értelemben, hogy a terek is álmodnak. És ha nem lépsz be a terek álmába... Ezen a ponton nem használhatunk tudományos terminusokat – látod, azt kell mondjam: érzem, érzékelem... Azt érzékelem, hogy létezik a tér álmának egy bizonyos fajtája, és én beteljesítem ezt az álmot. Amikor például azt éreztem, hogy a Kolozsvári Nemzeti színpada, ahol a legtöbb előadást rendeztem, túlzottan elhasználódott, elkopott számomra – nos, akkor a tér rituális álmát éreztem, és megrendeztem a *Săptămîna luminată (Fényes hét)* című rituális színházi előadást...

– Ez 1994-ben, egy igen jelentős alkotói korszakod kellős közepén történt – tegyük hozzá: amit színészként Marcel Iureş és részben Oana Pellea reprezentál. A III. Richárd *(1993) itthon elnyeri Az Év Legjobb Előadása UNITER-díját, Angliában meg a Theatre Managers' Association Award díjat, a* Lecke *meg, egy évvel korábban, Angliában és Franciaországban turnézik, sőt, megint csak 1993-ban, Franciaországban rendezel... A* Fényes hét *minden egyes mozzanatában mintha valóban a sikerből való kilépés kísérletének tűnne, visszatérés a színházi problematika megkereséséhez, a színész és a maszk viszonyainak a vizsgálatához, a próbán létrejövő akusztikus világ elementaritásához, a folklór autenticitásának mindenkor problematikus kérdéséhez stb. Ha rituális színházi előadásra gondolok, a* Fényes hét *jut az eszembe. Egyik alkalommal egy nagyszerű budapesti esztétával, a közülünk nemrégen eltávozott Balassa Péterrel láttam az előadást, jól emlékszem a revelatív hatásra, amit rá is gyakorolt, anélkül persze, hogy az előadás szövegét érthette volna... A színházi működés ritkán tapasztalható humora vagy paradoxona, hogy a sikerből sikerbe lépve léptél ki, az előadás ugyanis bejárta Európát, sőt még Kairóba is eljutott.*

– Amikor azt érzékelem, hogy a tér – maradjunk ennél a metaforikus beszédmódnál – „álmodik", és én be tudok lépni a tér álmába, akkor a tér lesz az előadás genezise. Ez történt például Weimarban, 1999-ben, amikor a *Genosse Frankenstein, Unser geliebter Führer! (Frankenstein elvtárs, szeretett vezérünk!)* című előadásomat rendeztem. Ebben az évben Európa Kulturális Fővárosa volt Weimar, engem meg arra kértek fel, hogy valósítsam meg a *Frankenstein*-előadásprojektet.

– Ennek a szövegkönyvét is te írtad.

– Igen, mégis a tér döntötte el, a tér hozta létre az előadást. Az előadás terének a keresése közben találtam rá egy használaton kívül helyezett nehézipari üzemre. Az üzemben hosszú éveken át a Vörös Hadsereg európai hadosztályai számára gyártották a tankokat. Amikor először láttam a félig-meddig leszerelt csarnokot a hatalmas gépekkel és szerelvényekkel, amelyek még mindig magukon viselték a háborús nehézipar nyomait, azt mondtam magamnak, ezen a helyszínen fogjuk játszani az előadást. A tér minden nekem feltett kérdésre válaszolt. Arra például, hogy hol szeretném elhelyezni a nézőket, máris mondtam: szembe a feketére festett ablaksorral – egyáltalán, azt szerettem volna, ha az előadás egésze belehelyeződik a létező térbe. Kénytelen voltam egy kicsit megkínozni a színészeket, mert betongödrök között játszottak, de ezt sem változtattam meg, hagytam, hogy a destrukciónak ez a

mesterséges eszközökkel létrehozhatatlan tere, jelegyüttese belekerüljön az előadásba. A tér arra ösztönzött, hogy a színház nyelvén a kommunista terror történetét alkossam meg.

– A néző számára az jelentette az egészen különleges élményt – nekem legalábbis ez volt az érzésem –, hogy a mindenkori terror történetét, belső világát tárta fel az előadás, a totalitarizmusok nagy, vallásos természetű célkitűzését, hogy „új embert" alkossanak meg, a totális szabadságmegvonás egyszerre félelmetes, olykor meg kifejezetten boldog laboratóriumában.

– Igen, igen, azóta is foglalkoztat egy *Dracula's map (Drakula térképe)* című előadás megalkotása, amely tulajdonképpen a rémtettek, az iszonyat színházi térképe kívánna lenni. A tér a *Frankenstein*-előadás esetében elém hozta azokat a színészeket, akikkel az előadás megvalósíthatónak látszott, és a tér sugallta a témát is, a kis terrortörténet feladatát. Itt még tulajdonképpen szó nincs az előadás szövegéről, hanem a tér, a színészek és a gondolat együvé kerüléséről.

– A tér tematizál ebben az esetben, de a térhez máris odarendelted a színészeket. A tér tehát a személyesség dimenziójával rendelkezik, amennyiben a színész személye teszi visszhangossá számodra?

– A kolozsvári Magyar Színházban rendezett *Woyzeck*et hoznám példaként. Ez az előadás úgy jött felém, hogy a Marlowe *Doktor Faustus*a megrendezése után felfedeztem, és ebben semmi túlzás nincs, a Büchner-darabhoz tökéletesen illeszkedő szereposztást. A szereposztás lehetősége hozta elém a szöveget, amellyel már hosszú évek óta foglalkoztam, de még sehol nem láttam megvalósíthatónak az előadást. Mindhiába javasolt más darabot a színház rendezője, a létrejött együttállás olyan tökéletesnek mutatkozott, hogy kitartottam a javaslatom mellett. Képeket látok, ezeket lejegyzem, és ott várakoznak, hogy előadássá legyenek. *(Lásd kritikánkat az augusztusi számban. – A Szerk.)*

– Füzeteid vannak előadástervekkel?

– Jegyzettömbök, nem rendezői füzetek. Valamikor lejegyeztem: „egy ember áll egy deszkán, két kecskeláb között, így kínozzák."

– Bogdán Zsolt mint Woyzeck.

– Igen, de amikor leírom ezeket a képeket, akkor még nem tudom, hogy a *Woyzeck,* a *Médeia* vagy a *Julius Caesar* jelenetét írom.

– A rémtettek elszabadulásának a kérdése már a III. Richárd*ban is mélyen foglalkoztatott téged. Ez az előadás, ha jól ítélem meg, lényeges fordulat a pályád alakulásában, az európai színházi szakma figyelme akkor kezdett feléd irányulni. Mi volt a kiindulópontja ennek az alkotásnak, amely a „hasonmás" problémája köré szervezte az előadásaidat – hármat legkivált: a* Gyilkosság a székesegyházban *című T. S. Eliot-produkciót, a Bulandrában rendezett Camus-féle* Caligulát *és a sorban elsőként született* III. Richárdot*? Ebben az időszakban Marcel Iureş szólaltatta meg számodra az előadások terét?*

– Marcel Iureş előadásaimnak egy egész korszakát végigkíséri, a *The Trilogy of the Double* (1997) című album ezt a vizsgálódást összegzi, Sean Hudson nagyon szép fotóival. De a hasonmás gondolata köré nem csak ezek az előadások épülnek, ez a gondolat mindmáig elkísér, láthatjuk a *Woyzeck*ben is. A Bolond vagy akár Marie is felfogható Woyzeck lehetséges hasonmásának, és Woyzeck is értelmezhető Marie hasonmásaként. De ez már, a korábbi előadásokhoz képest, megsokszorozódás.

– Mi az, ami véget vet egy ilyen, kivételesen mélynek és organikusnak tekinthető, fél évtizedes együttműködésnek?

– Nagyon egyszerű a történet. Egy adott pillanatban Iureş érdeklődése a film felé irányult, ahogyan például Lucian Pintilie esetében is megtörtént ugyanez, aki egyszer csak kijelentette, hogy mától csak filmeket csinálok, színházat nem. Iureş kifejezett opciója volt, hogy filmezzen, és néha-néha, amikor az ideje engedi, előadásaimban játszszon. Számomra azonban ez nem járható út; rendezőként azt az igényt támasztom a színészeimmel szemben, hogy teljes alkotói energiájukkal az előadásra koncentráljanak. Baráti elválás volt, professzionális döntés, ráadásul Iureş választása szerencsésnek bizonyult. Láttam az egyik filmjét a sok közül, *Heart's War (A szív háborúja)* a címe, amelyet Hollywoodban forgatott, ezt éppen Bruce Willisszel, és az alakítása mindenestől kifogástalan.

– Meddig próbálsz egy előadást? Mikor mondod azt magadnak, hogy megvan?

– Valami azt mondja bennem, kész, ennél többre már nem juthatok. Ekkor ér véget a próbafolyamat, és kiengedem az előadást. Ott van persze a bemutató dátuma, az is fontos, egy színházi produkció esetében nem teheted meg azt, mint könyvíráskor, hogy évekig várod a befejező mondatot. Ráadásul meg vagyok győződve arról, hogy aki jó a szakmában, az meri vállalni a befejezetlen előadást. Hiszen az előadás sohasem lehet befejezett. Annak a néző tudatában kell beteljesednie. Van, amikor éveken át gazdagodik egy produkció, elmélyül, s a nézővel való kontaktusaiban felleli a maga határozottabb kontúrjait. Az igazi előadást nem a rendező, hanem a néző fejezi be.

NÁNAY FANNI

A gondolkodó színház

■ KRYSTIAN LUPA KÉT RENDEZÉSÉRŐL ■

2003 májusában a krakkói Stary Teatr fesztivált rendezett Krystian Lupa addigi előadásaiból, amelyekben világosan nyomon lehetett követni a rendező színházi és tágabb értelemben vett útkeresését. Alkalmam volt részt venni a fesztiválon, valamint látni Lupa azóta született előadásait, és véleményem szerint a rendező az elmúlt két évben merészebb fordulatokra, nehezebb kísérletekre vállalkozott, mint az azt megelőző pár évtizedben. Legfrissebb rendezéseit egyrészt a korábbi előadások érett továbbgondolása, másrészt gyökeresen új utak keresése jellemzi.

Legutóbbi két rendezésével – *Befejezetlen mű a színészre/Spanyol történet* (Teatr Dramatyczny, Varsó); *Zarathustra* (Stary Teatr, Krakkó) – ismét új irányba fordult: ezen alkotások alapját ugyanis nem egy adott irodalmi mű, hanem maga a problémán való gondolkodás, a kérdésfelvetés és a válaszkeresés jelenti. Lupa – egy-két kivételtől eltekintve *(Elnöknők, Klára esete)* – gyakorlatilag sosem vitte színre írók „kész" drámáit. A hetvenes évek második felében, a Jelenia Góra-i színház rendezőjeként szerzői előadásaival hívta fel magára a figyelmet, majd a Stary Teatrban prózaadaptációival tett szert egyre nagyobb szakmai elismertségre. Az „adaptáció mestere" minden esetben egy-egy problematika köré, egy-egy gondolati tengely mentén építette fel előadásait, ám azok alapját mindig egy adott regény vagy novella alkotta. Legutóbbi két rendezésében azonban a gondolati háttér, az elmélet jelentette a kiindulópontot, s Lupa ehhez keresett megfelelő irodalmi (vagy – a *Zarathustra* esetében – kváziirodalmi) művet.

BEFEJEZETLEN MŰ A SZÍNÉSZRE/ SPANYOL TÖRTÉNET

„Azt szeretném, ha a két előadás olyan lenne, mint egy sziámi ikerpár. Mint két bélyeg – különböző példányok ugyanabból a sorozatból. Vigyük végig ezt a párhuzamot: két cím, két este, két plakát..." – írja a rendező a sziámi ikerpárként összenőtt dupla

Befejezetlen mű a színészre

programfüzet közös hátoldalán. Csehov *Sirály*ának Lupa-féle feldolgozása, a *Befejezetlen mű a színészre*, valamint Yasmina Reza *Spanyol történet*e elvileg külön-külön is érthető és élvezhető alkotások, ám valójában a két előadás együtt alkot teljes egészet. Ami a *Sirály*ban befejezetlen marad, végül a *Spanyol történet*ben zárul le.

Lupa nem először rendez „kétestés" előadást: *A Mester és Margarita*, *A Karamazov testvérek*, valamint a *Szétmázolás* esetében azonban ugyanabba a történetbe csöppentünk másnap, amely előző este félbemaradt. E sziámi-előadásban viszont Lupa azon régi tervét valósította meg, hogy „összekapcsolódjon két előadás, két olyan szöveg, amelyek kölcsönösen deformálják egymást, amelyek egymással polemikus avagy (inkább) heterogén kontextusban működnek, az őket összekötő motívum pedig változáson megy keresztül, s így deformálja az előadást".

A két művet mind a közös problematika, mind a színpadi eszközök összekapcsolják. Mindenekelőtt a visszatérő színészek, akik a két előadásban különböző, mégis összefonódó karaktereket alakítanak. A *Spanyol történet*ben Filar, a hatvan év körüli anya rátalál a késői szerelemre Fernan, az ingatlanügynök személyében. Két lányát (mindketten színésznők, egyikük befutott sztár, a másik egy eldugott kis színházban próbálja egy ismeretlen szerző ismeretlen darabját) és Marianót, az idősebb lány mérnök férjét családi vacsorára hívja meg, hogy bemutassa nekik udvarlóját. A találkozás botrányba fullad, ám a korosodó szerelmesek boldogságát ez sem töri meg. A történet anyáját a *Sirály* Arkagyinája játssza, az udvarlót Szorin, az idősebb lányt Polina, férjét pedig Trigorin. A cinikus és önző Arkagyina karakterét előre is meglágyítja Filar szelídsége, Szorin már a *Befejezetlen mű*ben megelőlegezi a Filarnak szóló bókokat. Amikor Mariano elgondolkodik a színészetről, monológjában a „jellem nélküli puhatestűek" szerepköréről beszél, s legszebb példájának Trigorint tartja. A *Spanyol történet* fiatalabb színésznőjének nem jutott szerep a *Sirály*ban, de a félbeszakadt tóparti előadás utáni zavarodottság kellős közepén civil ruhában felmegy a színpadra, csatlakozik a tanácstalan társasághoz, ám egész idő alatt egy szót sem szól. Mindkét előadás néma szereplője Jakub: a *Sirály*ban szolga, a *Spanyol történet*ben kellékes.

A díszlet szintén hidat alkot a két este között. A *Befejezetlen mű*ben a színpad mélyén egy medence/tó, előtte durván ácsolt faemelvény, amellyel szemben egyszerű tonettszékek sorakoznak. Az emelvény kerete tulajdonképpen a „világmindenségre nyíló ablak" (ahogy a rendező nevezi), hiszen Lupa előadásainak elmaradhatatlan díszleteleme az ablak és az ajtó, amelyeket most e keret helyettesít. Az előadás addig követi Csehov művének linearitását, amíg e keretben látunk valamit – az első felvonás végén Jakub behúzza a függönyt, a mű pedig a továbbiakban töredezetté válik. Lupa „kozmikus ablakán" túl „csupán" a természetet látjuk, Nyina nem e színpadon, hanem a tóba merülve szavalja el Trepjlov sorait. A tóparti színielőadás jelenetét valóban a Trepljovot játszó színész rendezte meg, amin Lupa végül nem sokat változtatott. Nyina egy szót sem ért az általa előadott monológból, s fehér ruhás alakja eltörpül a természet háttere előtt. Amikor félbeszakad az előadás, a magára maradt közönség némán nézi tovább a víztükröt, és hallgatja a békák kuruttyolását – figyeli „a természet színjátékát". A természet szentségével csupán egyvalaki érintkezhet: Jakub, aki az egész napos munka után belemerül a tóba. Az üresen maradt, néma színpadon csak az úszó test csobbanásai hallatszanak, s e kép hihetetlen élénkséggel idézi fel az éjszakai fürdőzés félelmetességét, ugyanakkor meghittségét.

Spanyol történet

Stefan Okolowicz felvételei

A *Spanyol történet*ben a díszletet egy bonyolult mechanikával nyitható-csukható, zegzugokat magába rejtő belső tér alkotja, ahol a felemelkedő vagy elforduló fal mögül fürdőszoba, balkon bukkan elő. Az utolsó jelenetben eltűnik az építmény, s ismét megjelenik a tó, amelybe Jakub újra belemerülhet.

Korábbi előadásaihoz képest Lupa a *Befejezetlen mű*ben és a *Spanyol történet*ben másmás módon lép tovább a színház és valóság viszonyának vizsgálatában. Az első esetben ezt „az előadás megölésének és feláldozásának rítusaként" ragadja meg, a második előadás kapcsán pedig így fogalmaz: „a színész, aki saját élete és a színházi karakter határán áll, értékmegőrzővé – félkész motívumok tárházává válik." Lupának tulajdonképpen fel kellett áldoznia Csehov *Király*át ahhoz, hogy végül eljusson azon színházi formához és színészi jelenléthez, amelyet a *Spanyol történet* eleve magában foglal.

A *Befejezetlen mű* kezdőjelenetében minden készen áll a tóparti színielőadáshoz, ám a (valódi) nézőtéren még világos van, Medvegyenko és Mása párbeszédét pedig a (valódi) színfalak mögül halljuk. Majd a nézőtér felől lassan megérkeznek a szereplők, pár pillanatra megállnak a színpad elején, és farkasszemet néznek a közönséggel. Némiképp bátortalanok, zavarodottak, tanácstalanok. „A színház elsődleges valósága az, hogy a színészek kiválnak a nézők közül, és megállnak a közönséggel szemben. Ez a realitás a legfontosabb, de a színházról való beszédben folyton eltitkoljuk. Mint valami szégyenletes dolgot" – írja naplójában a rendező. A színpadra lépés minden színész számára fontos pillanatát Lupa elnyújtja, felfüggeszti, majd hagyja, hogy a színészek belépjenek szerepükbe, az előadást néző közönség szerepébe. Ám amint Trepjlov előadása félbeszakad, a színészek nem csupán abból, hanem szerepükből is kiesnek, s ismét védtelenül állnak a közönséggel szemben. A *Király* szereplőiről Lupa azt mondja, hogy „ha megszeretjük e darab alakjait, azt szeretnénk, ha élnének. De miért csak olyan mértékben, amit a szerző lehetővé tesz számukra, miért nem nagyobb mértékben, miért nem valahol máshol? Mert ez a másik tér számunkra elképzelhetetlen. Meg kell ölnünk a szerepet ahhoz, hogy mélyebben megmutathassuk. El kell vetni az ELJÁTSZÁST. Miért gondoljátok, hogy a Csehov által megírt szerepek végigjátszása nagyobb kaland, mint ez a rítus?"

Lupa tehát nem hagyja, hogy színészei azonosuljanak, összeforrjanak a karakterekkel, ám a *Király* feláldozása nem merül ki a szerepek megölésében, hanem a rendező a dráma struktúráját és fabuláját is megbolygatja. „A *Király* elbeszélésének krízise kozmikus krízis, az elbeszélés formájának, a fabulának, a fabularitásnak a krízise. Nem ismerjük ki magunkat e krízisben, elkezdünk nevetni, ha egy dráma túl naiv történetet mesél el, de ha egyáltalán nincs története, akkor zavarba jövünk, hirtelen nem látjuk a teret, nem látjuk az értelmet. Azt hisszük, hogy hagyományos történet (fabula) nélkül nincs katarzis, nem lehetséges a megálmodott és beteljesült SZÍNHÁZI RÍTUS. Pedig lehet, hogy épp fordítva van, és a naiv módon elmesélt történet semmisíti meg a rítust."

A *Király*-adaptáció kulcspillanatának több szempontból is az a jelenet tekinthető, amikor Trepljov félbeszakítja – feláldozza – saját előadását. Egyrészt ekkor kerülnek a színészek a szerep és a privát lét határára, másrészt innentől kezdve válik töredezetté az elbeszélés. „Amikor olvasom a *Király*t, az első felvonás után mindig csalódottságot érzek – a darabbeli előadás félbeszakítását követő katasztrófa és a narráció összeomlása után, a félbeszakított valósághoz kapcsolódó depresszió után. Mert mindezek után az életbe való kissé céltalan visszatérés következik. Nincs kedvem tovább követni a hősök sorsát. Az volt az elképzelésem, hogy a katasztrófa ne csak a hősöket, hanem a narrációt és a színházat is érintse." Lupa az első felvonás végén szerette volna befejezni (pontosabban befejezetlenül hagyni) előadását, ám e tervére a színészek úgy reagáltak, hogy elkezdték felsorolni szerepeik azon jeleneteit, amelyeket különösképpen fontosnak tartottak. Végül Lupa a további felvonásokból kizárólag azokat a jeleneteket hagyta meg, amelyeket a színészek javasoltak, s „kiderült, hogy a színészekben potenciálisan rejlő léteknek nem lineáris a karaktere". Így a *Befejezetlen mű* helyett tulajdonképpen egy fragmentált előadás született.

A *Befejezetlen mű* így nyert töredezettsége rímel a *Spanyol történet* eleve többsíkú, alineáris felépítésére, amelyet Lupa – a *Király*on végzett alapos átdolgozással szemben – szinte változtatás nélkül állított színre. Reza drámájában egy társulat tagjai (a fiktív) Olmo Panero „Spanyol történetét" próbálják, amelynek egyik színésznő hőse a „Bolgár történet" előadására készül. Tehát az előadásban mindenki eleve két-három karaktert alakít, ugyanakkor a néző óhatatlanul összekapcsolja itteni szerepeiket a *Király*ban játszottakkal.

A *Spanyol történet*ben a színészek eleve ott (a karakter és a privát lét határán) találják magukat, ahová a *Király* szereplői a félbeszakított tóparti előadásnak köszönhetően kerültek. A *Spanyol történet* szintén a színész és a nézők kapcsolatából indul ki, szereplői azonban nem csupán játékukkal, hanem monológjaikkal is vallanak a színpadra lépés pillanatáról, s mindegyikük más-más viszonyt tár fel a színpaddal és a közönséggel. Reza két színésznőt játszó színésznője egyenesen a témára tér, a Filart és a korosodó udvarló szerepét alakító színészek ellenben eleinte kifogásokat keresnek a szereppel, a jelmezzel kapcsolatban, (ál)botrányok mögé rejtik a színpaddal és a közönséggel szembeni feszültségeiket. A Marianót játszó színész pedig a közönségtől való megszabadulás igényét fejtegeti monológjában. A szereplők vallomásai Lupa szerint „a valóság kikristályosodásának különböző fokait", „a fabuláris készenlét szintjeit" tükrözik. Milyen szinten adja meg magát a színész a szerzőnek, a szerepnek, a darabnak, a színpadi valóságnak, és mennyiben lázad ellene, el tud-e jutni e két világ határára? E műben Reza (aki korábban maga is színésznő volt) és Lupa tulajdonképpen a szerző és a színész, tágabb értelemben pedig a gondolkodó és a cselekvő ember konfliktusát ragadja meg. E problematika továbbvisz Lupa legújabb rendezéséhez, a *Zarathustrá*hoz, amelynek szintén a gondolatiság és a testiség kapcsolata alkotja fő tengelyét.

ZARATHUSTRA

A *Zarathustra* minden bizonnyal Lupa legnehezebb, legösszetettebb előadása (erről tanúskodhat az is, hogy az önkommentárjairól, félnyilvánosan vezetett naplójáról híres rendező legutóbbi előadása kapcsán a Notatnik teatralny című színházi szaklap különszámot adott ki, amelyben színházi emberek, filozófusok, sőt pszichológusok próbálnak meg közelebb jutni a *Zarathustra* megfejtéséhez). Az előadás bonyolultsága egyrészt a nehéz, szinte bibliai nyelvezetű szövegnek, a benne foglalt filozófiai gondolatoknak, másrészt mindezek kifinomult színpadi megjelenítésének tulajdonítható.

Mind Lupa naplójából, mind a színészek nyilatkozataiból kiderül, hogy kezdetben csupán két dolgot szögeztek le: egyrészt, hogy „Zarathustra tulajdonképpen Nietzsche, Nietzsche pedig Zarathustra", másrészt pedig azt, hogy a német filozófus művének mai értelmezését, mai vetületeit keresik. Lupa – aki korábban sem drámai, hanem prózai műveket választott előadásai alapjául – most először nyúlt nem irodalmi alkotáshoz. A nietzschei filozófia itt nem csupán gondolati háttérként, a rendezés alapvető inspirációjaként jelenik meg, hanem ez alkotja „az irodalmi, fabuláris szál kristályosodási tengelyét". Nietzsche bölcseleti műve annyiban szolgált könnyebbséggel az alkotók számára, hogy van egy „főhőse", aki végigjárja a szellemi fejlődés útját. Az előadás szövegkönyve három forrásra támaszkodik: Friedrich Nietzsche *Imigyen szóla Zarathustra* című „kozmikus világköltemény*ére*", a német Einar Schleef *Nietzsche. Trilógia* című drámájára, valamint Lupa szerzői szövegeire, amelyeket az előadás dramaturgja *Apokrifek*nek nevez. Az előadásban Nietzsche/Zarathustra alakját három színész játssza (fiatal, érett, öreg), hiszen „Zarathustra Nietzschénél rendkívül felgyorsult átalakuláson megy keresztül, amely sokkal gyorsabb, semhogy organikusnak tekinthetnénk". Ugyanakkor a három színész valójában nem is kü-

lönböző életkorokat, hanem a szellemi fejlődés útján megtett szakaszokat testesít meg. A fiatal Zarathustrát csupán az első felvonás kezdőjelenetében látjuk, majd felváltja őt az érett próféta, aki egészen a második felvonás végéig jelen van. E két felvonás épül az *Imigyen szóla Zarathustrá*ra, s e részek színpadi világa, nyelvezete – Nietzsche művéhez hasonlóan – gyakran nyúl az allegória, a metafora eszközéhez, rengeteg szereplőt (főleg különböző ideák megszemélyesített alakjait) vonultat fel. Éles ellentétben áll e kifejezéskészlettel a Schleef-darabra épülő harmadik felvonás intimitása és egyszerűsége. Ebben a részben Zarathustra háttérbe szorul – Fritz, vagyis az elmebaj által gyötört Nietzsche visszatér szülőházába, ahol anyja és nővére ápolja. Lupa véletlenül bukkant rá a témához illő darabra, s az csupán érdekes egybeesés, hogy a mű stílusa leginkább Thomas Bernhard (Lupa egyik legkedveltebb szerzőjének) drámáira emlékeztet. Végül az *Apokrifek* „hidat képeznek Zarathustra metaforával átitatott, testet öltött ideákkal teli világa és a mai valóság struktúrája között. Az *Apokrifek* nyitják és zárják le az előadást. A rendező személyes kulcsát jelentik a műhöz."

A születő koncepcióról Lupa a következőt írja: „Az előadás vezérmotívuma Friedrich Nietzsche mondata lesz: Az ember olyasvalami, amit le kell győzni – a törekvő idea küzdelme az ellenállással, az »emberi« inerciájával, az egzisztencia tehetetlenségének ellenállásával. Zarathustra ma is megjelenhet, és más, radikális perspektívává válhat a mai ember számára." Az alkotóknak komoly problémát jelentett az, hogy megóvják az előadást a mű utóéletével kapcsolatos ellenérzésektől, ezért eleve kizártak bármiféle társadalmi-politikai értelmezést. Kiindulópontként csakis Nietzsche/Zarathustra szellemi fejlődésének útja jöhetett szóba, amely kezdetben rendkívül ateátrális és adramatikus formának tűnt. Ám idővel másfajta dramaturgiák körvonalazódtak – nem az események, alakok, viselkedések dramaturgiája, hanem a test, a tudatalatti, valamint az elsődleges mitikus események (mint az átmenet és az örök visszatérés) dramaturgiája. Végül e három tengely köré épült fel az előadás.

A testiség már az első két felvonásban felbukkan (a két prostituált kísértése, Zarathustra tetszhalott állapota), ám a harmadik részben válik valóban hangsúlyossá, hiszen az elmebeteg Fritz elsősorban a testi kapcsolatokon keresztül éli meg a világot. Egyrészt saját testi szenvedésein, másrészt a némiképp abnormális családi környezet fizikális viszonyain keresztül: az anya „vulgáris" ruhába öltözik a vacsorához, amit a lánya mindenképpen le akar vetetni róla, a két testvér erotikus játékokat folytat egymással, s mindezen testiség két csúcspontja a fürdetés és a tánc jelenete. A gondolkodó, álmodó, alkotó elme és az érzékeknek alávetett, szenvedő test ellentétének mozzanatát Lupa közvetlenül Nietzsche életrajzából vezette le, hiszen a filozófus már harmincöt éves korában szembajtól, erős fejfájástól szenvedett, ezért mind az olvasás, mind az írás, sőt még a gondolkodás is testi szenvedést okozott számára.

A tudatalatti dramaturgiáján Lupa a samanizmus és az őrültség motívumát érti. Nem véletlen, hogy Nietzsche a perzsa próféta, Zarathustra (Zoroaszter) alakját választotta filozófiai műve hősének, aki ismerte a közép-ázsiai sámántechnikákat, s önkívületben, eksztázisban hirdette gondolatait. Nietzsche egy időben komolyan tanulmányozta a samanizmust, s saját magában is kereste a sámánt. Mircea Eliade a következőképpen írja le a sámánjelölt tulajdonságait (idézet az előadás programfüzetéből): „...beteges és túlérzékeny, gyenge a szíve és a mája, hajlamos a látása elvesztésére. Úgy érzi, hogy az isteni elhivatottság elviselhetetlen számára, ám tudja, hogy ha nem engedelmeskedik annak, korai halál lesz az elkerülhetetlen büntetése." E leírás kísértetiesen emlékeztet a *Zarathustra* szerzőjére, akit – mint leveleiből kiderül – szinte mániákusan foglalkoztattak betegségei. Élete vége felé eluralkodó elmebajáról pedig (mind kortársai, mind mai kutatói) gyakran állítják, hogy önmaga által generált őrültség volt. A sámán mindig beavatási folyamaton keresztül, szimbolikus út bejárásával jut egyre magasabb szellemi szintre, ugyanakkor tanít és utat mutat a tömegnek – akárcsak Zarathustra, avagy Nietzsche, miközben élete főművét írja.

Ryszard Kornecki felvétele

Zarathustra

Az előadás harmadik dramaturgiai tengelyét a mitikus események, vagyis mindenekelőtt az átmenet, a változás, az örök visszatérés alkotják. Zarathustra/Nietzsche mind térbeli, mind szellemi értelemben nagy utat tesz meg, hogy végül visszatérjen a kiindulópontra. Beavatási útja során a próféta folyamatos változáson megy keresztül, újabb és újabb lépcsőfokot tesz meg a magasabb rendű ember felé, ám végül ismét a halállal kell szembenéznie, amit az *Übermensch* sem kerülhet el. Rá kell jönnie, hogy az embert nem lehet legyőzni, kizárólag az örök visszatérés lehetséges. Az előadásban rendkívül hangsúlyosak az átmenet jelenetei (betegség, transz, halál), amelyek ugyanakkor a más állapotban való újjászületést is magukban hordozzák. A találkozás-jeleneteket is e csoportba sorolhatjuk, hiszen ilyenkor Zarathustrának látnia kell, hogyan konfrontálódnak álmai a valósággal.

Ahogy ez Lupa korábbi rendezéseinél is előfordult, az előadás már akkor elkezdődik, amikor a közönség még nem foglalta el a helyét: a nézőtéren zavarodottság, néhány utcai ruhába öltözött ember felszállingózik a színpadra, szólongatják egymást a nézők között. Majd a monumentális, kétszintes díszlet felett kifeszített kötélen megjelenik a kötéltáncos (Nietzsche műve szintén ezzel a jelenettel kezdődik), s mindenki őt kezdi figyelni. Ügyet sem vetnek a piros farmeros, fehér inges, mezítlábas alakra, aki már a színház előterében felbukkant a tömegben, most pedig a magasabb rendű emberről szónokol. A kötéltáncos elvéti a lépést, és lezuhan a magasból, a tömeg feloszlik, csak Zarathustra marad a haldoklóval. A fiatalember a halál közeli élménye, valamint a szavait követő érdektelenség

hatására úgy dönt, hogy kivonul a pusztába. Ide csupán két társa követi, Johannes és Matheus, akik azonban egy szót sem értenek tanításából. A három férfihoz két prostituált szegődik, s egy suta-esetlen erotikus jelenet után Zarathustra egyedül marad, a földön fekve. A félhomályban helyét az érett Zarathustra foglalja el, aki mellett szintén két kísérő van: a Nietzschénél mélyebb szimbolikával felruházott Kígyó és Sas (ugyanaz a két színész játssza, mint a fiatal Zarathustra társait). Az érett próféta ugyanazokkal a szavakkal kezdi szerepét, amelyekkel a fiatal befejezte: „Nem értenek engem", majd tehetetlen, bénult depresszióba zuhan. A két allegorikus állatalak virraszt mellette, megpróbálják felemelni az ólomsúlyúvá vált testet, biztatják – mindezt egy hosszú, néma jelenetben, amelyet dobütésekkel szakaszokra osztott „előképek" sorozata alkot.

A második felvonásban Zarathustra – a beavatás- és fejlődéstörténetek klasszikus struktúrájának megfelelően – „vándorokkal" találkozik, akik az *Übermenschsé* való átalakulás különböző stádiumait, a tudás és az erő megszerzésének egyes szakaszait szimbolizálják. Felbukkan a Nagy Unottság Prófétája, a Királyok (akik csupa arany öltözetükben némiképp a lengyel falusi betlehemek királyaira emlékeztetnek, s hol egyszerre, hol egymás visszhangjaként beszélnek), az Utolsó Pápa és a Lelkiismeret (az utóbbi kék vízzel teli, Frankenstein laboratóriumát idéző üvegkádban ül, amelynek egyik oldalához van rögzítve a Pápa trónja), az Isten gyilkosa (meztelenül, csupán sebkötésekkel takarva fekszik egy hatalmas guruló kórházi ágyon), a varázsló (akinek feminin megjelenésével Lupa Nietzsche gyanított homoszexuális hajlamaira utal) s végül Zarathustra saját árnyéka, aki kitartóan bizonygatja a prófétának keresése hiábavalóságát. A vándorok mind szimbolikus alakok, öltözékük archetipikus, beszédmódjuk és nyelvezetük stilizált. Természetükből fakadóan (akárcsak a Kígyó és a Sas) „kicsúsznak az egyértelmű értelmezés alól, nincs állandó helyük a struktúrában, ezért nyitott rendszert alkotnak, s lehetetlen őket szigorúan és egyenként definiálni". Amikor az érett Zarathustra útja végére ér, a színpad feletti teraszon megjelenik mindenki, akivel vándorlása során találkozott (Lupa rendezéseinek – *A Mester és Margarita, A Karamazov testvérek* – visszatérő motívuma, hogy az előadás kulcsfontosságú pillanatában a szereplők tablószerű képbe merevedve jelennek meg, általában hangos, ünnepélyes zenével kísérve). A próféta azonban imigyen szól az egybegyűltekhez: „Mind itt vagytok velem, de én nem veletek akarok továbbmenni. Itt kell hagyjalak titeket. Már átéltem egyszer ezt a fájdalmat, de most már beigazolódott, meggyőződtem arról, hogy ezt a fájdalmat magamban kell hordoznom. Itt kell hagyjalak titeket, és tovább kell mennem, a magasabb rendű ember felé."

A harmadik felvonásban Zarathustra Fritzként tér vissza, akin immár eluralkodott az elmebaj, s némán, mozdulatlanul ül egy karosszékben, míg anyja és nővére tesz-vesz körülötte. Szemét mereven, szinte zavarba ejtően a közönségre szegezi. Azonban amint egyedül marad a szobában, „ő" (Lupa értelmezésében Nietzsche skizofrén énje) gyötörni kezdi: „Te tudod, Zarathustra, csak nem mondod." Az anya, a nővér és az öcs hármasa sokban emlékeztet Lupa korábbi rendezésének, Thomas Bernhard *Testvérek (Ritter, Dene, Voss)* című művének alaphelyzetére (a Fritz iránt túlzottan gyengéd érzelmeket tápláló nővért ráadásul ugyanaz a Małgorzata Hajewska-Krzysztofik játssza, mint a testvére iránt bűnös szerelmet érző Rittert). Hármuk civakodását két jelenet töri meg: az, amelyben a két nő megfürdeti a beteget, valamint a családi vacsora. A fürdetés jelenete aprólékosan valósághű, az anya előkészíti a törülközőket, a nővér pléhvödrökben behordja a vizet, óvatosan besegítik a kádba a meztelenre vetkőzött, testes „prófétát", aki félig bárgyún, félig cinkosan kimosolyog a közönségre. A lassú, nyugodt mosdatás egyszerre rituális és erotikus cselekvés, ugyanakkor visszatérés a gyermeki állapothoz – mindezzel éles ellentétben áll a vacsora jelenete, amely a három ember eszeveszett táncával ér véget. A közös őrületnek Fritz a katalizátora, a kispolgári ünnep Dionüszosz ünnepévé válik: „*Anya:* Fritz, ez a te ünneped. *Nővér:* Te vagy a király. Ez a te kezed, ez a te lábad, meztelenül táncolsz." Lupa szerint így jutott el Zarathustra a pusztába kivonuló Krisztustól a transzba esett nők által körültáncolt Dionüszoszig, ám hiába járta végig ezt az utat, végül mégis visszatér a kiindulópontra. Ugyanis a vacsora után Fritz elmenekül a családi házból, s „Babilon utcáin" találja magát, amely nem más, mint a „túlságosan is emberi világ". Hajléktalanok, prostituáltak állnak sorban egy ingyenkonyha előtt, köztük újra viszontlátjuk a Zarathustra vándorlása során felbukkant alakokat (két fiatalabb alteregója a színpad két oldalára húzódva kanalazza a levest). Lupa e jelenetet a „civilizációs szemétdomb lakóinak rítusaként" jellemzi, hiszen az ingyenkonyha vendégei az Úr testét veszik magukhoz. „Elhatároztam, hogy lesz az előadásban egy jelenet, ahol levest eszik a csőcselék, ezzel fogom ellenpontozni a megszállott próféta arcát, kígyóját és sasát." Zarathustra tehát visszatér a káoszba, amelyből a kezdet kezdetén elmenekült, s amit most újra meg kell ismernie. A néma étkezést egy vérrel borított prostituált érkezése zavarja meg, s ugyanúgy, mint útja legelején, annak legvégén ismét meghal valaki a próféta karjai között. „A harmadik Zarathustra útját nem követhetjük tovább. Ezért ér véget itt az előadásunk."

HELYREIGAZÍTÁS

Lapunk 2005. júliusi számában a *Szembesítés* című kritikában Teszárek Csaba nevét helytelenül írtuk. A tévedésért elnézést kérünk.

Summary

István Nánay is the author of an obituary for József Ruszt (1937–2005), a great director and pioneer of modern Hungarian theatre, recently deceased.

We publish the fifth part of the short and comprehensive reviews by György Karsai, based on his day-to-day experiences while establishing the program for this year's Pécs National Festival (POSZT).

Our review and the Hungarian Theatre Museum and Institute organized at the Pécs Festival a round-table talk on the perspective of an eventual international theatre festival in our country; we publish an edited version of the discussion.

The second part of György Lengyel's survey follows: he analyzes the different methods and styles of directing between 1945 and 1956.

In our dance column Csaba Kutszegi reviews *Giovanni,* a danced version of Mozart's *Don Giovanni* by the Győr Ballet, while Tamás Halász talked to choreographer, dances, teacher and theoretician Iván Angelus.

We present a selection of writings by young critics. The list of names includes Virág Vida, Ferenc Darvasi, Enikő Varga, Gábor Galambos, Szabolcs Szekeres, Andrea Rádai, Dóra Trifonov and Zoltán Karuczka, who saw for us Ibsen's *A Doll's House* (Sopron and József Attila Theatre) and *Hedda Gabler* (Arthery Theatre Company), Luigi Pirandello's *So It Is If You Like It So* (Zalaegerszeg), Alin Nelega's *The Decalogue of Rudolf Hess* (Pécs), Brecht's *Mother Courage and Her Children* (Debrecen), Brian Friel's *Dancing in Lughnasa* (Szolnok), *Reaction Controlled* (Zugszínház at the Merlin), *Murderer for Pleasure* (Andaxinház at the MU Theatre) and Gergely Csiky's *Caviar* (József Attila Theatre).

Our collaborators visited the Festival Wiener Festwochen where Judit Csáki saw *Danton's Death* by Georg Büchner directed by Christoph Marthaler, while Tamás Koltai went to Peter Zadek's version of Strindberg's *Death Dance* and to Tchekhov's *Uncle Vania* by the Antwerpen Toneelhuis, directed by Luk Perceval.

In our column on world theatre we publish a compilation on present-day Rumanian theatre. In his essay critic Marian Popescu presents contemporary problems and tendencies, while Barbara Ari-Nagy reviews a book also by Marian Popescu: *Scenes of the Rumanian theatre 1945/2004.* László Bérczes saw in Bucharest's ARCA Theatre Urs Widmer's *Top Dogs* (also a favourite in Budapest). Finally comes a conversation director Mihai Măniuțiu had with András Visky.

At the end of this column Fanni Nánay examines two stagings by Krystian Lupa seen at Poland.

September's playtext is *Tempefői,* a work by Nóra Sediánszky and Gábor Koltai M.