

SZÍNHÁZ

Kréta kör PestiEsti

Körmagyar; Fotel
Minden jó, ha vége jó

XX. század
Kortárs koreográfusok estje

Copeau/Bodolay



Világszínház:
Bayreuth
Salzburg

392 Ft



nka
Nemzeti Kulturális Alap

Háy János: Házasságon innen és túl (dráma)



KÖRMAGYAR
Pesti Színház
Schiller Kata felvétele



KÓCSAG
Kolibri Színház
Szlovák Judit felvétele



XX. SZÁZAD
Szegedi Kortárs Balett
Dusa Gábor felvétele

Krétakör

- 2 Perényi Balázs: A világra
kérdés szenvedélye**
Hamlet.ws
- 6 Urbán Balázs:
Pizzaember a blue boxban**
PestiEsti
- 8 Tarr Ferenc:
„Új formák kellenek”**
Schilling-workshop
Komáromban

Kritikai Tükör

- 12 Tarján Tamás:
Mint a persely**
Kornis Mihály: Körmagyar
- 14 Székely Szabolcs:
Kedélyes káosz**
*Bodó Viktor:
Fotel*
- 16 Rádai Andrea:
Shakespeare-díszletek**
*William Shakespeare:
Minden jó, ha vége jó*
- 18 Halász Glória:
Gyáva vérnyúl**
Erdős Virág: Merénylet

- 20 Papp Tímea:
Mániakus agresszió**
Simon Stephens: Kócsag

Interjú

- 22 Stuber Andrea:
Gondolkodni**
Beszélgetés Bagó Bertalannal
- 25 Lőkös Ildikó:
A gondolat tárgyá válása**
Quadriennále Prágában

Fórum

- 29 Laure de Verdalle:
A színházi átmenet
a volt NDK-ban**

Tánc

- 33 Horeczky Krisztina:
Sok hűhó semmiért**
Ladányi Andrea: Vihar
- 35 Vida Virág:
Determinált ölelések**
XX. század
- 37 Kutszegi Csaba:
Lépegető csillagok**
Kortárs koreográfusok estje IX.

- 40 Kutszegi Csaba:
Kortárs tánc füzesi
ritka magyarra**
*Beszélgetés Mihályi Gábor
koreográfussal*

Színháztörténet

- 43 Jacques Copeau:
A szakmai tudás
a színházban**
Bodolay Géza kommentárjával
- 52 Lőrinc László:
Az Arc-en-Ciel színei**
Blattner Géza bábszínháza

Világszínház

Bayreuth, Salzburg

- 55 Koltai Tamás: Műhűség –
vagy valódi?**
*Nonkonform változatok
operára*
- 61 Koltai Tamás: „Liebe ist...!”**
Luk Perceval Molière-je

DRÁMAMELLÉKLET

- Háy János:
Házasságon innen és túl**

A CÍMLAPON: Werner Tilo, Katona László és Tóth Attila a PestiEsti előadásában (Krétakör Színház, Trafó)
Koncz Zsuzsa felvétele

színház

MAGYAR SZÍNHÁZI TÁRSASÁG | ORSZÁGOS
SZÍNHÁZTÖRTÉNETI MÚZEUM ÉS INTÉZET

XL. évfolyam 11. szám
2007. november

Megjelenik havonta
XL. évfolyam
HU-ISSN 0039-8136

www.szinhaz.net

FŐSZERKESZTŐ: KOLTAI TAMÁS. A SZERKESZTŐSÉG: CSOMOR MÁRTONNÉ (szerkesztőségi titkár); HERNER DÁNIEL (technikai munkatárs); KONCZ ZSUZSA (képszerkesztő); KUTSZEGI CSABA (tánc, szinhaz.net); SZÁNTÓ JUDIT; TOMPA ANDREA (Világszínház, OSZMI)

Szerkesztőség és kiadó (SZÍNHÁZ ALAPÍTVÁNY): 1126 Budapest, XII., Németszőlgyi út 6. III/2.; Telefon/fax: 214-3770, 214-5937; <http://www.szinhaz.net>; e-mail: szinhaz.folyoirat@t-online.hu; Felelős kiadó: KOLTAI TAMÁS

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

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

 OKTATÁSI ÉS KULTURÁLIS MINISZTERIUM

Támogatók: Oktatási és Kulturális Minisztérium,
Nemzeti Kulturális Alap,
a Fővárosi Közgyűlés Kulturális Bizottsága,
Nemzeti Civil Alap, Szerencsejáték Zrt.
Szabad Sajtó Alapítvány, „Budapest Bank Budapestért” Alapítvány

 OSZMI Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet

 Magyar Társulatok Pártja
www.utak.hu

Perényi Balázs

A világra kérdezés szenvedélye

HAMLET.WS



„A színháznak az a becsvága, hogy az illúzió révén önmagát elfeledtesse, minden becsvágý közül a legreménytelenebb. Minél szerényebb, minél több jelzéssel, utalással dolgozik a színház, minél inkább szabadjára engedi a képzeletet, annál több a lehetősége a tiszta művészi hatásra.” Spiró György választotta Thomas Mann sorait *Shakespeare szerepösszevonásairól* írt nagyszerű könyve mottójául. A Krétakör előadásában három színész adja a *Hamletet*, néhány négyzetméternyi üres színpadon, amit körbeülnek a nézők, valamelyik középiskola valamelyik dísztermében. Teremfényben játszanak, hangosítás, díszlet, jelmez és kellékek nélkül. „Gondolat pótolja hiányainkat... – szólítja fel nézőjét az *V. Henrik* prológusa. – ...Lovakról beszélünk? Lásátok, amint kevély patkóikat a puha földbe vágják...” Könnyű lehetett Shakespeare-nek színházi szómágiával világot teremteni az üres térben, hiszen bátran hagyatkozhatott a nézők képzeletére – szokták mondani. Az Erzsébet kori közönség képzelőerejét még nem tompította el a képek áradata. (Egy kortárs lon-

doni polgár alig száz [!] képi ábrázolással találkozott egész életében, a mai ember egyetlen napon többet fogyaszt, ezek java ráadásul meg is mozdul.) Shakespeare nézőinek meséken, prédikációkon, elbeszéléseken, szóbeli szerződéseken pallérozódott szövegértése és emlékezete akár több száz szóig terjedhetett. A színházjárók teremtő aktivitását nem koptatta el a mindent megmutatni szándékozó illúziószínház. „Ki vonná kétségbe, hogy a Shakespeare szőnyegporoló állványa köré gyűlt nép sokkal több esztétikai érzékkel rendelkezett, és sokkal több készséggel az esztétikai boldogsághoz, mint a mi színházainkat megtöltő csőcselék?” – folytatódik Thomas Mann lemondó és nosztalgikus szövege. „A nagyon pezsgő, sebes tempóban elsikkadnak egyes szavak, de ha egyes szavakat meg tudunk menteni, a tempót lelassítjuk: elsikkad a szituáció.” Hevesi Sándor szól így az esztétikai közhelyé koptatott évszázados színházelméleti doktrínáról. Ne is ábrándozzunk tehát efféle színházi költészetről, úgysem akad avatott nézője. Ezt cáfolja fényesen Schilling Árpád rendezése.

Három civil ruhás színész fogadja a nézőket, segítenek leülni, közlik, meddig tart majd az előadás, biztosítanak róla, hogy bármikor távozhatunk, eligazítanak a cselekmény megértéséhez szükséges előzményekről, majd egy-két kiválasztott néző kezébe adnak egy bekötött szövegpéldányt, és megkérik őket, hogy olvassák fel Hamlet színészekhez intézett instrukcióit. „Úgy mondják a szöveget, ahogy előadtam maguknak, simán és gördülékenyen..., ne fűrészeljék a levegőt folyton a kezükkel... Keressék meg a szavakhoz megfelelő cselekvést, a cselekvéshez a szót...” (Nádasdy Ádám fordítása) Ígéretet tesznek mindhárman, hogy ehhez tartják magukat. Valóban cselekvéshez illik a szó, szóhoz a gondolat, gondolathoz az akarat, akarathoz a színészi állapot (érzelem, indulat és szenvedély). Természetes, hogy így van, végtére is ez a jó színház dolga – mondhatná

Rendkívüli hatás, különösen, hogy a két órán át majd azonos intenzitással hozzák. A közelmúlt jelentős Shakespeare-bemutatóinak alkotói más úton indultak el. Bocsárdi László vagy Nekrošius rendezéseiben a költői képeket, a szómágiát színpadi szöveggel egyenértékű színházi látomásba fordították. A Krétakör a kimondott szavak megidéző erejére hagyatkozik merészen. Varázslatos, ahogy a három színész képeket közvetít szövegmondásával. A retorikai szerkezet, gondolatmenet mint egy áttetsző, de érzékelhető „kristályszerkezet” (Hankiss Elemér nevezi így Shakespeare szimbólumainak hálóját) formálódik meg a térben.

Trónbeszéde után Rába Roland körbenéz, és egy tizenéves gyerek nézőhöz intézve szavait elbocsátja a különba készülő Laertest. A közönséget bevonó gesztusok sora – bemutatkozás, szemkontaktus, né-



Erdély Máttyás felvételei

bárki. „Abban a pillanatban, amikor megszűnik az elemek különvalósága, nincs külön színész, dráma, szerző, és ezek az elemek új egységbe forrnak, akkor jön létre a színház.” (Peter Brook) A legtöbb produkcióban nem forrnak. Kivételes érték, nagy színház az, ahol hasonló együttállás létrejön.

Rába Roland a felolvasásra reagáló – „civil” – szövegből minden direkt kiváltás, hangsúlyos figurába lépés nélkül ráfut Claudius trónbeszédére. Nem él a hazugságot, manipulációt leleplező árulkodó meta-kommunikáció eszközeivel. Fojtott vagy kitombolt indulattal sem próbál feszültséget generálni. Nem rajzol beazonosítható figurát (médiauralkodót, cinikus vagy önhitt politikust). Nem jelenik meg rettegő és szolgálatkész udvar. Egy fiatalember beszél saját beszédhangján, okosan, lazán, de nem hanyavetien. Viszont értem, amit mond. Nem a szavakat, a mondatokat, nem az indulatot. Nemcsak a gondolat, a jelen idejű gondolkodás válik láthatóvá. A metaforák plasztikusak, a nézői képzeletben valóban érzéki élmény lesz, a látvány erejével hat egy-egy szókép.

BALRA: Gyabronka József
KÖZÉPEN: Rába Roland
JOBBRA: Nagy Zsolt

zóknek mondott szövegek, nézők szerepbe emelése (fogadalmat teszünk mi is, hogy hallgatunk a szellemről), személyes kommentárok, anekdoták, reakció a közönség reakcióira – közös gondolkodásra hív. A nézők megszólítása egyben erős színházi hatás; felkelti és ébren tartja a figyelmet, feszültséget teremt vagy old. Ez nem interaktív előadás, mégis a közös – színházi – játék örömeivel zajlik. Újra és újra figyelmeztetnek rá, hogy ami történik, „csak” teremtő játék. Ugyanakkor az elszántság, a játékosságba burkolt eltökéltség, az öniróniával átítatott, de tiszta és őszinte közlésvágy, a valódi beszélgetést szimuláló közvetlen közléshelyzet világossá teszi, hogy alig lehet fontosabb dolog, mint eljátszadózni a Hamlettel. Érintettségünk nyilvánvaló: Hamlet cinikusává és sorstársává avatnak.

Nagy Zsolt magába fordulva ül a trónbeszéd alatt, önemészto, sötét indulattal szól: „Hogy miért nem olvad szét a mocskos húsom?” Ő lesz a lázadó, a féktelen, az ösztönösen felháborodott Hamlet. Ám mégsem nyargal fékevesztetten, nem forgolódik eszelősen villámló tekintettel a kis arénaszínpadon. Nem üvölt állandóan. Közöttünk ül, mondja a mélyen átszúrt szöveget. Megért, ezáltal megértet. Nem indulatát demonstrálja, hanem felfogjuk elkeseredett felháborodása okát – „csak két hónapja halt meg... kiváló király...”. Fejéről a türelmét vesztő öreg Hamlet (szelleme) veri le később a kosárlabdaspékát, hiába érkezett a túlvilágról, mégiscsak apa. Eleinte Gyabronka József veszi magára a szülők nemzedékének szerepeit – ő az Apa, Gertrud, Polonius. Könnyen adódik a megfejtés, hogy nemzedékek drámai összecsapásáról szól majd az előadás, hiszen a különböző generációkhoz tartozó színészek szerepfüzére közvetlen érzéki élmény. De nem! Gyabronka József játssza az Angliából hazatérő, rezignált, már-már bölcs Hamletet, aki szembenéz a halállal, és Rába Roland is lesz Polonius. A dolog nem ilyen egyszerű, egyáltalán semmi nem ilyen egyszerű a világon. Nincs az egész darabot lefedő rendezői konstrukció, amit kódolva elégedetten hátradőlhetne a néző. A színészek nem egy eleve kigondolt rendezői koncepciót valósítanak meg, hanem valódi alkotótársak, minden egyes mondatot átszűrnek magukon, „elsajátítanak”, nem egy már kész értelmezést reprodukálnak, hanem jelenetről jelenetre váratlan, sokrétű jelentést közölnek.

A folyamatos szerepcserék nem távolítják, idegenítik el a főhóst. Nem egy színész Hamlettel összeforó – érdekes, szuggesztív, vonzó, taszító, eredeti – egyénisége lesz elsődleges, hanem maga Hamlet. Pontosabban Hamlet élethelyzete, kapcsolatai, igazságkereső indulata, gondolatai. Nem egy színész hangja, mimikája, gesztuskészlete – játéka – a fontos, hanem a szituáció. „Hamlet nem darab, hanem szerep” – ha igaz Cs. Szabó László szellemes mondása, akkor a Krétakör a legmagasabb rendű színházként prezentálja a legendás „szerepet”. A szerepösszevonás, szerepkettőzés az egyik legközvetlenebb, ugyanakkor legfilozofikusabb, legsajátabban teátrális kifejezőeszköz: figurák és élethelyzetek rokonsága vagy ellentéte lesz érzéki élmény, színházi hatás. Rafinált és elgondolkodtató jelentés keletkezik, ha ugyanaz a színész adja a filozofáló Hamletet, aki az imádkozó Claudiust (Rába Roland), vagy a féktelen indulatos Hamletet és a bosszúért lihegő Laertest (Nagy Zsolt), illetve a megfáradó, sztoikus Hamletet és az okoskodó udvaroncot, Polonius (Gyabronka József).

Meglepő módon a Hamlet „egyediségét”, zárt individualitását elhagyó – Hamlet nem szerep, hanem maga a darab – forma megemeli a többi szerep jelentőségét. Reveláció az előadás Opheliája. A kedélyesen brutális Polonius gyomorforgató mohósággal, apához méltatlan érzéketlenséggel dobja be a hatalmi játszmába lányát. (Gyabronka József egyaránt Hamlet és Ophelia apja, mindkét apuka saját ügyét

testálja gyermekére.) Nem láttam még ilyen drámai döntéshelyzetnek kijátszani Ophelia árulását. Mert hazudik Hamletnek. Ezért fordul el tőle kedvese, ezért alázta meg olyan kegyetlenül. Hamlet (Nagy Zsolt) döbbenetesen szembesül azzal, hogy anyja után szerelme is elárulta. Ophelia örülete és halála – számos előadás kellemetlenül hamis epizódja – döbbenetes erejű színház. Nagy Zsolt drámai erővel éneklie el Ophelia balladáját a megesett lányról. Ophelia nem fogadta meg hipokrita apukája álszent intelmeit: odaadta magát a királyfinak. Ezután taszították el, ebbe örült bele. Nagy Zsolt hosszan, percekig mutat egy orális aktust. Szinte fuldoklik. Később Gyabronka József mint Gertrud meséli el megrendülten, hogyan veszett patakba a fiatal lány. Közben köhögni kezd, öklendezve kapkodja a levegőt, mint fia szerelme az imént. Majd mély drámaisággal eléneklie a *Gyöngyhajú lány* banálissá kopott refrénjét. Borzongatóan összetett, groteszk és fennkölt jelképsor: Ophelia „odaadásába”, Hamletbe halt bele, Hamlet pusztítja el, ám ebbe önmaga (Hamlet – Nagy Zsolt) is belehal kicsit, a két nő – anya és szerelmes – egyaránt romlott, „vonaglik és riszál”, megalázza magát.

Gyabronka József Poloniusa – kifigurázott komikus korlátoltsága mellett – veszélyes, mert hatékonyan kártékony figura. Ő a mindenkori hatalom üzemszerű működtetője – profi feljelentő és konspirátor, haszonleső és karrierdiplomata. Fiát útnak eresztő jó tanácsai ellenszenves marketingtippek. Rába Roland Claudiusa jó eszű, tehetséges uralkodó. A szerepkettőzés is mutatja, hogy Hamlet is képes másokat irányítani, manipulálni, neki is van taktikai érzéke, gyakran és ügyesen konspirál. Partiban vannak ők ketten, méltó ellenfelei egymásnak. Ugyanakkor Cladiusban is van büntudat, bűnre, hitre, Istenre kérdező igazságkereső hajlandóság. Nem tud imádkozni – Istentől elrugaszkodott, elárvult, modern ember. Kivételes a három férfi színész nőábrázolása. Gertrudban az összezavarodott, büntudatos szülőt, az embert mutatják meg, és nem bíbelődnek azzal, hogy felrakják a nőiesség külső jegyeit. Egyáltalán nem törődnek azzal, hogy néhány karakteres vonással megrajzolják a figurákat, ezáltal a teljes embert és az őt meghatározó szituációt, az őt irányító akaratot láttatják, nem pedig színészi eszközökkel megépített jellemvonásokat, személyiségegyeket.

Dolgoznia kell a nézőnek, hogy összerakja a *Hamlet*-kirakót. Sokat segít a „minden homályos zugba bevilágító” nagyszerű Nádasdy-fordítás, a pontos és elmélyült szövegelemzés, valamint a lényegre mutató, nagy tehetséggel megtöltött forma. Tökéletesen követhető a *Hamlet* cselekménye. Biztosan vezet a szövegváltozat (dramaturg Veress Anna). A helyzetbe lépők első megszólalása értésünkre adja, hogy ki szól kihez, nemegyszer azt is, hogy mi célból. Az idézetek (William Blake, Büchner, József Attila) kimélyítik és általános érvényűvé teszik a helyzeteket. A Jefe–Polonius párhuzammal (Gyabronka József mondja el az ószövetségi példázatot) mítoszi borzalommá emelkedik Polonius ténykedé-

se, ő is a sikerért áldozta fel gyermekét. Pilinszky János *Ne félj* című versében ugyanolyan elviselhetetlenül ambivalens érzelmek – gyűlölve, undorodva, gyilkosan szeretni – tombolnak, mint a „melankolikus” reneszánsz ember, Hamlet és Ophelia kapcsolatában. Elismerésre méltó szellemi, gondolati teljesítmény a *Hamlet.ws*. Egyben eleven, sodróan szóalkotató színház.

A forma puritanizmusa nem azt jelenti, hogy nem élnék színházi hatásokkal, hanem hogy a legelementárisabb teatralis eszközökkel dolgoznak. Mik ezek? Az átlényegülés-átlényegítés, a láttatás és a hatások zenei szervezettsége. Az átlényegülés teremtő aktusa mutatkozik meg a szerepváltásokban, szerepbe lépésekben, a játékmód váltásaiban. Minden hivalkodás nélkül virtuóz a színjáték. Minden külsődleges eszköz, különösebb ráfutás, lélegzetvétel nélkül hoznak színészi állapotokat, váltanak, lépnek ki, vagy elenpontoznak. Nincs érzelmekbe beletapadó önfeladtság – mutatványosként uralják a hatást. Az átlényegítés borzongató példája, ahogy Gyabronka József (Hamlet) kezében Rába Roland arca szegény Yorick koponyájává válik. A láttatás képességének abszurdumig vitt megoldása, hogy a nagy megszárulást, a vívást hangban jelenítik meg. Kardok suhognak, halálhörgés hallik, élettől búcsúznak utolsó szavakkal, s a nézők behunyt szemmel (megkérnek rá, hogy hunyjuk be szemünket) vetítik maguk elé a történeteket. Sokszor irtózatosságot mondják a szöveget, ez már-már közelít a Shakespeare korabeli sebességhez, hiszen akkortájt is két, két és fél óra alatt kellett letudni egy-egy előadást, hogy még sötétedés előtt hazaérjenek a népek. A gyors tempó tele van zeneiséggel, feszes és pontos ritmikai váltásokkal, ezek segítségével vezetik és tartják ébren a nézői figyelmet. (Mégis érthetőek még az egy szuszra elmondott többszörös összetett, retorikus mondatok is.) Nagyszerűen énekelnek mindhárman. Elhangzik a *Rasputyin* (Boney M), amikor bulizik az új király, sláger az örületről a *cappella*, ügyes szajdobbal kísért rappelés. Az egérfogó-jelenet háromszólamú gyönyörű madrigál (zene Rubik Ernő).

„A dráma költőien sugallt, szavakkal földíszített díszletek között halad vagy rohan, a jelenetek egymásba kapnak, egymást sűrítik és erősítik, színezik és elevenítik, legtöbbször az ellentétesség erejével” – írja Shakespeare dramaturgiájáról Hevesi Sándor. Az Erzsébet-kor üzemszerű színházi működésében kicsiszolódott shakespeare-i technika – amit olyan sok elemző szinte szemére vetett a drámaíróknak – sugallatára, azt követve hasonlóan rafinált hatásdramaturgia működteti az előadást. A látszólagos eseménytelenség, az ülve mondott szövegek ellenére hullámszik, pulzál az előadás. Gyakran váltanak hangvételt, játékstílust. (A koncentrált szövegmondásból civil természetességbe vagy energikusan kitett szélsőséges játékstílusba lépnek.) Biztos szakmai tudással ellenpontozzák, oldják fel a tragikus feszültséget a színészek személyiségéből fakadó, igazán eredeti humor, illetve a megannyi finom játékötlet segítségével. A tort ülő haláltól elborzadó

nézőt fergeteges gyilkosságparódia rángatja ki megrendüléséből. Lőnek, szúrnak, mérgeznek, baltát hájítanak, vállról rakétát indítanak az elszabadultan játékos jelenetben. Lassanként az egész nézőtér könnyezve röhög. Hiába, na, élni kell tovább! *The rest is silence* – éneklik, és elbocsátanak. Az előadásokat beszélgetés követi, és ebben az esetben hihető, hogy ez nem formális aktus: valóban közölni akartak valamit a nézőkkel, és kíváncsiak a véleményükre.

Első ízben középiskolások között ülve láttam az előadást; amikor körbenéztem, csupa kifelé és befelé egyszerre figyelő, szellemi munkát végző – „átszellemült” – arcot láttam. Együtt gondolkodtak, együtt őrlődtek a főhőssel. Hamlettel együtt kérdeztek rá az apátlanság kegyetlen kiszolgáltatottságára, a szülői tekintély – felnőttvilág – méltóságának szertefoszlására, a szeretett – sőt bálványozott – anya elvesztésének fájalmára, a felnőtté válás rettenetére (ami nem más, mint kiábrándulások sora), hazugságra, barátok és szerelmes árulására, az elmagányosodásra, a lealjasító hatalom természetére, lázadásra és gyáva-ságra, tehetetlenségre, öngyilkosságra, a halál elkerülhetetlenségére, földre visszahulló imára, Istenre. A legfontosabb kérdések közt őrlődik Hamlet, ezekkel szembesül nézője. Létezés módja maga az őrlődés. Könyvtárnyi tudós irodalom nem érti, hogy miért tétlen a főhős, aztán hirtelen miért kezd cselekedni. Sápata, tehetetlen, melankolikus, vagy bosszúálló angyal? – tesz fel újra és újra a kérdést. „Őrültek a *Hamlet* elemzői, vagy csak tettetik?” – kérdezi Oscar Wilde egy százada, és azóta megduplázódott a *Hamlet*-boncolgatások irodalma. Az előadást nézve annyira magától értetődő minden: hogyan lehetne rögvést ölteni, bosszút állni vagy önmagunkat elpusztítani, amikor olyan bonyolult minden? Talán mégis megfogalmazható, hogy miről szól az előadás: a világra kérdés gyötrelmes és fel-emelő szenvedélyét közvetíti, amiről a legtöbb embert leszoktatják, ahogy kínzó lázadó ifjúkorából. A Krétakör bemutatója kérdez – pontosan, világosan, határozottan, jól artikulálva. Nincsenek önhitt válaszai, nincs fölényes *Hamlet*-olvasata. A válaszokat a nézőnek kell megtalálnia, de legalábbis keresnie.

HAMLET WS. (Krétakör Színház)

Írták: Shakespeare, Blake, Büchner, Eminem, Ginsberg, Goethe, József Attila, Pilinszky János. **Rendező:** Schilling Árpád.

Szereplők: Gyabronka József, Nagy Zsolt, Rába Roland.

Urbán Balázs

Pizzaember a blue boxban

PESTIESTI

Noha az alkotók cuvée-ként aposztrofálják a Krétakör legújabb előadását, nekem más lé jutott eszembe róla. Amolyan jófajta leves, melybe a séf mindent belefőzött: ízletes húsokat, finom tésztát meg némi zöldséget. S noha hozott anyagból dolgozott, sikerült eredeti ízeket is teremtenie. Még akkor is, ha bizonyára vannak olyanok, akik az egyes alapanyagokat jobban szeretik önmagukban, nyersen tálalva, mint levesbe főzve.



Drazen Sivak,
Yang Li,
Katona László,
Specht-Ronique
Verena,
Sárosdi Lilla,
Csákányi Eszter,
Gyabronka József
és Mucsi Zoltán

A Krétakör és Nagy Fruzsina közös produkciója látvány és verbalitás kettősségére épül. A népszerű lapra asszociáltató cím, melyen keresztül megidéztek a budapesti éjszaka fragmentumai, apró mozaikokból összeálló szerkezetet takar. Megcsodálhatjuk a tervező eredetien formabontó, invenciózus kreációit, melyek köré történetek, de legalábbis etűdök épülnek. Noha ez a törekvés az előadás egészen érződik, kevés az olyan jelenet, melyben a látványosan extravagáns jelmezek mellett a szöveg is meghatározó. Jellemzőbb, hogy a tervezői látomásokat inkább kiegészíti, kíséri a szöveg, az igazán frappáns, verbálisan erős jelenetekben pedig a ruhák játszanak kevésbé fontos szerepet. Ami legalábbis megkönnyíti a nézői koncentrációt – s ez nem baj, hiszen a befogadói figyelmet a bemutató több eleme amúgy is megosztja. A játék két szintéren zajlik: „bent”, azaz a Trafó színpadán és „kint”, az utcán. Utóbbi eseményeket kivetítőn figyelhetjük. Kint és bent néha ellenpontoszza, de gyakrabban kiegészíti egymást; azt, hogy a két aspektus végül is egy, a kettő közti folyamatos átjárás is mutatja. A videót azonban

nemcsak az utcán használják; fontos szerep jut a játékban a blue box technikának is, melynek segítségével mulatságos etűdök sora épül fel. A humor forrása persze nem a képi trükk (hiszen ilyesmit láthattunk már nemegyszer), hanem az, hogy maga a nyers fázis is megjelenik szemünk előtt. Vagyis nemcsak a félmeztelenül elnyúlva éneklő Sárosdi Lilla felőstestén hancúrozó férfikart láthatjuk, hanem a kék párnát is, melyre a férfiak a színésznő keblei helyett rávetik magukat. Mint ahogy Tilo Werner is úgy találko-

zik – örök vágyát kielégítendő – Jimi Hendrixszel, hogy látjuk társai igyekezetét, amint a hőn áhított találkozás technikai feltételeit erejüket megfeszítve igyekeznek biztosítani.

Noha a színlap szerint a benti jeleneteket Láng Annamária, a kintieket Nagy Fruzsina rendezte, az előadás szemlélete, látványvilága, atmoszférája egységes. Komoly és komolyan vett színészi csapatmunka látható – akkor is, amikor a jelmezeknek kell testet adni (akár autókat, akár ételeket megelevenítve, életre keltve ezáltal a bizarrnak ható, de többnyire a mindennapi banalitások és toposzok talaján építkező fantázia-dús és szellemes tervezői koncepciót), s akkor is, amikor a tradicionális, szövegközpontú jeleneteket kell személyiséggel megtölteni. Ez utóbbiak hangulatukat, humorukat és erejüket tekintve roppant változatosak. Pompás és találó szatíra például a rúdon forgatott csocsóbábuk szárnyaszegett hadaként leképezett focicsapat jelenete, mely természetesen túl is nő tárgyán. Kitűnő magánszám Sárosdi Lilla lakást kereső jelenete, mely – amellet, hogy az emberi hülyeség számos válfaját találóan képezi le – akár egy *one woman show* fragmentumának is tűnhet. S nem mellesleg: ennek folyománya az a kép, ahol talán legtartalmasabban találkozunk színész, jelmez és videó: a házakat formázó ruhák „ablakai” mögé a kamera segítségével kukkanthatunk be. A sextelefonos lányok jelenete szellemes bohózatként indul, hogy aztán jóval komolyabb, szentimentálisabb hangot üssön meg. Ez utóbbi hang közhelyesebb kicsit, mint a bohózat alaptónus, de Tóth Orsi és Mucsi Zoltán alakítása végül is átüt a banalitásokon.

Vannak persze fáradtabb percei is a játéknak, mint ahogy a többnyire a kivetítőn látható kerettörténet sem egészen egyenletes. Itt egy kiégett pasas száll taxiba, hogy belevettesse magát az éjszakába. Nevét nem hajlandó elárulni, mire a sofőr sem hajlandó elindulni. Abszurd, de valahogy mégis elképzelhető párbeszéd alakul ki köztük: életszerű és mulatságos egyszerre. Terhes Sándor űzött, kiismerhetetlen, megszá-

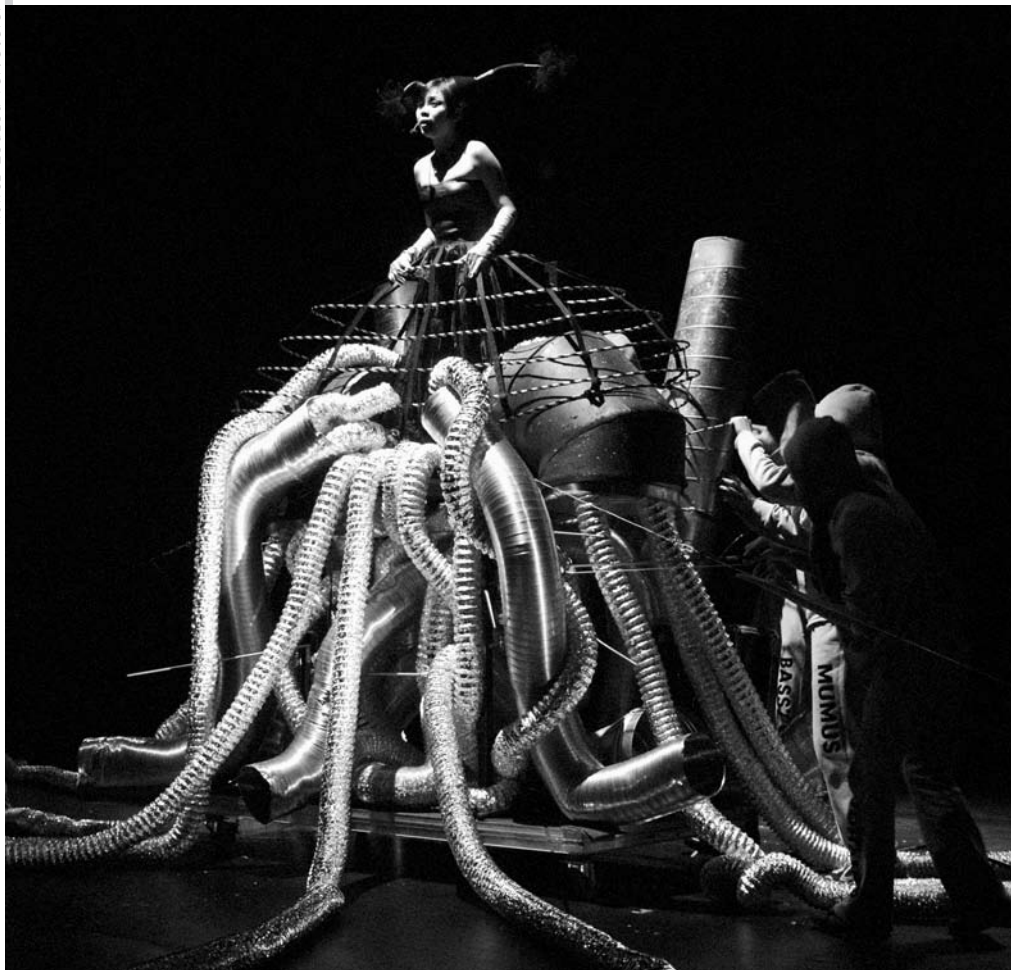
lottságot sugárzó tekintete éles kontrasztot képez Scherer Péter blazírt, de kekeckedésre hajlamos alakjával. Nem tudni pontosan, ki szórakozik kivel. Ezt az alaphangot azután a kerettörténet nem tartja ki; erősebb és közhelyesebb jelenetek váltják egymást.

Az előadást át- meg átszövik az ironikus önreflexiók. (Aki a Krétakör honlapján olvassa a sajátos próbanaplót – mely többek között tájékoztat Schilling Árpád minden lépéséről, mellyel meg akarta akadályozni a bemutatót –, bővebben is megmerítkézhet ezekben.) „Pepe” és „Gyabi” találkozásából megtudhatjuk például, hogy a lányok helyesek, de rendezni nem tudnak, így a színészek toldozgatják az anyagot (na jó, ezt nem egészen így mondják). Ezek a reflexiók persze igen divatosak manapság, mondhatnánk, egyfajta színházi nyelv integráns részei. De ebben az előadásban az önirónia hitelét a felvállalt személyesség adja. A színészek egyenszürke ruháján például rövid feliratok látszanak. Ezek egy része akár különösebb színházi-filmes képzettség nélkül dekódolható (szerettem, hogy Gyabronka József ruháján például ott virított a *Zsebtévé* is), kisebb hányada atelier-poén, a fennmaradó része pedig nyilván olyannyira személyes, hogy csak az egyes színészeket közelebről ismerők számára érthető. Erre a személyes önreflexióra teljes jelenetek is épülnek. A legemlékezetesebb talán a Rába Rolanddal készített interjú, melyben az alany az önnön szerialitásától eltelet, körön kívül állására roppant büszke, „alternatív színészsztár” vérfagyasztóan mulatságos portréját rajzolja meg. A személyesség persze nemcsak ironiába mártva érvényesülhet. A magam részéről legalábbis idesorolom Péterfy Borbála „öltözőből induló” szép énekét, vagy az utolsó jelenetek egyikét is, melyben a produkcióban színészként is részt vevő Láng Annamária – megint csak a blue box technikának köszönhetően – színésztársai képét mossa le meztelen felsőtestéről.

Ez utóbbi akár végszó is lehetne – de talán túl talányos, másfelől túlságosan is a búcsúra asszociáltató végszó ehhez az előadáshoz. Így aztán színre érkezik Yang Li egy csövekből,

Yang Li

Köncz Zsuzsa felvételei



drótokból kirakott óriáspolip belsejében. A polip csápjai megnyúlnak, s a színészek segítségével zenélni kezdenek. Yang Li pedig énekelni – távoli szférák zenéjét megidézően. Noha a sejtelmesség e zárlattól sem idegen, a polipszírén (elnézést a biológiai-mitológiai képtelenségért) hangja és jelenléte mégis nyugtatóan hat.

Talán érezhető: roppant sok néznie van a több hazai és külföldi vendégművésszel kiegészülő Krétakör előadásában. Előzményeit éppúgy felesleges a társulat más produkcióiban, mint Nagy Fruzsina divatszínházában keresni. Bár nem egyforma erősek a jelenetek, s bizonytalannal akad olyan is, mely nélkül éppoly hatásosan bonyolódna le a színházi este, a színen sohasem csak egyvalami történik, így a pásztázó befogadói szem mindig találhat magának látnivalót. Azt a funkciót pedig, melyet a jó levesnek kell betöltenie, maradéktalanul megvalósítja az előadás: igen

jó étvágyat csinál a súlyosabb falatokhoz. Melyek remélhetőleg következni fognak.

PESTIESTI (Krétakör Színház – Trafó)

Próza: Vinnai András. **Vers:** Peer Krisztián. **Dramaturg:** Veress Anna. **Díszlet:** Ágh Márton. **Jelmez:** Nagy Fruzsina. **Zene:** Bozsóki Imre. **Mozgás:** Spala Korinna. **Rendezők:** Nagy Fruzsina, Láng Annamária.

Szereplők: Bánki Gergely, Csákányi Eszter, Gyabronka József, Katona László, Láng Annamária, Mucsi Zoltán, Ötvös András, Péterfy Borbála, Rába Roland, Sárosdi Lilla, Scherer Péter, Drazen Sivak, Verena Specht-Ronique, Terhes Sándor, Tóth Attila, Tóth Orsi, Tilo Werner, Yang Li.

Tarr Ferenc

„Új formák kelleneek”

SCHILLING-WORKSHOP KOMÁROMBAN

Schilling Árpád 2007. július 9. és 25. között színházi workshopot tartott a komáromi Csillag-erődben. A hetvennégy jelenlévő többsége a három magyar nyelvű Színművészeti Egyetem diákja volt, de részt vehetett egy-két intézményen kívüli, színháznak elkötelezett „szabadúszó” – mint például én – is.

A helyzet hozta magával a kérdéseket: Mihez kezd egymással ennyi kortárs színházi ember? Képes-e a „nyolcvanasok” nemzedéke új elképzelésekkel, témákkal, formákkal „beszállni” a mai színházi életbe? Mi a jelentősége annak, ha az ország egyik legjobb rendezője összehozza, beszélgeti, dolgoztatja a szakma legfiatalabb generációját?

„Egymás előtt, egymásból, egymásért csinálnánk színházat” – állt az elsősorban a budapesti és kaposvári színi hallgatók számára szervezett workshop felhívásában. Továbbá a lényegi információk: hogy a tábor nomád lesz, és nekünk csak a reggeli és a vacsora, valamint az utazás költségét kell állni. Az erőd ötszázezer forintos bérleti díját, a 74 fő 16 napi meleg ételét, a vizesblokk kiépítését, a technikai apparátus megteremtését a Krétakör vállalta magára.

A színház rögtön az első nap magáévá tette ezt a romos, élettelen erődöt. Ennek első jelei sajnos a klikkesedés, a ki nem mondott versenyhelyzet, a mérgető tekintetek voltak. Ez a megfélemlési kényszer

számomra, aki nem voltam hozzászokva hasonló helyzethez, képtelenné tette az önazonos, tiszta gondolkodást. Minden megszólalásom, gesztusom, tettem nekik és természetesen Schillingnek szólt. Mindenképpen hatni akartam, de mondani semmit nem tudtam. Ennek az állapotnak az enyhítésére a tábor szabályrendszere nem adott segítséget. Két szabály volt csak: 1. Nem hagyhatod el az erődöt! – azaz nincs magány, ami kikapcsolhatna. 2. A tábor jeligeje: „Szabad akarat” – elmehetsz, passzolhatsz, szabályt szeghetsz, nincs retorzió. Mindent magad miatt csinálj! De ez persze csak visszatekintve ilyen világos.

A „szabad akarat” adta teher óriási. Ha semmilyen szabály- vagy normarendszer nem ad támpontot, ha az ember minden döntéséért maga felelős, rá kell jönnie, hogy a legtöbb hiba és harag saját magából

A szerző filozófia-történelem–magyar szakos egyetemi hallgató.

fakad, nincs kire és mire hárítani. Kíméletlen tükör ez. A „kollégák” az együttműködés során viszonyítási pontok lesznek önmagam értékelésében.

Ez a gondolkör szabta meg a tábor tizenhat napját. Az első feladat ennek a körnek a középpontját célozta meg: Vonulj el, és keresd meg első emléked, illetve első színházi élményed! Mivel erre korábbi elmélkedéseim során már megtaláltam a választ, az elkövetkező hét-nyolc órát a többiektől való félelem táplálta. Ez a vívódás döbbsenett rá, hogy magamért és magam szerint kell cselekednem. Hogy itt „csak” tanulni lehet, ami mindenképpen önmagamnak szóló dolog. Megszűnt az ego, az önérdek, a hatni akarás. És utólag belegondolva: ez a közös munka alapja.

Érdekes volt megfigyelni, hogy sokan hasonlóan megtörtén érkeztek vissza. Ezt különösen a következő feladat igazolta vissza, ahol mindenkinek le kellett írnia az elvonulás során született élményeit, mintegy naplószerűen. Ebből született egy kivonat, amely alapján másnapra egy jelenetet kellett komponálni, ami bárhol játszódhatott, tetszőlegesen hosszú lehetett, bármilyen kelléket lehetett használni, de egyszemélyesnek kellett lennie. A nyolc órán át nézett hetven jelenetben a kreativitás, az unalom, a küzdelem, a düh, az elkeseredés egyvelege ötvöződött, hűen tükrözve előző napi tapasztalatainkat. Egymás jelenetei próbára tették a türelmünket, akaratunkat, ízlésünket, humorérzékünket. De ez a próbatétel kezdett összekötni minket. És elvezetett egy újabb felismerésig: az idegen emberek belső, személyes, néhol érdektelen ügyei iránti nyitottság és türelem felkeltéséhez elengedhetetlen, hogy érdekesen, közérthetően tárják elénk, valamint hogy befogadóként az intelligencia határain belül maradjunk toleránsak. Nem önfeladásból vagy érzelmi okokból, hanem észérvek alapján, azaz mert látom a gondolatot abban, amit nézek, vagyis amit megmutatnak nekem. És mindig pontosan tudni kell – ez a táborban megfogalmazódott újabb alapgondolat –, hogy KINEK és MIÉRT csinálók színházat. Ez a két kérdés „forma” és „tartalom” kettőséből – ami minden kommunikáció alapja – az előbbi definíciójának erősítéséről szólt. Az első feladatot követő szakmai, Schilling által pusztán csak moderált vita is efelé terelt minket. A csupán „jó volt!”, „nekem nem tetszett!” típusú vélemények helyett a konkrétak, a formára vonatkozóak felé: „Ez az ötlet ezért és emiatt nem működött. Amúgy egyetértek az elképzeléssel!” Állításokkal sosem érdemes vitatkozni; csak az érvekkel, amelyeknek koherens egészet kell alkotniuk. Ez a fajta gondolkodás lehetővé teszi a célravezető, hatékony disputát. Ennek jegyében zajlott az első, de az összes többi vita is, és ezt mindenkinek meg kellett értenie.

Személyes kálváriám negyednapon elérte mélypontját. A résztvevők minden jelenetet érintő vitáját Schilling nyolcórás, egyenkénti értékelése követte, amelyben többször is idézte az én (persze nemcsak az én) különféle megjegyzéseimet. Száműzött egóm visszatért, újra függésbe kerültem, vissza a kimondatlan versenypálya rajtvonalához, azaz az önazonos gondolkodás hiányához, ami eleve predestinálta a kudarcot. De nem haragudhattam senkire.

És így utólag átgondolva újabb értelmet nyer a színház mint közösségi műfaj általános fogalma, a társulati lét közösségisége. Enyhülést ugyanis csak a csoportos feladatok jelenthettek, ahol legalább csapatjátékos maradhatott az ember, ahol lehetett már mást is hibáztatni. Ám addig is számos, forma és tartalom viszonyát boncolgató feladatra került sor. Újra kellett gondolni a már egyszer bemutatott jelenetünket, ezúttal maximum egy percben. Nem használhattunk semmilyen kelléket, és a tér csak a nézők alkotta kör lehetett. Ezek bemutatását követte Schilling egyénekenkénti értékelése, mindenkivel külön, mindenkinek tanácsokat adva, hogyan érvényesülhetne még inkább a téma, illetve milyen formai



Hajdú Zsolt felvétele

Ember a térben



következetlenségek vannak a jelenetben. Ezek szellemében este újra előadtuk a produkciókat, néhol teljes, néhol jelentéktelen átalakításokkal. Ezután mindenki egyénileg kérhetett véleményt.

A következő nap a „szöveg napja” elnevezést kapta. Egy feladatsort kaptunk, ahol a beszéd tartalmát és formáját kellett teljesen különválasztani. Az első akadály: a beszélgetés során egyáltalán nem lehetett gesztikulálni vagy bármilyen mimikát használni. Ez alaposan megnehezítette a mondandó megértését.



A következő etapban „maszkokat”, azaz például hüllye pofákat kellett felvenni saját beszédünk alatt, de úgy, hogy sem mondandónk lényege, sem stílusa nem változhatott. Ezután énekelve kellett beszélgetnünk, majd ötödikként oda nem illő félmondatokat kellett beszúrni amúgy normálisan haladó mondatainkba. A következő feladatban egy szabadon választott szöveget kellett valamilyen furcsa, ahhoz egyáltalán nem illeszkedő formában előadni, pusztán a hanggal játszva, maximum egy percben.

„A szöveg tartalmának és formájának szétválasztása” gondolatkör lezárását jelentette a következő feladat: mindenki kapott a bulvársajtóból egy-egy véletlenszerűen kiválasztott oldalt, és az ezen található bármely szövegnek valamiféle előadásmódra kellett ihletnie az előadót. Tilos volt parodizálni vagy véleményezni. Furcsa ellentmondás: van szö-

FENT ÉS LENT:
Mutatások



Kiss Gergő felvételei

veg, azaz van téma, tartalom, de az érzelmi és intellektuális közömbösség miatt még sincs. Valami csak akkor tud igazán témává válni, ha érdekel, ha van vele bármiféle azonosulási alapom. Ennek hiánya mindenkit objektív előadóvá tett, s ezzel teljesen lelepleződött a szövegek tartalmatlansága. Rendkívül kreatív, hatásos megoldások születtek.

Ezt teljesen másfajta gondolkodást követelő csoportos feladatok (a csoportokat Schilling állította össze) követték. Ezek során fogtam fel igazán, hogy a színház nem demokratikus forma; mégis eszerint kellett működtetni. Roppant fárasztó volt rendezői gondolkodással részt venni egy demokratikus csapatmunkában, ahol ráadásul színészként is meg kellett nyilatkozni. Az első ilyen feladat keretében egy helyet vagy teret kellett választani bárhol az erőd területéről, és attól megihletve egy jelenetet kreálni. A lényeg az volt, hogy az alkotás története vagy az általa sugallt állapot és az adott tér között világos kapcsolat rajzolódjon ki. Volt jelenet, amelyik a fényvel, volt amelyik az ott található anyagokkal, más az elhelyezéssel játszott. Mindenesetre ezt a kapcsolatot kellett tovább erősíteni a következő feladatban, a jelenetet akár ritmizálással, akár énekléssel, akár hangjátékkal zeneivé komponálva.

A téma és a megjelenítés, vagyis a tartalom és forma kettőse a szabadság, a szabad akarat jegyében csak nagyon erős keretek és szabályok között működhet. Schillingnek a keretekre vonatkozó, határozott és világos instrukcióit a különféle alkotói intenciók, az egymásra licitálás mégis erősen fellazította. Ez számomra annál a feladtnál vált világossá, melyben úgy kellett magunkat elhelyezni a térben, hogy annak jelentése legyen. Ugyanis a formára való állandó koncentráció miatt a téma másodlagossá vált, ami sok „blöffgyanús” produkciót szült. Egy idő után felmerült bennem a „Na, jó, de miről is beszélünk?!” kérdése. Az a benyomásom támadt, hogy ebben a felfokozott ötletbörzében a Schilling által adott szabályok már csak úgy és olyan keretet adnak, mint amikor egyes „alternatív” előadások valamivel szem-

ben határozzák meg magukat. Ez önmagában azonban kevés, ha el akarjuk kerülni az automatikus destruktívizmust. Ha nincs szigorú vezető vagy nagyon erős vezérelv, ami koherenciát adjon, akkor elkerülhetetlen az önpusztítás és az értelmetlenség. Talán ezt érezte Schilling is, és ezért következtek a „Düh”-ből, majd a „Vágy”-ből, elsősorban a nemi vágyból merítkező etűdök. Ezek már körvonalazottabb témák voltak. A „Düh”-öt hiába próbáltuk körbejárni, kudarcot vallottunk, de a „Vágy”-ra született jelenetek sokkal erősebb szellemiséget sugároztak.

Régi közhely, hogy a színház sajátja az „itt és most”, a jelenidejűség. Hogy élő – reprodukálható, de megismételhetetlen. Azonban van egy másik jelentése is az „itt és most”-nak. Ez nyert igazi értelmet

a következő feladatban: egy reális jelenetet kellett készíteni, ahol a témát és a formát a valóság kerete szabta meg, és nem a képzeletünk; ahol minden az, ami, és mindenki az, aki. Azaz a valóságot tudatosan reprodukálni és irányítani. Ez volt talán a legnehezebb. Az ember ugyanis kénytelen magába nyúlni valós szituációkért, átélt élményekért, amelyeket aztán józanul elemeznie kell. A tényleges történéseket tehát „át kell folytatni” önmagamon. Nem színját-szani, hanem teljes létezésemmel jelen lenni.

Ez a feladat – a „szabad akaratból” való létezés párja – a mérhetetlen fáradsággal párosulva mély feszültségeket hozott felszínre. Az ember sohasem lehetett biztonságban. Sohas tudhatta, mi a valóság, és mi próba vagy „színjáték”. Így utólag visszagon-dolva ezt tartom a színház csúcsteljesítményének. És fel kell tennem a kérdést: van-e több annál, mint hogy a színház tökéletesen magáévá tegye a valóságot? A komáromi két és fél hét válasza: van. Mert igaz ugyan, hogy a valóság kreálhatatlan, de tudato-sítható, elemeire bontható. És erre tett kísérletet a következő feladat, amelyben az előző, teljesen valósághű jelenetet kellett irreális, azaz – a színház vilá-gát alapul véve – filmes effektekkel teletűzdelni. Megállítottuk, lassítottuk, gyorsítottuk az időt, szerepet cseréltünk, képtelen mozdulatokat, hangokat vit-tünk bele stb. Ez a feladat megmutatta a színház vég-telen lehetőségeit. Választ adott arra a kihívásra, amit a tévé, a film és a videoklipek világa jelent. Azok eszközeit magába olvasztva új „formát” nyert.

Az utolsó feladat megkísértette a tábor gondolat-menetének – utólag tökéletesen logikus – zárókövet-keztetését: a szabályokat és kereteket ne a mi valósá-gunk, hanem a világé diktálja, ahol mi, mint annak részesei és saját szabadságunk birtokosai, bármit megtehetünk, amit az enged. Lefordítva ezt hétköz-napi nyelvre: menjünk ki Komáromba, és a tábor so-rán tanultakat hasznosítva csináljunk színházat, és kalapozzunk. Az a csapat győz, amelyik a legtöbb pénzt gyűjti. Mert a világ szabta keretek középpont-ja mégiscsak a pénz. A másik dolog, amire egy ilyen kinti találkozás során számítani kell: a hatalom. Lefordítva: a rendőrség. Az én csapatom sajnos elég hamar beleütközött ebbe, de voltak szerencsésebbek, akik akár tizennyolcezer forintot is összekalapáltak. Hogy mi az eredmény? Számunkra komoly tapasztalat, némi pénz és a színház fogalmának radikális jelentésbővülése. A világ számára pedig egy rövid cikk, fotóval a másnapi sajtóban: „Karácsonyi dalokat is énekeltek. Színészpálánták érkeztek az ország minden részéből a komáromi Csillag-erődbe nyári gyakorlatra. A kurzust Schilling Árpád, a Krétakör Színház igazgatója irányítja. A három hét alatt el sem hagyták az erődöt, csak tegnap ismerkedtek a várossal, illetve a városlakók velük: hangos nótázás-sal, színdarabok részleteinek felidézésével hívták fel magukra lépten-nyomon a figyelmet. A kánikulában karácsonyi énekekkel is szórakoztatták a járókelőket a bohókás kedvű fiatalok.” Hát, legalább ennyi...

A tábor egyben kísérlet is volt egyfajta ideális tár-sadalom modellezésére. Egyfajta (a szó eredeti értel-mében) kommunisztikus demokrácia megteremté-

sére, ahol mindenki a szabad akarata szerint cselek-szik, de a tolerancia és a közösségiség jegyében. Több mint kétszáz éves elv, „kint” mégse működik igazán. Talán „bent” igen. Így majdhogynem el-mondhatjuk, hogy a tábor végére a hetven ember ké-pes lett a szabad akarat jegyében szinte tökéletesen együttműködni. Semmi nem volt kötelező, és ezért mindenki csinálta, amit kellett.

A tábor tematikáját rendre színesítették előadások, filmek, könyvek, tanulmányok, olvasnivalók, szak-mai beszélgetések vagy éppen más típusú feladatok. Így hallhattunk előadást Jákfalvi Magdolnától a het-venes–nyolcvanas évek magyar alternatív színházá-nak történetéről vagy Gáspár Mátétól a mai magyar színházi struktúráról. (Ifj.) Rubik Ernő, zeneszerző a hanggal való játékra tanított minket, újabb dimenzi-ókat felvázolva a zene színházban való használatáról. Ami a vetítéseket illeti, hasonlóan színes volt a pa-letta: ugyanúgy néztünk Lars von Trier- vagy Tarr Béla-filmeket, mint idegbeteg embereket bemutató internetes videókat, Caravaggio vagy éppen Yves Klein világát. Akár reggel, akár este. Az európai kor-társ kultúráról tájékozódhattunk a legkülönbözőbb, elsősorban képzőművészekről, fotósokról szóló könyvekből, de jelen volt egy válogatás az elmúlt éveknek a magyar színházi struktúrára érintő tanul-mányaiból is.

Talán ez a rövid felsorolás is jelzi: minden tanul-ságos, minden használható. Mindennek köze lehet a színházhoz. A mai színház egyik legnagyobb veszé-lye éppen az, hogy beszippantja az embert, már csak a színházi történésekre reflektál, de a valós élet tör-ténéseire nem (és így, szinte észrevétlenül, elvesz je-lenidejősége). A szakmai beszélgetéseken szó került a struktúráról, az érvényesülés esélyeiről. De a vizu-ális kultúra és az intertextualitás egyre nagyobb sze-repéről is, ami mintha a mai magyar színházművé-szetben nem lenne észlelhető. Az, hogy 2006-ban a *Time* magazinban „Az Év Embere” az internetező volt (míg ötven évvel azelőtt a magyar szabadsághar-cos). Inspirációk, témák, elképzelések születtek ezekből a beszélgetésekből.

Az a szituáció, hogy a színházi „szakma” legfiata-labb generációjának jelentős része együtt van – igaz, egy külső erő, Schilling Árpád moderálásával –, és önmagát egymás által motiválva inspirálja, többün-ket egy virtuális fórum létrehozására sarkallt. Ennek a már működő honlapnak – szinhazugy.blog.hu – nin-csenek célkitűzései. Pusztán egy lehetőség arra, hogy a magyar színházi élet legfiatalabb generációja, a „nyolcvanasok” megtalálják hangjukat, kommuni-káljanak egymással, inspirálják egymást, józan, in-tellektuális párbeszédet folytassanak. Ez a tábor le-hetőséget adott az összefogásra, arra, hogy egymás előtt tanuljunk, egymásból, egy másért.

A workshopról részletesebb, szakmai beszámolókat ta-lálhatók a www.kretakor.hu-n. Ezúton szeretném meg-köszönni Radnóti Zsuzsának a komoly segítséget.

Tarján Tamás

Mint a persely

KORNIS MIHÁLY: KÖRMAGYAR

Az először 1989. január 21-én, a Vígsházban játszott darab keletkezéstörténete sokszor megörökítést nyert, talán azért is, mert úgy tűnik belőle: e színmű szeretett volna elbújni a világ szeme elől. Eredetijét Arthur Schnitzler osztrák író 1897-ben vetette papírra. Kis példányszámos magánkiadása alig valakihez jutott el. A cenzúrához mindenestre igen, s az „erkölcstelen” alkotásra nem stemplizték a bemutatási engedély pecsétjét. 1904 óta, Bródy Sándornak köszönhetően, ismeretes magyar fordítása (*Körbe-körbe*; nyolcvan esztendővel később, Györfy Miklós tollán: *Körtánc*). Az 1912. október 12-i világpremier három nappal későbbi betiltásával Budapest büszkélkedhet. Bécsben utóbb ment egy kis ideig a tíz kétszereplős jelenetből álló füzér, de 1921 telén az erkölcs nevében tiltakozó és törő-zúzó tüntetők úgy szétverték a Volkstheatert, hogy a produkcióval együtt a copyright is ellillant. 1981 óta él ismét a játszási jog. Horvai István a Vígben másorra is tüzete a botrányos Schnitzlert – remélve, hogy Kardos G. Györgytől aktualizált-adaptált átíratot kap. Címet (*Körmagyar*) kapott is, társadalmi vígjátékot azonban nem, sem Kardostól, sem az örökébe lépett Kornis Mihálytól. Aztán Kornis rövid idő („3 hét és 3 nap”) alatt mégiscsak elkészítette az átdolgozást, amelynek színrevitele a rendszerváltozással szinkron magyar színház sok bírálatot, ellenérzést kiváltó, ám kedvelt és emblematikus előadása lett. A Horvai-rendezés színpadképe különféle fényforrások, lámpatestek egyszerűre látható (sok szimultán helyszínt,

egész országot felidéző) tömkelegével arra a társadalmi és kommunikációs sötétségre, etikai és érzelmi nihilre *világított rá*, amely a felszín (a szeretkezések sorozata) alatt igazibb témája a „komoly bohózat” műfajú Kornis-drámának.

Bár a vendégszövegekkel bőségesen gazdálkodó darabszöveget egyik utolsó mondata a részegen, újévkor elcsuklott „Íme, hát megeltem hazámat” (József Attila – mai tudásunk szerint – utolsó előtti versének kezdése), arra nemigen jut figyelem, hogy a szerző ugyanezen költeményből [*Íme, hát megeltem hazámat...*] mottót is kiemelt műve oltalmára: „E föld befogad, mint a persely”. Nem könnyű értelmezni a dialógusokkal, a *Körmagyar* egész kritikai szellemiségével kevésbé korreláló, önvallomásos-szózatot („Itt élned, halnod kell...”) sort (az Újvilágból látszólag csak némi bizniss meg egy pár numera kedvéért idelátogató egykori hazánkfia, a milliomos Tom Révész alkoholszagú ajkáról). Ahhoz nem elég extenzív, s főleg nem elég intenzív színmű Kornisé, hogy a „mindnyájan benne vagyunk” (főként Nádas Péter egzisztenciális modelldrámáival kapcsolatban emlegetett) képzelet határozottan fel-



Pap Vera (Az utcalány)
és Lajos András (A katona)

merülhetne. Groteszkebb – *malac* darabban malacperselyesebb – asszociációk sem tolnak elő.

Szerettem volna a Vígból a Pesti Színház kamarakörülményei közé áttelepített *Körmagyart* a mottó kulcsával is nyitni. Ehelyett azon vettem észre magam: mintha Hegedűs D. Géza megfontolt mozdulatokkal,

nagy komolysággal egy műanyag perselybe ejtené bele a jeleneteket – az epizódérmék koppanásának se szép hangja nincs, se a persellyel nem tudok mit kezdeni. Teleget a bendője, de nincs hozzáférés a *mani*hoz. Feszegetni lehet, széttörni nem, mint a jó öreg cserépállat „lóludjkasszát”, s csak elnehezülten érdektelen a *tárgy*.

Mindenekelőtt nyelvi-stilisztikai kelepce tartja fogva az ősbemutatóra nem hasonlító reprimt. Mindenki – a dramaturg Radnóti Zsuzsa is –



Schiller-Kata felvételei

Hegy Barbara (A színésznő)
és Varju Kálmán (Az író)

tisztában volt vele: majdnem két évtized épp az az avulási periódus, amely alatt a közvetlen szövegutalások (appli-

kált hirdetések, publicisztikai fordulatok, *múlt évezredbeli* megszólítások stb.), tegnapi divatszavak annyira kopnak meg, hogy még nincs idejük újra kifényesedni. Ritka az olyan reklám, amely szövegének stílushatását, társadalmi környezetének gazdasági, manipulatív és más üzenetét zökkenő nélküli hatékonysággal és/vagy ironikussággal fenntartja (ahogy – például – a „Fabulon a bőre őre...” verzeset, számos összetevő eredményeként). Kornis jobbára nem ilyenekkel operált 1989-ben. Ami akkor nyelvi evidenciának, össznemzeti nyelvi kötőelemnek számított (sláger- és hirdetésfoslányok, preferált szófordulatok, falfirkák stb.), azt ma az idősebbnek dekódolnia kell, a fiatalabb pedig magyarázatot kér (a sárvári termálkristály letűnt propagálásának kompakt klipjére ugyanúgy, mint a „Már megint itt van a szerelem”-brummogás politikai háttérzónájára). Ugyanakkor a joggal öntudatos író sem tévedett, midőn a számára most felkínált szövegfrissítési, újrafésülési lehetőséggel nem élt (csupán néhány textushely elhagyása történt meg. A Tanácsköztársaság – és évszáma – már oly jelentésszegény, hogy A férj [az öregedő káder] Az édes kislány forgószeles fiatalága mellett a saját ötvenkilenc súlyos életét nem nyugtázhajta a *negyven*, „*Meg még a diadalmas tizenkilenc*” hajdan nevetésorkánt gerjesztő körülírásával). A *Körmagyar* sárvárikristályostul, mohabácsi stul, vácimihályostul is újra intenzívebben működő szövegstruktúrává válhat. Idő kérdése (is). Csak épp manapság, a kortárs magyar dráma tudatosan nyelvi- és nyelvtanrontó, dekonstruáló, „káromkodós”-vaskos nyelvi fordulatának regnálásakor nem versenyképes a színmű – *Szamantha Foksszal*, a *Bak* és a *Dzset* testillatósítóval, *Leninnel* és a *Lenin körúttal* felszerelve. A Góbé

étterem helyiségében – a Rákóczi téri kurvák vadászterületén – már az oda befészkelte kínai bolt utódjának az utódja helyett is más üzemel. S hol van mára a rosszlányaitól megfosztott tér városi folklórt képző hagyománya...! (Nota bene: elfogadna ma egy, az idők szavát meghalló színház olyan *Körbe-körbe*-variánst, amelyben a nőnek folyvást férfiakkal, a férfiaknak csakis nőkkel akadt testi elintéznivalójuk...?)

Hegedűs rendezésének halványasága nem kis részben a nyelvi matéria keltette, érezhető tanácsalanságból származik. Sajnos Nagy Viktória díszletei sem váltak be: még a kisszínházi terek is lötyögősek, unalmasak maradtak. Pedig egy-egy tárgy a fehér háttérvászon előtti fekete sziluettje (mondjuk, a szobakerékpáré, melynek rendszeres használata esetleg a még kujonkodni vágyó öregfiú potenciáját is növeli) címerként beszélhetné el a tíz fejezetet. Az elhangzó szavak és a látvány sokszor kiaknázatlanul felesel egymással (egy satnya párthivatali asztalka alsó polca „bárszekrény” lenne stb.). A ruhák egy fokkal jobbak. Ha szándékos törekvés az erotika majdnem teljes mellőzése az öltöztetésben, azzal a kefélet a történekek középpontjában tartó mű újabb színeket veszített.

Az előadás messze áll a készről. Az egymásba indázó jelenetek (minden alakot kétszer látunk, mindig egy új jön a már ismert mellé) kevés összeforrott duóval örvendeztetnek meg. Az utcalányszerep ismétlésétől ezúttal sem tehermentesített Pap Vera ugyan fanyar, emberséges luvnyával indít, de Lajos András (A katona) csak sótlanul járkál, hangoskodik körötte. Danis Lídia szociológiailag a kelleténél emeltebb fogalmazza A takarítónő figuráját, a mértéktartó Kamarás Iván annyira kívár a mohó bunkósággal, hogy majdnem le is késik róla. Az egy hangot végigcsicscsergő-csavaró Szabó Gabi (A fiatalasszony) oldalán aztán Kamarás a jobb teljesítmények egyikét teremti meg. Szabó blazírtabban tovább csicsereg, érkezik Reviczky Gábor (A férj). Megjátszós, mesterkélt, csak épp nem

a retrográd dúvadkommunistát játssza el. Csonka Szilvia (Az édes kislány) szűk skálájú zsongása nem is nagyon ihletheti meg.

A leghatásosabb betét most is Kornis bevallott önképének (Az író) és a kislánynak a huzakodása. Varju Kálmán az irodalomba-színházba-dugásba tévedő fiatal Einsteint, netán a szituációt sokszor megíró örökifjú Temesi Ferencet parodizálja, vagy egyiküket és senkit sem, de ehhez az előadáshoz viszonyítva brillírozó formában csattog át A színésznő-jelenet héja-nászába, amelyben a dívásan fád Hegyi Barbara segítségével az egymás melletti abszurd elbeszélés technikáját jól érvényesítik. Hegyi Lukács Sándort (A milliomos) is megtáncoltatja, s partnerének érdeme, hogy ravaszdin hagyja is magát táncoltatni. A kezdethez való visszazárás, Kútvölgyi és Lukács sokszorosán szimbolikus újévi rémkettőse (Petri-át-

hallás, ohne napsütötte sáv? Elég irodalmias a bemutatónak), a szálak elvarrása sajna a demagógiát sem nélkülözi.

Jószérivel nem sok, ami a perselyben kotyog.

KORNIS MIHÁLY: KÖRMAGYAR
(Pesti Színház)

Díszlet-jelmez: Nagy Viktória. **Dramaturg:** Radnóti Zsuzsa. **Rendező:** Hegedűs D. Géza.

Szereplők: Pap Vera, Lajos András, Danis Lília, Kamarás Iván, Szabó Gabi, Reviczky Gábor, Csonka Szilvia, Varju Kálmán, Hegyi Barbara, Lukács Sándor.

Székely Szabolcs

Kedélyes káosz

BODÓ VIKTOR: FOTEL

Bodó Viktor természetes formanyelve a nonszensz. Nem abszurd, nem groteszk, nem avantgárd – nonszensz. A történetek bonyolításával nem egy sajátos, kiforgatott logika bontakozik ki a szemünk előtt, hanem a logika hiányának permanens demonstrációja. „Mi egy nagyon furcsa színdarab szereplői vagyunk” – kántálják az elmegyógyintézet ápoltnai a közönség felé kimerevedve. Kár, hogy a hasonló gegek ellenére ezúttal kevésbé sikerült izgalmas előadást teremteni – legalábbis a rendező korábbi munkáihoz képest.

A múlt század kliséi és esztétikai kísérletei végeredményben mindig a *minden egész eltörött* közhelylyé idézett keserű tapasztalata feletti siránkozásról szóltak. Az Egység nélküli létezés azonban Bodó nemzedékében sokaknál – nem csupán a színházban – nem hiányként, nem tragikumként, görcként jelenik meg, hanem evidenciaként. Olyan magától értetődő jelenségként, amelyből építkezni lehet és szabad. Bodó Viktor pedig már bizonyította, hogy hatékonyan építkezik ebből az anyagból. A Kamrában megrendezett *Ledarálnakeltűntem* esetében Kafkától az előzmények és következmények nélküli irracionális világot áttemelve *A per* egy sajátos adaptációját hozta létre. Azt a kaotikus működést, amelyben minden további nélkül megtörténhet egy színpadi cselekvés, anélkül, hogy ennek bármilyen oka és/vagy hatása lenne. A nyíregyházi *M, vagy mégsem*

helyzetgyakorlatok és improvizációk láncolata volt, humorral, örömmel, felszabadító játékossággal, szintén a nonszensz formanyelvén.

A kérdések megfogalmazása és a válaszadás szóra-koztató kísérlete a *Fotel* esetében sem vezet a tehetlenség kínjához. Ez az ülőalkalmatosság nem fojtogat, nem süppedt magába, a karfán nem kattan bilincs. Már azért sem, mert semmi köze semmiféle fotelhez – hacsak nem a korábbi Bodó-rendezés, a *Motel* révén. A címadás gesztusa éppoly vállrándítóan esetleges, mint a színpadi cselekvések mechanizmusa. Bodó Viktor legújabb előadásában is úgy vezet a cselekményt és a színészt, úgy épít szcenikát, hogy rendezése mindenféle rendszert tagad.

Egy elmegyógyintézet ápoltnainak életét láthatjuk: esznek, beszélgetnek, veszekednek, szerelmet próbálnak vallani. Almaik vannak, rögeszmék és terve-

ik, menekülnek és ragaszkodnak – éppúgy, mint a többi ember a falakon kívül. Igaz, a falakon kívüli világra csupán egyetlen motívum, a folyamatosan bekapcsolt televízió utal. A focimeccs, a parlamenti felszólalás, a híradó vagy a reklámok gyorsított felvételei azonban legalább annyira őrült és egzaltált képsorokat jelenítenek meg, mint az intézet szemünk előtt összeálló viszonyrendszere. És itt bizony már gyanakszunk, nincs-e *mondanivalója* az előadásnak. Nem biztos, hogy az elmeegógyintézeti ápoltak az őrülteket, a normalitás pedig igen relatív dolog – dűnyög a nézőben az orbitális közhely, és az előadás nem nagyon menekül ettől a banalitástól.

Hibát követnénk el azonban, ha okoskodó hermeneuta módjára valami strukturált és alapos értelmezhetőséget kérnénk számon a produkción. A *Fotel* nem azért kevésbé sikeres mellékvágány a Bodó–Vinnai szerzőpáros pályáján, mert ilyen-olyan intellektuális elvárásoknak nem felel meg; egész egyszerűen azért nem működik, mert nem elég izgalmas. Szűkölködik humorban, és nem olyan hatásos, mint koráb-

műen, hogy nem elsődleges színpadi jelenlétről van-e szó, elmosódik a határvonal az Ilike-szerep, az Ilike által megformált szerepfoszlányok és Szabó Márta játéka közt.

Ennél is egyértelműbb a *színház a színházban* toposza akkor, amikor az ápoltak – minden átmenet nélkül – a *Tartuffe* utolsó jeleneteinek interpretálásába fognak: a színészi játék ebben a néhány percben izzik fel igazán; az őrülttség mimézises kliséi helyett bohócjátékos gesztikulálással válik pörgőssé és elevenné a jelenet – hogy aztán éppúgy következmények nélkül érjen véget, mint ahogy előzményei sem voltak.

A következetlenség és a színház–elmeegógyintézet allegória leglátványosabban mégis az utolsó jelenetben kulminál. Hangosbemondó recsegi: „Károly, Karesz, Karcsi! Gyógyultan távozhat!” Nevezett ápol (Fábián Gábor) pedig derűsen ledobja magáról a boldondokháza rongyait, majd akkurátusan inget, zakót, öltönyt, nadrágot húz. Mintha csak börtönből szabadulna, néhány másodpercig megáll a színpad elején,



Kuthy Patrícia,
Szabó Márta,
Fábián Gábor,
Balogh Gábor, Gerle
Andrea, Vicei Zsolt
és Nagyidai Gergő

ban megszoktuk – például mint az *M*, vagy mégsem katartikus ökörködése.

Ha mégis feltétlenül valami koherenciát keresünk a *Fotel*ben, találunk szépen jelzett motívumra is: az elmeegógyintézet magának a színháznak az allegóriájaként is felfogható. Egyrészt az ápoltak között feltűnő exdívá okán: Ilike, vagyis a Szabó Márta által alakított beteg, az egykori színésznő monomániásan telefonálgat egykori színházába, ötleteket ad, visszavételét kéri, majd mindig reménytelenül konstatálja a vonal megszakadását. Teátrális gesztusait és jeleneteit nézve sokszor az sem dönthető el egyértel-

majd udvariasan helyet kér, hogy lemászhasson a zsöllyék közé. Egy nézőtől megkérdezi, nem tud-e valami állást ajánlani neki, majd a karfákon egyensúlyozva helyet talál magának az ötödik sor környékén. Kedélyesen visszainteget a színpadra, ahol a játzó (az ápoltak? az elmebetegek? az ápoltakat alakító színészek?) visszaintegetnek neki, sikeres és boldog életet kívánva.

Hogy jó pár néző az előadás végére a provokatív gesztusok miatt hagyta-e el a nézőteret, tulajdonképpen lényegtelen. De tudomásul véve, hogy a *Fotel* nem kíván közönségszínház lenni Nyíregyházán, a szí-

Balogh Gábor és Fridrik Noémi



Nagy Erzsébet felvételei

nészek utolsó momentuma sem egyszerű játékos tréfa: meghajlaskor hátradöntik a felsőtestüket, fejük úgy csapódik hátra, ahogy idős nénik hajtják fel napi gyógyszereiket: a közönséggel ellentétes irányba dőlnek.

BODÓ VIKTOR: FOTEL
(Móricz Zsigmond Színház, Nyíregyháza)

Jelmez: Véber Tímea. **Segédrendező:** Fülöp Angéla. **Díszlet-rendező:** Bodó Viktor.

Szereplők: Fridrik Noémi, Gerle Andrea, Jenői Judit, Kuthy Patrícia, Szabó Márta, Balogh Gábor, Fábíán Gábor, Illyés Ákos, Nagyidai Gergő, Petneházy Attila, Vicei Zsolt, Papp Csaba, Kováts István, Harsányi Zoltán.

Rádai Andrea

Shakespeare-díszletek

WILLIAM SHAKESPEARE: MINDEN JÓ, HA VÉGE JÓ

Shakespeare-előadásokon gyakorta az a kellemetlen érzésem támad, hogy bizonyos kellékek – mint például a hátizsák, a tükör és a fényképezőgép – használata óhatatlanul együtt jár fehér öltönyös, napszemüveges fiatalember és élő állatok színpadi felbukkanásával. Az igazi csalódást persze az okozza, ha a fenti eszközök buggyos térdnadrágra, bársonyzekére, hintalóra és tortára cserélése sem változtatna semmit sem a produkción. Valló Péter *Minden jó, ha vége jó* című előadása a Vígszínházban ilyen. Nem több, mint a Shakespeare-darab látványos illusztrációja.

A meglehetősen ritkán játszott dráma csak nagyon izgalmas ötletek segítségével válhat a színpadon érdekessé és hitelessé, ugyanis maga a történet mai szemmel nézve valószínűtlennek és ízléstelennek hat. Heléna, a szegény árva lány kétszer nyeri el cselével imádott mostohatestvére, Bertram gróf kezét, aki egészen az utolsó pillanatig viszolyog a rangján aluli házasságtól. Első alkalommal Heléna a francia király meggyógyításáért azt kéri cserébe, hogy választhasson magának férjet az udvar emberei közül. A kikényszerített esküvő után s hitvesi kötelességének teljesítése előtt Bertram hanyatt-homlok elrohan a

háborúba. Firenzében már az inkább ínyére való Diánát ostromolja. Ezt használja ki felesége: amikor Bertram ágyba bújna Diánával, ott Heléna várja, de erről a cseréről a gróf csak jóval később értesül, a darab legvégén, a nagy szembesítéskor. Rögtön meg is ígéri, hogy hűséges, szerető férj lesz.

Nehéz lenne eldönteni, hogy a Boccaccio *Dekameron*jából átvett történetet a kiábrándult cinizmus vagy inkább a nehézségeken győzedelmeskedő hősök tündérmesei világa ihlette. Úgy tűnik, hogy Valló az óvatosabb megoldást választotta, és a születési kiváltságokat nélkülöző leány emberfeletti küzdelmére helyezte a hangsúlyt. Legalábbis erre utalnak a színlap bombasztikus mondatai és az is, hogy a rendező varázserővel ruházza fel Helénát. A túlságosan hosszú, feleslegesen részletező előadásban azonban elhalványul a fantasztikus-népmesei hangulat.

Bűvészmutatványokkal (tanácsadó: Fekete Péter) nemcsak a Szerelmes, hanem a Bolond is büszkélkedik. Vallai Péter a cirkuszi bohóc gegjeivel szórakoztatja Bertram édesanyját, a grófnét: vizet spriccel a fényképezőgépből, piros bohócorr terem orrán, és többször feláll a haja. Mágikus erejét Heléna hipnotizálásra használja: furcsa hangok (zene: Presser

Gábor) és villanások (világítás: Komoróczy Gábor) közepette semmiből elővarázsolt golyókat egyensúlyoz a tenyerén. Olykor Bertramot babonázza meg így – bár úgy tűnik, hogy legégetőbb problémáján, miszerint nem szeretik viszont, a varázslat sem segít. Máskor a habozó szereplőket téríti a helyes útra, például így veszi rá a francia királyt, hogy próbálja ki az orvosságot. Épp elégszer láthatók e trükkök ahhoz, hogy a nézőre gyakorolt varázsuk hamar elmúljon. Vannak egyéb, látványos mutatványok is, nagyon pazar például, amikor egy levél egyenesen Heléna kezébe repül, vagy amikor a király testéről maguktól letekerednek és elröppennek a kötések. Közben csak arra tudok gondolni, vajon hogy készültek ezek az egyébként felesleges trükkök.

fess, terepszínű egyenruhára cserélik. Egészen addig emlékeztetnek az Irakban állomásozó amerikai katonákra, míg egy komolytalan ütközetben (bár a drámában nincsen csatajelenet, Valló ezt is megmutatja a közönségnek) könnyű sérülést szenvednek, s mundérjuk nyakmerevítővel és háromszögletű kendővel egészül ki. Szerencsére így is el tudják csábítani az olasz lányokat, akik egy masszírozós jelenetben kombinéban pipiskednek a katonák körül.

A színészi alakításokban elvéve akadnak ígéretes villanások, ezek azonban nincsenek összhangban egymással. Tornyi Ildikó (Heléna) akkor a legjobb, amikor kezébe veszi sorsát, és Jeanne D'Arc-i lendülettel indul meghódítani szerelmét, vagy amikor kissé nyersen mondogat oda a királynak s udvartartásá-



Horgas Péter díszlete és a színpad színvilága féltőn van a tündérmese és a kiszámítható, zord világ között. Átgondolt szimbolikát sejtető, különböző mintázatú lécek lendülnek vízszintesből függőlegesen, aszerint, hogy hol járunk. Lent, középen, vízzel teli medence, melybe néhány szereplő belegyalogol vagy hasra esik. Fent, középen, le-fel ereszkedő, megdönthető tükör, melynek szerepe kimerül abban, hogy az előadás különböző pontjain különböző szöveget zár be a lécekkel, illetve hitvesi ágyként is szolgál.

A jelmezek (Jánoskúti Márta) egy része, az egyszerű szabású fekete és fehér ruhák és öltönyök a komor színpadképhez igazodnak. Más részük valószínűleg a darab komikus jellegét domborítja ki: más magyarázat nincs arra, hogy Heléna miért ölti magára egy szexi doktornő jelmezét. A király körül forgoló nemesurak (Gyuriska János, Csóre Gábor, Oberfrank Pál, Telekes Péter) könnyű anyagból készült világos öltönyüket a háború hírére kevésbé

Tornyi Ildikó (Heléna), Szócs Artur (Bertram), Igó Éva (Rousillon grófné) és Vallai Péter (Bolond)

nak. Kevésbé hiteles, amikor a „tanult, tudatos” lányt és a

nőiségében megsértett asszonyt játssza. Szócs Artur Bertramjáról annyi derül ki az előadás első felében, hogy szexuálisan még éretlen. A későbbiekben már nem derül ki róla semmi. Igó Éva pontosan annyit hoz ki a grófné alakjából, amennyit ebben az előadásban, sarkában a West Highland fajtájú terrierrel tud. A bohócmutatványok elterelik a figyelmet arról, hogy miről beszél Vallai Péter, pedig Shakespeare-nél általában érdemes végighallgatni a Bolondot. Lafeau (Borbiczki Ferenc) csendesesen elvegyül a tömegben, míg Tordy Géza királya erélyesen uralja a színpadot. A becsületlen szegénységbe belefáradt, elszürkült özvegyasszony (Venczel Vera) megfiatalodik, amikor vagyoni helyzete s Heléna sorsa jóra fordul: megbűvölten hallgatja a dalt, mely arról szól,

Venczel Vera (Firenzei özvegyasszony) és Tornyai Ildikó

hogy minden jó, ha vége jó, s önfelédtt körtáncot jár a lányokkal. Diána (Zeck Julianna) haragszik az életre: a virágos ruhácskás, udvarlójától megfosztott szűz sűrűn kiabál. Pindroch Csaba kitűnő Parolles szerepében: a léhűtő senkiházi az egyetlen, aki nem hazudik önmagának, s az igazság pillanatának érezzük, amikor harcos társait és Bertramot rágalmazza.

Pindroch alakítása azonban egyedül kevés ahhoz, hogy megtudjunk valami érvényeset a drámáról. S ha eddig meg is pendült egy-egy húr, az előadás végén nemcsak az összhang, de bármilyen hanghatás reménye szertefoszlik. Az igazságbajnok Heléna ligetes tájat ábrázoló dobozból lép ki. Bertram hirtelen örök hűséget fogad. Felesége a derekához kapva a földre rogy, s felhúzza szoknyáját, hogy jól láthassuk domborodó pocakját. Színre lépnek az olasz lányok, s csípőre tett kézzel, ők is hasasan, szemrehányón néznek megrontóikra, a katonákra. A közönség nevet. Figyelem, kedves nőtársaim, a tanulság a következő: elég teherbe esni, és máris miénk a szeretett férfi.

Koncz Zsuzsa felvételei



WILLIAM SHAKESPEARE: MINDEN JÓ, HA VÉGE JÓ (Vígshízház)

Fordította: Vas István. **Dramaturg:** Harangozó Eszter. **Díszlet:** Horgas Péter. **Jelmez:** Jánoskúti Márta. **Zene:** Presser Gábor. **Bűvész-tanácsadó:** Fekete Péter. **Szcenika:** Krisztiáni István. **Világítás:** Komoróczy Gábor. **A rendező munkatársa:** Várnai Ildikó. **Rendező:** Valló Péter. **Szereplők:** Tordy Géza, Szócs Artur, Borbiczki Ferenc, Pindroch Csaba, Vallai Péter, Igó Éva, Tornyai Ildikó, Venczel Vera, Zeck Julianna, Gyuriska János, Csóre Gábor, Oberfrank Pál, Telekes Péter.

Halász Glória

Gyáva vérnyúl

ERDŐS VIRÁG: MERÉNYLET

Rendkívüliségében is hétköznapi emberi tragédiát mond el Erdős Virág *Merénylet* című abszurd színműve. A Lány öngyilkos merényletűvé lesz – a húszonégy órás hideg érzéketlenség, az Élet darálja be. Az Apa és az Anya, a Férj, a Szerető és a Gyerek hálóján akad fenn. Ezt a kínzóan banális gyötrődést fokozza abszurditásig a szerző: az „egy-

más vérét szívó” szülők vacsorára vért kanalaznak, rutinszerű (ön)gyilkosságok és feltámadások követik egymást – egy általunk is ismert, „normális” világrend részeként. (Példa: a gyermekkel szemben érzett ellenszenv torz reakciójaként az Apa – elmondása szerint – elásta a földbe lányát, máskor kidobta az ablakon, és a kicsiny lénynek betört koponyáján keresztül a pizzamájára folyt az agya – persze mindannyiszor életben maradt.)

Ennek a gigantikus méretűre nagyító és torzító megoldásnak leképezése a díszlet. Forgatható terepasztra irányított videokamerák segítsé-

A darabot a SZÍNHÁZ 2005/10. számának drámamellékletében közöltük. (A Szerk.)

gével vetítik a fehér vetítívászon-szeletekre egy város és egy tragikus bal eset makettjének felnagyított képeit. A szereplők (lelkiállapotuktól függően) az unalom tespedtségével és az örület észvesztett gyorsaságával is forgathatják a terepasztalt, akár egy óriási kaleidoszkópot. Az ily módon feltáruló kis szobák ízléstelen és kommersz harsánysága arról árulkodik: az idill mocsarában fuldokló átlagemberek a történet szereplői. Bizonyos pillanatokban a leszakadt műanyag végtagok és a csordogáló piros művér képe merevedik ki, máskor e véres játék városrészbe egy számár vagy más efféle teremtmény autózik be. Ugy fest, minden szereplő potenciális gyilkos. Belelát a másik otthonába és zsigereibe (szó szerint), játszi könnyedséggel forgatja a Sors kerekét. A címben szereplő merénylet maga a létezés.

Az előadás első perceiben a falon hegedűzenére keringő lakásbelső-részletek táncát robbanás szakítja meg. Merénylet történt a hetes számú gyorsforgalmi járaton. A játéktérbe színes plüssállatok tömege zúdul. Erdős Virág instrukciója a játéktérre: *busz elleni robbantásos merénylet utáni nyomok*. A leszakadt fület és lábat, a vérpocsolyát a rendező, Keszég László színes és puha szőnyeggé háziasította, amelyben rezzenéstelen arccal tapicskolnak a szereplők. Ez szintúgy a világ szemétdombja – a steril és kényelemben dagonyázó világé. Puha és meleg biztonságban idegenedünk el önmagunktól. Mégis: nem szerencsés a rendező idézőjelébe tenni az író idézőjelét. Az önmagában sem erős textus így még gyengébbnek hat, hiszen a szereplők léte és viselkedése az előadásban nem áll igazi kontrasztban a szimbolikus közeggel, amiben mozognak. Épp az abszurdítás vész el.

A drámában még meglévő véres és cafatos ízléstelenség helyén a színpadon marad a babaház és az ártatlanságában is gyilkos plüssvilág. Nem rajzolódik ki ív – a produkció darabjaira hull, mint az Anya a pokolgépes merényletben. Nem érint meg. Hiába fontosak a benne megfogalmazott gondolatok, ha a tálalásuk nem megrázó (vagy legalábbis nem őszinte), üres filozofálgatásnak tetszenek. Az előadás pusztá illusztrációja annak, hogy mindent átszó a sűrű szenvtelenség, s a születés, a kényszer, az elvárások, a párkapcsolat, a gyermeknevelés rutinja bénítja az ember szívét és elméjét.

S bár a tizenhárom jelenet – ezek egy része kihallgatás, melyet a lazán nyers Nyomozó (Olt Károly) vezényel – mindössze egy órája ily módon fájdalommentesen telik el, valójában nem éljük meg (noha nyilvánvalóan megértjük), mi vezetett a tragédiához. Egy tézis abszurd

Pregitzer Fruzsina (Anya)
és Olt Tamás (Nyomozó)



Nagy Erzsébet felvétele

kivitele a ma monoton káoszában önmagában már nem provokál. Eredetiségről, bátorságról pedig nem beszélhetünk – sem a dráma, sem az előadás esetében. Mondjuk ki: nem fontos, amit látunk.

Holott emberi sorsot játszanak – elsősorban női sorsot. A mű középpontjában álló Lány (Losonczy Katalin) nyilvánvalóan a szerző elrajzolt alteregója, a szubjektivizmus kerülése az előadás során azonban a vallomásosság minden csíráját előli. A Lány a derekára erősített pokolgéppel, a többi szereplő (Anya – Pregitzer Fruzsina, Apa – Tóth Károly, Féj – Tóth Zoltán László, Szerető – Fellingner Domokos, Gyerek – Pregitzer Fruzsina) a lelkébe ékelt bombával asszisztálja végig a tizenhárom jelenetet – nincs hierarchia, a köznap meghurcoltatások eredményeként bármelyikük elkövethetné a merényletet. Bármelyikünk.

Jóféle, a kétségbeesett örületig fokozott blóddli kerekedhetne a képletből. A fekete komédia halálos könnyedsége és a stílus azonban hiányzik a produkcióból. Minden színész görcsösen játszik kifelé és befelé, hamis kisrealizmussal és jellegtelen elemeltséggel. Láthatóan az író sem döntötte el, milyen nyelven szólaljanak meg szereplői. A társalgás helyenként irritálóan irodalmi (ezt a színészek olykor hiteltelen szövegmondása tovább hangsúlyozza). A textus legizgalmasabb része a záró song, *Az öngyilkos merénylő dala*.

Nem kifejezetten rossz előadás a nyíregyházi *Merénylet*. Eget-földet rázó robbanás helyett azonban mindössze egy diszkrét és halk puffanás hallatszik. Vérszag helyett a színház parfümgőzös levegője csapja meg az orrunkat.

ERDŐS VIRÁG: MERÉNYLET
(Móricz Zsigmond Színház,
Nyíregyháza)

Látvány: Mészáros Péter. **Jelmez:** Berzsenyi Krisztina. **Segédrendező:** Fekete Ágnes. **Rendező:** Keszég László.

Szereplők: Losonczy Katalin, Pregitzer Fruzsina, Fellingner Domokos, Olt Tamás, Tóth Károly, Tóth Zoltán László.

Papp Tímea

Mániákus agresszió

SIMON STEPHENS: KÓCSAG

Nem a *Kócsag* az első olyan darab a Kolibri Színház ifjúsági repertorján, amely a tizenéves korosztály problémáit igyekszik feldolgozni, de ennyire komor képet még nem mutatott a zsebkendőnyi méretű színpad. A rá épített helyszín klausztrófó hangulatot áraszt: graffitivel telefűjt sötétszürke falak, semmiből jövő, végtelen közüzemi csövek, szeméttel teli zsákok. Lehetne ez panelházak közötti külső tér, amelyben jobb híján a csöveket használják játszótéri mászókaként, korlátként, de emlékeztet a nedves falú alagsori búvóhelyekre is. Ennek a külvárosnak nincsenek fényei, csak monotoníája, amit külön kiemel Novák János feszesen pulzáló, egyszerre industriális, dub és techno jellegű, arctalanságra aszociáltató, sötét tónusú, az eseményeket kommentáló és előre jelző zenéje.

A szerző, Simon Stephens Észak-Angliában született; az egykori nehézipari fellegvár, a Black Country utóbbi harminc évét, a fénykortól a gyárbezárásokig terjedő időszakot számos filmben feldolgozták, a *Kócsag* karaktereit ismerhetnénk azokból is. A színpad szerint azonban Londonban játszódik a történet, míg az ajánlóban a rendező, Vidovszky György vall arról, hogy Dublinban számos alkalommal látott hasonló helyzetű fiatalokat. De valószínűleg nem kell a Csatorna túloldalára menni (sőt még Ózdig vagy Diósgyőrig sem), hogy lepukkant, sivár világot találjunk, amelyhez aztán életkortól függetlenül az ottlakók is hozzácsapódnak. Az alkotócsapat közös munkája mellett talán ennek a „bennünk élő történelemnek” is köszönhető a színpadi szöveg gördülékenysége, jó mondhatósága.

Mert amit a színpadon hallunk és látunk, a hétköznapiakból táplálkozik: fiatalkorú bűnözés, válás, családon belüli erőszak, kortárs csoportból való kirekesztettség, fegyver és hatalom viszonya, munkanélküliség, traumák feldolgozása, pszichés problémák tüneti kezelése gyógyszerekkel, alkalmazkodási lehetőségek egy agresszív világban. Bár időnként röhg az ember a tréningruhás bandavezér Scott (Papp Attila) kiszolgáló spanjain, a szellemileg teljesen sötét untermannokon, Aaronon (Pomlányi Attila) és Darrenen (Bárdi Gergő), mosolyogni a kiúttalanságon lehetetlen.

És mégsem sikerül teljes egészében az érzelmi azonosulás, ugyanis stílusában nem egynemű ez a világ. Távolít a hagyományos kukucskaszínpad: né-



Szlovák Judit felvétele

Pomlányi Attila (Aaron),
Papp Attila (Scott),
Kolozsár András (Billy)
és Bárdi Gergő (Darren)

hány fokos szögben
felfelé emelt fejjel *néz-
zük* a mesterségesen
teremtett környezetet,
a külső világ kicsinyí-

tett mását, ahol nekünk *eljátsszák*, hogy frissen fújják a fallfirkát, vagy hogy bosszúból sörösüveget dugnak a főszereplő Billy (Kolozsár András) ánuszába. (Szerencsére a viszontbosszú pisztolya sötétben dör-

dül el.) Amikor a verbális kegyetlenség helyenként fizikaira vált, az koreografáltan naturális: csattan a fém, puffan a test. A fiúk valóban rágyújtanak, a horgászbot is valódi, stilizáltan ábrázolt a tó, amelyet egy edényben víz jelez.

Ugyanilyen eklektikus a színészi játék is. A négy fiú manírintesen, természetesen viselkedik a színpadi közegben, nem érezhető rajtuk a görcsös alakítási kényszer. Császár Réka apró termetű, kislányos arcú-alkatú és tehetséges színésznő, mégsem ideális választás Adele szerepére. A *Liliomban* elhíhető neki, hogy gyerek, a *Kócsagban* viszont látható a különbség. Ezáltal a hangsúlyok áttolódnak, és hiteltelen lesz az Adele–Scott, illetve az Adele–Billy „szellemi” viszony: előbbi átalakul a fiatalabb fiú nemiségre korlátozott, egyoldalú birtoklási vágyává, utóbbi egy védelmező nővéri érzelm pszichés bizonytalansággal kevert vonzalmává. Billy elvált, egymással és egymás nélkül élni nem bíró szüleinek nyomasztó mindennapjait édeskés melodramaként játssza Mult István és Tisza Bea, ettől viszont diszsonáns és felesleges zárvánnyá válnak a jeleneteik.

A téma, amelyet a Kolibri Színházban feldolgoznak, mindennapjaink része. Kérdés azonban, hogy a

korosztály, amelyről és amelynek a darab/előadás szól, nem érzi-e cikinek az ifjúsági előadás látogatását, hiszen ebben az életkorban többnyire – legalábbis külsőségeikben – a felnőttvilághoz akarnak tartozni. De ami még ennél is fontosabb: vajon azok, akik szembesülhetnének önmagukkal, vannak-e olyan (egzisztenciális) helyzetben, hogy láthassák a *Kócsagot*?

SIMON STEPHENS:
KÓCSAG
(Kolibri Színház)

Fordította: Kovács Kristóf. **Dramaturg:** Gyarmati Kata. **Díszlet, jelmez:** Gadus Erika. **Zene:** Novák János. **Mozgás:** Gyevi-Bíró Eszter. **A rendező munkatársa:** Hajsz Andrea. **Rendező:** Vidovszky György. **Szereplők:** Kolozsár András m. v., Papp Attila m. v./ Solti Bence, Pomlénny Attilla m. v., Bárdi Gergő m. v., Császár Réka m. v., Mult István, Tisza Bea.



Gondolkodni

BESZÉLGETÉS BAGÓ BERTALANNAL

TÍZ ÉVVEL EZELŐTT Bagó Bertalan épp átmenetet képezett a színészet és a rendezés között. Már túl volt első rendezői sikerein – a *Vatzlavon* és *Az ötödik Ká* pesti színrevitelén, valamint a nyíregyházi *Ötödik Frankon* –, és színészként épp megismerkedett a Szolnokon rendező Bereményi Gézával. (A méltán elfeledett *A jéghegyek lovagja* című produkcióban találkoztak először.)

HÚSZ ÉVVEL EZELŐTT Bagó Bertalan a Nemzeti Színház pályakezdő színésze volt. Már gyakorlatos főiskolásként, Szinetár-növendékként is a Hevesi Sándor téren szerepelt, nem egy előadásban másodszereposztásban, Mácsai Pál váltótársaként.

– *HARMINC ÉVVEL EZELŐTT hol csinált, mit?*

– Egy építőipari szakközépiskola padjait koptattam Budán. Ez elég meglepő volt tőlem, hiszen a festő és tanár édesapám műhelyében (valamint a strandon) nőttem fel Balatonbogláron, és mindig úgy gondoltam, hogy képzőművész leszek. Aztán a fővárosban elkeveredtem egyszer a Várban a Szabó Ilonka utcába. Gázlángok égtek, esett a hó, megkapó látvány volt. Elsétáltam egy épület mellett, kiolvastam a táblát: iskola. Ide akarok járni – gondoltam –, bármi legyen is ez. Káromra biztosan nem vált. Itt a diákok zömmel ötöst vagy egyest kaptak – a végére a társaság felét kiszórta a tanári kar. Hiszen az építőipar olyasmi, amiben elég veszélyes hibázni. A tanintézet történetében én voltam az első és máig egyetlen diák, aki Színművészetire jelentkezett az érettségi után. Ezt persze megelőzte négy év, amikor belevettem magam a főváros kulturális életébe. Elvállaltam a kollégiumban a színházi közönségszervezést, és a jegyek ugyan általában a nyakamon maradtak, viszont főpróbákra ingyen mehettem. Erősen megmaradt bennem a Nemzeti Színház néhány akkori előadása. Például Ruszt József *Szuzai menyegzője* vagy a Zsámbéki Gábor rendezte *IV. Henrik*. Balkay Géza, ahogy bejön, és egyetlen mondattal lenyűgöz: „Jöttök, urak?”

– *Amikor öt-hat évvel később a Nemzetihez került, az már egy másik színház volt.*

– Ígéretes fiatal csapat húzta akkor a társulatot. Bubik István, Kubik Anna, Kováts Adél, Rubold Ödön, Mácsai Pál, Hirtling István, Funtek Frigyes. Épp az volt a gondom, hogy éreztem, nehéz lesz kivárni, míg én is szóhoz jutok! Pedig már másodikos főiskolásként is ott sertepertéltem néhányuk körül. Szó szerint, mivel az első év után Kerényi Imre hármunkat beválogatott a híres *János király-vizsgaelő-*



adásba, így aztán Kaszás Géza barátommal ott mos-tuk a padlót a színen a képzeletbeli vérontások után. A főiskolán egyébként jókat dolgoztunk, különösen a *Legenda a dicsőséges feltámadásról* című előadásunk bizonyult sikeresnek. S ahhoz képest, hogy velünk párhuzamosan a nagy érdeklődéstől övezett első Major–Székely–Zsámbéki-osztály végzett, valamint azt is beszámítva, hogy az osztályfőnökünk, Szinetár Miklós – ő volt az első európeér, sőt világpolgár, akit életemben láttam, biztosan voltak mások is, de én nem ismertem őket – nem vezetett színházat, egészen sokan kaptunk fővárosi szerződést. Én azonban néhány év után inkább elmentem a Nemzetiből Szegedre. Ott találkoztam Ruszt Józseffel, akivel előbb Független Színpadon tölthettem együtt emlékezetes időszakot.

– *Vonzódik a mester típushoz?*

– Nem mondhatnám. Kifejezetten rosszul viselem a nagyon komoly, végzetesen elhivatott, tévedhetetlen paprendezőket. Akik beülnek a nézőtérre, és

osztják az ígét, hogy csak így vagy csak úgy lehet. Messziről kerülöm az olyan művészeket, akik kizárólagosak. Tartok azoktól, akiknél az erkölcs vagy az ízlés dogmává merevedhet. Ruszt nem ilyen volt. Nem volt mindenható. Slendriánnak is mondhatnám. Híres volt arról, hogy ő nem próbál. Sokkal többet ültünk a büfében, mint a próbatermekben, és beszélgettünk. Nagyokat kérdezett mindig a világtól. A kérdésfeltevés a lényeg szerintem, nem a kinyilatkoztatás. Tegyük fel jó kérdéseket, és közösen gondolkozunk, ez a színház lényege, nem? Nekem színházcsinálóként az a törekvésem, a mániám, hogy az emberek gondolkodjanak azon, amit a színházban látnak. Gondolkodjon a néző, amikor megy hazafelé, sőt még otthon is foglalkoztassa kicsit az előadás, ne lehessen rögtön leülni a vacsorához. Persze tudom, hogy egyre szűkebb az a réteg, amelyik ilyen élményt vár a színháztól. Hiszen az egész környezetünk ez ellen dolgozik, és lassan talán el is tűnnek azok az emberek, akik még tudják, mi a jó bor, milyen egy tál minőségi étel, micsoda szellemi kaland lehet egy színházi előadás. Lehet, hogy végül az értékes színdarabok is beszorulnak majd a szűkebb helyekre, mint Rómában annak idején Senecáék a fürdőbe, ahol egymásnak olvasták fel a jelentős műveket. De nekem az a meggyőződésem, hogy meg kell próbálni ellenállni ennek a tendenciának. Nem szabad feladni, önként átengedni a terepet a popularitásnak. Ameddig lehet, igyekezni kell betölteni a nagy tereket, és ott sok embernek csinálni komoly, kortársi színházat. Mai drámákat játszani modernül! Hiszen azon tudja megtanulni a közönség, hogyan kell színházat nézni. Meglehet, az ilyen darabok nem mindig habos-babosak, olykor talán fájnak is, hiszen rólunk szólnak. Arról, aki írja, meg aki játssza, meg aki nézi. De én Zalaegerszezen mindenekelőtt ezt szorgalmazom, mert számomra ez a színház értelme. Ami persze nem jelenti azt, hogy a Hevesi Sándor Színházban nem nyújtunk könnyű műfajú, kikapcsolódást ígérő előadásokat is. De erről a palettáról is olyan műveket szeretek választani, amelyek a szórakoztatáson túl még szólnak is valamiről. Idén a nagyszínpadon a *Mária főhadnagy* mellett a *Valahol Európában* lesz a musical. Megrendezem a *III. Richárdot*, és tartunk két magyar ősbemutatót. Az egyik Tasnádi István *Tranzit* című új darabja, a másik a Szerb Antal *Utas és holdvilág* című regényéből készülő Forgách András-adaptáció.

– Felteszem, Zalaegerszeg értékeli az ambícióit és a teljesítményét, hiszen immár a harmadik ciklusát tölti. Jó darabig Bereményi Gézával együtt, most meg már nélküle, mindösszesen tizedik éve vezeti a Hevesi Sándor Színházat. Igaz, ebben a városban minden eddigi színházi korszakot megbecsültek. Ruszt is, Halasi Imre is hosszú ideig regnált. Milyen ez a város?

– Olajra épülő ipari település, hatvanas–hetvenes évekbeli házakkal, sok park, kis belváros. Mostanra megnöttek a fák, és eltakarják a házakat. Szép, ligetes hely, dombok között. Jól néz ki. Ami a közönséget illeti, valószínűleg épp olyan, mint a többi városé. A nézőink zöme számára nem teljesen ismeretlen a budapesti színházi élet, eljárnak a fővárosba, főként zenés előadásokra. És ugyanazokat a sztárokat szere-

tik, akiket az ország bármely másik szegletében. A sztárság globalizálódott, amióta a tévé meg a bulvársajtó fejleszti ki a sztárokat. Régebben a vidéki városoknak megvoltak a maguk helyi színészkedvenceik. Ma már ez nemigen tapasztalható. Igaz, a vidéki nagy öregek száma is erősen megfogyatkozott. Kikoptak, elment a kedvük, megromlott az egészségük. S közben az utánpótlást is nehéz megoldani, mert nem egyszerű feladat vidékre szerződtetni fiatal színészeket. Bár valószínűleg évről évre könnyebb lesz, ahogy a frissen végzetek elhelyezkedési lehetőségeit elnézem. De nem véletlenül igyekeznek a vidéki színházak saját maguk gondoskodni a színészképzésről, -nevelésről. Nálunk is működik stúdió, ahonnan nem egy tehetséges fiatal színészünk került ki, például Kiss Ernő vagy Papp Lujza.

– Bagó-színészek ők? Vagy Bagó-színész-e például a Zalaegerszegről Pestre szerződött Ilyés Róbert, akit számomra főszerepben rendezett?

– Nem Bagó-színészek. Én nem tanítok a stúdióban. A színészeink foglalkoznak a fiataljainkkal. Akkor dolgozom velük, amikor olyan előadásba kerülnek bele, amit én rendezek. Ilyés Robit nagy színésznek tartom, és sok darabot vele képzeltem el. Most meg majd nem az ő színészi személyisége fog feladatokra inspirálni, hanem másoké, vagy akár maga a társulat. De ha jobban belegondolok, mégis akad valami, ami színészkollégáimnak közös vonása, mert fontos számomra, hogy meglegyen bennük. Ez pedig a humor. Nincs humortalan színészünk. Lehet olyan, akinek kevés humora van csak, vagy nem jó humora, de a humortalan színész nem pusztán hasznavethetetlen számomra, hanem elviselhetetlen is. A humor nekem elengedhetetlen eszköz a színházban, nem nélkülözheti a dráma, a tragédia sem, mert a humorral előbb érhető el és nyerhető meg a néző, mint bármi mással. Nem rohanhatok neki a közönségnek, nem ránthatok kardot, hogy bökdösem, de megközelíthetem, feloldhatom humorral, hogy aztán mélyebb dolgokat is a magáévá tegyen.

– A humor valóban mindig jelen van a munkáiban. További jellemzőket keresve a következőket sorolnám, mondjuk, a legutóbbi rendezései (*Zalagerszeg: Koldusopera* és *A Gézagyerek, Bárka: Az arany ára, Vidám Színpad: Démonológia*) alapján: szellemi frissesség, lendületesség, szertelenség, széles ecsetvonások. Nem az a pepecselős fajta.

– Néha többet ér a dolog úgy, hogy benne marad némi piszok, mint ha eltakarítanám, és az szürkítene a játékot. Szeretném azt hinni, hogy ha hosszabb ideig próbálhatnánk, akkor az esetlegesnek tűnő elemeket, amelyek néha zárványként, irritálóan ott maradnak az előadásban, kiküszöbölhetném. De sajnos Magyarországon nem olyan a színházi struktúra, hogy elviselné a hosszabb próbaidőt. Nincs mód arra, hogy türelmesen vagy időigényes kísérletezgetés útján jussunk el a színpadi végeredményig. Hathetes időintervallumokra vagyunk beállítva, és ha valaki három hónapig akar próbálni, arról azt gondolják a színházvezetők, hogy nem tudja, mit akar. Én sem vagyok képes a saját színházamban több időhöz jutni, mert ha két hónapot kérek, akkor az igazgatóm, Stefán Gábor elsörnyölködik, hogy a Bagó valami



A portrékat Koncz Zsuzsa készítette

lilaságra készül... A szűkre szabott próbaidőnek tudom be, ha a rendezésem... hogy is mondjam...

– *Maszatos. Az jó szó.*

– Mindig azt hiszem, hogy ha nem kellene sietni, kitisztáznám. Csak nehogy egyszer a szavamon fogjanak valahol!

– *Lassan egy évtizede irányítja a zalaegerszegi színházat, és egyszer sem lépett színpadra. Nem volt egyetlen olyan szerep sem, amely a színész Bagó Bertalanért kiáltott volna?*

– Nem az én dolgom meghallani, ha utánam kiáltozik egy szerep, hanem a rendezőé. Hívtak játszani több helyre is, de nem vállaltam. Nem dübörög bennem a színész. Meg nem is tudnék így hirtelen rendezőt mondani, akinek nagyon vágnék a keze alá. Van egy színház, amelyért művészeti vezetőként felelős vagyok. Van néhány külföldi szakember, aki már három éve figyel bennünket, a rendezéseimet, a színházunk előadásait, a fejlődést. Úgy fest, hogy talán sikerül belekerülnünk a nemzetközi színházi vérkeringésbe. Ez izgat engem, mert úgy hiszem, hogy az európaiság nem földrajzi helyzettől függ, hanem a gondolkodásmódtól. Zalaegerszegen is lehet európainak lenni, és zalaegerszegiként is lehet egyenrangúnak lenni Európában. Nyugaton keveset tudnak rólunk, magyarokról, de érdeklődnek irántunk. Az egész rendszerváltási időszakunk fő kérdése ez: nyitunk-e Európa felé vagy sem. Voltaképp erről szól a filmem is.

– *A Vadászat angolokra című kosztümös, enyhén romantikus, minuciózus történelmi drámát említi. Eléggé elüt a színházi munkásságától. Pont ilyen filmet szeretett volna csinálni?*

– Amikor elkezdtem foglalkozni vele, jó sok évvel ezelőtt, nagyon érdekelt. Mert úgy éreztem, semmi nem változott a XIX. század óta. Ugyanazokkal a problémákkal nézünk szembe, mint akkor. És viszont a film mint kifejezési forma. A színház frontális sík, a film viszont térhatású. Kíváncsi voltam, milyen a munka. Hogyan kell instruálni a színészt, miként kell dolgozni. Élveztem csinálni.

– *Kevesen nézték meg.*

– Annyian nézték meg, amennyien nálunk meg szokták nézni az ilyen típusú filmet, ha csak annyi pénz van a forgalmazására, hogy öt kópiával indul el a mozikban. Houstonban viszont Arany Remi-díjat nyert, és például Iszlámábádban is szívesen eltanácskoztak róla pakisztáni értelmiségiek, miután a magyar nagykövet levétítette nekik.

– *Térjünk vissza a színházhoz, már csak azért is, mert még szót sem ejtettünk anyagi nehézségekről, önkormányzati döntéshozókról és színházi struktúraváltásról, pedig ezek ma a színházigazgatók leggyakoribb témái.*

– Osztom a szakma aggodalmait. Le is szögezném: vidéki színházra márpedig szükség van, mert a vidéken élő emberek először a helyi színházban találkoznak a kultúrával. A színház, még a legkommerszebb is, hordoz magában valami kultúrát, sőt kulturáltságot. Ez majd beérik. Olyan, mint az iskola. Hosszú távú befektetés. Nem érdemes bezárni színházakat, ahogy nem érdemes bezárni egyetemeket sem. És nem megoldás a befogadó színház, a régiós színház, a produkcióutaztatás sem, mert ezek mind a művészi színvonal csökkenésével járnak. Szerencsénkre Zalaegerszegen a városvezetés most nem vont el pénzt tőlünk. Az inflációt nem követi ugyan a támogatásunk, de 2010–2011-ig garantálják a színház működőképességét. Abban is szerencsénk van, hogy nálunk az elmúlt tíz évben nem volt változás a különböző választások során. A színház szempontjából mindegy, hogy a Fidesz vagy az MSZP van hatalmon, viszont a váltás veszélyes. Amikor jönnek az újak, és a képükre akarják formálni a színházat. Előfordult az elmúlt kilenc évben, hogy konfliktusba kerültem a város vezetőivel, de olyan komoly helyzet nem állt elő, hogy, mondjuk, politikai szerepet kellett volna vállalnom. Erre nem is kerülhet sor. Függetlennek kell lenni. Csak akkor maradhat hiteles az ember, ha nincs elkötelezve politikai pártoknak.

– *Nem szólnak bele abba, hogy mit csinálnak a színházban?*

– Nem. Majd akkor hagyom abba, ha bárki bele szól. Mi rendben vagyunk. A zalaegerszegi az ország

egyik legnézettebb színháza, jóllehet a műsorterünk igazán nem mondható olcsónak. Egy *Lear király* elmegy harmincszor vagy többször. Sok színházi vezető úgy gondolja, hogy ha populárisabb programot kínál, arra majd tódul a közönség. Én meg azt tapasztalom, hogy nem ezen múlik, hanem az árnyokon és a minőségen. Ha az emberek szeretik a színházukat, akkor nemcsak a kommerszet nézik meg, de akár a legelvetemültebb művészi örültséget is, mivel sajátjuknak érzik a színházat, és kíváncsiak arra, hogy mi történik benne. Minket nem utáltak meg, nem szoktak le rólunk. Ezenkívül pedig a társulat szépen alakul, kezd egy nyelven beszélni, kezd tudni azonos stílusban együtt játszani. Aminek persze az is feltétele, hogy sokféle játéktípussal megismerkedjen, de hát épp ennek jegyében hívom hozzánk a rendezőket. Legutóbb például Cserhalmi

Györgyöt, akivel igen jól működtek együtt a színészek a *Pillantás a hídról* esetében. A produkció kritikai fogadtatása ezt ugyan kevésbé igazolta vissza, de ettől még a társulat számára fontos, jelentős hozamú szakmai esemény volt a próbafolyamat. Reményeim szerint egy hosszabb távú kapcsolat alapozódott meg. Cserhalmi idén is jön, ő viszi színre a Forgách András-féle *Utas és holdvilágot*. Amivel megint visszatértünk a vesszőparipámhoz, a kortárs szerzőkhöz, a magyar művek bemutatásához, hiszen ezt tartom a legfőbb feladatunknak. Kockázatos persze, de hát sosem szerettem tuti darabokat választani. Lehet, hogy azokból könnyebb jó színházat csinálni, de nem az a lényeg, hogy olyan-e, hanem hogy olyan szeretne lenni.

Az interjút készítette: Stuber Andrea

Lőkös Ildikó

A gondolat tárgyává válása

QUADRIENNÁLE PRÁGÁBAN

Ehhez a beszélgetéshez az alkalmat a Prágai Quadriennále (PQ)* szolgáltatta, ahol az idén Forgách András kurátor koordinálásával Ágh Márton, Fodor Viola és Khell Zsolt talált ki valamit – de a közös gondolkodásban sokáig velük tartott Antal Csaba és Kentaur is.

A hatalmas kiállítási csarnokban sok-sok placc, hívogató föliratok. Bennünket különösen a „Liliom in Baghdad” vonz. A dobozszerű építmény papírfalán cseh és angol nyelven ecsetelik, mit is jelent a Liliom a magyar színházi kultúrában, és mennyire részesei vagyunk mi, magyarok is a globalizáció, az Európai Unió, a rasszizmus és terrorizmus világának. Ismerős akadályok – ujjlenyomatvétel, sorszámtépes, fémdetektor, fényképcsinálás – leküzdése után egy rámpán jut be a látogató a térbe, ahol újabb megpróbáltatások várják: sűrű sorokból álló kétoldalas vízumkérő kérdőívet kell kitölteniük, hogy Magyarországra léphessenek. Miközben sokan lelkesen nekilátnak, több képernyőn különféle Liliom-előadások peregnek, Schillingétől a hamburgi Michael Thalheimeréig. Középen átlátszó műanyag henger, rajta fölirat: „A magyar futball megsegítésére”. A kitöltött vízumkérő lapokat a repülőterekről jól ismert fülkében „ellenőrzik”. Utána üvegfal, rajta „Entrance”, de bemenni mégsem lehet – ám a fal mögül fények villannak, és belátni az installáció makettjére, különféle tárgyak között. De az ajtó nem nyílik. El lehet hagyni a terepet. Ez a magyar pavilon az idei PQ-n.

Lőkös Ildikó: *Mi volt a munka legnehezebb része?*

Forgách András: Megszervezni a találkozót. Mindenki nagyon elfoglalt. Aztán nehéz volt az is, ahogyan a szép tervek a szemem előtt foszlottak szét, lettek semmivé. Amikor már úgy tűnt, megvan a dolog, kiderült, hogy mégsem működik. És kezdhettek előről az egészet.

L. I.: *Mikor hívtak meg kurátornak?*

F. A.: Körülbelül egy éve, miután Najmányi László visszalépett a megbízástól. Neki volt egy nagyon ambiciózus elképzelése, egy önmagát lebontó és fölépítő díszletgép. Nem volt rá negyvenmillió forint. Végül aztán különböző pályázatokból és a minisztériumtól húszmillió jött össze az egészre, és ennek valójában örülni lehetett. Khell Zsolt például találkozott egy Prágában kiállító argentin hölgygel, akinek még a repülőjegyét is magának kellett fizetnie. Bár a PQ hatalmas világesemény, az egyes országok-

* Az 1967-ben a cseh díszlet- és jelmeztervezésnek szentelt kiállítás hatalmas nemzetközi visszhangjának köszönhetően vált a színpadi látványtervezés világforumává.



Koncz Zsuzsa felvétele

ban csupán a szakma tud róla. Amekkora izgalmakat okoz a díszlet- és jelmeztervezők körében, olyannyira izolált és érdektelen mindenki más számára. Magyar rendezőt vagy színészt alig láttam; aki jött, az szinte véletlenül vetődött be. Az összes költségünk végül is úgy oszlott meg, hogy a nemzeti kiállításra jutott tizenöt millió, a többi pedig az építészetire, az egyetemistákéra, a katalógusra, plakátra. Mikor elválltam a megbízatást, fogalmam sem volt, mennyi pénz kell az ilyesmihez. De azt hiszem, az induláskor jó helyzetben voltunk. Aztán közben voltak pillanatok, amikor úgy éreztem, nem lesz az egészszól semmi. Mindezt egyébként az OSZMI koordinálta, ők voltak a pénzügyi lebonyolítók.

L. I.: *Rögtön igent mondtál?*

F. A.: Két napot kértem, de már az első pillanattól kezdve izgatott a dolog. Bár azóta néhányszor megbántam, hogy elvállaltam, utólag örülök neki. Az ilyen nyitott és kíváncsi alkatú ember számára, ha nem elég erélyes, a kurátorság nagyon időrablóvá válhat, nem beszélve a konfliktusokról. Feltehetőleg azért kértek föl, mert én írtam az előszót a magyar látványtervezőket bemutató, tavaly megjelent reprezentatív albumhoz, és talán úgy vélték, érték ehhez. De egészen más dolog írni, mint díszlettervezőkkel dolgozni vagy egy kiállítást menedzselni.

L. I.: *Melyek voltak az első lépések?*

F. A.: A Quadriennále vezetése úgy döntött, hogy ebben az évben a nemzeti kurátor nevezze meg a nemzeti témát. Kezdetben azt hittem, mindössze annyi lesz a dolgom, hogy a témát kitalálom, és felkérek néhány művészt, akik majd megvalósítják. Mindenestre gyötörtem magam, míg végül megszületett bennem „A Liliom Bagdadban” gondolata, s végül ez lett a magyar kiállítás címe.

L. I.: *Szokatlan gondolatpárosítás.*

F. A.: Játékos, nyitott témát akartam. Így bukkan- tam a *Liliomra*, amely kétségtelenül a legnagyobb nemzetközi pályát futotta be az összes magyar dráma közül. Mi lenne, ha közösen létrehoznánk egy, úgymond, Bagdadban előadott *Liliom* díszletét? A téma lényegében annyi: miként látunk rá saját kultúránkra, és főleg városunkra, Budapestre egy távoli és ősi civilizáció, kultúra, politika, vallás és esemény sor felől, egyenesen Bagdadból? Budapest mint Bagdad, Bagdad mint Budapest. A közös díszlet vagy díszlet- tárgy tehát Molnár Ferenc *Liliomjának* a feldolgozása lenne. Azt gondoltam, a végső produktum majd mint színházi installáció lesz hatásos: egy olyan előadás díszlete, amelyben maga a díszlet az előadás.

L. I.: *És aztán?*

F. A.: Összehívtam öt embert – s ők néztek rám mint hülyére... És akkor nagyon pánikba estem.

L. I.: *Egyikük, Khell Zsolt már több Quadriennálén részt vett...*

F. A.: Sőt, Zsolt már kurátor is volt „tavalyelőtt”.

L. I.: *Azaz nyolc évvel ezelőtt, ugye? És annak idején, te, Zsolt, mit találtál ki?*

Khell Zsolt: Akkor az OSZMI-nak volt egy fő témája, *Az ember tragédiája*. Ennek a látványtervét én készítettem el. És az OSZMI akkori igazgatója, Király Nyina azt gondolta, ha már úgymint ott vagyok, én találjam ki a többi részét is. Szakács Györgyit és Ambrus Marit kértem föl, akikről úgy véltem, hogy a szakma két szélső pólusát képviselik. Szakács Györgyi az autentikus, Ambrus Mari pedig akkor még a viszonylag ismeretlenebb outsider. Nem volt jó ötlet, nehéz volt két ennyire különböző világot összehozni. Végül Ambrus Mari az új színházbeli, Zsótér rendezte Thomas Bernhard-darabnak, *A világjobbítónak* a díszletéből csinált installációt, és ebbe helyeztük el Szakács Györgyinek az Ascher rendezte *Elnöknökhöz* készített jelmezeit. Ráadásul mindez nem igazán illett bele a nemzeti szekció Madách-tematikájába.

L. I.: *András ebbe az ötös fogatba Fodor Violát is föl- kérte, aki mindössze két éve végzett a Képzőművészeti Egyetem látványtervező szakán.*

Fodor Viola: Négy éve diákkal, diákként már részt vettem a Quadriennálén. Akkor nem volt megadott témánk. A mostaniak É. Kiss Piroska tanárunk vezetésével készített labirintusszerűsége tetszett. *Romeo és Júlia Bagdadban* volt a címe, követve ezzel a nemzeti témánkat. A cipőt levéve, egy labirintuson keresztül lehetett eljutni a célba, ahol pici pihenősarokban albumok, párnákra fotózott tervek és ventilátor fogadta a látogatót.

Ágh Márton: Azért négyévente kiderül, hogy ha egynél többen csinálják, az gyakran konfliktust okoz.

L. I.: *Hogy választottad ki ezt az öt embert?*

F. A.: Kizárólag személyes szempontok alapján: azokat választottam, akik engem foglalkoztatnak, érdekelnek. Viola volt a kivétel. Őt korábban nem ismertem, de lányt kerestem, és nagyon fiatal. Több szakmabeli említette őt. Megismerkedtem a dolgával, és nagyon tetszettek. Egyszóval, ők érdekeltek – ami nem azt jelenti, hogy ők a legjobbak. Volt ez a téma, és együtt kellett működniük. Marci volt a legkétkedőbb... A végső terv az ő egyik ötletéből indult ki: van egy kis ablak, odajönnek az emberek, elkér-

jük az útlevelüket, és megmondjuk, hogy nem mehetnek be...

Á. M.: Az a kérdés merült fel bennünk: mit is akarunk ezzel mondani. Az elején az embert nagyon izgatta az ötlet, aztán volt egy pont, amikortól egyáltalán nem. Mindenesetre igyekeztem mindig fölkeszültni, valamit minden megbeszélésre vittem magammal.

F. A.: Zsolt már az első beszélgetésünkön le akarta szavazni az én elképzelésemet. Hozott is valami teljesen más koncepciót. Marci megpróbálta a témát saját személyiségén keresztül átszűrni. Természetesen neki is megvoltak a kételyei. Antal Csaba a *Liliomot* nem tartotta különösebben érdekes darabnak, és egyáltalán nem értette a választásunkat. Kentaur pedig próbált megértő lenni és beilleszkedni. Ő végül a legutolsó tervváltozatot nem tudta elfogadni. Túl nagy fordulatnak érezte a korábbiakhoz képest.

K. Zs.: Nekem is sok kételyem volt. András ötletéről az jutott eszembe, hogy pusztítsunk el mindent, a makettet vagy valami ehhez hasonlót. Nem azt gondoltam, hogy ennek a kiállításnak nincs értelme, hanem hogy a színházcsinálásnak nincs. Mi, a tervezők népes társasága, makettekkel szórakozunk.

L. I.: Az oroszok mégis használták. Fődíjasok lettek a Borovszkij emlékére rendezett kiállításukkal.

F. V.: Az gyönyörű volt. Főleg amíg építették. Vízben tocsogva lehetett bemenni a térbe, ahol Csehov-előadások makettjeit állították ki. És körben fekete kalucsnik voltak kitéve, belebújhattál, mielőtt beléptél.

L. I.: És téged, Viola, ez a közös munka inspirált?

F. V.: Engem leginkább ez érdekelt. Voltak pillanatok, főleg az elején, amikor úgy éreztem, nem tudok kapcsolódni. De aztán ez elmúlt, próbáltam végigmenni a témán.

L. I.: Mennyiben más ez a munka, mint amikor színházban dolgoztok? Nem vész el a személyesség az ilyen közös munkában?

Á. M.: Többször fölmerült, hogy ez a közös munka kinek mit jelent. Én egyedül nem is csináltam volna. Épp az érdekelt benne, hogy a sokadik próbálkozás után is tud-e együtt gondolkodni öt ember. Végül is hárman maradtunk, és mégiscsak létrejött valami.

F. A.: Egy példa a közös gondolkodásra. Amikor Marcival ketten kimentünk a világ végére megnézni, hogyan építik a díszletünket, már ott állt középen egy átlátszó műanyag tartály, afféle repülőtéri gyűjtő-



Kheii Zsolt felvételei

Legyen hát ez egy olyan performansz, ahol valamiféleképpen megsemmisítjük a saját művünket.

L. I.: Tíz napon keresztül?

K. Zs.: Az első idealista megközelítem az volt, hogy mindenki csinál négy-öt *Liliom*-makettet, és aztán naponta megsemmisítjük valamelyiket. Mindezt közben folyamatosan földolgozzuk, dokumentáljuk, hogy mi volt előtte, hogyan volt aztán. Otthon ki is próbáltam egy változatot, mert izgatott. Kis csalódást okozott, mert túl szép volt a látvány. Ahogy a papír ég. Érzéki hatása van.

F. A.: A makettrombolást nagyon erős szűkítésnek éreztem. Persze az ötlet mint olyan érdekes volt, csak azt nem értettem, hogy történjen a valóságban. Mondjuk, délbem odasereglenek az emberek, és megnézik? Olyasmit akartam, ami azonnal szembeeszkik, felkelti a figyelmet. Ennek a változatnak, úgy éreztem, túl szubtilis az üzenete.

L. I.: Én most úgy képzeltem, hogy folyamatosan égnek a makettek, s a kiállítás végére elporladnak.

K. Zs.: Nem lehetett tüzet, vizet, homokot használni...

edény, amibe végül az emberek a sorszámukat dobták be (pénz és szűrő- vagy vágószerszámok helyett), pedig ott volt a fölirat, hogy „A magyar futball megsegítésére”. Az eredeti ötlet az volt, hogy írjuk föl: „A magyar látványtervezők megsegítésére”, de aztán Marci javasolta, hogy inkább ez legyen. Az eredeti is tetszett, de ezzel a felirattal univerzálisabb lett. Talán hibája volt a kiállításunknak, hogy – terveink ellenére – egy ember kevés volt a működtetéséhez. Négy ember kellett, hogy igazán hatékony legyen. A technika többször csődöt mondott: a fényképek nem készültek el, az emberek nem álltak meg, nem töltötték ki a vízumkérő lapot. Végeredményben nagyon munkaigényes installáció lett a működtetők és a nézők részéről is. Voltak, akik vették a fáradságot, és minden feliratot végigolvastak, hatalmasat kacagtak, bedobtak egy kis pénzméret, megnézték a plazmaképernyőn a *Liliom*-előadások részleteit, az iraki háború jeleneteit – nem egyszerűen benéztek, hanem tíz-húsz percig is ott maradtak... Visszatérve a tervezés időszakára, egyszer az is megtörtént, hogy Zsolt

meg Marci külön találkoztak valahol, hogy legalább ők ketten próbáljanak meg szót érteni.

A. M.: Megpróbáltuk megérteni, hogyan gondolkodik a másik.

F. A.: Kérdezd meg Zsolttól, élmény volt-e találkoznia egy másik díszlettervezővel!

Á. M.: Abból a szempontból jó volt, hogy olyan emberrel próbálunk közös nevezőre jutni, akinek szertem a munkáit, miközben mindkettőnk számára kiderült, mennyire más oldalról közelítünk egy problémához. Bár én kezdettől azt gondoltam, hogy épp ez lesz az egész dolog legfőbb erénye.

F. A.: És ez is lett.

L. I.: *Volt olyan pontja a közös munkának, amikor úgy látszott, most már nem megy tovább?*

Á. M.: Nekem továbbra is nagyon tetszett az ötlet filozófiája, és végül a nézők is megértették, hogy ez egy olyan kiállítás, amit nem lehet megnézni. Visszatérve a munkafolyamatra, volt egy pont, amikor András megkért, próbáljam meg egybegyúrni az addig elhangzott összes ötletet. Igyekeztem nem az eredményeket előtérbe helyezni, mindenkítő egy kicsit beletenni. Igyekeztem, hogy valami közös gondolat érvényesüljön – ez azonban nem sikerült.

F. A.: Végül kialakult, milyen lesz, amit megcsinálunk. A „Stadion” – és ezen belül lesz öt posztamens, amelyekre az öt tervező mégis odatehet egy saját tárgyat, amit személyesen fontosnak tart. Mindez egy vörös függönyök keretezte sötét térben kapott volna helyet. Elég kifinomult ötlet volt, egyszerű, mégis gondolatébresztő. Ám éppen Marci, a kitalálója mondta azt, hogy ez mégsem elég jó... Éreztem, olyasmi ez, mintha nekem négy-öt drámaíróval együtt kéne darabot írnom. Nem nagyon működne. Úgy éreztem: adott egy bombasztikus cím – egyébként Prágában kiderült, hogy tényleg sokan megálltak, elolvasták a szöveget, és csak azután jöttek be, és az egész teret alaposan szemügyre vették. Számomra egyébként Zsolt oldotta meg a dolgot azzal a folyosóval, hogy a néző bejövetele is stációkból áll, lassan belekeveredik egy ügybe, amit érteni vél, de amiből végül nem ért semmit. Azt hiszem, ekkor esett ki Kentaur. Nem akarta, hogy az installáció egy ilyen típusú tréfa legyen. Ő az eredeti ötletet továbbra is nagyon komolyan vette. Egy magát fölrobbantó figurát képzelt el, és hogy minden aköré szerveződjön. Nekem ez is tetszett, hiszen Liliom is öngyilkos lesz, és a bagdadi terroristák is...

L. I.: *A látogatók hogyan fogadták a kiállítást?*

FA: Sokan, több mint tizenegyezeren nézték meg. Az első napon hatszázan jöttek be három óra alatt. A mozgásérzékelő fotóautomata nem bírta – mert az is a játékhoz tartozott, hogy mindenkit nyilvántartásban vettünk –, és sajnos két-három óras késéssel jöttek ki a képek. Ebből aztán nagyszerű ötlet született: az át nem adott portrékat – amelyek egyébként a kiállításra szóló belépőjegyként működtek – kiragasztottuk az installáció külső falára, így naponta változott az installáció kinézete is. Egyre több kép borította – valamilyen pikkelyszerűségként – a falakat. Sokan visszajöttek később, leszedték a fotójukat vagy a barátjuk fotóját, és elvitték emlékébe. A képre rá-

ütöttük a kiállítás pecsétjét, és azt, hogy „elutasítva”, „*rejected*”.

Á. M.: Balhé nem volt?

F. A.: Egy japán fotós mindenáron le akarta fényképezni, mi történik a tükrök mögött, de a vaku miatt ez nem sikerülhetett, és amikor nem engedték be, rettentő mérges lett, kitepte a füzetéből az addig készített jegyzeteit: „akkor ez az egész nem is érdekel engem!”, kiabálta, és elrohant.

F. V.: Meg volt olyan, aki próbálta kitepni az ajtót, amire rá volt írva, hogy „bejárat”. Mindenképp rá akart jönni, hogy nyílik.

F. A.: Nyilván „végig” akart menni a kiállításon. Ez az „ajtó”, vagyis inkább fal félig fényvisszaverő üvegből készült, és Zsolt azt találta ki, hogy bent egy posztamensre ráhelyezi a kiállítás makettjét, alatta valami tervrajzféle volt, mögötte hatalmasan tornyosul egy üdítőitalos műanyag palack, a makettra fektetve pedig egy igazi szerszám, egy fúrógép állt, ami legalább akkora, mint a makett, és mivel bent néha megvillant valami kék fény, ha jól figyelt a látogató, megláthatta. Ha az ember felhívta erre a nézők figyelmét, és ők a két kezükkel ernyőt formáltak, és rátapadtak az üvegre, akkor láthatták is. No, ide akartak többen bemenni. Voltak, aki azonnal megértették, miért is nem lehet bejutni, és nagyot kacagtak. Sokan csak azért jöttek, mert hallották, a magyar standon fotózás van, és szuvenírt akartak, de nem kapták meg a képet... Azt hihették, ez csak blöff, igazából nem is fotóztuk le őket. De amikor kimentek a kiállításról, észrevették, mennyi fotó van kiragasztva. Tehát rájöttek, hogy róluk is készülhetett kép, csak még nincs kész. Sokan azért jöttek be, mert kívülről meglátták, hogy itt játszani lehet. A fémdetektoros kapu folyton szirénázott. Rakták ki a kulcsokat, a mobiltelefonokat, a fényképezőgépeket a táskájukból, akkor is szólt. A cseh szakemberek egyébként imádták. Állandóan küldözgették hozzánk az embereket, hogy ez a legjobb kiállítás, ez állítólag a prágai rádióban is elhangzott. Egy cseh lány elhozta az olasz barátját, hogy az megértse végre, miben éltünk mi itt – mármint a létező szocializmusban. Mert az installáció erről az átmeneti világról is beszélt, amiben egybefolyik az új és a régi. Egyébként én is beültem néha a kis fülkébe – mielőtt hozzám járultak volna, a látogatóknak szóbeli instrukció nyomán ki kellett tölteniük egy nagyon részletes vízumkérő adatlapot –, és az volt az érdekes, hogy bármit kérdeztem a fülkéből, ők válaszoltak rá, végül odaadták az igazolványaikat, útlevelüket, sőt, volt, aki tréfásan le is akart fizetni, hogy megnézhesse a kiállítást. Szakmabelieknek, diákoknak adtunk egy CD-t vagy katalógust. Velünk volt többek közt az OSZMI részéről Galgovics Tamás színháztörténész, akiről kiderült, hogy briliáns színész. Álmaid útlevélkezelője: szigorú volt, gonosz volt, ahogy ráütötte a papírokra a „*rejected*”-et. Ezt is Marci találta ki, már az utolsó pillanatban, hogy legyen egy igazi elutasító-pecsétünk. Vették az üzenetet, cinkosok, társak lettek a játékban, és örültek, hogy játszhattak.

Nagyon sokan élvezték, hogy nem az történik, ami az összes többi standon. Ez egy performansz lett.

Laure de Verdalle

A színházi átmenet a volt NDK-ban

A keletnémet színházi világban, akár a volt NDK minden értelmiségi szakterületén, a *Wende*, vagyis az 1989–1991-es fordulat után éles törés következett be; a keletnémet színház szervezeti formáit az újraegyesülés után új, gyakran az NSZK-ból importált produkciós és recepciós formák, új esztétikai kánonok borították fel. A művészet (csak úgy, mint a munka) világának kollektív tevékenységét szervezeti, szakmai és esztétikai konvenciók szabályozzák; ebből a perspektívából nézve vetődik fel a keletnémet színházi szakma átszerveződésének kérdése, és feltehető a kérdés: hogyan, milyen anyagi erőforrásokra támaszkodva és milyen kényszerek függvényében ment végbe ez az átalakulás. Az átmenet megváltoztatja a színházi tevékenység finanszírozási formáit, és átalakítja a közéleti hatás modelljeit; új szervezeti sémákat hív életre, és megrendíti a közönséghez való viszonyt; ugyanakkor nem merül ki valamilyen lélektani, érzelmi vagy akár művészi sokkban, hanem a színházi szerveződésekre is jelentős mértékben kihat.

Az NDK-ban a szakképzettség logikája volt az irányadó, a hierarchikus rendszereken belül a munkaszituációk nagyrészt rutinszerűvé váltak. A színházi szakmák sokrétűsége lehetővé tette, hogy a színházi alkotás folyamatában valós együttműködési rendszerek alakuljanak ki. A jelenlegi új tartományokban viszont a hozzáértés logikája érvényesül, amely a színházi munkamegosztás új formáinak kialakulásához vezet. Érvényüket veszítik azok a kötelezettségek és elvárások, amelyek a hivatalos keletnémet színházon belül a munkakapcsolatokat meghatározták, és ezzel párhuzamosan módosulnak a munkaerőhöz való viszony szabályai is. Ezt az érintettek számára gyakran fájdalmas folyamatot a jelen elemzés a drezdai Staatsschauspiel, a Semperoper, valamint a Herkuleskeule nevű kabaré majd' másfél éves (1999 decemberétől megszakitásokkal 2001 áprilisáig tartó) helyszíni tanulmányozása alapján vizsgálja. A társulatok mint szervezeti egységek elemzésével egyidejűleg számos egyéni pályáiv is látókörünkbe került, olyan színházi embereké, akik tevékenységüket stabil struktúrákban kezdték, és immár tíz év óta arra törekednek, hogy újjáépítsék szakmai világukat.

Bevezetésül felvázoljuk az NDK színházi világának és struktúráinak tablóját, melynek bizonyos elemei azért lényegesek, mert máig hatóan befolyásolják a

keletnémet színházi embereknek szakmájukról és annak szervezeti kereteiről alkotott elképzelését, a stabil szerződésektől az *ensemble*, a társulat elvéig. Ezután, nem utolsósorban a drezdai Staatsschauspielhaus példáján, megláthatjuk, miképpen és milyen közvetlenül ütközik össze az átmenet és az újraegyesítés következtében létrejött új modell a meglévő szervezetekkel, feltárva azok diszfunkcionális működését, hogy aztán a válságok új téteteket és új kényszereket hívjanak életre.

1.

A keletnémet színház működése az újraegyesítés előtt

a) A színház párt és állam közt

Az 1980-as években az NDK gazdag színházi hálózatot mondhat magáénak: 68 színháza összesen 200 játékhelyen tart előadásokat. A színházak a finanszírozás és az állami hatóságokkal való kapcsolat szintje szerint négy kategóriára oszlanak, és egy kettős hierarchia: az „egypárt” (Német Szocialista Egységpárt – SED), valamint az állam ellenőrzésének vannak alárendelve. Ez az egyszerre szakmai és szervezeti meghatározottság számos kényszerrel béklyózza a színházi embereket, míg ugyanakkor, a döntési szintek kettősségéből adódóan, bizonyos lehetőségeket is nyújt. Minden színházban a pártalap-szervezet felügyel a színházi munka ideológiai konformizmusára, még akkor is, ha az ellenőrzés foka színházanként nagyon eltérő. A felelős posztokra (igazgató, fődramaturg, főrendező) való kinevezés ritka kivételektől eltekintve kötelezővé teszi a párttagságot, habár a tagság nem mindig szavatolja egyszersmind az ortodoxiát is. Az állami kontroll erősen centralizált: a Berlinben működő kulturális minisztérium végzi a kulturális és művészi tervezést, és rögzíti az ideológiai és esztétikai orientációkat; ez utóbbiak főleg a műsorválasztást határozzák meg. Az évi műsortervet emellett a helyi hatóságok is módszeresen ellenőrzik, sőt egyes hivatalnokok a próbákat is rendszeresen látogatják. Az NDK-ban még sosem játszott darabok előadását csak a minisztérium engedélyezheti. (A cenzúra azonban a kilencvenes években fokozatosan enyhült.)

Mindennek fejében a társulatok részben a minisztériumtól, részben a helyi hatóságoktól jelentős anyagi támogatást kapnak, ami általában költségvetésük 85 százalékát fedezi, és így a jegyárak rendkívül alacsonyan tarthatók. 1988-ban például a minisztérium büdzséje négy milliárd márkára rúgott, aminek 20 százalékát a színházak kapták. Az elosztás az adott színház kategorizálásának és költségvetésének függvénye, és ennek megfelelően mozoghat egymillió és 38 millió марка között, míg a bevétel a büdzsén belül 3 és 27 százalék között ingadozik. Ez a rendszer a rezsím első éveitől fennállt, és jól mutatja, mekkora fontosságot tulajdonítottak a keletnémet vezetők a színházaknak mint a tömegek nevelőjének és a szocialista tanok szigorúan megszabott esztétikai normák szerinti közvetítőjének.

b) A társulatok és a színházi tevékenység az NDK-ban

A szovjet megszálló hatóságok, majd a SED már 1945-től az állandó társulatokra alapozták színházpolitikájukat. A keletnémet társulat egyfajta bürokratikus szervezet volt, amely a színházi termelés racionális struktúráján, szigorú munkamegosztáson, erősen hierarchizált „részegeken” alapult, míg az egyének és az egyéni pályák objektív szerződési és előléptetési kritériumoknak voltak alárendelve. Ez a struktúra még ma is abszolút hivatkozási pontot jelent mindazoknak, akik az NDK idejében kezdték színházi pályájukat, és hosszabb vagy rövidebb ideig ebben a szellemben dolgoztak.

A társulat belső struktúrája három nagy szektorra: az adminisztratív-gazdaságra, a műszakra és a művészetire tagolódik. A művészeti vezetés általában a főrendezőre hárul, de mellette nagy szerep jut a fődramaturgnak, aki a darabválasztásért és a műsorpolitikáért felelős; a dramaturgiának ugyanakkor, akár csak az NSZK-ban, a közönségkapcsolatokat is gondoznia kell, bár a nyugatnémet kollégákkal ellentétben a színházi munka átpolitizálását, a párt vezető szerepének érvényesítését kell e vonatkozásban is szem előtt tartania.

Egészében a színházi emberek az NDK-ban kiváltságos anyagi helyzetet élveznek; fizetésük körülbelül duplája a keletnémet átlagfizetésnek. A hetvenes évektől a szerződések véglegessé válnak, és nem kötődnek semmilyen időhatárhoz; ekként a színházi dolgozók teljes létbiztonságot élveznek, és a társulatok összetétele meghatározó mértékben stabil.

c) A színház és közönsége

Az 1980-as években az NDK színházai a tizenhatmillió lakosságon belül évente körülbelül tízmillió nézőt vonzanak. Az adatból kitetszik, milyen vonzerőt gyakorol a színház a keletnémetek lakosokra, de egyszersmind rámutat a keletnémet társadalom jellegzetes kettős deficitjére is: az alternatív szórakozási formák, illetve a közéleti fórumok hiányára. Az állam és a párt már 1949-től demokratizálni akarta a kulturális javakhoz való hozzáférést; ezt szolgálta a kollektív bérletrendszer kidolgozása is. Az 1980-as

években azonban a bérleti rendszer mindinkább vesztett jelentőségéből, az egyéni jegyvásárlók pedig a munkások helyett mindinkább az értelmiség és a középosztály tagjaiból kerültek ki. A független média hiánya miatt a színház szerepének fontossága egyre nő; a művészek úgy érzik, hogy a „kettős beszéd” révén valódi kommunikáció jön létre köztük és a nézők között. Dieter Görne, a drezdai színház egykori fődramaturgja, mai intendánsa így beszél erről: „Közönségünk háromnegyede kritikusan viszonyult a párthoz és a hivatalos állami doktrínához, és hálás volt, amiért előadásainkon át tudomásukra hoztuk, hogy mi ugyanígy gondolkodunk.”

2.

Az átmenet és az átalakulás útjának kényszerei

a) Emberi és strukturális problémák

A *Wende* után elsők az emberi problémák jelentkeztek. Akárcsak 1945-ben, a különböző értelmi-ségi területeken most is tisztogatás kezdődött, hogy eltávolítsák azokat, akik a keletnémet rezsímben túlságosan kompromittáltak magukat. A tisztogatási mechanizmusok azonban azóta is tabutémát képeznek, bizonyos ügyekre csak mostanában derült fény. A beszélgetések során a megkérdezettek hallgatnak, már csak azért is, hogy ne zavarják azt az összképet, amely a színházi szakmának az 1989-es mozgalmakban játszott – akciókban, kiáltványokban is tükröződő – fontos szerepéről kialakult. Annyi bizonyos, hogy az új tartományokban 1993-as adatok szerint mindössze hét intendáns maradt a helyén; húsz igazgatói posztot Nyugatról érkezett jövevényekkel, a többi volt keletnémetekkel töltötték be. Az operákban sem volt kisebb a fluktuáció: öt operatársulat közül csak egyben maradt meg a régi (keletnémet) igazgató.

A tisztogatás problémáihoz strukturális problémák is járultak. A fordulat felszabadító hatásának köszönhetően az első években bizonyos alkotói eufória harapódzott el: sokasodtak a független kisszínházak, a dzsesszklubok, a táncegyüttesek. A hagyományos színház szektorában viszont az átmenet hosszú bizonytalansági időszakkal jár, és kínkeservesen zajlik az alkalmazkodás a kötelezővé tett új, nyugatnémet játékszabályokhoz. Igen hamar felmerül a társulatok fenntarthatóságának kérdése: az NDK-ban megszokott masszív anyagi támogatás elvesztése életképességüket is vitássá teszi. Miközben általános a törekvés, hogy a nyugati fizetéseket utolérjék, ugyanakkor pedig emelkednek a produkciós költségek, az alulfinanszírozott helyi hatóságok egyre nehezebben tudnak megbirkózni az immár nagyobb részt rájuk háruló fenntartási kötelezettséggel. Ez persze az állami színházakra és operákra nem vonatkozik, bár őket sem a központi állam, hanem a *Land*, a tartomány tartja fenn. Másfelől a szubvenciók továbbra is lényeges részt alkotják a színházak költségvetésének, és általában növekvőben vannak.

A keletnémet társulatok stabilitására súlyos csapást mért a szerződési rendszer módosítása is. Az elbocsátások mindenekelőtt a műszaki és adminisztratív

ratív személyzetet érintik, de a művészeti állományban is jelentős a mozgás, a cserélődés, és jellegzetes tünet, hogy az egyazon színháznál töltött évek száma folyamatosan csökken. A drezdai Staatsschauspielhaus társulatát is elérte 1990 körül a létbizonytalanság, melynek ellensúlyozására az igazgatóság arra törekszik, hogy szaporítsa a játékhelyek számát. Az állandó szerződéseket mindinkább felváltja a bizonyos előadásokra meghívott művészek alkalmi szerződése.

b) A színházi világ szembeülvén a piac sokkjával

A volt NDK színházai a piac sokkjával is brutális formában szembeülvén. A sokk első megnyilatkozása a színházak látogatottságának markáns csökkenése, amely már 1990/1991-ben is megfigyelhető. Míg a nyolcvanas években a látogatottság gyakran a 80 százalékot is meghaladta (a kabaré jegyeit pedig olykor öt évvel előre elkapkodták!), 1990-ben megkezdődik a nézők dezertálása, amit részben a színházak monopóliumhelyzetének megszűnté magyaráz. Mihelyt a médiát nem sújtja cenzúra, a közönségnek már nincs szüksége a színházra ahhoz, hogy az elhallgatott jelenségekről értesüljön. Ha a közönségérdeklődés csökkenéséről kerül szó, a színházi emberek egyszersmind azt is felhánytorgatják, hogy tevékenységük elvesztette értelmét. A piachoz való alkalmazkodás megköveteli, hogy a színházak szem előtt tartsák a közönség újfajta érdeklődési köreit és igényeit, és kényszerűen felülvizsgálják megszokott repertoárjuk érvényességét. Végül számolni kell a hagyományos keletnémet közönség széles rétegeinek (diákok, középosztály) megfogyatkozott vásárlóerejével is.

Drezdában (és nyilván másutt is) az egyes színházak közönsége strukturálisan is megváltozott – a Semperoper közönségének nagyobb fele például turistákból áll, míg a Staatsschauspiel nyolcvanszázalékos telítettsége az 1990-es évek elején negyven százalékra csökken, a bérlők száma pedig az 1991-es 80 027-ről 1999-ben 38 057-re. Még lesújtóbb a kisebb városok színházainak a helyzete, ott, ahol már az NDK idejében is problémák voltak a látogatottsággal. Ebben az összefüggésben lényeges adat, hogy 1991-ben a volt NDK színházainak 42 százaléka működött ötszázezer főnél kisebb lélekszámú városokban, míg az NSZK-ban a színházaknak csupán 7 százaléka játszott ilyen helységekből.

A már idézett Dieter Görne így vall erről a jelenségről: „Az a törekvésünk, hogy művészi munkánkkal politikailag is állást foglaljunk, mindinkább légtérbe veszett, mivel a közönség mint homogén tömb nem létezett többé. Nagyon nehéz időszak volt ez számunkra. Az, amiből addig éltünk, hogy tudnillik egyedüli médiaként volt módunk eltérni a hivatalos doktrínától, egyszerűen csak mindenki számára hozzáférhetővé vált.”

A Staatsschauspiel ekkor kétféle stratégiát dolgoz ki. Először is felülvizsgálja műsorpolitikája érvényességét, bár az elfogadott opciókat többen is kompromisszumként élik meg, és távoznak abból a színházból, ahol már nem ismerik ki magukat. Egy az-

óta szabadúszóvá vált színész például megjegyzi: „Eljártunk az *Amadeust*, és a nézők örjögve se-reglettek vissza, de nekem nem felelt meg az ilyen megoldás.”

A másik módszer a különböző közönségrétegek más-más jellegű kielégítését tűzte ki célul. Vannak számszerű törekvések: nő az előadásszám és az új bemutatók száma, egyre több a vendégrendező; és vannak minőségi. A színház új játékhelyeket nyit (Schlosstheater, a próbateremből átalakított Theater Oben, valamint a peremvárosi Theater in der Fabrik), ahol a kínálat más-más publikumot vesz célba, az ingyencéktől a fiatalokig. Mindez országos viszonylatban is megnyilvánul: kisebb, hajlékonyabb, a piachoz jobban alkalmazkodó struktúrák jönnek létre, amelyek fenyegetően rivalizálnak a nagy intézményekkel. (A drezdai színháznak például minden este ezerkétszáz férőhelyet kellene megtöltenie.)

3.

A társulatok válsága

A művészetben belüli munkamegosztás, amelyre a keletnémet társulati rendszer épült, az újraegyesülést követő évtizedben mélyreható változásokon ment át. Megingott a hosszú távú, állandó személyzetre, többéves szerződésekre, biztosított életpályákra alapuló struktúra; az új, nyugatnémet mintájú szerződések egy- vagy két évente megújítandók, aminek következtében nő a mobilitás, és az ország keleti fele is megismerkedik a létbizonytalansággal.

a) A társulatok szükségszerű megújulása

Egyszersmind bebizonyosodott, hogy a szakmai kollektívák állandósága egyes színházakban produktív lehet, másoknál viszont művészi szklerózishoz vezet, ez a körülmény pedig a változások jellegére és ütemére is nagy befolyással volt. Mindenesetre bizonyos, hogy a foglalkoztatás biztonsága, a művészi munkakapcsolatok stabilitása és egyszersmind a színházi tevékenység bürokratizálódása mindmáig ható mély nyomokat hagyott az emberek szokásain, és ma is hivatkozási alapul szolgál, még akkor is, ha közben mindenki igyekszik kihasználni a kreatívabb, dinamikusabb lehetőségeket.

Eközben a társulatokon belül komoly változások mentek végbe. Míg például a Staatsschauspielben 1984/1985-ben a színésznők 76 és a színészek 67 százaléka tartozott tíz évnél hosszabb idő óta a színházhoz (de Lipcsében például a tizenöt vagy húsz évre visszatekintő tagság volt a norma, a schwerini intendáns pedig arról panaszkodott, hogy nem tudja kiosztani a fiatal női szerepeket, lévén hogy nála a színésznők átlagéletkora negyvenhárom év), 1999/2000-ben ez az arány 33, illetve 31 százalékra csökkent. Ebből következik, hogy az olyannyira szükséges fiatalítás érdekében jelentős volt a lemorzsolódás: sokan nyugdíjba vagy előnyugdíjba mentek, ám a fájdalmasabb esetekben elbocsátásokhoz kellett folyamodni. A színházak újfajta dinamizmusához hozzájárultak a Nyugaton nevelkedett és képzett új munkatársak, akik új munkamódszereket, más esz-

tétikai koncepciókat hoztak magukkal – ami persze új összeütközésekkel, személyi és szakmai konfliktusokkal járt. Ahogy a Semperoper fődramaturgia megjegyzi: „Ez az állandó változás, jelentős előnyei mellett, művészeti szempontból kissé problematikus, mert felszínességgel jár együtt: rövid találkozások születnek, létrejön egy-egy többé vagy kevésbé sikerült produkció, és aztán minden kezdődik előlről. Mindenki a maga harcát vívja, és menet közben még a legjobb esetben is elveszít valamit.”

b) A művészi munkamegosztás új formái

A hagyományos munkamegosztás sémáit mindekelőtt az alkalmi vendégek rövid időre szóló szerződésai kérdőjelezték meg; állandósult az ellentét a munkakörök specializálódása és a növekvő mobilitás között. Az NDK-ban a rendező szabta meg a társulat esztétikai irányultságát, és ekként biztosította a produkciók egységét és folyamatosságát. Mostanában a rendezők egyre gyakrabban „kívülről” jönnek, a színészeket nem ismerik, ami nem csekély mértékben meghatározza a köztük kialakuló viszonyt; sajnálatosan felbomlottak az NDK színházi életére annyira jellemző stabil rendező–dramaturg párosok is. Drezdában például volt egy időszak, amikor a vendégrendezők aránya elérte a 69 százalékot, bár később ez a szám 35 százalék körül stabilizálódott.

A vendégrendezők foglalkoztatása problémákat vet fel a művészi munka folyamatossága terén is, amit elsőnek a dramaturgok sérelmeztek. Az ő hajdani kiváltságos pozíciójuk erősen megingott; szakmai identitásuk, hatáskörük kiterjedése kérdésessé vált. És mivel a dramaturgok korántsem lehetnek oly mozgékonyak, mint a színészek meg a rendezők, a legtöbb esetben kénytelenek alkalmazkodni az új produkciós módszerekhez.

c) Új szervezeti formák kialakulása

E tekintetben is alkalmazkodni kellett a nyugatnémetországi normákhoz. A létszámot, főleg az adminisztratív és műszaki szektorban, csökkenteni kellett, a produkciós módszereket hajlékonyabbá és rugalmasabbá kellett tenni. Fiókéntézmények, alvállalkozások alakultak, melyek időnként az anyaszínházban is fellépnek, sok esetben pedig önállósulnak. Ezek a kisebb létszámú, egalitáriusabb alakulatok többnyire egy-egy karizmatikus személyiség körül jönnek létre, tevékenységük kevésbé specializált, a tagok több munkakört is ellátnak, és közelebb állnak mind egymáshoz, mind a közönséghez. Ám bárhogy diverzifikálódnak is a szervezeti formák, a társulati működés elve továbbra is él, sőt strukturáló hatást fejt ki. Vonzza még az autonóm csoportokat is, amelyeket tulajdonképpen hibrid szervezeti forma jellemz: ők is nagyobb stabilitásra törekednek, és nem egy elemet vesznek át a régi modellből.

4.

A kockázati hajlandóság fejlődése

Az újraegyesítés óta az egész országban kialakult a rendszer dualizmusa: a helyhatóságok és a tartományok által szubvencionált színházak mellett mindennütt működnek a magánszínházak is, a két pólus között pedig számos vegyes megoldás létezik, ahol egyszerre működik a privát struktúra és a magasabb vagy alacsonyabb összegű hatósági támogatás. Ebben a még mindig fejlődésben-átalakulásban lévő struktúrában gyökeresen átalakult a színházi embereknek a kockázathoz való viszonya. Azok számára, akik az NDK-ban kezdték pályafutásukat, a kockázat ismeretlen fogalom volt: a fennálló rendszerben nem volt helye semmilyen bizonytalanságnak. Az újraegyesítés után azonban a színházi embereknek sokkal radikálisabb és kiterjedtebb konkurenciával kellett szembesülniük; ugyanakkor viszont, főleg a fiatalabbak körében, kifejlődött a készség, hogy az egyéni autonómia, az önálló művészi lehetőségek kedvéért vállalják ezeket a kockázatokat, természetesen kihasználva személyes presztízsüket csakúgy, mint kapcsolati tőkéjüket.

5.

Összefoglalás

Az NDK homogén színházi berendezkedésével ellentétben az újraegyesítés óta a színházi emberek növekvő mobilitása, a karrierök és szakmai kapcsolatok sokrétűvé válása, a megnövekedett konkurencia, a struktúrák és az életpályák diverzifikálódása egyaránt az egységes arculat, a homogeneitás ellen hat. Meginogtak a keletnémet hivatásos színházi tevékenység alapjai, és a társulatok válsága karöltve jár a színházi emberek identitásbeli válságával. Az átmenet korszaka szakítást jelentett a régi társadalmi struktúrák és produkciós módszerek valamennyi konvenciójával és megnyilvánulásával; mind személyes, mind kollektív síkon újra kellett definiálni az átalakulást vezérlő logikai mechanizmusokat. Ebben a folyamatban természetesen fontos szerephez jutnak a helyi körülmények. A változások időrendje társulatonként változik, az intézmények múltja jelentős mértékben meghatározza, miféle tevékenységi formákba kapaszkodhatnak az egyes érintettek, akiknek szakmai identitása éppen veszélyben forog. Különböző megoldási kísérletek születtek, ám mindegyikre rányomja bélyegét a társulatok válsága, a finanszírozási gondok, valamint a kockázatvállalás új formái.

A szerző a franciaországi Cachan város École Normale Supérieure-jének társadalomtudományi tanszékén oktat; írása, amelyet rövidítve közlünk, a *Sociologie du Travail* című folyóirat 2003-as évfolyama 45. számában jelent meg.

Fordította: Szántó Judit

Horeczky Krisztina

Sok hűhó semmiért

LADÁNYI ANDREA: VIHAR

„Azt sem tudod, ki vagy, sem azt, hogy én honnan vagyok” – választotta műve mottójául a Shakespeare-idézetet Ladányi Andrea. A művészi identitászavarról árulkodó, táncos-mozgásos látványeffekt megtekintése után rajtam is erőt vett a kényszer, hogy a klasszikusokhoz meneküljek, az átélteket (újra)értelmezendő. Mottó gyanánt – fűzfapoétának állva – Juhász Gyula közismert sorait költöttem át, imígyen: Nem tudom, mi ez, de rossz nagyon.

A faforgáccsal (vagy fűrészporral) meghintett padlón sámlik, szivacsbetétek és a legősibb tornaszor, a ló. (Melyen az ígéretes fölütéskor Ladányi „lebeg”, vonaglik, fölüléseket végez.) A színpadtér felett a repülőtéren terminálok folyamatosan pörgő érkezés-indulás tábla. (Ebből látunk majd egy kollekciót a háttérvásznon is. Sőt, „posztmodern” utalásként a mozgásszínházi légi közlekedésre, új címen, *Prospero Terminál*ként játsszák a produkciót a MU Színházban, októbertől.) Djsuzi kollázsában hallunk tengermorajlást, a menetrend kattogását, rádióvevő, majd helikopterek zúgását, villámlást, monoton dzsesszes zongorafutamot, óraketyegést. A háttérfalra vetített kép: talán az óceán, körötte homokpad; ám néha olybá tűnik, mintha a táncos-koreográfus terülné el a nagy kékségben, széttárt karokkal. A színen félmeztelen, fekvő férfiak: a kitűnő, dekoratív Bánki Zsolt, a darabismertetőben föltüntetett Gergely Attila helyett Kerényi Miklós Dávid és a *Megatánc*-szpartakiádban derekasan helytálló Túri Lajos. Látszatra afféle Calibanok, ám hamarosan kiderül: noha számkivetettek, testabszolgák, cseppet sem ördögiek, és nem is félállatok. A transzvesztita-epizódokkal megbolondított opusban szerepet vállalt – világhálóról szerzett ismereteim szerint – a műkorcsolyás múlttal rendelkező, műszempillás, nyakpántos Sólya Ádám (Jessica) és Horányi András (Betty Blue). A két hamvasszőke lény egyike (hosszú, szőke parókában) üvegfigurás, aprócska sakktáblával őgyeleg. Az „erős alkatú”, fémekkel teleaggatott, tetoválásokkal kivarrt Rief Kálmán amolyan köztörvényes, Buddha-ülésben – aki csak az előadás vége előtt néhány perccel tápázkodik föl a padlóról.

A látványtervezővé emelt Lakatos Márk (*Megatánc*-stilisztá) felett – nem először – a „style”-ért. Utóbbi (azaz hagyományosan: a jelmezek) leírása Vitray Tamás műkorcsolya-közvetítéseinek hangulatát idézheti föl az olvasóban, a televíziózás hőskorából. Bánkin, Kerényin és Túrin bolyhosnak tetsző fehér alsónadrág, azon homokszínű szuszpenzor, lábukon karjukon ormótlan szivacs hengerek. Mikor néhány



Ladányi Andrea és Túri Lajos

másodperc erejéig – valamely rejtélyes oknál fogva – DJ-vé alakulnak, barna, bundás fülvédőt rántanak fejükre. Ladányi Andreán – arcát majd’ mindvégig eltakaró – szőke paróka, karján fehér tollak, lábán csillámló harisnyatartó, testén csillogó-fémes ezüstdressz, a műhaj alatt ragyogó, szoros,

ezüst fejfedő. (Az arcba hulló parókat rasztás kivitelben láttam az Ivo Dimcsev kreálta, parádés *Thank you*-szólóban.)

A megfejthetetlen, így – nyughatatlan lelki alkatúak és szakírók számára – merész képzettársításokra lehetőséget nyújtó darab egyfajta szerelem sivataga. A helyszín lehet egy lakatlan sziget – utalásként az avoni hattyú tündérajátékára –, de kihalt bolygó is. Így bennem *A bolygó neve: Halál* című kultikus hollywoodi sci-fi-horror fegyencetelepe idéződött föl. (Különös, erre asszociáltam Ladányi Kleist ihlette – megdöbbentő vizuális erejű – *henriette a vonaton*-koreográfijának utolsó pillanatain elámulva is.) A sziget/bolygó leigázott lakói mintha kizárólag kínzó nemi vágyuk kielégítésétől remélnének enyhülést búbánatukra. A párkeresés nyomora és az örömszerzésre

A produkció legkínosabb pillanataként értékelem azt az arcpirító szkeccset, mikor fölcsendül a *Felicità*, Al Bano és Romina Power 1982-es italo-disco slágerre. A háttérfal jobb oldalán: olcsó képeslap-naplemente, bal oldalán amatőr fotók futnak. Bánki Zsolt, Kerényi és Túri Lajos fejére cilinder kerül. Többedmagukkal együtt csípőrázó, kifutón ingó-ringó futószalag-modellekké vedlenek, majd szemünk elé tárul egy, a hetvenes–nyolcvanas évek NDK-s revüire emlékeztető bárgyúság. Amely – jóindulattal – kísértetiesen hasonlít Ivo Dimcsev *A Golden Duet* című, aranykosztümös, felejtésre méltó duójára, Kovács Lehel és Gergely Attila hajdani előadásában (*La dance company: Trio; 2 solo, 1 duet*-est, MU Színház, 2006). A retróblöff – néhány hónapra rá – visszaköszönt a koreográfusként szárnyait próbálgató Gergely Attila



Jelenet
a Viharból

Koncz Zsuzsa felvételei

irányuló, kisiklott kísérletek sorozata végül a két aranyszőke ifjú üdvözítő egymásra találásával zárul.

Ladányi Andrea munkája mélyen elkésérítő fiaskó. Nem csupán bántó sikerületlensége okán, nem is azért, mert a címbeli hivatkozás a Shakespeare-drámára legföljebb (posztmodern) alibi. Hanem mert a *Vihar* – egy pohár vízben – a teljes önfeladás tanúsága; ijesztően arctalan, egyénietlen, személytelen holmi. Melyben tökéletesen megsemmisül az – önmagát koreográfusként jegyző – alkotó, ellenben ott lebeg a MU Színház fölött Ivo Dimcsev és a rég változatos zuhanórepüléseket produkáló kortárs tánc-Ikarosz, Csabai Attila, valamint Lakatos Márk árnya. Így Ladányi nem több, mint médium: a *gay*-esztétika bizonyos jegyeit fölmutató konzum-mutáns hideg, steril, uniformizált, akár egy EU-kompatibilis, a felszínt sem karcoló divat-show. Melyben fossziliáiban sem fedezhető föl a stílus, a szellem, az elme, az érzékiség.

Én-ek a tű fokán-szólójában is. Talán belátható, hogy e zavarba ejtő szertartás (Dimcsev-szellemidézés) mára tragikomikus jelleget öltött.

Tagadhatatlan: *nem* ez a minden ízében elhibázott munka a – bajosan cáfolható – bizonyítéka annak, hogy Ladányi Andrea nem vált kiforrott, karakteres koreográfussá. Gyanítom, társulatépítési ambíciói sem valósultak meg maradéktalanul. Ugyanakkor Ladányi, a – páratlan, magával ragadó, öntörvényű, féktelen, megejtően odaadó – táncművész, betörhetetlen heroina és számtalan (pazar) alkotás ikonja, az utóbbi időben két estjét vitte el a vállán, mentette meg, vagy varázsolta egyedülállóan izgalmas, katartikus színházi élménnyé (*Alice B. / henriette a vonaton; Trio / 2 solo 1 duet*). Mi több, csodás mágusnak bizonyult más táncalkotó – nagyszabású, de finomításra szoruló – műve esetében is (Fortedanse – Horváth Csaba Társulat: *A testek felszínének esetleges állapotairól*). Ám a – hamis – illúziókeltés taktikája ezúttal

megbukott. Emellett Ladányit csúnyán cserbenhagyta az ízlése is.

A *Vihar* egy tétova, talán kétségbeesett útkeresés elszomorító végeredménye. A nagyjából harmincöt perces kudarcról eszembe jutott Bereményi Géza egyik dalszövege, a *Harmincöt perc* (Básti Juli – Cserhalmi György *Hallgass kicsit*-lemezéről). Ennek utolsó sora így hangzik: „Mi mástól érné meg / hazudnod és félned, / ha még harminc percben / sincs egy pillanat.”

Mert ez a legelkeserítőbb, az intő jel: harmincöt perc, a színen mindvégig Ladányival, egyetlen pillanattal nélkül.

VIHAR

(Ladányi Andrea Társulata, MU Színház)

Fény: Payer Ferenc. **Hang:** djsuzi. **Látvány:** Lakatos Márk. **Koreográfia:** Ladányi Andrea.

Szereplők: Ladányi Andrea, Bánki Zsolt, Kerényi Miklós Dávid, Túri Lajos, Rief Kálmán, Sólya Ádám (Jessica), Horányi András (Betty Blue).

Vida Virág

Determinált ölelések

XX. SZÁZAD

Bátor vállalkozás másfél órában visszatekinteni az elmúlt évszázadra. Juronics Tamás megpróbálta, és nem is sikertelenül: képes volt felülemelkedni a konvencionális historizáláson, és ahelyett hogy didaktikusan precíz történelmi áttekintést adott volna, intuícióira támaszkodva, alkotói szabadságát latba vetve, három képben felvázolta az egész XX. századot. A *Carmina Burana* és a *Requiem* sorába illő, líraian ábrázoló tánckölteményt alkotott. A *XX. század* című új koreográfiáját – a szegedi bemutatót követően – a Művészetek Palotájában láthatta a közönség.

Juronics Tamás alkotásait nehéz elhelyezni a kortárs társulatok munkáinak sorában, helye és értéke vitatott a szakemberek körében. Legfőbb stílusjegyei a dramaturgiai mértéktartás, a tisztelettudó szenvedély és az arányosság. Művei – akár a görög sorstragédiák – hordozzák a fátumot, az emberi kapcsolatok kibonthatatlan viszonyait, az elbukás, a meghasonlás lehetőségét. Mozdulatnyelve letisztult, egységes, nem jellemzi a kísérletezés. Összművészetre törekszik, lélegzetelállító képeket hoz létre, nem fukarkodik a modern szcenika adta lehetőségekkel. Nagy lélegzetvételű versfüzéreket fest – tánccal. Juronics a magyar táncművészet antik érzületű alkotója. Talán éppen ez a túlságos harmóniára való törekvés – színpadképben, jelenetépítésben, koreográfiában egyaránt – ejti ki alkotásait a kortárs művek sorából, ezáltal válik besorolhatatlanná, és osztja meg a szakmát. Kétségtelen, hogy megfelelő tartalom nélkül könnyen kiüresedhet, formaművészetté válhat a ha-

táselemekre és látványra építő színházi előadás (ez történt például az *Atlantisz* esetében), de ha a szcenikai megoldások érezhetően mögöttes jelentéseket hordoznak, akkor bizonyosak lehetünk abban, hogy az alkotónak van mit elmondania; meglehet, a XX. században a múlt század nagy jelentőségű eseményei csak háttérül szolgálnak a valódi témához: Férfi és Nő megfejthetetlen viszonyához, héjanászához.

A koreográfus-rendező három nagy korszakot jelenít meg: a századelő életigenlő társadalmát, a szocializmus éveit és a rendszerváltás utáni, máig tartó, értékválságban szenvedő kort. Ehhez három zeneszerző merőben eltérő dallam- és ritmusvilágú zenéjét választotta. Az első szakaszt Bartók Béla *Zene húros hangszerekre, ütősökre és cselesztára* című műve, a másodikat Ligeti György egy, a Rákosi-rezsim idején született munkája, a harmadikat pedig Eötvös Péter kifejezetten a koreográfiához komponált alkotása fémjelzi. Juronics érti és érzi a zenét, ahogyan a kivetített közismert Ady-idézeteket is. Kellő érzékenységgel bánik a két sikamlós eszközzel: a mozdulatok felerősítik a zene erejét, az idézetek pedig új értelmet nyernek a látvány által. Ady sorai helyenként szinte megkondulnak. Igaz, néhol túlságosan egy irányba terelik a befogadói attitűdöt, megnyirbálva ezzel az interpretáció szabadságát. A projektorok használata tovább bővíti a multimédiás eszköztárat, és újszerűnek tűnő, izgalmas megoldásokat hoz az előadásba. A színpadkép általában puritán; okos találmány a két összetelhető nagyméretű fehér díszletfal, amely sokféle funkcióban szerepel a játékban.



Dusa Gábor felvétele

Juronic Tamás a történelmi fordulópontokban felismerte a kompozícióteremtés lehetőségét. 1945, 1956, 1989 a mögöttünk hagyott század súlyos dátumai; evidenciák, melyek aligha követelnek magyarázatot. A koreográfus-rendező nem is próbálkozik direkt módon tudunkra adni az évszámokat; az előadáson a dátumok dramaturgiai tetőpontokká formálódtak. A kompozíció egésze szempontjából színpadi megfogalmazásuk nagyon lényeges. Funkciójuk szerint a nagyobb szerkezeti egységeket hivatottak elválasztani egymástól.

Juronic saját szemszögéből ábrázolja e korszakokat, miliőt, atmoszférát teremt, színeket fest, és benyomásokat rögzít. Az előadást átszövő mindenkor férfi-nő viszonyhoz illusztrációként teszi hozzá a különböző korok által determinált férfi-nő kapcsolatok alternatíváit. Juronic művészetének – akárcsak Ady költészetének – kifogyhatatlan témája a szerelem. A Féfit ő maga alakítja. Legtöbbször inkább csak jelen van: feltűnik egy, a Nő számára megfoghatatlan, életnagyságban vetített (mozgó)képen vagy a színpad egy félreeső sarkában, a kívülálló bölcsességével követve az eseményeket. Látványos, költői jelenet, amikor hatalmasra nagyított szemé az üres színpadon táncoló Barta Dórát a háttérfüggönyről figyeli. Némán kíséri a Nő minden mozdulatát. Óvja és őrzi, de vergődésébe beleavatkozni nem tud vagy nem akar. Kettejük játékában ide-oda kerül a nézőpont: van, hogy a Nő – a vágyott Férfi köré szótt – ábrándjait látjuk megtestesülni, máskor a Férfi szemszögéből tekinthetünk a Nőre. Mintha egymásról beszélnének. Végül a Férfi is megnyilatkozik: fájdalmasan odavetett szólójában az egyik cso-

porttánc részletét táncolja el. „Megszólalása” által kilép a passzivitásból, de ez gyengíti a karakter erejét. Juronic mozgása férfias és kifejező, Barta Dóra viszont technikásabb, pontosabb, kidolgozott mozgású táncosnő, ám számomra hiányzik belőle a szereppel való teljes azonosulás. Leginkább a dobjelenetnél hiányolom ezt: kiszolgáltattott, törekeny testen hatalmas dob, amelyet egyre erősebben üt, de vagy gyenge a nagy hangszerhez – vagy talán nem bízik eléggé a jelenet hitelességében. Pedig ahogyan Katrin dobverése a *Kurázi mamában*, ez a jelenet is drámai tetőpontja lehetne az előadásnak.

Az est a századelő idilli világának könnyed rajzával kezdődik. Ebben a szakaszban kapja a legnagyobb hangsúlyt a líra. A finom, halványlila jelmezek, a „szecessziós”, könnyed táncok a boldog békeidők hangulatát idézik fel. Légies nőalakok „szállnak”, a férfiak hozzájuk való viszonyában a férfijogú társadalom udvariassága mutatkozik meg. Fejlett társasági életet élő, felnőttnek tűnő, viselkedni tudó, bár kissé modorosan merev közösség képe rajzolódik ki. Ismert panelek sorjázna. A „táncparkett” (valójában fehér balett-szőnyeg) szélén mozdulatlanul álló táncosok türelmesen várnak sorukra, míg partnerükkel bemutatathatják kis románcaikat, szerelmi civódásaikat, amelyek néha súlyosabbak holmi szerelmi csetepaténál. A hangulat kellemes – igaz, a képek önmagukban nem túl emlékeztetők, de ha az előadás egészének kontextusában vizsgáljuk őket, kellő kontrasztot képeznek a másik két egység mellett. A századelő illúzióvilágát ugyanis később jól etalált juronicsi kép sújtja – szó szerint porig. Ezernyi vörös korong hull alá nagy morajlással a zsinórpaddalról, a „vérzivatar” földre kényszeríti a táncosokat. Megrázó kép. Számomra az este legkatarantikusabb pillanata. A lezúduló anyag egyszersmind a Bartók-tételnek is véget vet, s a mozdulatlanságba, félhomályba és csendbe burkoló színpad Ady-sorral nyomatéko-

sított üzenetet küld felénk: „Hiába minden, mind lehullunk”. Majd kicsit később: „Minden egész eltörött”. Azon tűnődöm, hogyan lehetne folytatni. A darabjaira hullott világot, a szétzilált emberi kapcsolatokat össze lehet-e még illeszteni? Megérint az üresség, a kilátástalanság szele, átfut rajtam egy borzongató érzés, talán valami halvány lenyomata annak, amit elődeinknek kellett meg-szenvedniük gyötörő háború vagy levert forradalom után. És praktikus: hogyan lehet folytatni az előadást az elárasztott színpadon?

Hamarosan speciális takarító-eszközökkel felszerelkezett, egyenruhás figurák érkeznek, és eltüntetik a maradványokat. A játék része ez is, hiszen már a működő szocializmus orwelli gépezetében vagyunk. Az *ember tragédiájának* falanszterjelenetét kísértetiesen életre hívó víziót láthatunk. Madách előre tekintett, Juronics vissza. Képeik tanulsága megegyezik: a diktatúra csak ideig-óráig tarthatja össze a rendszert, az emberi lélek nem nyomható el hatalmi eszközökkel. És mint Madáchnál Éva, úgy Juronicsnál a meg nem nevezett Nő (Barta Dóra) jeleníti meg érzelmeivel a sivár világ kontrasztját. Ahogyan Ádám mondja:

„Megvan hát e rideg világnak is / Költészete!” Az uniformizált mozgások és a (fekete, zárt) jelmezek kissé közhelyesek. Megjelenik a diktátor arc nélküli, fehér mellszobra is; jelentése a következő „felvonásban” átalakul. A lázadók menekülése (a ledobott kötelek segítségével az áthághatatlan tűnő falon) érdekes, bár eléggé megszokott rendezői megoldás. Viszont a vertikális mozgás színesíti a színpadképet. A felvonás végén ismét madáchi kép: a *danse macabre*-t járó Nő kiúttalanságában a mélybe akarja vetni magát.

A legrövidebb időintervallumot befogó tétel mintegy tíz évet ölel fel: 1989-től a század- és évezredfordulóig; játékidéje azonban a másik két egységével közel azonos. Juronics szürreális álomképében a rendszer-váltás utáni mámoros szabadságtudatnak nyoma sincs. A színpadképet tekintve ez az előadás legsötétebbre hangolt része. A fehérneműre vetkőztetett társulat a szabadság helyett inkább a szabadosság szimbóluma, és egyszersmind a kiszolgáltatott szorongásé is, mely a talajvesztettség érzését kíséri. A kellékek szerepe itt a legjelentősebb: minden táncosnak saját – az előző felvonásból már ismert –, tükrös mellszobra van. Az önimádat, az érvényesülés szobrai ezek, az örvénylő önzést jelképezik, melybe oly könnyen zuhan bele a ma embere. A szobrok aztán megfordulnak, és (bravúros technikai megoldással) a táncosok vicsergő, vetített énje jelenik meg rajtuk. A Nő, elidegenedő világunk magányos alakjaként, útját veszve bolyong közöttük.

Vajon tényleg determinálja sorsunkat az elmúlt század lenyomata? Öleléseinkben tényleg benne vannak az előző évszázad ölelései? Magunkban hordozzuk őseink érzéseit? Lehetséges. Juronics Tamás érzésekkel teli, hiteles táncművet alkotott. Merjünk neki hinni.

XX. SZÁZAD (Szegedi Kortárs Balett, Művészetek Palotája)

Zene: Bartók Béla, Ligeti György, Eötvös Péter. **Dramaturg:** Almási-Tóth András. **Jelmeztervező:** Földi Andrea. **Világítás:** Stadler Ferenc. **Rendező-koreográfus:** Juronics Tamás.
Előadja: Barta Dóra, Juronics Tamás és a társulat.

Kutszegi Csaba

Lépegető csillagok

KORTÁRS KOREOGRÁFUSOK ESTJE IX.

Az Operaház vezetősége végre felkarolta a Magyar Nemzeti Balett Alapítvány kezdeményezését. Vagy az alapítvány égisze alatt működő Fiatal Koreográfusok Stúdiója sietett az anyagi gondokkal küzdő dalszínház segítségére? Ez utóbbi sem elképzelhetetlen, hiszen a tanulságos meséből is tudhatjuk: van úgy, hogy az

icipici kisegér menti meg a hatalmas orosz lán életét, például akkor, ha az állatok királya hosszú ideje nem képes kivergődni a gondok alattomosan szorító hálójából. Az operaházi gondok mostanság anyagiak és művésziek. Tehát: korántsem *csak* anyagiak. Ilyen helyzetben valóban életmentő lehet egy tehetséges, ambiciózus, fiatal alkotógárda fellépése. Azt várhatnók tőle, hogy nagyszerű balettet produkál. De a múlt évad végén az Erkel Színházban a – *Lépésről lépésre* című, *Kortárs csillagaink* előcímű – fiatal koreográfusok IX. estjén a csapat ezzel adós maradt.

Lehetséges volna, hogy legkevésbé az alkotók számlájára írható a túlnyomórészt unalmas, feleslegesen hosszú, önismétlő, inkább egy hely-



Pazár Krisztina és Bajári Levente a Point című koreográfiában

ben topogó, mintsem bátran kísérletező este? A válaszhoz ismerni kellene a ba-

letttest keletkezéstörténetét. Az Operaház által kiadott sajtóanyag ehhez nem nyújt segítséget: a balettigazgató semmitmondó frázisokból összetákolt köszöntőjében jórészt csak érzelgős, öndicsérő oroszlánbögés olvasható.

Az est koreográfusai között – először az alapítványi stúdió történetében – nem operaházi tagok is találhatók. Dicséretesnek tartanám a kapuk szélesre tárását, ha az valamilyen koncepció alapján történne. Jó műsor-összeállítás ugyanis úgy nem készülhet, hogy – a produkciónak nem lévén művész gazdája – a találmokra toborzott résztvevők szigorú időbeli és minőségi kontroll nélkül szabadon bezúdítyják a portékájukat a nagy közönsébe. A „bárki bármit és bármennyit koreografálhat” elvével amatőr táncversenyek sem szervezhetők meg sikeresen. Ennek ellenére Jurányi Patrick meghívása művészi koncepcióval nemigen magyarázható. *Fény és árnyék között* című tánckettőse ugyanis már a hetvenes évek Pécsi Balettjének repertoárján is dögunalmas, retrogád, konzervatív opusnak minősült volna, ha valamilyen elképesztő csoda vagy életveszélyes fenyegetés hatására Eck Imréék műsorra tűzik. Asszociációim nem véletlen: Jurányi évek óta a Pécsi Balett házi koreográfusa. „Kortárs” kettőseben mintha a táncosok sem éreznék jól magukat: Keveházi Krisztina például a premieren

Kozmér Alexandra és Kun Attila az *Ex it 2*-ben

vagy zavarban volt, vagy hamar elfáradt, mert többször két lábon sem sikerült stabilan megállnia, miközben két kézzel kapaszkodott partnerébe, Apáti Bencébe.

A koncepciótlanságot bizonyítja Fodor Zoltán meghívása is (miért éppen őt?). A Budapest Táncszínház állandó és a Szegedi Kortárs Balett vendégszólístájának operaházi koreográfusi megmérettetése azonban legalább értékelhető darabot eredményezett: *Boccherini-sonáták* című koreográfiája végig ízléses és muzikális, visszafogott humora is van, de kár, hogy bátrabb kísérletezésre nem merészkedett benne a szerző. Persze olyan táncosnővel, mint Tsygankova Anna, nem lehetett nehéz dolga, hisz a Nemzeti Balett kirobbanó tehetségű primabalerinája minden stílusban ösztönösen egyformán nagyszerű.

Kun Attila – akármilyen szerződés köti vagy nem köti az Operaházhoz – az alapítvány stúdiójában nem nevezhető vendégkoreográfusnak, hiszen kezdetektől fogva a műhely aktív tagja (alkotóként és előadóként is). *Ex it 2* című egyfelvonásosa az est egyetlen igazán jól sikerült, elismerésre méltó műalkotása. Kun következetesen kísérletezik (önmagával és a mozgásnyelvével), opusai jól vagy kevésbé jól sikerülnek, de általában mindegyik alkotása figyelemre méltó. Az *Ex it 2* kiemelkedik közülük, remélhetőleg lesz is utóélete, amelyben további előadásokon érlelődhet, kristályosodhat. Persze jól ismert, kiérlelt fogásokat és motívumokat is jócskán tartalmaz a koreográfia. A darab elején például sokadszorra figyelheti meg a Kun-bemutatókat követő néző a nő és férfi érintkezési zavarát artisztikusan ábrázoló sajátos vezérmotívumát – ezúttal a szerző és Kozmér Alexandra ihletett előadásában. A páros tagjai mindhiába igyekeznek megérinteni egymást, végtagjaikkal, testrészeikkel, szájukkal kb. tíz centire tudják megközelíteni a másikat,



aztán ideges rángások kíséretében eltávolodnak. Még legalább két Kun-koreográfiában látható hasonló akció, a motívum mégsem tetszik (most még) önismétlő modorosságnak. Az *Ex it 2* legfőbb értéke a zenével együtt alakuló-lüktető koreografikus kompozíciója. Jó, hogy rendszeresen visszatérő nyugvópontok találhatók benne (olyankor egyszerűen, ritmikusan néhányat előre-hátra lépkednek a táncosok), amelyekről elrugaszkodva a többnyire örökmozgó figurák újabb mozdulatépítkezésbe kezhetnek. A koreográfia és az (Alexander Bălănescu kvartett által jegyzett, élvezhető, izgalmas) zene a vége felé felpörög, a darab legvégén pedig újra előtérbe kerül az ezáltal főtémaként értelmet nyerő jelenség: Kozmér és Kun „érintkezési zavara”.

Ha az *Ex it 2* elismerésre méltó, a „figyelemre méltó” minősítést érdemli meg a *Point* és az *Hommage à Paul Klee*. Az előbbi Bajári Levente táncdettőse, amelyet az alkotó Pazar Krisztinával ad elő. Kétszereplős művek általában nehezen állják az összehasonlítást sokszereplős, hosszabb egyfelvonásosokkal, ez alól a *Point* sem kivétel. De a műsorban nagyon szerencsés helyen jelenik meg: az est első darabja, és „felütésnek” igazán kiváló. Ha utána legalább olyan színvonalas, de inkább még jobb koreográfiák következnek, az igényes ínyencek többször váltanának jegyet az estre. Bajári a *Point*tal sem formailag, sem tartalmilag nem akarja kijelölni a kortárs tánc XXI. századi új útjait, koreográfiájában önmaga és partnernője testi és előadóművészi lehetőségeit vizsgálgatja – végig meggyőző színvonalon, helyenként kifejezetten látványosan.

Merlo P. Andrea az *Hommage à Paul Klee* elején rögtön megcsillogtatja jól ismert táncalkotói erényeit: izléses színpadképben, tiszta térformákban, könnyed szimultán mozdulatsorozatokban mozgatja meg felkészült, fegyelmezett teljesítő táncosait. Operaházunk olasz táncos-koreográfusa XX. századi magyar zeneszerzők műveinek megszólaltatásával évek óta szinte missziót folytat. Ezúttal a „Bartók közeli” Veress Sándort fedezte fel a balettszínpad számára, koreográfiájának címét is a komponista zeneművétől kölcsönzi. Veress tehát Paul Klee képei ihlették, Merlót a képek és a zene együttesen. A módszer régi, jól bevált, Merlo produktuma értékes megoldásokat, igényes szépséget tartalmazó műves munka, de izgalmamba hozó újdonság nem fedezhető fel benne. Klasszicizálódott, intelligens szalonmodernista alkotás, amelyben hatásadászat egyáltalán nincs, de eredeti, egyénien kifejtett motívumok is csak nyomokban jelennek meg. Játékidő pedig lett volna rá, mert a koreográfia – igazodva a teljes, vágtatlan zeneműhöz – igencsak hosszúra sikeredett

Az est két másik, hosszúra nyújtott, túlkoreografált, kevés markáns alkotói egyéniséget felmutató egyfelvonásosa az *Enjambement* és a *Fragilité*. Az előbbi Bacskai Ildikó koreográfiája, az utóbbi Venekei Mariannáé. Amennyire jó helyre került az est elején a Bajári-*pas de deux*, olyan hátrányos helyzetbe szorult e két koreográfia azzal, hogy a második felvonás közepén, a *Boccherini-szonátákat* követve került színre. A műsor ugyanis akkor kezdett igazán nézőpróbálónak válni. Lehet, ennek is köszönhető, hogy az

Enjambement-ban nem sikerült látvány és gondolat összhangzó értelmét felfedeznem, és kifejezetten zavart a szintén értelmezhetetlen zenei eklektika. A darabot keretező túllfüggőnyozgást szegényesnek és elhasználnak éreztem, a befejezést megelőző kaotikus környezetben felbukkanó rivalizálásmotívumokat meg nem tudtam hova helyezni. Nem kizárt, hogy az én vevőkészülékemben volt a hiba, észlelési és befogadóképességem ugyanis a *Fragilité* előadása alatt sem volt a helyzet magaslatán. Azt még vettem ugyan, hogy a kitűnő, tartalmas Szkrjabin-prelűdök színpadi zeneként igencsak hervasztó zongorátételei-



Papp Dezső felvételei

Kozmér Alexandra és Kerényi Miklós Dávid a *Na de tényleg?! című darabban*

re (szakmailag) igényesen megkomponált koreográfiát látok, de ez akkor már kevés vigaszt nyújtott. Néhány tartalmi elemet

azért regisztráltam: agresszió ér egy csoportból kivált lányt, az előző darab végén a tapsot még koreográfusként megköszönő Bacskai Ildikó groteszk szólót lejt, egy idő után a szereplők között elemezhetetlen konfliktusok burjánzanak el. Mindezek ellenére Bacskai és Venekei munkái nem értéktelenek, ám emberi fogyasztásra való alkalmasságuk – főleg az adott műsorszerkezetben – erősen megkérdőjelezhető.

Zavarba ejtően kilóg a sorból Kerényi Miklós Dávid rendezése. A *Na de tényleg?!* a bezárásra ítélt Erkel

Színházat siratja el. A színre vonultatott színpadmunkások és műszaki dolgozók látványa valóban torokszorító, ennek ellenére Kerényi az előadás során mindvégig macskaüggyességgel kerüli el a szentimentalizmus csapdáit. Pedig ez ilyen konkrét témában, a konkrét helyen, valódi, érintett szereplőkkel igen nehéz. Meg is rezeg rendszeresen a lécz, de szerencsére egyszer sem esik le. Ez annak köszönhető, hogy a rendezést végig belengi a fiatalos báj; az ebben a darabban inkább rendező, mint koreográfus Kerényi bátran szabadon engedi kreativitását, és ezáltal az érzélgősséggyanus jelenetek is trendi természetességgel fogalmazódnak meg. A *Na de tényleg?!*-ben bizonytalan sorsú kellékesek és díszletmunkások bizonytalan sorsú kellékeket és díszletelemeket hoznak színpadra a bizonytalan sorsú színház raktárából. A táncosok bizonytalan sorsú jelmezeket öltenek magukra, és képzeletbeli kifutón – lehet, hogy utoljára – bemutatják a kollektívot. Közben egy-egy pillanatra megáll az idő, mozdulatlanságba dermed a színpad, ekkor fényképek is készülnek (még a közönségről is), hogy valami megmaradjon abból, ami az „Erkel” volt. Láthatók a színházról kivetített képek, videofelvételek, előben felhangzik egy zongora- és gitárkísérettel rockosított „siratódal”. Kerényi darabja kétségtelenül műalkotás, de a műfaját nehezen tudnám meghatározni. Ha muszáj lenne, azt írnám: zenés-táncos dokumentarista *Zeitstück*. Szóval: határsértő művészet, amelyben egy generáció – mellőzve az általa üresnek gondolt konvenciókat – megjeleníti a múlthoz fűződő viszonyát. Ezt az olvasatát értelmezve a *Na de tényleg?!* előadása – sírás ide, rívás oda – üdítő és felemelő.

KORTÁRS CSILLAGAINK LÉPÉSRŐL LÉPÉSRE (Erkel Színház)

Bajári Levente: *Point* (zene: Gergely Attila); Kun Attila: *Ex it 2* (zene: Alexander Bălănescu Kvar-tett); Jurányi Patrick: *Fény és árnyék között* (zene: Plastikman); Merlo P. Andrea: *Hommage à Paul Klee* (zene: Veress Sándor); Fodor Zoltán: *Boccherini-szonáták* (zene: Luigi Boccherini); Bacskai Ildikó: *Enjambement* (zene: Antonio Lucio Vivaldi, Georg Friedrich Händel, kortárs zenei montázs); Venekei Marianna: *Fragilité* (zene: Alekszandr Szkrjabin); Kerényi Miklós Dávid: *Na de tényleg?!* (zene: Zagar, Gotan Projekt, Muse).

Előadja: Bacskai Ildikó, Barna Andrea, Bedő Dorisz, Boros Ildikó, Fehér Edit, Gáspár Orsolya, Gyarmati Zsófia, Kazinczy Eszter, Keveházi Krisztina, Kozmér Alexandra, Nagy Nemes Zsófia, Tóth Eszter, Tsygan-kova Anna, Pap Adrienn, Pazár Krisztina, Pócze Eszter, Riedl Ágnes, Szekeres Adrienn, Varga Judit, Volf Katalin, Weisz Sára, Apáti Bence, Bajári Levente, Bakó Máté, Csonka Roland, Fodor Dániel, Hajdú Péter, Katona Bálint, Kerényi Miklós Dávid, Kohári István, Komarov Alekszandr, Kováts Gergely Csanád, Kun Attila, Liebich Roland, Medvecz József, Sarvady Mátyás, Solti Csaba, Szakács Attila, Szegő András, Szigeti Gábor, Szirb György, Túri Sándor, Vékes Roland.

Kortárs tánc füzesi ritka magyarra

BESZÉLGETÉS MIHÁLYI GÁBOR KOREOGRÁFUSSAL

– Mihályi Gábort munka közben nehéz lehet link dumákkal átejtetni, hiszen a szakma minden szintjét jól ismeri: amatőr néptáncosból lett – folyamatosan felfelé ívelő pályán – a Magyar Állami Népi Együttes művészeti vezetője. Hol és mikor kezdődött?

– Tizennégy éves koromban Jászberényben kezdtem el táncolni. Varázslatos időszak volt: akkor kezdett kibontakozni a táncházmozgalom. Timár Sándor megjelenése új szemléletet hozott: a természetesség, az autentikus táncok művészkedéstől mentes tradíciója került előtérbe.

– Timár előtt milyen volt a néptáncművészet?

– A hatvanas években a néptánc nem nyugodott, mert nem is nyugodhatott erős szakmai alapokon, hiszen a Martin György szervezte tánctudomány később izmosodott meg úgy, hogy nemcsak hazai, hanem európai összefüggésekbe is el tudta helyezni a magyar néptánc-kultúrát. Tehát több volt a fikció, kevesebb a pontos rá-találás, a koreográfusi egyéniség erősebben dominált, mint maga az anyag. Nekünk az volt csodálatos, hogy Timárnál az anyag került előtérbe, persze a koreográfuson keresztül, mert az is színház volt, amit ő művelt.

– Miért emlékszik a hozzád hasonló korú néptáncművészek legtöbbjére a táncművészeti mozgalomra mint egyfajta aranykorra?

– A táncművészeti mozgalom életérzés is volt. A néptáncban erős individualizmus rejlik: amikor megtanulod az anyagot, és már ismered a tánc törvényszerűségeit, a saját képedre, hangulatodra tudod formálni a koreográfiát. Egy kis nemzeti öntudatot is kaptunk, amit a puha diktatúrában a gimnáziumban nem kaphattunk. Erdély-járók lettünk, megismerkedtünk öreg hagyományörző táncosokkal, zenészekkel, szóval valamilyenre még meg tudtuk élni azt a népi kultúrát, amely már akkor is hanyatlóban volt.

– Timár Sándornak a személyes sorsod alakulásában is meghatározó szerepe volt...

– Amikor kinevezték a Népi Együttes vezetőjének, új társulatot kezdett építeni. Az egész országban nagyon erős volt az amatőr néptáncmozgalom, ezért vidéken keresett tehetséges fiatalokat. Jászberényben akkor már jó tíz éve dolgozott velünk, így kerülhettem én is az Államiba. Ennek szeptemberben volt a huszonötödik évfordulója.

– Időzzünk még egy kicsit Jászberényben. Táncos- vagy népművészcsaládból származol?

– Egyikből sem. Sőt olyan közegeben éltem, amelyre a hagyományos paraszti kultúra semmilyen hatással nem volt. Szinte nem is tudtam arról, hogy létezik ilyen. Aztán tizennégy évesen egy május 1-jei majálison – mint később megtudtam – az akkor frissen megalakult Jászsági Népi Együttes első előadásán találtam magam. Három összetolt traktorplatón táncoltak. Csak álltam, tátottam a számat, döbbenet néztem, mi lehet ez. Szabályos varázsütés ért. A bátyám talált meg, látta a bővöletemet, és megkérdezte: akarsz ilyet csinálni, odavigyelek? Nem, nem, szó sem lehet róla, válaszoltam, mert elég félős kisrác voltam. De aztán szeptemberben Papp Imre, az első mesterem eljött a gimnáziumba, és elmondta: alakul az együttes ifjúsági csoportja. Akkor rögtön jelentkeztem.

– És az első foglalkozásokon rögtön kiderült a fogékony-ságod?

– Igen, úgy tűnt, van valamilyen tehetségem. Pedig előtte érzelmileg sem kötődtem a folklórhoz, és nem is mozogtam, legfeljebb focizni jártam. Másfél év után már felvittek a felnőtt csoportba. Ott már neves koreográfusokkal is találkozhattunk, és hál' istennek nagyon gyorsan jött Timár Sándor is.

– Jól sejtem, hogy az a néptáncos, akiből később koreográfus lesz, már egészen fiatalon koreografál is? Például círázza, egyénien díszíti a mozdulatokat?

– Nálunk nagyon-nagyon sok néptáncegyüttes van. Nincs annyi koreográfus a földön, meg persze az együtteseknek pénzük sincs, hogy meghívják a neves koreográfusokat, ezért összebarkácsolják a műsorokat. Hol jobban, hol rosszabbul. Ezen a pályán a kényszer is szüli a koreográfusokat. Ha megtanulja az ember egy tájegység táncanyagát, akkor azt színpadra állítja. Ha egy fiatal táncos ezt megnézi, azt gondolja: ezt én is meg tudom csinálni. És valóban: a táncosokat be tudja hozni innen vagy onnan, tudja, hogy a verbunk után lassú csárdás jön, majd friss, és mindezt el tudja helyezni a térben. Az ilyen szvitek elkészítéséhez túl sok plusz szellemi kvalitás nem kell. Sajnos nincs mindenki

erős önkontroll, és koreográfusnak nevezi magát, pedig csak ilyen egyszerű táncbetéteket állít össze.

– A Naplegenda vagy a Pannon freskó megalkotásához viszont kellett extra szellemi kvalitás, hiszen mindkettőt kiagyalt koncepcióba illesztett önálló színházi előadás. Ezek a darabjaid fémjelzik azt a fordulatot, amely Timár Sándor nyugdíjba vonulása után kezdődött el az Állami Népi Együttesben?

– Egy ma már tízéves folyamatról beszélünk. Az első váltásban óriási érdeme volt Sebő Ferinek, aki művészeti vezetőként állt az együttes élén. A meghirdetett változás egyik pillére az volt, hogy az elmúlt hatvan, maximum száz év táncművészetére támaszkodó, szvitszerű néptáncfeldolgozások helyett (amelyekben életképszerűen, a szokások környezetében jelennek meg egy-egy tájegység táncai) menjünk vissza legalább ezer



Koncz Zsuzsa felvétele

évvél. Természetesen szükség van a szvitekben feldolgozott autentikus táncokra, hiszen az a mi nyelvünk, és magyarul jól kell beszélnünk – de meg kell felelnünk a mai kor követelményeinek is. Ez utóbbi igény szerint készült *A földön apám fia volnék* és a *Kincses Felvidék*. A *Naplegenda* című előadásom műfaját elég nehéz meghatározni. Orbán Ottó tánckoncertnek hívta. Felvállalom, hogy show is, de talán nemcsak üres, talmi csillogás, hanem intellektuális tartalom is van benne. Hasonló a helyzet a *Pannon freskó*val. Megmértem magamat a dramatikus táncjátékok műfajában is, ennek eredménye lett a *Veszett világ* és az *Örmény legenda*, de – megmondom őszintén – ezekkel sokat küszködtem. Most távolodom is a verbálisan könnyen lefordítható táncjátékoktól, talán nem is igényli ezt a mai világ.

– Nincs ellentmondás abban, hogy miközben a mai kor követelményeinek akartok megfelelni, a táncművészet feltárásában ezer évvel visszanyúltok?

– Nincs. A művészetben az archaizmus roppant erős inspirációt jelent, és egy archaikus forma sokszor rettenetesen modernnek tűnik – persze ha hozzáteszszük a mai világunkat is.

– A közelmúltban bemutatott előadásaitokon a mai világunkat mintha a megváltozott, korszerűbb színpadi látvány képviselné...

– Körülbelül három éve kezdődött egy újabb, nagyon fontos változás: Kovács Gerzson Péterrel kezdtem dolgozni. Ő is az autentikus folklórból indult, de pályája a kortárs művészetben teljesedik ki. Azt gondolom, a jövőben állandó alkotótárs lesz az együttesben, nemcsak látványtervezőként számítok rá, hanem a teendőink filozófiai alapjait is rendszeresen meghányom-vetem vele. Ez nagyon fontos találkozás volt, Gerzson rengeteg inspirációt hozott a kortárs művészetből. Az utóbbi darabjaiban örömmel látom, hogy mi is hatottunk rá. A *Bankett*-ben még két táncosunk is szerepel.

– „Könnyű” dolguk van a néptáncosoknak, ha korszerűsödni akarnak: „csak” ugyanazt kell végigcsinálniuk táncban, amit Bartók a zenében megtett. A Kincses Felvidék koncepciójával mintha ti is valami hasonlóra utalnátok. Ennek ellenére az előadásaitokon láttatok elég messzire vannak a „bartókitól”. Ez a megállapítás nem a tánc és a muzsika minőségére, hanem a hagyományos motívumok korszerű feldolgozásának módjára, szintjére vonatkozik. Hogyan vélekedsz erről?

– Teljes mértékben egyetértek veled. Mi ezt tudjuk. Azért is adtuk a *Kincses Felvidék*-nek azt az alcímet, hogy *Bartók-trilógia I.* Nagyon jól tudjuk, hogy el kéne jutnunk a bartóki dekonstrukcióhoz, az újraértelmezéshez, de ez nagyon nagy falat, és hosszú folyamat. Az első résszel a forrásokat kívántuk megmutatni. Azt, hogy mi inspirálta Bartókot. Nem is akartuk megszólaltatni a zeneszerzőt, az előadás végén csak egy Bartók-idézet hangzik el zongorán. Azt gondolom, kell egy háromrészes sorozat, hogy el tudjunk jutni addig a periódusig, amelyet te is igényelsz, és mi is elvárunk magunktól.

– A Kincses Felvidék végén a *Bartók-idézet telitalálat*. Lezárja, művészién értelmezi az előadást, de mintha nyitánya is lenne valaminek: egy későbbi, „bartókibb” folytatásnak. Milyen lesz a *Bartók-trilógia II.*?

– Gerzsonnal már tervezzük. Hadd ne mondjak erről most részleteket.

– Csak annyit még: elképzelhető, hogy Bartók törökországi és észak-afrikai gyűjtéseit is felhasználjátok? Hiszen azokban nyilván rengeteg olyan archaizmus található, amely kiváló kortárs alapanyag.

– Még nem tudom, de miért ne? A *Kincses Felvidék*-ben is nagyon bátran nyúltunk a Kárpát-medencéhez. Néhány buta ember meg is kérdezte (árvalányhajas magyar urak Amerikában), hogy mit keres szlovák meg román tánc a darabban. Mit lehet erre mondani? Meg kell hallgatni például a *Cantata profanát*. Az egy román kolinda-dallam. A *Bartók-trilógia I.* sem nemzeti alapon készült, a *II.* meg főleg nem azon fog működni. Hanem a téma alapján: ha azt gondoljuk, hogy arab dallam fogja kifejezni azt, amire éppen gondolunk, akkor majd abból indulunk ki. Legfeljebb azt a részt nem én, hanem a Csirke (Horváth Csaba) vagy a Gerzson fogja megkoreografálni. Szeretném ugyanis, ha többen is közreműködnének. Mindazok fontosak

számomra, akik ezen a téren nagyokat és bátrakat léptek már. Ilyen például Juhász Zsolt is. Inspiráljanak, hozzanak új szellemet, képezzék a táncosaimat.

– Az *árvalányhajas magyar urak kritikájára* már utaltál. De hogy fogadta az amerikai közönség a megszokottól eltérő, kortárs látványvilágba helyezett, Bartók-idézetet tartalmazó műsorotokat a tavaszi óriásturnékon?

– Nagyon nagy sikerünk volt. Óvtak bennünket attól, hogy ilyen műsort vigyünk, mert az amerikaiak a lufiskonfettis sztereotípiákhoz vannak szokva. De a közönség annak örült, amit látott. Nem gondolom persze, hogy a szimbolikus, finoman elhelyezett üzenetek mindegyike célba ért. Az ottani publikum lehet, nem értette, de érezte az előadás minden részletét. Még mindig végigfut a hátamon a hideg, ha arra gondolok, hogy az elhalkuló zongoraszóval, nem pedig csinnadrattás fináléval végződő előadás után tízből nyolcszor felállva ünnepelte a közönség a visszafutó táncosokat. Bevallom, az első héten be voltam ijedve, nem inkább egy hagyományos folklórműsort kellett volna-e összeállítanom, és nyugodtan hátradőlve várnom a biztos sikert. De már az első héten mindenhol sikerünk volt: kis színházban, nagyvárosban, matinén, esti előadásban. Aztán egyesek azzal ijesztgettek, hogy könnyű a két parton a műveltebb, fogékonyabb közönség előtt, majd megtudjátok az ország közepén, a prérin... De a fogadtatás ott is hasonló volt. Legfeljebb néhány helyen több volt a kockás ing a nézőtérben.

– A szimbolikus, finom, de ugyanakkor többregeű üzenetről eszembe jut a *Naplegenda egyik jelenete*, amelyet Rabének címmel más műsorokban, önállóan is láthatam. Az elmúlt évek terméséből kevés olyan táncprodukciót tudok megemlíteni, amely hasonlóan elementáris hatással lett volna rám. Mintha az ezeréves magyar történelem ihlette volna...

– Biztosan benne van az is, de konkrétan egy gyerekkori élményem ihlette. Az iskolából hazavezető utam egy Tüzép-telep mellett vezetett. Lovas kocsik álltak ott mindig, és rettenetesen kemény, sokszor részeg emberek. Egy délután megpakolták a kocsikat szénnel, leláncolták a kerekeket, és azon versenyeztek, hogy ki nek a lova tudja így elhúzni a rakományt. A lovakat lapátnyéllel ütötték, hogy széttört a hátukon, leszakadt a patkó a lábukról, ahogy próbáltak az aszfalton elindulni, véresre tépte a szájukat a zabla. Máig nem tudok szabadulni az emléktől, ahogy az állatok meg akartak felelni ezeknek az embereknek. A *Naplegendában* adódott alkalom, hogy ezt az érzést „kibeszéljem” magamból. A színpadon próbáltam egyetemessé, szimbolikusá tenni, ezért nem lovakat ábrázoltam.

– Teljesen mindegy, hogy a Rabénekben bődöncsizmát és nagykabátot viselnek, és jórészt autentikus néptáncot járnak a férfiak. A jelenet szimbolikája, látványkörnyezete és a személyes élményre visszavezethető megrázó ereje által igazi kortárs táncá válik.

– Imádják is a táncosok. Gátlásokat szakít fel bennük úgy, ahogy azt a néptáncművészetben ritkán élhetik át. Pedig a koreográfia kilencven százaléka eredeti néptáncmozdulatokból áll. A zenéjét meg Nikola Parov mezősegi, füzesi ritka magyar motívumokból állította össze.

Az interjút készítette: Kutszegi Csaba



© Collections Comédie-Française

Jacques Copeau

A szakmai tudás a színházban

BODOLAY GÉZA KOMMENTÁRJÁVAL

Kedves Koltai Tamás,
Tisztelt Főszerkesztő Úr,
hónapok óta asztalomon a megtisztelő felkérésed: íme a TEXTUS, írjak mellé valamit, mert biztosan érzed, hogy nekem ez tetszeni fog.

S valóban: Copeau úr százéves szövege igencsak tetszik.

Az eljárás sem idegen: vegyünk Valakit, kiről tudjuk, hogy érvényesen létezett, s az egykor leírt Gondolatait használjuk – saját érveléseinkhez.

Az eljárásnak persze súlyos veszélyei vannak: az összes tételes Vallás ugyanezt tette, folyamatosan.

Még emlékszünk a Korra, amikor Copeau úr egyik kortársát, bizonyos Uljanov/Lenin nevű filozófusfélét, mindenféle írott érvelésekben lehetett, sőt kellett ideológiai főbunkóként használni, függetlenül a bebalzsamozott Szerző eredeti szándékaitól.

Dej'szen éppen ez a gyönyörű: a Halottaknak már nem lehetnek e világi szándékaik, s bár a „sírjukban forgó” Szerzőkről naponta hallunk, azért a lelke mélyen minden Szándok-idéző érzi, sőt tudja:

Odalenn bizony már semmi nem forog, legkevésbé a jobb sorsra érdemes Szerző.

Lássuk hát.

Hogy nyoma is légyen a személyre szabott Újraolvasásnak, örvidenének, ha az aláhúzott szövegrészekkel jelezhetném: mely részeknél találtam Copeau úr Szövegét az általánosnál is szívet melengetőbbnek. ☺

Csak ott teszek apró betűs széljegyzeteket, ahol végleg nem bírom megállni. ☺

Ezeket ezzel a kedvenc mosolyommal jelzem: ☺

Amúgy a Textus nélkülüm is tökéletesen megérteti/magyarázza/védi önmagát.

B. ☺

A szakmai tudást, ameddig a helyén van, nem lehet észrevenni és értékelni. De mihelyt valami csikorgás azt jelzi, hogy megfáradt és kikopott, elkésett csodálkozással vesszük észre a szakmai kultúra rejtett megnyilvánulásait, amelyek már meg is értek az elfajulásra – akár a hanyatlófélben lévő művésznél (és ezt nevezük üres képletnek), akár a tunya utókornál (és ez a sablon). Mert noha igaz, hogy a szakmai tudás a szakmai kultúra legpozitívabb szerzeménye, de ugyanakkor mind közt a legveszélyesebb is.

Minél ősbibb egy ilyen kultúra, annál nehezebb bántani vele. Érett kifinomultságához nem egykönnyen jutott el; és ettől a ponttól kezdve kettős veszély leselkedik rá: vagy megromlik a tömegízlésnek hajbókolva, vagy elsatnyul egy szűk elit szolgálatában.

Túlságosan elijeszt, vagy túlságosan csábít. Egyeseknek az eszközök olyan bőségét, olcsóságát bocsátja rendelkezésre, hogy azok lemondanak az önálló kutatásról és a személyes érdemről. Másoknak csak túlzott aggályoskodást sugall, bizalmatlanságot a végtelig hajlékonyává vált formák iránt, amelyek készségesen idomulnak a legszegényesebb művészi vállalkozáshoz is. Aminthogy egyesek szemérmetlen gyorsasággal

rendezkedtek be a kifejezőmód banalitására, mások kötelességüknek tartják, hogy önkéntes korlátozások között botladozzanak, és fáradságos előkelőséggel ragadnak meg egyfajta nyelvi túlbonyolításban. És mi alatt a technika legszigorúbb munkásai úgy tesznek, mintha megvetnék az „ügyeskedést”, ezeryi, diszciplínát nem ismerő színházi ember „tehetetlenséggel” vádol egy maroknyi fukar alkotót, pedig ebből a tehetetlenségből egy kevés náluk is elkelve. És mindez odáig vezetett, hogy a közvéleményben napról napra éleződik az elvont megkülönböztetés két elválaszthatatlan fogalom: a művészet és a szakmai tudás között.

Ez a gyászos félreértés sehol inkább nem érezhető, mint a színházban. Negyven évvel ezelőtt az ifjabb Alexandre Dumas már leírhatta *A tékozló atya*¹ előszavában: „Az az ember, aki mint gondolkodó, mint moralista, mint filozófus, mint író semmit sem ér, drámaírónak még mindig elsőrendű lehet.”

1 Az ifjabb Alexandre Dumas 1859-ben keletkezett színművének eredeti címe: *Un père prodigue*.

Ez a képtelen elv a színház erkölceit immár teljesen áthatotta. Kimondván, hogy itt az ostoba fölébe nőhet a lángésznek, és az üres mű „jól megcsinált” mű lehet,² lealacsonyította a színházat. Ez az elv hívta életre a cinikus mohóságot, a zavaros sürgés-forgást, amelyek terméketlen lendülettel kavarnak a színpadon. A betévedő művész lépten-nyomon műveletlenségbe, tudatlanságba, könnyelműségbe, jellemtelenségbe, undorító érdekhajhászásba ütközik. És undorral adja át a helyet a „szakmabelieknek”.

Szakmabeliek lettek a szerzők, a színészek, az igazgatók, a kritikusok és maga a közönség is. Minden, ami a színházzal érintkezésbe kerül, azonnal összezsugorodik, eltorzul, megromlik ebben a légkörben.

A „színházi ember” nem fordíthatja tekintetét a világ felé, szelleme nem nyílnak meg új érzelmek és eszmék előtt. Tudását csakis a színházból merítheti. Szemét szilárdan a közönségre szegezi, és annak mohóságát szolgálja ki ernyedetlenül. Ez a közönség jelenti neki magát a színházat – ez a közönség, amely már egyszer s mindenkorra kinyilatkoztatta ízlését, leköszítette a recepteket, és azt kívánja, hogy ezek mellett kitartsanak. Az, amit „szakmai tudásnak” hívnak, nem az író bensejéből fakadó követelmény, hanem külső kényszer eredménye. A szakmai, a mesterségbeli tudás kultusza egyet jelent a közönség bálványozásával. A mesterség állítólagos titkai és szabályai végső soron nem mások, mint a közönség szokásainak összessége, amelyet ugyanez a közönség rákényszerít mulattatóira.

És így elkerülhetlenné válik, hogy a drámaíró egy szép napon ki ne űzzék a színházból a színészek, akiknek rabszolgája csupán, és akik még nála is jobban ismerik a színpadot és a közönséget. Egyre inkább a helyébe nyomulnak, és az ő szakmai tudásuk kiszorítja az övét. Egyesekből szerzők lesznek; mások véleményt nyilvánítanak, ha ugyan nem tolják előre magukat társszerzőkként. A kulisszák zsargonja esztétikai törvények érvényével lép fel. És vajon nem mondhatjuk-e el, hogy valamennyi bemutatott mű már ma is többé-kevésbé a színészek alkotása, és csakis az ő dicsőségüket, ragyogásukat szolgálja? Tartásuk, fintoraik legalábbis félreismerhetetlenül a saját bélyegüket hordozzák.

A szakmai tudás művészet nélkül, amely megadja létjogosultságát, üresen járó gépezet. A művészet szakmai tudás nélkül, amely erőt és tartósságot biztosít számára, megfoghatatlan lidérc.

Semmiféle szellemi terméknél nem tűrjük az elavult és haszontalan megkülönböztetést az anyag és a szellem megnyilvánulásai, a forma és a tartalom között. És ugyanígy tiltakozunk a művészet és a mesterség művi szétválasztása ellen is.

Ha valóban nevének akarjuk nevezni azt a titokzatos talizmánt, amelyet a drámaírók hitük szerint megtaláltak, akkor nem *szakmai tudást* kell mondanunk, hanem *képletet*.

„Nincs a természetben olyan jelenség, amely gyümölcsécs ne rendkívüli munka, sőt fájdalom árán hozná.” (Bernard Palissy)³

És épp ez a szakmai tudás: az önnön alkotásával küszködő személyiség munkája, az alkotás termékének művészi megmunkálása, a lángésznek az a bizonyos „hosszan tartó türelme”.

Festőkről szokás mondani (de miért ne lehetne elmondani bármilyen művészről?), hogy „jó technikája van”. És aminthogy senkinek sem jutna eszébe megdicsérni az író jó helyesírásáért vagy egy költőt hibátlan verslábaiért, ilyenkor sem az iskolás ügyeskedést értik, hanem a módszer eredetiségét, a mondanivaló újszerű kifejtését, amely csak a szóban forgó festő ecsetje nyomán érvényesül, és amely egyedülálló, mert egyéni.



Copeau és Jouvet A Karamazov testvérekben (Théâtre des Arts, 1914)

A szakmai tudás, ha visszaadjuk e kifejezésnek a maga méltóságát, az a jegy, amely valamely művészt mindenki mástól megkülönböztet – az alkotó képzelet bizonyossága.

A képlet viszont, épp ellenkezőleg, az a jegy, amely minden közepszerű alkotást hasonlóvá tesz egymáshoz: a kivénhedt szakmai tudás paródiája. Azt jelzi, hogy egy hajdani művészi lehetőséget névtelen alakok kerítették hatalmukba, s ez, mihelyt kezükbe kerül, gyártási eljárássá válik, és a művészet birodalmából az iparéba süllyed alá.

„A mi számunkra a képzelet nem létezik. Nekünk semmit nem kell elképzelnünk, nekünk csak látnunk kell.”

Ez a szellemes kis mondás ismét csak az ifjabb Dumas-tól származik.

2 A „jól megcsinált darab” (*pièce bien faite*) volt a XIX. század második felében a francia polgári dráma eszményképe; a Scribe-től származó szerkezeti kánon betartása a sikeres színdarab előfeltétele volt.

3 Bernard Palissy (1510–1589 v. 1590) francia tudós, a francia kerámiaművészet atyja. Szenvedélyesen szerette mesterségét, állítólag még saját bútorait és padlóját is feltüzelte, hogy kemencéi folyton égjenek. A királyi család is dolgoztatott vele, de ez nem védte meg attól, hogy hajthatatlan hugenotta meggyőződése miatt ne a Bastille-ban fejezze be életét. Elméleti főművét, melynek címe *Csodálatos beszéd a föld művészetéről, annak hasznáról, a zománccról és a tűzről*, a francia irodalomtörténet úgy értékeli, mint a munka dicsőségének legrsőbb himnuszát.

Hát talán a művész szótárában „látni” mást jelent, mint „elképzelni”? Megengednénk mi készséggel, hogy csak lássatok. Csakhogy ti „színházban” láttok mindent. Látásokat, ahogy magatok mondjátok, „bizonyos módon van megszerkesztve”. Azaz: megromlott, éppúgy, mint ahogy izlésteket is megmérgezte a belétek rögzült mesterkélttség és a begyakorlott fogások használata. Azt hiszitek, hogy láttok, pedig csak a képlet ugrik mindenütt szemetekbe. Ez a képlet forgat ki számotokra minden jelenséget, ez mocskol be minden őszinteséget. Ti elsősorban és mindenekelőtt színdarabot akartok csinálni. Ez a cél vezérel az anyagválasztásban, az arányok elosztásában, a hatások elrendezésében. Ez teszi hazuggá mozdulataitokat, ez változtatja el hangokat. Kezetek között a jó téma, az emberi jellem csakhamar „színházzá” zsugorodik – mert helyükön már előre a közönség moraját és tapsát, valamennyi elgondolható reagálását látjátok-halljátok. A közönségre számítottok, és azt hiszitek, uralkodtok fölötté; holott valójában ők irányítják, úgyszólván automatikusan, spontán látásmódokat. Alakjaitok még meg sem szólaltak, nektek már fületekbe duruzsol a nézőtér zaja. És ha netán mégis csalódást keltenének a tömegben, ez korántsem abból ered, mintha eltávolodtatok volna az olcsó szabályoktól; csak ügyetlenül alkalmaztatok őket, és hiányzott belőletek az a virtuozitás, amely szerencsésebb társaitokat szemérmetlen bűvésszé teszi.

A fentiekben elítéltük azt az irányt, amely drámairodalom helyett csak színpadi irodalmat alkot. Ugyanakkor távol áll tőlünk, hogy megtagadjuk a dráma „sajátos formájának” követelményeit, vagy kétségbe vonjuk azoknak a szabályoknak a jogosultságát, amelyeken Racine és Molière nevelkedett. Ellenkezőleg, nincs nálunk nagyobb ellensége azoknak az eljárásoknak, amelyek illetéktelenül kívánják bitorolni a drámaiság helyét; gondolok itt a finomkodó irodalmárságra, a filozófiai és erkölcsi prédikációkra vagy akár azokra a pszichológiai elméletekre, amelyek a melodráma epizódjait összekötik.

Az igazi szakmai tudást pártoljuk, azt, amely oly szorosán összeolvad a művészettel, hogy meg sem lehet különböztetni tőle, és amely nélkül semmit nem fejezhetünk ki; és ennek védelmében tiltakozunk a hamis szakmai tudás ellen, amely csak önmagát fitogtatja, és nem fejez ki semmit. A drámaíráshoz szükséges szakmai tudás a maga szükségszerűségét, formáját és szerves egységét egyes-egyedül a drámai képzeletből meríti. Minden eredeti alkotás hiteles és új kifejezőmódot követel. Ahol az őszinteség és a jellemek igazsága elsorvadt, ott a forma, tartalom híján, értéktelen-né válik.

Amíg drámaíróink nem *teremtenek* semmi újat, amíg ugyanazokat a bonyodalmakat toldozgatják, és ugyanazokat az alakokat léptetik fel más-más jelmezben, addig csak kicsorbult szerszámmal próbálnak hasztalan dolgozni. Ez a szerszám persze alkalmasnak látszik minden célra. Alkatrészei annyira kifinomodtak, hogy végtelenül hajlékonynak tűnik. Azt csinálnak vele, amit akarnak. Előállíthatnak segítségével bármit; de a termék mindig üres, értelmetlen és felesleges lesz.

(NRF, 1909. május 1.)⁴

A SZÍNIKRIKÁRÓL ÉS EGY KRITIKUSRÓL

☺ Hm – hm. Ez már így előre is túl személyesnek tűnik.
Lám, az előítéleteink. ☺

Hát igen, „hálátlan és kemény munka” nap nap után számot adni színházaink terméséről. Kemény, egyhangú és veszélyes munka. Elhisszük, hogy a végén belesorbul az írói tehetség, belekopik az egyenes szellem tisztessége... Először is rá kell mutatni, milyen környezetben, milyen hatások pergőtüzében szedi össze benyomásait, készíti elő ítéletét a színikritikus. Le kellene festeni nézőtereinket, ahol az általános léhaság közepette senki nem tudja kivonni magát a csevegés vonzása alól, hogy kuckójába húzódva élvezze a helyes gondolkodás, az igazmondás gyönyörét. Itt, ebben a lehető legmesterkéltbb légkörben minden oldalról súrolják, lekötik, támadják, keresztezik a figyelmet, az őszinte érzelmeket, az új és még bizonytalan gondolatokat; nem csoda, hogy a végén a figyelem elernyed, az érzelem elváltozik, a gondolkodás pedig eltorzul és megromlik. ☺ HM, HM. ☺

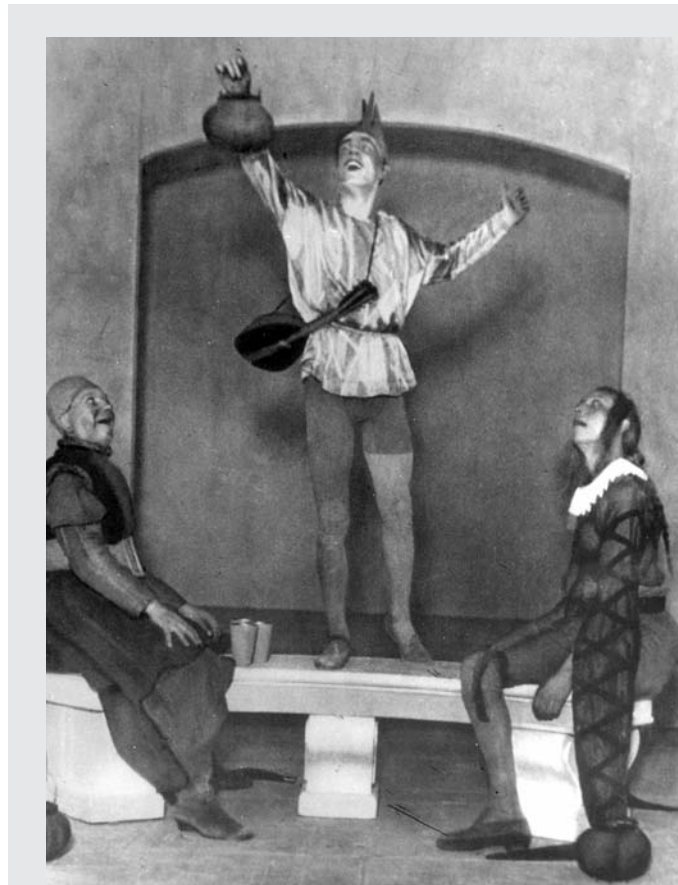
Nézetem szerint van itt azonban valami más is, és elsősorban ez rontja meg legtehetségesebb színikritikusainkat is: az a tény, hogy állandóan a közepeszerűséggel kénytelenek foglalkozni. És végül aztán, inkább fáradtságból, mint kedélyes elnézésből, megbékélnak vele. No meg aztán szeméremből is; azt hiszik, ha az ember mást szid, egy kicsit mindig önmagát dicséri. Végül pedig a megalkuvásba némi malícia is vegyül, annak bizonyosságául, hogy őket nem lehet lóvá tenni: valóban, nem lenne-e nevetséges dolog lényegbevágó kérdéseket feszegetni többnyire teljesen éretlen alkotások kapcsán, és olyan színben feltűnni, mintha komolyan vennék a semmiséget? Elmondhatjuk: minél tehetségesebb és tekintélyesebb egy színikritikus, annál kevésbé szűkölködik kifogásokban, hogy feladatát könnyen vegye, fesztelen, sőt hanyag mozdulattal „rázza le magáról”... Azaz egészen azért mégsem tudja lerázni. Jóhízeműsége forog kockán; és holnap egyszerre csak azt látjuk, hogy szenvedélyesen védelmezi azokat a silányságokat, amelyek iránt tegnap még csak ideiglenes elnézéssel viseltetett. Ugyanis tiszteletben tartja önmagát, és nehogy úgy tűnjék, hogy dicsérő szavai őt alacsonyítják le, inkább úgy tesz, mintha felemelné elismeréséhez azt a művet, amelyhez elismerése szállt le túlságosan mélyre. És azt hiszem, ezen a ponton nincs már nagyon messze attól, hogy valóban összekeverje a jót és a rosszat, és ítélőképessége rovására próbálja visszaszerezni becsülésünket.

Engedjük meg, hogy a kritikusok elbágyadását részben az alkotók silányságának kell betudni. De hát nem vesszük észre ugyanakkor azt is, hogy furcsa módon épp az ő puhány lagymatagságuk segíti elő a siralmas drámai termés létrejöttét, elterjedését, sikerét? ...

⁴ Az NRF-nek rövidített *Nouvelle Revue Française* 1909-ben alapított nagy jelentőségű francia havi irodalmi folyóirat, amely 1943-ig állt fenn; nagy szerepet játszott a francia szellemi élet s benne a színház fellendülésében, és igyekezett azt bekapcsolni a nemzetközi kultúra vérkeringésébe.

Micsoda ördögi körbe keveredtünk! Mert ha színházunk a legaljasabb gerjedelmek kielégítője lett, ha erkölcsi elfajultak, s a kultúra, az irányítás, a lelkiismeret és az energia még inkább hiányzik belőle, mint a tehetség – hát akkor nem elsősorban szigorú bírálóra van-e szükség, művelt és becsületes emberre, aki lan-kadatlanul mutat rá a gyengeségre és a zűrzavarra, aki leleplezi a hazugságokat, aki nagy példákra és tökéletes mintaképekre hivatkozva tisztább és maradandóbb becsvágyat ébreszt az eltévelyedettekben?

És itt olyan kérdéshez jutottunk, amelyet szeretném, ha mindenki döntőnek érezne. Tudni kell, milyen álláspontot foglal el a kritikus, és milyen álláspont szerint értékeli az általa jónak tartott műveket; mik a szempontjai, milyen mércéhez viszonyítja ítéletét, mi az ára megbecsülésének. És erről szólva csodálkozással tölt el egy-egy írók magatartása, akik egyszerre oly nagy hiúságról és oly csekély igényességről tesznek bizonyosságot; még hozzá nem is a legrosszabbak, hanem azok, akik az irodalomhoz tartoznak, vagy legalább azt hiszik magukról. Mohón szomjazzák a dicsőítést, sőt a hízelgést. De mondjunk csak rájuk egyetlen elítélő szót: tüstént azzal vádolnak, hogy olyan tökélyre hivatkozunk, amely jog szerint nem minősülhet szabálynak; hogy aránytalan összehasonlításokkal igyekszünk megkárosítani őket; hogy túl magasról hulló köveink összezúzzák jó szándékukat. És így a kritikusok közös jelszóként fogadják el, hogy tömjénezzék a hitvány írókat, arra gondolva, hogy vannak náluk még gyengébbek is; és az egekig emelik a tökéletlen alkotásokat, azzal, hogy javukra kidomborítják az átlagos termés közepszerűségét. Őket hallva azt hihetné az ember, hogy legjobb, ha végleg lemondunk a magunk koráról, mert a nagy szellemi alkotások ideje egyszer s mindenkorra lejárt. Tisztjüket arra korlátozzák, hogy nyájas buzdításokat hintsenek szét az átlagírók között, pedig hány olyan akadna soraikban, akiknek inkább el kellene venni a kedvét! Figyelmüket kizárólag személyi kérdések kötik le, az illendőség és a viszonylagosság problémái. Eszükbe sem jut, hogy azzal a névhez nem kötött értékmennyiséggel törődjenek, amelyet minden kornak kötelessége előállítani. És a legnagyobb baj az, hogy ez a kritikus magatartás általában helyeslést arat, mert – elismerem, nem minden jogcím nélkül – ez látszik a legszerényebbnek, a legilletendőbbnek, a legigazságosabbnak... Én azonban mindezt a magam részéről végzetesnek tartom, és azt állítom, a kritikus hivatása nem az, hogy kímélje kortársai idegeit. Mutakozzék bár keserűnek vagy nevetségesnek, legyen bár vak egyes mellékes érdemekkel szemben, de azt kívánom, hogy egy nagy klasszikus példája nyomán az új művek rangját a legkiválóbb régi művekéhez mérje; azt kívánom, hogy Goethével együtt vallja: „Nem kell elősegíteni felesleges művek születését, mikor annyi szükséges művet nem írtak meg... mert a világnak csak a rendkívüli művek válnak hasznára.” Végül azt kívánom, hogy őszinte, komoly és elmélyült legyen; tudja világosan, hogy a költővel együtt ő is alkotó funkciót tölt be, legyen méltó rá, hogy részt vegyen közös művükben, és vele együtt hordozza a kultúráért való felelősség súlyát.



A királyok éjszakája című előadás (1914)

Stendhal azt írta: „Egyszerűen lehetetlen, hogy egy Párizsban lakó francia megmondja az igazat más, Párizsban lakó francia művéről.” És emlékszem egy kritikus mondására is, akinek szemére vetettem, hogy talán kissé messzire ment egy újonnan bemutatott darab dicsőítésében. Azt felelte: „No de kedves barátom, enélkül nem lehetne megélni!”... Jegyzem meg menet közben, hogy a ma uralkodó általános udvariaskodás talán a kritikus hangnemét is eltorzította? A javító szándékú megjegyzés, sőt a szívéllyesség is mostanában hidegségnek és megvetésnek számít. A legkülsőségesebb kapcsolatokban is túlteng az ömlengő nyájaság, az egymásra licitáló elragadtatás. Tegnap ismerősök az érzelmeiktől eltorzult képpel szólítják meg egymást, és „dühöngő ölekezésüket” heves kiáltások, széles gesztusok, virágos szölamok ékítik... Meglepő-e ezek után, ha egy író mellőzésről panaszkodik, amiért a közvélemény nem Racine-nal vagy Shakespeare-rel emlegeti egy sorban?! Ismerünk egy fiatalembert, aki vadul gyalázott egy kritikust, mondván, hogy az nagy kárt okozott neki, *amiért nem dicsérte eléggé!*

Többet mondok. Ha rendszeresen érintkezőnk a bulvár szerzőivel, ha számításból, gyengeségből, mulatságból vagy egyszerűen őszinte érzelmeiktől indítva ápoljuk ezt a könnyen megszerezhető cimboraságot, annyira megismerjük az őket kormányzó apró-cseprő rugókat, hogy valóságos gatlás ébred bennünk. A darabot figyelve írójára gondolunk: jó szándékára, amelyet beszélgetés közben oly meghatóan ecsetel, nemes elképzeléseire, amelyeket a minap bizalmasan meg-



Valentine Tessier és Jacques Copeau A mizantrópban

vallott nekünk, reménységeire, kellemetlenségeire, szükségleteire. Cikkírás közben szemünk előtt lebeg, hogy az élet Párizsban oly nagy követelményeket támaszt, hogy az írói pálya tövises, s hogy egyszóval színdarabot írni nehéz dolog, és sikerre vinni még nehezebb. És ha véleményünket nem hamisítjuk is meg, de legalább egy kicsit felcicomázzuk, vagy olyan kerülő utakon fejtjük ki, hogy a kényes pontokat ne érintsük. Ahelyett hogy a szépség számára toboroznánk híveket, egy kedves fiú érdekében érvelünk. És nem is botránkozhatunk meg különösebben azon, hogy a kritikus ékesszólása szárnyakat kap, hangja szinte természetesen válik emelkedetté, amikor egyes, környezetéhez, nemzedékéhez tartozó írókra akarja felhívni a közönség figyelmét. Hiszen velük együtt kezdte a pályát, osztja álmaikat; ismerte tehetségük legszebb ígéreteit, ott volt műveik születésénél, amelyeket egy kicsit a magáéinak érez, és csalódásaitól ő is szenvedett. Szívbeli kötelesség számára, és egyben boldoggá is teszi, hogy dolgozzon sikerükért – azért a sikerért, amelyet a maga számára bizonyítva nem kívánna meghódítani, de barátai részére kívánatosnak tart, és a rá való várakozás lassanként egész gondolatvilágát betölti... Ismétlem: mindez talán nem olyan súlyos hiba. De ennek ismeretében már megérthetjük, milyen, önmagában dicséretes érzelmeket szolgál a *siker fogalma*, amely a kritikus gondolkodásában oly méltatlan túlsúlyra jutott; meg lehet érteni, miért inog meg őszintesége oly gyakran attól való félelmében, hogy a sikert megzavarja; s meg lehet érteni, milyen észrevehetetlen lejtőn

süllyed odáig, hogy végül elismerje: „*nincs természetesebb becsvágy, mint olyan darabot írni, amely százötven előadást ér meg.*”

(NRF, 1919. január)

KÖZHELYEK

A mai erkölcsök láttán az emberben felmerül a kérdés: vajon mi lehet a funkciója annak a színikritikának, amely sem nem elnéző, sem nem megvásárolható?

A „Színházi Posta” rovatban anekdotákat találhatunk a színészekről, az igazgatókról és néhány divatos szerzőről, továbbá kulisszák mögötti eseményeket, bevételi mérleget, legújabb híreket a színházi trösztökről és a hamis perekéről, az írók rosszízú postáját, a díszletek leírását, szabóreklámokat, szenzációs jegyzeteket és közleményeket soronként fizetve stb. – egyszóval mindazt megtaláljuk itt, ami csak korunk színházi életével kapcsolatban van. Ami ezen kívül van, az nem érdekes.

A kritika, ha nagy ritkán módjában áll is felhívni a figyelmet egy meglepetésszerűen vagy félreértés folytán bemutatott művészi alkotásra, az igazat megvallva nem tehet mást, mint hogy rendszeresen kinyilvánítsa egyhangú keservét.

Néha szó esik színházi mozgalmakról. ☺ ☺ Ez újságírói szakkifejezés. Kapóra jön egyes kereskedőknek, hogy piacra dobott árucikkük kiválóságát reklámozzák, és néhány fiatalembernek, hogy kisajátítsák a jövőt homályos elképzeléseik számára. Valamilyen ténylegesen mai jelenséghez azonban semmi köze.

Produkciónak zavaros bősége; impresszáriók, szerzők, színészek nyüzsögnek egyre számosabban, miközben néhányan közülük szerencsét is csinálnak; a tömeg megrohanja a színházakat; a színpad két oldala között ezernyi élősdiparag virágzik fel... De hát fogadjuk el, hogy ezt a nyughatatlan és terméketlen színház körüli mozgolódást színházi mozgalomnak nevezzék?

Az egyiknek a tehetségek versengése lenne a mozgatója, és eredménye az élet valamennyi formájának tökéletes érvényesülése. A másoknak egyetlen mozgatója a mohó gerjedelmek ádáz versenye, s egyetlen tétje a pénz. ☺

Elég régóta nem olvastunk kiáltványokat, ahol szó esnék a dekadenciáról, az ernyedtségről, a maradiságról, amelyek felszabadulást, újjászületést jósolnának. A már-már ránk súlyosodó csendet most új költők hangos szózata töri meg. Ezek a verses, vagy ahogy ők mondják: az *idealista dráma* fölénye mellett törnek lándzsát. Különbséget tesznek a test és a lélek között. Ők a lélekhez kívánnak szólni. Majd ők felébresztik, megnesemítik és irányítják a nemzet szellemét. Papi tisztet töltenek be. Victor Hugo szavaival és az ő égisze alatt jósok lesznek és apostolok. És a Bouffes-Parisiens színpadán felépítik az új Pathmoszt.⁵

⁵ A Bouffes-Parisiens 1855-ben Offenbach által alapított párizsi színház, amely zenés komédiákat és főleg operetteket játszik. – Pathmosz kis sziget az Égei-tengerben; a Domitianus császár által száműzött János apostol itt írta az Apokalipszist, a János jelenéseit.

Ó, idők!... vajha ez ifjak jóhiszeműsége, célkitűzéseik romantikus nemessége és zavarossága elegendő reklám lenne számukra! És mégis, szeretnénk könyörögni nekik: ha már a színház számára írnak, legyenek mindenekelőtt drámaírók. „Az ember végezze el a maga munkáját, gyümölcsének gondja már nem az övé.”

Ami engem illet, semmi nem sért úgy, mintha egyetlen műfajt dicsőítenek, egyetlen modort vesznek fel, és ennek javára *a priori*, módszeresen kizárják a drámából az emberi igazság minden más szemszögét, a szépség minden más megközelítését. Költői dráma, realista dráma⁶, pszichológiai dráma, tételes dráma, erkölcsvígjáték, jellemvígjáték? Ezeket a címkéket csupán a mai sivár, szegényes iskolák és egyéniségek agyalták ki. A specializálódás nem magasabb szellemi törekvések jele, hanem épp ellenkezőleg, a szellem csődjére vall. Én azt mondom: ne rekesszettek ki a drámából semmit, mert befogadóképessége végtelen. Szeretném, ha a most felnövő nemzedék minden becsvágya a *teljességre* törne. Végtelen anyag kínálkozik az alkotó számára: a természet, a maga kusza gazdagságában; a győzedelmesen terjeszkedő élet; a mozgásban megragadott valóság a maga mélységeivel, a valóság, amely egyszerre megfogható és rejtelmes, amely metasztikus, lírai és zenei; a világ igazsága, a világ félelmetes és bonyolult eleven szépsége. Semmi kétség, a költői géniusznak van itt miből táplálkoznia; ezt a remekművet csak költő szívhatja magába és teremtheti újjá. *Drámai költő*: ez nagyszerű cím, méltó, hogy álmódazzunk róla. De *költői dráma*: ennek a kifejezésnek semmi értelme. Egyvalami létezik: maga a dráma, az emberiség összetett képmása. Működjék együtt lét-rehozásán valamennyi kifejezési forma...

A modern embert a dráma mindeddig még nem tudta kifejezni.

A mai gondolkodás mély áramlatai s a nyomukban fakadó, születőfélben lévő, bizonytalan s annál kínzóbb érzelmi-észleleti változások a drámairodalomra még egyáltalán nem hatottak. Végtelenül ritka és utópiaszámba menő kísérletektől eltekintve korunk valódi művészei nem fordultak a színház felé.

És lehetne-e másképpen?

A színház – még az is, amely magát *komoly*nak címezi – a léha időtöltések utolsó sorába süllyedt. Napjainkban a legvégzetesebb ihlet, amely művészt csak megszállhat, a drámaírói. Ezt tudja a művész is, és hátat fordít neki. Ha mégis kitart, bizonyos, hogy vagy megadásra, vagy éhezésre kényszerül.

A közönség komolytalansága, a színikritika közönyve cinkostársak ebben a bűnben.

Az igazgatóknak s nagyszámú személyzetüknek egy új kézirat láttán csak egy a gondjuk: van-e pénz ebben a darabban vagy sem. Mert vállukat súlyos terhek nyomják, s ezek közül is a legnagyobb a színészek kapzsisága.

A maguk hiúságában és gőgjében ma ők az igazi urak. A színpadokat szeszélyeik és zsarnoki tudatlanságuk irányítja. Kezükön a mű felismerhetlenné válik. A szöveget módosítják, kedvük szerint tesznek hozzá vagy hagynak el replikákat, egész jeleneteket írnak át, sőt a jelenetek kifejtését is megváltoztatják.

Az író munkatársainak tekintik őket – valójában a hóhéraik.

Mindegy; a ma színpadra kerülő szerzőknek egyetlen céljuk az, hogy színpadra kerüljenek. Elképzeléseikben semmi szükségszerűség; ideiglenesek és formátlanok. Az alakokat az őket játszó színészek képére gyúrnák, hisz úgyis ők lesznek az alakok igazi, egyedüli *megteremtői*. Am változzanak az alakok, mit számít; fő, hogy a színészek maradjanak.

Választani kell a művészet és a színház között, mert ez utóbbi megrontja azokat, akiket befogad. Engedni kell, lealacsonyodni ahhoz, ami vagy elfogadott, vagy botrányosan feltűnő. ☺ !!! ☺ Megnevezhetnénk itt egy író, akibe hajdan nagy reményeket helyeztünk. Befutott. És minden újonnan bemutatott darabja világosan mutatja, hogyan züllik tovább, immár öntudatlanul. Számára minden siker vereség.

Tehát: az eredetiség, az őszinteség, az igazmondás, a stílus, a lelkiismeret méltósága, mindaz, ami a filozófust, a regényírót, a költőt művésszé teszi, a drámaíró számára tilalmas. A színház külön szakma, a színház üzleti kérdés. Egyedül a színház vergődik konvenciók, előítéletek, elvont képletek rabságában, csak a színház nem ismeri el az életet, nem fejlődik s változik az élettel együtt, hanem mozdulatlanul ragad meg a pusztulásban. A „színházi ember” sajátos lény, s le-téteményese bizonyos bűvös titoknak: a szakmai tudásnak. Valójában azonban a számszerű többség rabszolgája, annak mulattatását látja el, számúzték a szépség birodalmából, és életfogytiglan arra ítélték, hogy ugyanazokat a bonyodalmakat ismételtesse, ugyanazokat a bohócokat mázolja ki, s ugyanazokat a darabokat alakítsa újra meg újra, a napi ízlésnek megfelelően.

A művészek kényszerű tartózkodása, azt hiszem, eléggé megindokolja, miért nincs drámairodalomunk.

A realizmus pontosabbá, színesebbé tette látásmódunkat; a szimbolizmus tágabbá és hajlékonyabbá. Mindkettő új lehetőségeket tárt fel a drámán belül, bővítette körét, gazdagította szemléleti és kifejezési eszközeit.

Jött Becque (főleg a *Hollók* Becque-je); jött Ibsen (akinek ragyogó példáját nem értették meg, s aki francia fordítói, előadói és csodálói jóvoltából annyi kárt szenvedett); jött Hauptmann (különösen a *Magányos emberek* írója); jött Gorkij (*Kispolgárok*); jött Maeterlinck (a *Monna Vanna* előtti Maeterlinck)⁷; s jött Paul Claudel, a maga hatalmas erejű szuggesztivitásával.

És miért ne tegyük hozzá, hogy Richard Wagner megajándékozott bennünket a nagy dráma szédítő bővületével.

⁶ A „realista” meghatározást Copeau a század első évtizedeiben kelt elméleti írásaiban a „naturalista” megjelölés helyett használja, követeiben számos naturalista művész szóhasználatát is. Ilyen értelemben kell felfognunk későbbi megjegyzéseit a „realista” diszletről és színpadi gépezetről, a laposan „realista” színészi játékról.

⁷ Henry Becque (1837–1899) a francia naturalista dráma legkiválóbb mestere volt, aki legjobb drámáiban, így az 1882-ben bemutatott *Hollókban* (*Les Corbeaux*) is éles társadalombírálattal ábrázolta korát. – A *Magányos emberek* (*Einsame Menschen*, 1891) Gerhart Hauptmann korai, még erős Ibsen-hatást mutató drámája. – Maurice Maeterlinck *Monna Vanna*ja 1902-ben keletkezett; annak előtte Maeterlinck szimbolizmusának több köze volt a valósághoz.

A közészerűség a színházban helyet változtatott. A közízlés immár nem kizárólag a léha darabokat részesíti előnyben, hanem irodalmi igényekkel is büszkélkedik. A gondolat hozzá alacsonyodott.

Hiába fitogtat hevességet a tézisdráma: a polgárt nem zavarja meg, mert ahelyett hogy igaz képeket mutatna az életről, véleményekkel és beszédekkel pótolja őket. E tekintetben az újságcikkkel és a nyilvános gyűlésekkel tart rokonságot. Nézője bizalmas viszonyba kerül a szerzővel; valóságos párbeszéd alakul ki kettejük közt. Ez a műfaj beavatja a közepesen művelt embert a filozófiai ízű locsogásba, és ezzel hízeleg a hiúságának. Könnyű lépést tartani vele: itt minden magyarázatot kap, minden leegyszerűsödik, a megbeszélés mindent megold. Szerkesztésmódja megfelel a régi dráma képletének és pátoszának; változatai semmiben sem múlják felül amazt. A cselekmény fordulatait az okoskodás fordulatai pótolják. A kész művet bátran nevezhetjük ideológiai melodrámának. Az agy hideg szenvedélyeit ingerli, és a honpolgár azt hiszi, meghallgatásával társadalmi kötelességet teljesít. ☺ Itt mindketten magyar, német, francia szerzők sorát tudnánk felhozni, ám eszünk ágában sincs. ☺

Émile Zola 1881-ben ezt írta: „Semmi nem csábítja jobban polgárságunkat, mint ez az állítólagos merész-ség, amely általában prédikációval végződik.” És hozzátette: „Dumas törvényszerűen vált a párizsi közönség bálványává; az megtalálta benne a maga zseniális íróját, akit képes megérteni, és akiről vitatkozhat.”

„Mi sem könnyebb – mondja Flaubert –, mint hogy az ember valamilyen egyezményes tolvajnyelv, két-három, közszájon forgó eszme segítségével szocialista, humanista, újító írónak számíton... Manapság ez a rögeszme: szegycsüggünk mesterségünket. Egész egyszerűen csak verset írni, regényt alkotni, márványt faragni – pfuj! Ez megfelelt azelőtt, mikor még mit sem tudtak a költő társadalmi küldetéséről; most az kell, hogy minden műnek meglegyen a maga erkölcsi jelentése, magasabb fokú tanítása; a szonettnek filozófiai értelmet kell adni, a dráma csapjon az uralkodó kezére, az akvarell pedig finomítsa az erkölcsöket. Mindenhová befurakodik a prókátorkodás, a beszéd, a szónoklás, az érvelés valóságos dühe...” ☺ **Haha, bruhaha** ☺

Nem tudom, vajon valóban „szegycsüggünk-e mesterségünket”. Az igazság az, hogy *nem értünk hozzá*. Manapság mindenkinek eszméi vannak, és ezeket összefélceni sokkal könnyebb, mint valóban művészi alkotást létrehozni. ☺ **Bár 2007-ben azért ez nem épp jellemző.** ☺ **Már hogy bárkinek bármiféle „Eszméje” volna. S ha mégis, úgy attól mentse meg az Isten.** ☺

8 Eugène Brieux (1852–1932) a „*théâtre utile*”, a polgári társadalmi dráma egyik neves művelője volt; e művét (*Maternité*) 1903-ban írta. – Maurice Donnay (1859–1945) korában divatos moralizáló tézisdrámák és könnyed vígjátékok szerzője; említett művei közül a nálunk is játszott *Visszatérés Jeruzsálemből-t* (*Le Retour de Jérusalem*) 1903-ban, a *Felfelé* (*Escalade*) 1904-ben írta. – Alfred Capus (1858–1922) szintén a polgári társadalmi és szalondráma ismert művelője; említett és nálunk is ismert előadott művét (*Notre jeunesse*) 1904-ben írta.

9 Thomas Carlyle (1795–1881) idealista angol történetíró és irodalomtörténész.

Flaubert azt is megjegyezte valahol: a nagy művészetnek nem az a lényege, hogy a közönséget megri-kassuk vagy megnevetessük. Hozzátehetné volna: az sem, hogy meggondolkoztassuk ... legalábbis nem abban az értelemben, ahogy meggondolkoztat Brieux az *Anyaságban*, Donnay a *Visszatérés Jeruzsálemből* vagy a *Felfelé* című műveiben, Capus az *Ifjúságunkban*,⁸ vagy ahogy meggondolkoztat az ifjabb Dumas, aki, Zola mélyen igaz megjegyzését idézve, „hátat fordított az emberiség nagy drámájának”, és „fittyet hányt a hasonlatosságra”.

A nagy művészetnek az a lényege, hogy naiv módon hasonlatosságra törekedjünk, s olyan „egyszerű” képeket fessünk, amilyen *A mizantróp*. Az a lényege, hogy „álmódosításra készítsük” az embereket. Hogyan? Úgy, hogy magát a sokrétű és rejtélyes életet idézzük fel és sejtetjük meg, napvilágra hozzuk a dolgok és az élőlények legmélyebb mondanivalóját, nem álljuk el a világ távlatait holmi súlyos ítéletekkel, nem teszünk erőszakot a jelenségeken; úgy, hogy egyszerűek és közérthetőek maradunk, „telve szeretettel, az igazsággal, minden ember egyenrangú testvéreként” (ahogy Carlyle⁹ mondotta Shakespeare-ről), és mindvégig képesek vagyunk arra, hogy előre megfontolt eszmék és szellemesség nélkül egyszerűen csak – *lássunk*...

És mégis, mindennek ellenére, az ember nem tudja rászánni magát, hogy a színházat elsirassa.

Talán valahol mégis éli tovább a maga lappangó életét. Talán valahol készülődik egy mozgalom, talán már létezik is, de számos okból, melyek közül néhányra rámutattam, csak a színpadon kívül.

Tudom, hogy vannak szellemek, amelyeket nemes becsvágy hevít. A színház néhány önzetlen harcosa hallgatagon veti magát a munkába. Egy drámai eszmény kizárólagos, kényszerítő erejű képe él bennünk „örök posztulátumként”. Ezt táplálják sóváran különféle (hazai és külföldi) hatásokkal, amelyek hosszú ideig egymástól vitatták el mozgalmuk irányítását; most újszerű és eredeti szintézisben próbálják összebékíteni őket.

A számos elvetélt áforradalom okosabbá tett bennünket, de egyben bizalmatlanná is. Már nem merünk újjászületésről beszélni.

Minden buzgalmunkkal, minden hitünkkel és szerénységünkkel törekedjünk arra, hogy megteremtsük a feltételeit és jogosultságát. A kritika, ha a mindennapi galádságokkal könyörtelenül elbánná, ha hozzáértő, őszinte, merész, önmaga is művészi lenne, sokat segíthetne a művészeknek. Fenntarthatná a kapcsolatot köztük és a hagyományok között; elutasításában is építően minden, még tökéletlen alkotásból kivonhatná számunkra azokat az igazságokat, amelyeket érdemes elsajátítani; rámutatna a nagy példákra, és végül, gondos elemzéseivel kitágítaná az alkotás lehetőségét.

(*L'Ermitage*, 1905. február 15.)

Fordította: Szántó Judit

Eddig Monsieur Jacques Copeau.

Érdeklődő nebulóként aláhúzogattam, mintha szigorlatra készülnék.



Jelenetek az Előre hát, fiú! című Bodolay-rendezésből

Walter Péter felvételei

Az apropó okán pedig ideidézem a SZÍNHÁZ olvasói számára a rövidesen megjelenő *Újabb öt évad* című kiadványunk Bevezetőjét.

Az elején Németh Antalt idézem. Akitől a második világháború után először éppen Koltai Tamás publikált egy válogatást. Ennek is majdnem húsz éve immár. Lám, minden szépen összeér és összeérik. ☺

A könyv a kecskeméti Katona József Színház 2002-től 2007-ig tartó szakaszát mutatja be – képekben.

A KÖNYV BEVEZETŐJE

Dr. Németh Antal akkor került Kecskemétre, amikor én születtem: 1957-ben.

Minden bizonnyal a kecskeméti Katona József Színház eddigi legnagyobb rendezője volt.

A korszak, amely tizenkét évi teljes szilenciumra ítélte őt, két évet engedélyezett neki a híres város Színházában.

Shakespeare-től az *Othello*, a *Szentivánéji álom*, Móricztól az *Úri muri...* és további három kortárs darab – mindezt két évad idején, 1957-től 1959-ig.

Vajon elég büszkék vagyunk-e, hogy dr. Németh Antal örökében járhattunk?

Vajon meghalljuk-e hetvenöt év távlatából küldött szavait?

Köszönet azoknak, akiket illet, hogy most idézhetem.

Bodolay

„Nincs még egy művészet, mely olyan belső kapcsolatban élne a közönséggel, mint a színház. A tömegek *teátrális ösztöne* keres kielégülést benne, nem egyszerű esztétikai szemlélet útján, hanem a színpaddal való *passzív együttjátszás* formájában. Ebből magától értetődően folyik, hogy minden más művészetnél határozottabban és mélyebben kapcsolódik a színház a kor kollektívumaihoz és így magához a »korhoz«. A *közösség játékkarata* formálja korról korra a maga képére és hasonlatosságára a színházat, ez a játékkarat pedig életérzésben, ízlésalkatban, esztétikai kultúrában korszerűen meghatározott. Abban a pillanatban, amikor a színház irányítóinak, alkotóinak és munkásainak hibájából elveszti szerves kapcsolatát a közönséggel, fel lép a sokat emlegetett, félremagyarázott »válság«.

A színház egészen más igényeket elégít ki, mint a mozi vagy a rádió. Egészen különleges, még ki nem elemzett ösztön, a *teátrális ösztön* a létalapja. Azt a belső izgalmat, amit a színészi szerepátéléssel való nézőtéri együttélés jelent, nem nyújtja semmiféle gépművészet. A rádió nem sodorta válságba a hangversenyeket: a jó koncerteknek ma is megvan a publikumuk. A színház *önmagára találását* sürgeti a rádió és a hangosfilm.

A színház *belső megújódása*, mely kivezeti a »válságból«, vagyis újra megteremti a szerves kapcsolatot a színház mint a korral együtt élő eleven organizmus és a közösség közt, három ponton valósítható meg:

1. A műsor!... A magyar közönség dramaturgiai színvonala *magasabb*, mint például a németeké. Nem könnyű kielégíteni. Fontosabb: *mit* lát, mint az, *hogyan* látja. A speciálisan teátrális értékek iránt, mint például a színészi játékfelfogás, rendezői beállítás újszerű szépségei, kevésbé fogékony, legalábbis nem öntudatosan az. A daraboknak kapcsolatot kell tartaniuk a közösség lelkeinek titkos problémáival.

Sok kitapogatatlan pontja van a mai magyar közönség lelkének. Gazdagabban tud rezonálni darabokban megütött hangokra, semmint azt a magyar írók és színházvezetők álmodni képesek.

2. *Szcenikai reformok*. Ha nem is olyan mértékben, mint a németeknél vagy oroszoknál, de az új nemzedéknek rányílt a szeme a korszerű színpad stílusproblémáira. Nem ugyanaz jelenti ma már a teátrális esztétikai értéket, ami azelőtt. A színházművészetnek új felfogása alakult ki öntudatlanul a mai közönség fiatalabb korosztályaiban, melyet ha valóra vált egy rendező, aki velük lát és velük érez, ujjongva ismerik fel színpadi alkotásában saját előadás-látomásukat.

3. *A színház és a közönség új organizálása*. A közönségben újra világossá kell tenni azt, hogy belső köze van a színházhoz. *Alkotólag* kell a közönségnek mint kollektívumnak belépnie a színház irányításába. A német *Volksbühne*-egyesületek példával is szolgálnak erre nézve.

A színház mint szervezet sajátos természetében rejlik az a paradoxonszerű követelmény, hogy csak akkor teljesítheti ezt a hármas hivatását a reformok terén, ha minden vonatkozásban *egyetlen* ember irányítása alatt áll. Három-négy igazgató, öt-hat rendező felügyelete mellett csak egy határozott művészi karakter nélkül való színház vegetálhat.

Reinhardt, Tairov, Jessner nem fejlődhetek volna ki egy pesti színház rendezői szobájában. A *korszerű színház* csupán a kort mélyen érző, *egyetlen*, ízig-vérig színházi ember alkotása lehet, és csak a legteljesebb szuverenitás biztosíthatja a színházalkotó egyén munkája sikerét.”

DR. NÉMETH ANTAL:
Új Színházat!
Magyar Illusztrációk,
1931. május–június. I. évf. 2. sz. 61–63.

Újraolvastam még egy szöveget.

Akkortájt írtam az évados műsorfüzetbe, mikor új-raválasztottak direktornak Kecskeméten.

Mára már ez is TÖRTÉNELEM, s mint ilyet szeretném megóvni. Íme:

HALVÁNY FOGALMAK

Olvasom a NET-en a rólunk szóló írásokat, és beleborzongok: ez marad meg rólunk a hálón. Meg a nyomtatásban. Ijesztő, és persze egyúttal: vidám.

Teljesen reménytelen a publikálók agyát megváltoztatni, nincs is ilyen szándék.

Mikor a *Theater Heute* elemzéseit is olvassa, az embernek (ha lesz még ember) az lehet majd az élménye, hogy 2003-ban külön planétákon nézték és ítélték meg dolgainkat a Nagy Közös Európában.

Míg máshol (Észt-, Lett-, Finn-, Orosz-, Lengyel-, Horvát-, Cseh-, Svéd-, Német-, Olasz- ORSZÁG-ban) egészen magától értetődik, hogy mindenhol **színházcsináló rendező-koreográfus-zenész-átírók mutatványait** lehet megtekinteni Színház címén, addig idehaza a teljes fogalmi zűrzavar kereteiben, az általános, megrökönyödő elutasítás próbálja valamiféle nem létező normalitás felé hajlítani a fejünket.

A tájékozatlanság dobozaiban pedig ijesztő fogalmakat kapcsol hozzá a fűzőgép.

A viszont-kioktatás tanári póza még így, mesterdoktori fokozattal is nevetséges lenne.

Mégis, mit tegyünk, hogy ne lehessen újra meg újra olvasni az előadásaink kapcsán ugyanazokat a marhaságokat? Őszintén mondom: NEM TUDOM.

Mikor a tájékozatlan értetlenkedés elavult lexikon-szócikkeket idéz folyamatosan a fejünkre, talán a leghelyesebb, ha elmondjuk az érdeklődő és kíváncsi Közönségünknek, hogy: mi minden nem vagyunk, nem voltunk, nem leszünk.

(A többes szám semmiképp nem „királyi”, valójában plebejus: leginkább azt jelzi, hogy a Színház közösségi műfaj.) Tehát:

NEM VAGYUNK

– MODERNEK – a száz évvel ezelőtti művészeti áramlat ugyan még a hatvanas években is kísértett, de a fogalomnak immár huszonöt éve semmi értelme. A nyolcvanas évek óta „posztmodernnek” hívják a dolgot, a „modern” utánit. (Húsz éve még volt kedvünk elhülyéskedni a „premodern” mozgalom kategóriájával, de az ezredfordulás Káoszban már ennek sincs értelme.) Apropó: hülyéskedés:

NEM CSINÁLUNK

– BLÖDLIT – ezt a fogalmat H. úrék találták ki épp Kecskeméten, de soha semmi közünk nem volt hozzá. Mindenkoron másképp tartottuk hülyének magunkat, a világot és őket, mint ők és a mozgalmuk.

NEM VAGYOK

– CINIKUS – bár ezt iskoláskorom óta mondják, de nem igaz, nem lehet igaz, ha valóban cinikus lennék, már régen nem írnék és rendeznék semmit, főleg nem ekkora elánnal.

NEM VAGYUNK

– AVANTGÁRD – azaz élcsapat, több okból. Minden gárda eleve óvatosságra int. A neoavantgárd is szépen levitézlett immár. „*Derrière-garde*”, azaz utócsapat persze lehetnének, de nincs előttünk olyan, aki után mennénk. Ugyanez vonatkozik az ALTERNATÍV kontra „FEL-TERNATÍV”, valamint a kőszínház–faszínház párocskára is.

NEM VAGYOK

– POLGÁRPUKKASZTÓ – bár ez talán szívesen lettem volna, Jarry vagy Petőfi kortársaként, úgy százhusz-százhatvan éve. Manapság semmilyen polgárt nem látok, akit érdemes lenne pukkasztani. Az utolsó német polgárok már régen megpukkadtak odahaza. Itt, nálunk, legföljebb parasztpukkasztó, dzsentripukkasztó, prolipukkasztó, egyházpukkasztó, hivatalnokpukkasztó, esetleg esztétapukkasztó vagy újtahópukkasztó gesztusokat lehetne tenni... de azokat megteszi helyettünk az egész világ művészete, több ezer éve.

ILYEN ÉRTELEMBEN VAGYUNK

– HAGYOMÁNYOSAK – ... mindennek szép, több évszázados hagyománya van. Robin Hoodék óta, Shakespeare-rel együtt valljuk: éljen az Erdő! Puckkal pedig azt mondatta Arany János, amikor félrefordította Shakespeare-t: „Nincs nekem oly mulatság, mint az összevisszaság!”

Miközben még az is lenyomatódhatott az *ELŐRE HÁT*, *FIÚK* kapcsán, hogy értelmetlennek látnám a Forradalmat: nos, ennyi „NEM” után végre Vallomást teszek:

Alapvetően Petőfivel együtt romantikus, Krisztussal együtt lázadó és Adyval együtt magyar világpolgár vagyok.

A világból pedig kamaszkorom óta csak a Forradalom és a Szerelem érdekel.

SEMMI & MINDEN pedig NEM azért van a színpadon, hogy Bármit meg kelljen fejteni, hanem: Játékból.

Nem Kereszt-rejtvény, hanem: Színjáték.

A színjátéknak pedig Hamlet óta „az Idő, a század, tulajdon testét és lenyomatát” kell felmutatnia.

Aki nem ezt célozza, és mégis színházat csinál, az bitang megélhetési bűnöző.

B.

Utóirat.

Sok egyszerű idézettel lehetne itt fellépni még...

A Színház ilyen értelemben feltétlenül interpretációs művészet marad: szövegeket mutat, mond, idéz.

Swift, Voltaire, Cervantes, Gogol,

Babits, Karinthy, Weöres,

Kundera, Spiró, Esterházy,

Szabó Dezső, Tom Wolfe, Tamási Áron,

Shakespeare és Molière...

Maradt feladatunk bőven.

Konstruktív és dekonstruktív egyaránt.

Lőrinc László

Az Arc-en-Ciel színei

BLATTNER GÉZA BÁBSZÍNHÁZA

1929. október 29. New Yorkban összeomlik a tőzsde, megkezdődik a nagy világválság. Az aznap reggeli párizsi lapok persze még nem tudnak minderről. Egyelőre a „bolond éveket”, a vidám húszasokat élük. Számos lap foglalkozik például azzal, hogy az előző napon a második nemzetközi bábkongresszus keretében „valami teljesen új, nagyon különleges és nagyon ígéretes” bukkant fel: az Arc-en-Ciel (Szivárvány) bábszínház, mely „a jövőben fontos szerepet fog játszani a színházművészet elszürkülése ellen vívott keresztes háborúban” (*Le Journal*, 1929. október 29. *Les Marionnettes*). Maurice Raynal, a modern festők és irányzatok egyik legtekintélyesebb francia méltatója és felfedezője

azt írta az *Intransigent*-ban: „A bábszínház teljes megújulásának tanúi lehetünk. Először tűnt fel, hogy a bábok létrehozhatják a saját művészetüket, nem csak az életet utánozhatják.” A többi kritikában is a „csodálatos”, „festői”, „elragadó”, „bájos”, „ellenállhatatlan”, „varázslatos”, „találékony” jelzők variálódtak.

A színház vezetője a háborúkat és válságokat rendíthetetlen lelkesedéssel végigbábozó, negyven évvel ezelőtt elhunyt magyar Blattner Géza volt, akinek nyáron, Pécsen nyílt kiállítására novemberben érkezik Budapestre, a Bajor Gizi Színészmúzeumba. A kiállított – többnyire csak képeken látható – bábok nagy része azonban nem Blattner saját alkotása. Az Arc-en-Ciel

egyik titka ugyanis éppen az volt, hogy vezetője lelkes csapatemberként képes volt mindig maga köré gyűjteni a Párizsba „kiválogatódott” nagy tehetségű, újító és vállalkozó kedvű magyar művészek megfelelő hányadát. Bábszenvédélye sokakat megragadott, és mivel feleségével fenntartott, marhahólyag lámpaernyőket készítő-festő üzeme remekül jövedelmezett (még autót is tartott fenn), feltehetően honoráriumot is tudott adni a rászorulóknak.

A hazai sajtóban viszonylag sok szó esett már magáról Blattneréről, érdemes lenne hát ezúttal egy kis szemlét tartani a munkatársak különös gyülekezete felett. Képtelenség persze maradéktalanul kitérni a párizsi tevékenységének harminc éve alatt vele együttműködő több mint harminc művészre. Felesleges lenne például külön részletesen ismertetni a világhíreket, például Étienne Beothyt (Beöthy István, 1897–1961), akinek szobrai az európai avantgárd élmezőnyébe szokás sorolni, Koffán Károlyt (1909–1985), aki madártani fotóival a hatvanas években robbant be, vagy éppen a kubista Csáky Józsefet (1888–1971), aki nem sokkal azután, hogy 1908-ban gyalog kiérkezett Párizsba, Sztravinszkij, Apollinaire és Picasso köréhez

nácsköztársaság bukása után emigrált, a húszas években Münchenben egy pantomimtársulat rendezője volt. Blattnerhez hasonlóan az 1925-ös világkiállításra érkezett ki Párizsba, ahol kenyéren, teán és cigarettán élt; barátja, Pascin, a híres bolgár származású grafikus segítette, akivel együtt keresték a női témákat a párizsi éjszakában Toulouse-Lautrecet idéző rajzaikhoz. Detre fordított, írt, kreált az Arc-en-Ciel színház számára, de mint rendező is közreműködött. 1932-ben barátjával, a belga Maurice Henrionnal árnyjátéknak dolgozták fel *A csodálatos mandarint*. 1933-ban megnősült, fiatal és gazdag feleségével saját bábszínházat hoztak létre Cou-cou néven, mellyel rövid ideig járták a vidéket, Párizsban pedig a Vieux-Colombier-ban (Louis Jouvet és Jacques Copeau színházában) és Gaston Batynál léptek fel.

Az első párizsi bábos évek legfontosabb munkatársa A. Tóth Sándor (1904–1980) festő volt, aki 1928-ban hagyta el Magyarországot, és Londonban portrérajzolásból élt, majd 1929 januárjában átlátogatott Párizsba. Blattneréknál megszállva, egy bábparavánnal osztoztak a szobán. A „hálótárs” hatása lehetett, hogy 1932-ig Párizsban maradt, ahol ő tervezte például az

említett 1929-es, nagy sikert arató műsorhoz *Az utca* című darabot, melyben jellegzetes párizsi alakok vonultak fel zenére, reggeltől éjfélig. Ezek a mulatságos, fából készült, festett síkfigurák olyan benyomást keltenek, mintha gömbökből, hajlított csövekből, hullámlemezekből készültek volna, mintegy sajátos félúton a kubizmus és az Art Deco, illetve a festővászon és a színpad között; szinte „kivágták” „őket” a festményből, hogy statikus síkfigurákként vonuljanak el a nézők előtt. Az 1930-as, *A vak vadász* című kis groteszk, magyar csalimeséből készült darabhoz viszont igazi marionetteket faragott és mozgatott – ezek ma a müncheni bábmúzeumban láthatók.

A. Tóth volt Blattner egyetlen olyan munkatársa, aki visszatelepült Magyarországra: 1932-től Pápán rajztanárkodott, és emellett a hazai pedagógiai bábjáték egyik megalapozója lett. Az ekkori cserkész kesztyűs bábjai, melyek a vásári bábuk stílusához közelítettek, kevésbé izgalmasak,

mint az Arc-en-Ciel részére még Párizsban készített, illetve később Pápáról kiküldött bábuai és tervei. Így küldte el például *Az ember tragédiájának* 1937-es bábfeldolgozásához az egyiptomi szín terveit. Madách művének ezzel az első franciaországi előadásával az Arc-en-Ciel a Párizsi Világkiállítás aranyérmét nyerte el. (Magyarok összesen hatvanegy aranyérmét kaptak, közöttük volt például Molnár C. Pál és Aba Novák Vilmos.)

Ugyanehhez az előadáshoz Rajk István (Étienne Raïk, 1904–1976) tervezte a párizsi színt. Ő 1924-ben érkezett Párizsba, és Medgyes László párizsi modern szcenikái iskolájának tanára lett; diákjaival a húszas években gyakorlatként báboztak, például Rajk expresszív, groteszk figuráival előadták az *Übű királyt*. 1935-től reklámfilmeket készített, az első színes animációs reklámfilm egyik alkotója volt. 1947-től saját, igen sikeres stúdiójában készített több mint két-



Blattner Géza Banjo úrral és a pelikánnal (1935)

csatlakozva talán a leg-híresebb magyar művész volt akkoriban.

Inkább azokra leszünk tekintettel, akik bár kevésbé ismertek, de a színházzal, a bábművészettel valamilyen külön kapcsolatuk is volt vagy maradt.

Ilyen volt például Detre-Dietmann Szilárd (Constant Detré, 1891–1945), aki Cselényi-Walleshhausen Zsigmonddal együtt Blattner első munkatársa volt; hárman közösen hozták létre még Budapesten az 1919 márciusának elején bemutatott ún. Wayang-játékokat, melyek műsorán *A lovag meg a kegyese* címmel egy öflamand játék is szerepelt, Kosztolányi Dezső számukra készített átdolgozásában, valamint két Balázs Béla-mű (*A fekete korszó*, *A könnyű ember*); ezek közül az első szintén e dekorativitásra törekvő szecessziós művészszínház megrendelésére született. Detre a ta-

száz filmjének többségében – a bábszínházás szemlélet továbbéléseként – emberszerűen mozgó tárgyak szerepeltek.

Az Arc-en-Ciel talán legkalandosabb és legszínesebb munkatársa Ábel Frigyes volt (Frederic O’Brady, 1903–2003). Ő az egyetlen, aki nem képzőművész – de közben minden más. Magyarországon már tizenévesen fellépett Bárdos Artúr Belvárosi Színházában, majd 1928-tól Németországban dramaturg lett és tánc-tanár, Angliában nyelvtanár, később belépett az idegenlégióba. Színészként a harmincas évektől a hatvanas évekig francia és amerikai mozi- és tévéfilmek tucatjaiban játszott, köztük számos világhírűben. 1932-ben éppen egy párizsi bárban zongorázott, amikor odalépett hozzá Blattner Géza, és mint „színház-

Ahogy a színház fellendülésében, a világháború utáni lassú megszűnésében is szerepe volt a „holdudvarnak”: „munkatársaim szétszéledtek” – panaszkodott Blattner évekkel azután, hogy 1958-ban felhagyott a bábozással, és visszatért a festészethez.

Tele vagyunk olyan magyarokkal, akik csak Hegyeshalom és Záhony között világhírűek. Az Arc-en-Ciel társulatának esetében más a helyzet. Bár a nagyközönség sem itthon, sem külföldön nem ismeri, a nemzetközi szakirodalomnak az a része, mely tudomást vesz róla, a korszakalkotó művészeknek kijáró elismeréssel említi.

Az amerikai bábozás egyik későbbi megújítója, Bill Baird huszonevévesen Európában keresett ihletet, és



André Kertész felvétele

igazgató” meghívta magához másnapra. Ábel meglepődött, amikor találkozott a „társulattal”: Blattner „kinyitott egy szekrényt, melyben vagy húsz marionett lógott felakasztva, mint a ruhák. Kivett egyet, egy óriási pelikánt, melyet 14 szál mozgatott. Azt mondta, álljak fel egy székre, és próbáljak egy kicsit játszani. Meglepődtünk mind a hárman, Blattner, a pelikán és én, hogy a bábu belement a játékba, válaszolt, engedelmeskedett, lépdelt és játszott a nagy csőrével, ahogy akartam. Pár perc múlva már a bábu irányított engem” – emlékezett vissza 1983-ban. Ábel az Arc-en-Cielnek számos darabot és kísérőzenét alkotott, és virtuóz bábmozgató lett, később egyszemélyes bábprodukcióival, gyakran csupasz kezére „fejként” húzott fagömbökkel járta a világ kabaréit és tévéstúdióit. „Elbűvölő, nagyon tehetséges komédiás és bábjátékos – írta róla Juliette Gréco, magyarul is olvasható emlékirataiban. – ...A történetek, amelyeket szereplői előadnak – elragadó módon és nem ok nélkül –, magyaros zamatúak.” (Gréco fiatal lányként, a háború idején egy panzióban lakott vele és Gérard Philipe-pel.) A hatvanas évek elején Ábel Amerikában telepedett le, a rochesteri egyetlen franciát tanított. Memoárja (*All told*. New York, Simon & Schuster, 1964) – melyben felidézte például Bárdos Artúrral és Molnár Ferencsel kapcsolatos emlékeit vagy együttműködését Orson Wellesszel – magyarul nem hozzáférhető.

BALRA: A Szextett című 1965-ös visszaemlékezésében az Arc-en-Cielt tartja a bábelőadás (1935) „legforradalmibbnak az összes között”, megjegyezve, hogy számára az akkor még furcsa volt, mert, mint írja, „amerikaiként sokkal

hagyományosabb előadásokhoz szoktam”. Csak a világháború után barátkozott meg – ő és Amerika – a modern bábszínházzal, két fiatalabb francia (Yves Joly és Georges Lafaye) hatására. Feltehetően nem függetlenül Blattneréktől, ugyanis Párizsban, ahol a húszas években csak hagyományos bábegyüttesek működtek, Blattnerék 1929-es fellépését követően rövid időn belül öt kis modern társulat jelentkezett. Így, bár a közvetlen hatáselemek cáfolhatatlan kimutatása nehéz lenne, hajlamosak vagyunk hitelt adni a német Wolfgang Till 1986-os szavainak (melyek különben egybecsengenek a bábörténet lengyel szaktekintélye, Henryk Jurkowski legutóbbi, 2002-es művének megállapításaival is), miszerint „Blattner Géza művészete Franciaországban bábreneszánst indított el. A játékosok több generációjára kifejtett hatása mind a mai napig érezhető maradt.” Ebben bizonyára az „igazgatón” kívül és attól elválaszthatatlanul nagy szerepe volt a párizsi magyar művészkolónia többi együttműködő tagjának is.



Koltai Tamás

Műhűség – vagy valódi?

NONKONFORM VÁLTOZATOK OPERÁRA

A művekhez való hűségről (*Werktreue*) folyó vita az opera esetében megreked annál a pontnál, hogy a partitúrához nem nyúlunk. Ez az egyetlen közös nevező. (Bár már ez sem egyértelmű, a tempók megválasztása, a dinamika, az eredeti szerzői változatok közötti választás gyakran polémia tárgya.) A színpadi – rendezői – értelmezés vagy átértelmezés megítélése különösen akkor nehéz, ha szakmailag perfekt módon, átütő előadói tehetséggel valósul meg, mint Bayreuthban és Salzburgban. Általában.

A *nürnbergi mesterdalnokok* idei bayreuthi felújítása Richard Wagner Németországban mindenkor legnépszerűbb, kultikus, „népszínműként” (*Volkstück*) kezelt operájának radikális és ideologikus interpretálása miatt keltett vihart. A darab legfontosabb hagyományai közül az egyik a helyrajz: a történelmi (nürnbergi) kolorit, amelyet a szokványos előadások mintegy „tölgyszeretben” nyújtanak át. Amikor Wieland Wagner két alkalommal, 1956-ban és 1963-ban szakított ezzel a hagyománnyal, Bayreuth addigi történetének két legnagyobb botrányát váltotta ki. Katharina Wagner legújabb rendezésében van egy szimbolikus szakasz. Mialatt Fritz Kothner, a mesterek egyike (dalnok és pék) az első felvonásban hivatalosan előadja a követendő esztétikai szabályrendszert, klasszikus műalkotásokat vetítenek ki, köztük egy középkori városmetszetet, afféle Nürnberg-emblémát, amelynek mását ezután a mesterdalnokok közé felvételiző Stolzingi Walther és a produkcióját elbíráló írnok, Beckmesser „versenyszerűen” rakja ki kis puzzle-darabkákból egy-egy állványra. A különbség az, hogy Walther fejjel lefelé rakja ki a várost, és amikor ezt nem értékelik, összevissza absztrakt mintákat csinál belőle, majd a Beckmesser szabályos ábrájából is, sőt az övét lemázza fehér festéssel. Walther nemcsak költő-dalnok akar lenni – Pogner Éva kezét elnyerendő –, ő eleve szoros kapcsolatban van a művészettel, ír, fest, zenél, szobrászkodik: fiatal művész abban a művészeti iskolában, amely az előadásban az első felvonás helyszíne. Katharina Wagner két hagyományt tör meg egyszerre: nürnbergteleníti és templomtalanítja a darabot, amelynek voltaképpen témája nem pusztán a művészet, hanem a vallási kultusszá tett művészet. (*Pro memoria*: az első felvonás eredetileg tempóban játszódik.)

Általában kaján örömmel tölt el, amikor skolasztikusok a rakoncátlan klasszikus szerzők nevében védik a művek sérthetlenségét vagy „eredetiségét” az utókor szuverén interpretálójától. (Ennél csak az mu-

latságosabb, ha az elnézően kezelt honi pongyola félamatőrizmust a külföldi operaszínpadok profi provokátorai elé helyezik.) Az első reflex a megrökönyödés és az elutasítás; azután évekkel később, amikor a kiátkozott produkció nemzetközi etalonná válik, kiderül, hogy ők már akkor is mellette voltak. Évtizedek óta ugyanaz a mese. A vájtfülvű zeneiség különleges színházi vaksággal párosul, ennyivel rosszabb az opera-színház helyzete minálunk még a drámai színházénál is. Ami a *Mesterdalnokokat* illeti, abból nem nehéz kihallanunk Wagner saját konfliktusát a régi és az új művészet, a sablonokhoz alkalmazkodás és a spontán természetesség közti választás kényszere között. Lehet vitatkozni azon, hogy megoldotta-e a konfliktust, vagy sem. Hogy Sachs megérzi-e és pártolja-e a Walther intonálta új hangot, és a végén – ő vagy Wagner? – visszakozik-e, visszatérve a nagy C-dúr hagyomány himnikus apoteózisához. Hadd játsszák le zenetörténész-ideológusok ezt a meccset, tépelődjenek rajta, hogy vajon a nagynémet nacionalizmust kicsengető végső Sachs-monológ miatt volt-e ez mindenkor Wagner *überoperája*. (A döntést motiválja a náciizmus; A *velencei kalmárt* sem lehet a holokauszt után úgy játszani, mint előtte.) A zenei fogalmazásnál maradván: azt is hagyjuk rájuk, hogy Beckmesser ünnepi „halandzsája” a réten irodalmilag Morgenstern, zeneileg Alban Berg elődje-e, ő maga pedig talán posztmodern pionír, aki dekonstruálja Walther versenydalát...

Mindez *tényleg* nem kell ahhoz, hogy valakit zavarjon Sachs sovinizta szózata az opera végén; magamról tudom, hogy az idült Wagner-rajongót is zavarhatja. Sem ezt a mozzanatot, sem az *egész darabot* nem lehet pusztán az időtlen klasszicitás szemszögéből nézni – aki ezt nem érti, annak hiába is magyarázná bárki, mit jelent a színház jelenidejűsége. Katharina Wagner egyszerűen végiggondolja az egészet: tükröt tart a klasszicitás és a nacionalizmus kultuszának. A műélvezetben elmerült közönségnek, amely egymással szemben ül a rivalda két oldalán:



a Festspielhaus nézőterén és a színpadon emelt tribünön. Két ünnepi játék – itt és ott. A nézők egymást gukkerezik. Ugyanazt nézik: a *Mesterdalnokok* utolsó jelenetét, amelyben „az idegen befolyástól mentes német művészet” konzumált show-műsorba torkollik, aranyszarvas-vacakkal mint fődíjjal, a Nürnbergi Bank csekkjével, hostessekkel és az önmagát gerjesztő népi művész szózatához a német giccshéroszok süllyesztőből kiemelkedő két monumentális szobrával.

FENT: Franz Hawlata (Hans Sachs)
A nürnbergi mesterdalnokokban

JOBBRA: A német kultúra bábfejű nagyjai a Wagner-operában

Persze, hogy dül-fül a konzumközönség. Meg van sértve. Kellemetlen dolog magára ismerni. Ezáltal lepleződik le. Ha röhögne egy nagyot, ő hagyná el győztesen a Festspielhaust. Így Katharina Wagner. A nemzeti öntömjéntől felfúvódott polgár képtelen nevetni magán.

Az utolsó jelenet előtti négy órában sok minden történik. Az előadás két ellentétes ívből áll, amelyet a második felvonás nagy éjszakai kava-





rodása választ el. Az első fele a lázadás. Sachs (Franz Hawlata) avantgárd művésztanár az akadémián, fekete ingben, pantallóban, meztláb – *nota bene*: foglalkozása suszter –, Walther (Klaus Florian Vogt) lezser nonkonform ifjú, napszemüvegben, kihajtott mandzsettával, edzőcsukában. (A *lábbeli* és a *nélküli* alapjelzés: Beckmesser szerenádjának hibáit nem kaptafakopogás, hanem égből hulló edzőcipők esése kíséri.) A mesterek tanári kara: a konzervativizmus élő falanxa, fekete talárban és vaskalap-süvegben, merev elvekkel és a katekizmus sárga könyvecskéinek halmaival az auditorium hatalmas asztalán, amely romhalmazzá válik a rápenderülő Walther provokációjától. Walther még a molett nyárspolgári liba Évából (Amanda Mace) is megpróbál nőt csinálni – átfesti a ruháját, kibontja a haját –, miközben Beckmesser (Michael Volle) szerenádra okítja az Évára (és a hozzá megtévesztésig hasonló Magdalénára) hajazó művészhallgatókat. Az éjszakai hajcihőben összecsapnak az ellentétek, egymásba olvad valóság és vízió, megelevenedik a szoborgaléria, kivetkőznek magukból a vaskalapos tanárok, élükön Beckmesserrel, aki *Beck in Town* feliratú pólóban viháncol. A szoborgaléria – a német klasszicitás vízfejtő nagyjainak mozgó bábtruppja – a harmadik felvonásban is visszatér mint a háttérben szöszlő idióta társaság, később előrejönnek, és egy gagyi-show fölgerjedd résztvevőiként tűzre vetve az avantgárd képviselőit, elővarázsolják a fináléban szereplő aranyzarvas-giccset. De ez már az utolsó kép előtti átkötő zene alatt történik. Korábban végbemegy a nagy átalakulás: a Wahn-monológ töprengése Sachsot visszafordítja az úton, rájön, hogy túl messzire ment, szép lassan sötét öltönyt és cipőt húz, Walther amorf paradicsomi álmát visszatereli a konform versenydalformába, amivel nincs nehéz dolga, mert az álom a lázadó ifjúval is megértette, hogy jobb lesz neki beházasodni a Pogner családba, és ezt csak avantgárd allűrjeinek elvetése árán érheti el. Az ötös: kaján képkeretekbe foglalt élőkép – és jövőkép – a két *überkonform* családdal, Dávidékkal és Waltherékkal, plusz a megelőlegezett gyerekáldással. A gazdátlan edzőcipőt – a nonkonformizmus jelképét – a bóklászó Beckmesser húzza fel, aki Walther menet közben elvetett versenydal-installációját is felhasználja saját, csúfos kudarcra végződő „Festspiel”-szerepléséhez. A laza népiünnepélynek indult, a Beckmesser-féle alternatív paradicsomjeleneten fölháborodott nézők egyetlen rántással feszes estélyibe vágják magukat, hogy merev, egyentapsos ünnepélyességgel honorálják Walther éteri és Sachs hősi *németségeltjesítményét*. A bayreuthi Festspielhaus közönségének egy része is ilyesmit szeretett volna látni, és nem örül neki, hogy a színpad és a nézőtér közötti kommunikáció következtében *A nürnbergi mesterdalnokok* előadása *A nürnbergi mesterdalnokok* című operáról szóló előadásává vált. (A zenei kvalitásról nyilatkozást meghagyom azoknak, akik Sebastian Weigle karmesteri nivójánál naponta jobbat hallanak az összes magyar operaházban. Vogt és Volle nagyszerűek, Hawlata nem az a tipikus hangnagybirtokos, Mace pedig ugyanolyan drabálishan énekel, ahogy kinéz, és bár a kinézete miatt kapta a szerepet, ez túl nagy árnak bizonyult.)

Az operai zombik hápogására a salzburgi *Anyegin* is alkalmas, de kevésbé jön be, mert a közönség – meglepő módon és az ellenkező híresztelések dacára – lelkesedik. A nézőtérén és azon kívül. A Tatyjanát éneklő Anna Szamuilt – amit az indogermán nyelveken Samuilnak írnak, arról hazai nyelvérzéssel feltételezhető az „sz” betűs magyar változat, vagy akkor írjunk Lenskijt, esetleg Lenskit, az még nyugatiasabb – máris kinevezték második Nettekónak. Ennyit a publikum állhatatosságáról, avagy így múlik el a világ dicsősége. Aki szürkének látja Szamuil Tatyjanáját, csak azért teheti, mert az is. Szürke kiséger nagy orosz lélekkel. Aminek meg van írva. Anna II. nem akkora sztár, mint Anna I. – akire amúgy is megharagudtak, mert lemondta Rossini *Stabat Materét* –, de telibe találja a sivár életébe belefásult lányt, aki romantikus regényekbe menekül, és romantikus hősnek látja az Anyegin nevű garbópulóveres, nyegle ifjút. A rendező – itt is egy kemény nő,

Anna Breth, élteesebb, de ugyanolyan „német”, mint Katharina Wagner – nem andalodik el a XIX. századi vidéki kúria idilljén, hanem belepottyantja a darabot a Brezsnjev-érába. Áporodott, kilátástalan, szenttelen vidékiség, inkább szürreális, mint reális. A magas, barna ajtókkal jelzett falak közé beékelődik a satnya búzatábla, a málnaszedő lányok dalát gyári részleg monoton varrógépeinél dolgozó munkásnők éneklék, az estély maflán gunnyasztó csoportjait legföljebb a lányokkal erőszakoskodó helyi bunkók élénkítik föl, akik monsieur Triquet-t is véresre verik, amiért idegen és gáláns merlenni. Ez az egyszerre csehoviánus – gondoljunk az *Ivanovra* – és brechtianus anyagkezelés elidegenítő effektusként működik a zene melodikusán hömpölygő tónusával szemben. Hideglelős a kontraszt. A máskor arányosan totyogó dadát (Emma Szarkiszjan) arrébb lökdösik, mint a *Három nővérben*, még Tatyjana sem tűri meg maga mellett, és nem veszi észre, hogy a hajlott öregasszony, miután unokájával elküldte az Anyeginnek írt levelet, belefekszik frissen ásott sírjába. Csupasz falak között, csatagos padlón vívják a párbajt, Lenszkij (Joseph Kaiser) kis tüzet rak Olga-émlékeiből, Anyegin (Peter Mattei) útközben fölszedett párbajsegédje az alkoholista csövesek mohóságával vedeli be az esetleges békülésre – hiába – hozott pezsgőt. A két évvel későbbi vizionlátás színhelye egy apparatcsik-exkluzivitással berendezett étteremsarok, ahol bankettet tartanak a nomenklátúra részeg tagjai és konzumnők jelenlétében. Gremin (Feruccio Furlanetto) átszellemült öregember helyett szangvinikus alkát, aki energikus vallomást tesz Anyeginnek arról, hogyan talált a megvetett világ elől menedéket Tatyjanában. A külföldről hazatérve lestrapált-letargikus Anyegin végső nagy rohamra indul a viszonzatlan szerelem emlékéért nercbundában is őrző asszony ellen, akinek változatlanul az arcára van írva a kilátástalanság – de hát, mint tudjuk, az elfuserált sorson utólag nem lehet változtatni.

A nosztalgiaopera kedvelőinek nagyon érzéketlennek kell lenni-



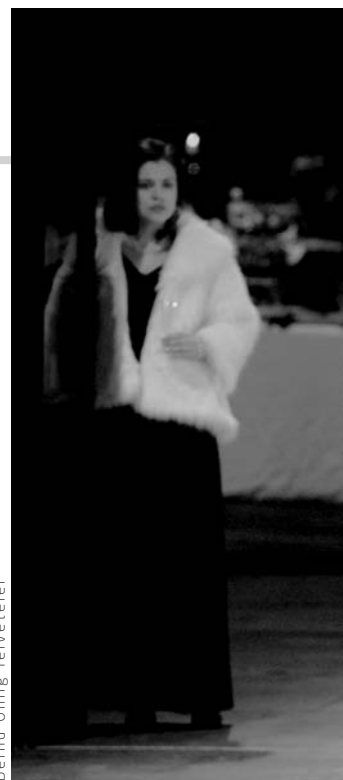
ük, ha elutasítják ezt a rózsaszín helyett kétségkívül szürkében játszó, fölkavaró előadást, amely – legalábbis azon az estén, amelyen jelen voltam – még a Salzburgot státusszimbólumnak használó nézőtéri sznobokat is lenyűgözte. Mindenesetre szórakoztató volt hallani, hogy Barenboim több helyen mézszűrővel és hektikus tempókkal dolgozott, mint aki be akarta bizonyítani, hogy talált Csajkovszkijban fölfedeznivalót. Az pedig egyenesen kaján örömmel tölt el, hogy akik itthon bátran szemberajongják a mi (Pesten is) vidéki tenorjaink hallgathatatlan Alfréd-jét, Nemorinóját vagy akár Stolzingi Waltherét – a fősorolást hosszan folytathatnám –, fanyalognak a bayreuthi és salzburgi tenorok teljesítményén. *Ugocsa non coronat.*

Az operai kulturálatlanság legbiztosabb jele a külső jegyek – díszlet, jelmez – szembeötlő anakronizmusából kiinduló ítélezés. Mintha számítana, hogy egy opera melyik korban, milyen kellékek között „játszódik”. Mintha volna külön személyi és tárgyi – énekes-színészi és scenikai – rendezés. Holott csak együtt létezik a kettő; az utóbbi – adott esetben – kedvező feltételeket teremt az előbbinek. Nem mindenki képes személyiségbe, karakterbe sűríteni a lé-

FENT: Emma Szarkiszjan (Filipjevna dajka), Joseph Kaiser (Lenszkij) és Jekatyerina Gubanova (Olga) a salzburgi Anyeginben

LENT: Anna Szamuil (Tatyjana), Peter Mattei (Anyegin) és Feruccio Furlanetto (Gremin)

nyezet, mint Katharina Wagner vagy Andrea Breth. Ilyenkor jönnek az ostobaságok. A *bűvös vadászt*, a német romantikus *nemzeti* opera megteremtőjeként – többek között épp Wagner által – kultikusan tisztelt Weber német földön a *Mesterdalnokok*nál is népszerűbb „*Volkstückjét*” az életrajzi ismertő szerint a drámaírásban és drámarendezésben egyaránt jártas Falk Richter igazi kontárként vitte színre Salzburgban. Pedig látszólag ugyan-



Bernd Uhlig felvételei



Jelenet A bűvös vadászból
(középen Peter Seiffert
mint Max)

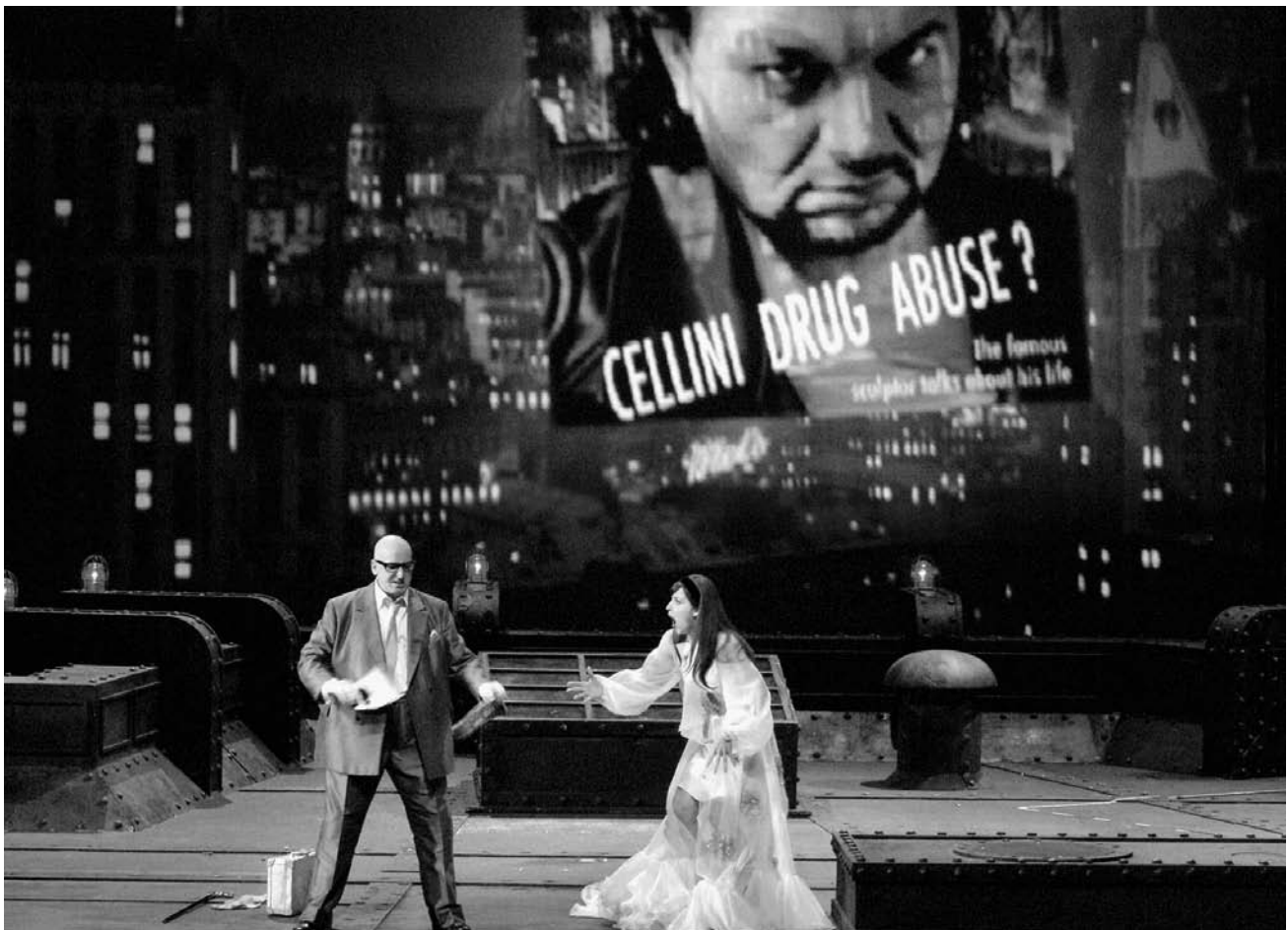
azt csinálja, mint az imént említett rendezők – ugyanolyan *divatos*, mondhatnák a minimális distinkcióra képtelenek –, azaz átteszi a cselekményt a mába. A színhely a lőtér, egy modern csarnok, a tömeg a sörfesztivál közönsége, a kirándulók hátizsákjából bontják ki zörgő zsírpapírba csomagolt uzsonnájukat, szabad idejükben tévét néznek, és filmbejátszásban, autóvezetés közben beszélnek meg problémáikat. Csakhogy az egésznek semmi értelme. *Nincs tét*. A szereplők klisé-illusztrációk, nem drámai sorsokat játszanak el, hanem díszletben ágálnak. Az egésznek enyhe show-jellege van, mint a *Mesterdalnokok* ironikus fináléjának, azzal a különbséggel, hogy nincs benne irónia. A történet *sötét oldala* – hogy el ne felejtsem, az idej Salzburgi Ünnepi Játékok mottója „az értelem éjszakai partja”, utalás a híres Goya-idézetre – egyszerűen el van hülyéskedve. Samiel, az „ördög” – prózai szerep, a fanyar Burgtheater-színész, Ignaz Kirchner játssza – kedélyes konferanszié, aki bejelenti, hogy „most pedig az *echte* német vadászkart prezentáljuk önöknek”, meztelen lányok és pirotechnika társaságában álldígal a golyóöntés jelenetében, miközben horrorfilm pereg a falakon, de fogalmunk sincs arról, hogy ő



maga kicsoda: narrátor, transzcendens lény vagy unatkozó milliomos. A végén mindenesetre beáll a kereszt apoteózisában egyesült tömeg közé, ami komplett nonszensz. A gunyorosan indult produkció klerikális áhítatba torkollik – a célkeresztből sima kereszt lesz –, ami révült lelkesedésbe ragadja a közönséget. Ez még nem lenne baj, a bornírtságnak is lehet értelme, ha a nem mindig ennyire rossz Peter Seiffert mint túlkoros, tohonya és bamba Max bármerre elmozdulna a semleges unalomból, Petra Maria Schnitzer Agathája nem úgy nézne ki, mint egy mész belvárosi úrinő a Sacher teraszáról, és nem énekelne úgy, mint egy Lehárban, Alexandra Kurzak Annácskája pedig – talán kontrasztként – nem háztartási alkalmazottat mintázna a volt NDK-ból. Legjobban az a jelenet tetszett, amelyben a darab szerint – rossz ómen gyanánt – egy kép leesik a falról. Ami itt úgy történik, hogy a lányok elbotlanak a tévéállványban – a képernyőn egy fotó –, amely rájuk dől. (A halhatatlan Örkény írta, hogy ha valakire rádől a kémény, az ugyanaz, mintha ő esne a kútba, csak más perspektívából.)



Német romantika után francia romantika: Hector Berlioz *Benvenuto Cellini* című, ritkán játszott első operája. Nincs népszerűségi együtttható, mint *A bűvös vadász* esetében, viszont van „művész-probléma”, mint a *Mesterdalnokokban*, sőt dramaturgiai előzménynek beillő jelenet, melyben a farce-helyzetbe került, bújócskázó Fieramosca ugyanúgy tumultust okoz a fellármázott szomszédok összecsendülésével, mint majd Beckmesser Nürnbergben. (Az eredeti történelmi korok is egyeznek: a XVI. század közepe.) Ami a művészproblémát illeti, a címszereplő hírneves firenzei ötvös és szobrász konfliktusa távolról sem olyan szubtilis, mint Sachsé, inkább a fenegyerekről és az *életművészről* van szó, mint a „mes-



Clärchen Baus-Mattar & Matthias Baus felvételei

Briendley Sheratt (Balducci) és Maja Kovalevska (Teresa) a Benvenuto Celliniben

terről”. (Berliozt éppúgy Cellini önéletrajza ihlette meg, mint Goethét.) A vasgyúró kalandor karneválozik, lányt szöktet, színházat csinál, párbajozik, randalírozás közben leszúr valakit, letöri kohómunkásai sztrájkját, és egyik napról a másikra – korábbi munkáinak beolvasztásával – elkészíti a pápa rendelte *Perszeusz*-szobrot. (Látható Firenzében a Loggia dei Lanzini a megmaradt kevés Cellini-műalkotás egyikeként.) A bemutatásakor rosszul fogadott opera szokatlan hangzásaival és dinamikájával – csillagó hangszerelése ellenére – megfektette a hallgatóság gyomrát, és a majdnem másfél évtizeddel később Liszt által megszelídített weimari változat sem aratott sikert. A salzburgi team viszont a popularitást tűzte zászlajára, az eddig főként reklámok, zenes videók és hollywoodi mozik szerzőjeként ismert rendező, Philipp Stölzl (kétes) ízlésének megfelelően. Stölzl kommersz operettet bírt készíteni Berlioz operájából, melynek korunk bonvivánja és showmanje a főszereplője. A cselekményt – saját szavaival – egy „félíg komor, félíg vidám, posztfuturista Rómába” képzelte, amely egyszerre idézi a *Batman*, a *Csillagok háborúja* és a hollywoodi zenés giccsök világát. Cellini helikopterrel érkezik – jöttét újságfőcímek jelzik, valamint a „Cellini is coming” főcímet kirajzolódása az égre –, barátja, Ascanio a *Csillagok háborúja* C3PO-jának mása (áríája közben lerakja a

bádogfejét egy tálcára), a pápa pápamobilon közlekedik püspöklila testőrökkel. Mindez csak viccesnek látszik, de valójában iróniamentes. Nem pazarolnám a helyet a bornírt ötletek leírásával, amelyek a videotechnika segítségével valósulnak meg, legyen elég annyi, hogy a látvány amilyen szemképráztató és zsúfolt, tartalmilag éppoly üres is. Minden, ami emberi lehetne, elvész benne, legfőképp maga Cellini, aki nagy formátumú hedonista himpellérnek volt előzetesen hirdetve, talán amikor még Neil Schikoffot várták címszereplőnek, mivel azonban ő lemondta – akár a bécsi Staatsoper igazgatásáról való lemaradása fölötti keservében, akár mert megismerkedett a rendezői koncepcióval –, s helyette Burkhard Fritz kaparintotta meg a lehetőséget, az elénk táruló nagyszabású csicsarevü-színpadon egy minden tekintetben jelentéktelen, bejiedt és szántalmas figurát látunk. Az utolsó jelenetben a teljes teret betölti az óriáskohó, amelybe irdatlan mennyiségű szobrot olvasztanak bele, hogy eleget tegyenek a pápai rendelésnek. És – vajúdvá – megszületik a kicsi *Perszeusz*. Holott valójában a bayreuthi *Mesterdalnokok* aranyszarvas-giccseinek kellene megszületnie. A salzburgi Grosses Festspielhaus nézőterének boldog közönsége ugyanolyan vehemensen ünnepli a bulvárshow-t, mint a bayreuthi *színpadi* közönség a commercializált kultúrnationalizmust – aminek a leleplezésétől viszont az „igazi” közönség egy része fölháborodva prüszköl a Wagner-szentélyben.



Koltai Tamás

„Liebe ist...!”

LUK PERCEVAL MOLIÈRE-JE

Thomas Thieme, akit ebben a hónapban *Az ügynök halála* című Arthur Miller-dráma Willy Lomanjaként láthat a Bárka Színház közönsége, négy Molière-színmű főszerepét alakítja – ugyancsak Luk Perceval rendezésében – a *Molière. Egy szenvedély* című előadásban, amelyet a Salzburgi Ünnepi Játékok és a berlini Schaubühne am Lehniner Platz közös produkciójaként mutattak be a halleini Perner-Insel barakkból átépített trafószerű színháztermében. Az előbbi mondat nem egészen pontos: Thieme egy olyan, csaknem ötórás előadásban játssza *Alceste*-et, *Don Juant*, *Tartuffe*-öt és *Harpagont* – illetve a négyükből összegyűrt Molière-egőt, még inkább *önmagát* ezekben a szerepekben –, amelyet a szerző ismert darbjai alapján Feridun Zaimoglu, Günter Senkel és Luk Perceval írt.

Örömhír, hogy napjaink legizgalmasabb színházcsinálóinak egyike, Perceval Budapestre jön – ez Bérczes Lászlónak köszönhető, aki a Miller-előadás láttán (SZÍNHÁZ, 2007. június) a Bárka-adminisztráció feljebbviteli fórumát is megnyerte, és a meghívással támogatót egyet azon a részen, amelyet a Tavasz–Őszi Fesztivál ütöget a hazai fesztiválprovincializmus falán. Nekem a Molière-töményig csak a „*Csaták!*” (1999) című vériszamosan groteszk Shakes-

peare-katvyasz és az elemelt-ironikus *Ványa bácsi* (SZÍNHÁZ 2005. szeptember) volt meg Percevaltól, de ennyiből is el tudtam helyezni a nagy boncnokok és kivesező kreátorok közé.

A hatvanhoz közelítő, testes, masszív, a zsigeri fizikalitás benyomását keltő Thieme – Forgách And-

Stefan Stern, Kay Bartholomäus Schulze,
Thomas Bading, Thomas Thieme, Patrycia Ziolkowska





rást jogosan emlékezteti Ulrich Wildgruberre, Zadek Othellójára, annál inkább, mert Thieme viszont Perceval Othellója – robusztus, tankszerű alkat, el tudom képzelni, milyen Baal lehetett Peymann-nál (sajnos, csak elképzelni tudom). Az előadás kezdetén mikrofonba bűg, surrog, hörög, dobog – később bőfög is –, szoroson az állványhoz tapadva, vagy földre fektében magára vonva. A mikrofontól mindvégig nem válik meg, ha elhagyja, visszakúszik hozzá, az állványtól megszabadítva a nyakába akasztja, vagy a fejére köti, úgy, hogy közvetlenül a szája előtt lóg. Az sem „zavarja”, ha közvetlen fizikai kapcsolatba kerül a szereplők valamelyikével, viszi magával a mikrofont, elhelyezi, szereplővé avatja, egy alkalommal leheveredik, megbillenti a talpával, és elkapja a rá dőlő rudat, sőt egy „szexuális aktusnál” is úgy helyezkedik, hogy bele tudjon lihegni. Szemérmetlenül nem lélektani realista színjátszás az, ami folyik, a szerep-

netet kivéve csaknem öt órán át, a végén oldalról fújó szélgépek segítségével percekig tartó hóvihár támad, a színészek arcába vág, úgyhogy el kell fordulniuk. A zúzalék egyre vastagabban fedi a padlót, föl kell szántani, bele kell gázolni, és persze rátapad a ruhára, arcra, bőrre.

Perceval egyetlen ember négy alakváltozataként, egy életút négy etapjaként fogja föl a négy Molière-karaktert, és még erre is rátesz, amikor magával a darabok szerzőjével azonosítja. „Ő”, így is nevezi az egygyé gyúrt figurát – a drámaíró és bohóc, a tragikus lélek és a Napkirály mulattatója, aki szenvedélyes komédiáinak írójaként, producereként és a főszerepek valószínű alakítójaként saját sorsát élte és halta (a véget tekintve szó szerint) a színpadon. A létezés nagy kérdésére keresett válasz szenvedélye egybefonódik a színházba mint élethivatásba ölt szenvedéllyel, és a szeretve-gyűlölet öngúnnyal vegyes nyilvános provo-



lők hatalmas üres térben mozognak, kerekekre szerelt hangfalakat használnak bútorok, az előadás úgy kezdődik, hogy a sötétből lassan kibontakozó térben hosszú tízpercekig mozdulatlan pózokban ülnek vagy fekszenek a hangszekrényeken, többen kényelmetlenül kicsavarodva – van időm elgondolni, mit szólnának ehhez a mi nagy színészeink –, és lassan kibontakozó akusztikai freskóként hangicsálva, zümmögve, dünyögve kreálnak-modulálnak szöveget és dallamot. Miközben folyvást hull a hó. A hó – könnyű, fehér habanyag – mindvégig esik, a két szü-

kációjába torkollik. Ezen a ponton nem tehetünk mást, mint hogy még egy személlyel kibővítjük az allegorikussá vált – egyfajta Akárkivé transzponált – figurát: magával Percevallyal. Ha blaszfémianak tűnik is, az ő provokatív teatrális szenvedélye izzik a mababrikus előadás legmélyén.

A részletes ismertetéshez nyelv- és darabismeretre lenne szükség, mivel egyértelműen fölismerhető ugyan, „hol járunk” – a darabok, *A mizantróp*, a *Don Juan*, a *Tartuffe* és *A fősvény* ebben a sorrendben „lineárisan” követik egymást –, sőt egyes részletek is



könnyen azonosíthatók, de a szöveg mégiscsak az új szerzőktől származik. Mindezek hiányában – őszintén szólva: fölszabadultabban – a színházi nyelvnek és a színészi játéknak tudtam szentelni minden figyelmemet, az alaphelyzetek „zsigeri” megértése ehhez elég támpontot adott, és minden túlzás nélkül lenyűgözött. Alceste-ként Thieme a „mikrofonhoz kötvé” játszik, mintegy belekapaszkodva, támaszt keresve hányja a világra világ- és öngyűlöletét; még Célimène-nel szeretkezve is – ezzel a töményen fizikai, testi, mégis merő stilizáció aktussal, amely később más módon megismétlődik Elmirával – mintha csak azért fordulna át paroxizmusba, hogy ellenbizonyítékot szerezzen. De hiába, a többiek elhagyják, vagy ő hagyja el őket, mindegy, a lényeg, hogy nincs „társaság”, magány van, Don Juan nem támadó, hanem menekülő, ami hódítás helyett maszturbálásba, cinikus világunyorba és meddő halálvágyba fordul.



BALRA:
Patrycia
Ziolkowska és
Thomas Thieme

JOBBRA:
Az előtérben:
Patrycia
Ziolkowska,
Christina Geiße
és Thomas
Bading

Matthias Horn
felvételei

A kiüresedést az úr betöltésének vágya követi, Tartuffe a saját világmagyarázatát keresi a vallásban, azok társaságában, akiknek mindenük megvan, kivéve a válasz a létkérdésre, amíg ki nem derül, hogy a révült hit mögött is üresség lappang, a „guru” pedig abból is kiforgatta őket, amijük volt. Harpagon már „évekkel később” ül a pénzén, környezete a bomló test elenyészését várva gubbaszt körülötte – mint a keselyűk az élve rothadó hús fölött, mondja Perceval –, míg ő maga haláláriában, szárazra vetett halként próbál átvicckélni a túlvilágra.

A „történet” keveset mond a játék szarkasztikus-gunyoros, pszichofizikailag motivált stílusához képest, amelyben a „száraz” verbalitás egyesül a testi jelenlét intenzitásával és a monotonitása ellenére erőteljes vizualitással. Thieme „pofátlanul” adja önmagát, olyan, mintha elhanyagolt civil mivoltában, testi tohonyaságában, póreségében, gusztustalanságában létezne, kidüllesztí pucér hasát, összeszedetlenül mozog, piszkálja a mikrofonzsinórt, lajhárként járkál, nem lép be a jelenetbe és nem lép ki belőle, nincs mibe, nincs szituáció, nincs karakter, csak egy önégető, gunyoros, cinikus „akárki” van, aki saját személyiségét „bocsátja áruba”, nyersen, durván, drasztikusan, „átalakulás nélkül” lesz a színpadon az, aki. Hogy *egészen pontosan ki*, azt meg nem tudnám mondani. „Ő.” Senkihez és semmihez nem tudom hasonlítani, mert a mi színházunkban nincs hasonló. Jellegében sem.

A többiek ugyanígy játszanak. Van közöttük kitűnő színész, ritka jelenség – mint Patrycia Ziolkowska és Karin Neuhäuser –, és vannak, akik egyszerűen *tudják* ezt a nyelvet. Amiben van direkt komédia, brechti elidegenítés, drasztikum, kuplészerű ének, blaszfémia, provokáció, polgárpukkasztás – Thieme percekig szellent a mikrofonba, szájjal, persze –, erotika. De minden látszat ellenére semmi sem természetes, minden magas fokon stilizált (ha valakit levezelnek, kis ásványvizes palackkal teszik), és mindenben a valóságértelmezés szenvedélye nyilvánul meg. Ha tetszik: önégető módon.

Van, aki nem bírja. Az előadás ötödik órájában, amikor Thieme már öt perce ismételtette a mikrofonállvány monoton billegtetésével, testsúlyának áthelyezésével ingaszerűen „táncolva”, a belé kapaszkodó Ziolkowskával a hátában, hogy „*Liebe ist... Liebe ist...*”, egy elegáns ötvenes úriember nem túrtóztette magát, dühösen beszólt, majd búúúúzni kezdett. Minden folytatódott tovább, néhány színész kinézett a nézőtérre, hátulról pedig megszólalt egy hang: „*Weiter!*” És ment tovább az előadás. A végén pedig tombolt a közönség.



MINDEN PÉNTEKEN!

KERESSE A HÍRLAPÁRUSOKNÁL

VAGY FIZESSEN ELŐ!

Kedvezményes éves előfizetési díj 15.500 Ft

Megrendelhető a szerkesztőségben:

1089 Budapest, Rezső tér 15. Tel: 06-1

210-5149, 210-5159,

Fax: 303-9241 • e-mail: lapterjesztes@es.hu

Tompa Andrea *Egy bal moralitás című, Szigliget* c. színpadi adaptációm kritikájában (SZÍNHÁZ, 2007. augusztus) a következőt állítja valótlanul:

„Itt inkább csak egy történet vándorol afféle szabad, morális aggályok nélküli rablással.”

Ezzel szemben az igazság az, hogy a *Balmoral* című bohózat átírásához személyesen a szerző Michael Frayntól hozzájárulást kértem és kaptam, az elkészült műről és a változtatásokról neki levélben beszámoltam, kérésére a magyar változatot elküldtem. Az előadások után Michael Frayn szerzői jogdíjban részesül.

Tompa Andrea nem vette a fáradságot, hogy az eredeti darabot elolvassa, sem pedig, hogy az adaptáció jogi háttere felől tájékozódjon – ahhoz viszont elegendő erkölcsi fölényt érzett magában, hogy engem gátlástalan lopással vádoljon meg. Meglepve ettől a színvonalról nem vagyok, de úgy érzem, a színikritika megleghetne avval, hogy a színház és művelői iránti irtózatának hangot ad; a jó hírnév és becsület megsértéséig nem kellene elmennie.

Hamvai Kornél

VÁLASZ HAMVAI KORNÉLNAK

Bár még soha nem keltem egyetlen cikkem védelmére sem szóban, sem írásban, bízván abban, hogy a cikk megvédi önmagát, a jogvita elkerülése végett Hamvai Kornélnak az alábbiakat válaszolom.

Hamvai Kornélnak sem jó hírnevét megsérteni, sem becsületébe gázolni nem kívántam. Jogi értelemben vett lopással, más szellemi tulajdonának jogtalan bitorlásával cikkemben nem vádoltam. Darabjával kapcsolatos bírálatom tisztán esztétikai vonatkozású. A „szabad rablás” fogalmát úgy használom, ahogy a posztmodern irodalmi gyakorlat értelmezésében bárki teszi. Néhány hónappal korábban írtam egy másik kortárs magyar darabról: „Az irodalom, a színház és általában a művészet ősi logikája szerint »veszi kölcsön a szerző a történetet«: a történet közkinccs, adjuk-vevesszük, lopjuk, átírjuk, kisajátítjuk, lízingeljük.” (SZÍNHÁZ, 2007. április) Egy kortárs magyar író, a cikkben is idézett Tasnádi István is ezt írja darabja színlapján: „A szerző szívesen kijelenti, hogy az alapötletet Nyikolaj Erdmantól lopta.”

A szerzőség, a szellemi tulajdon és az eredetiség esztétikai kérdéseit a kortárs irodalomban nemrég e lap oldalain fejtegettem: „...az antik drámától kezdve sosem voltak nagy történetek, sosem volt máshogy, mindenki kisajátított valamit, hogy milyen mértékben és hogyan, az már kulturális paradigma, kánon kérdése – írtam egy adaptáció-vitában; érvélemem így folytatódik: – ...Eredeti-e egyáltalán ma valami? Amikor Esterházy Péter lemásolja Ottlik *Iskola a határon*-ját, milyen művet hoz létre? Eredetit? Igen. Hamisítványt? Igen. Tehát ezek a kérdések szentim a posztmodern követő korszakban így már nem relevánsak.

A szerzőség kérdése esztétikai szempontból szintén érdektelen. A magyar és a világszínpadon számtalan többszörös identitású művel találkozhatunk, egy sereg előadás szerzőiként vagy sok nevet sorolnak fel, vagy egyet sem, például azért, mert kollektív alkotás, vagy több ember közös munkája; esztétikai szempontból, a mű relevanciája szempontjából ez szintén érdektelen. Jogilag persze fontos.” (SZÍNHÁZ, 2006. július) Mint erre a *Szigliget* című darabról írt kritikában is utaltam, az átírás általános gyakorlata a mai magyar színháznak. E kérdést a maga egészében – a művészi gyakorlatot és jogi vonatkozásait egyszerre – soha senki sem vizsgálta még. Hogy a posztmodern átírási gyakorlat és a jogvédelem hogyan él együtt, milyen határai vannak az átírásnak, kinek meddig tart a saját szövege, és hol kezdődik a másiké, olyan kérdések, amelyeket a jog tulajdonosai, valamint a szerzők (fordítók, átírók) döntenek el, ez nem tartozik a kritikusra.

Másrészt a Hamvai Kornél által nehezített mondatban a „morális aggályok nélkül” fordulat megint csak tartalmi, esztétikai kérdésre vonatkozik. Mint írásom címe is jelzi, az elemzés a moralitás kérdése körül forog: azt állítom, hogy Hamvai Kornél darabjában úgy nyúl az általa választott korhoz és problémakörhöz, hogy nem vizsgálja a morális tétjét, mivel bohózatot ír. Azt, hogy „morális aggályok nélkül” nyúl az eredeti darabhoz, ebben az értelemben írtam.

Abban Hamvai Kornélnak igaza van, hogy a Frayn-darabot nem olvastam, nem keltette fel az érdeklődésemet.

Hogy mennyire nem török, eddig sem törtem Hamvai Kornél drámaírói jó hírnevének megsértésére, bizonyosságul álljon itt az is (ami a magyar olvasó előtt ismeretlen), hogy két idegen nyelvű (angol és szlovák) kötetben is közreműködtem szerkesztőként és válogatóként, amelyekben Hamvai Kornél eredeti darabjai jelentek meg, továbbá egy angol nyelvű tanulmánykötetben eddigi drámaírói munkásságát mutattuk be.

Tompa Andrea

SUMMARY

At the beginning, three contributions are centred on the outstanding company Chalk Cercle. Balázs Perényi extols its *Hamlet*, Balázs Urbán analyzes *PestiEsti* (appr. *Budapest Evening Program*), a series of exercises by András Vinnai and Krisztián Peer, while Ferenc Tarr describes the workshop for young people held at Komárom by Árpád Schilling, the company's leader.

Critics Tamás Tarján, Szabolcs Székely, Andrea Rádai, Glória Halász and Tímea Papp saw for us *Hungarian Rondo* by Mihály Kornis (Pest Theatre), *The Armchair* by András Vinnai and Viktor Bodó (Nyíregyháza), Shakespeare's *All's Well That Ends Well* (Comedy Theatre), *Murderous Attempt* by Virág Erdős (Nyíregyháza) and *Hérons* by Simon Stephens (Colibri Theatre).

Subsequently we meet Andrea Stuber in conversation with actor-director Bertalan Bagó, arts director of the Zalaegerszeg theatre, and Ildikó Lőkös who talked to the Hungarian designers participating at the Prague Quadriennale, great meeting point of world design and to author András Forgách, member of the jury.

The following study by French expert Laure de Verdalle presents and examines the changes of structural and artistic aspects in the theatre of the former German Democratic Republic after the reunification.

Our column on contemporary dancing starts with three reviews. Krisztina Horeczky saw *The Tempest*, a variant on Shakespeare's play by Andrea Ladányi and her company; Virág Vida shares her impressions on *XXth Century*, a program of the Szeged Contemporary Ballet headed by Tamás Juronics and Csaba Kutszegi reports on the eight offerings of young contemporary choreographers at the Erkel Theatre. The latter also talked to choreographer Gábor Mihályi, arts director of the Hungarian State Folk Company.

This time the column on theatre history offers some seminal writings of the great French director Jacques Copeau, with commentaries by Hungarian director Géza Bodolay. We also publish a study on a little-known chapter of our theatre history: László Lőrinc introduces an exhibition at the Bajor Gizi Museum by presenting the puppet theatre Arc-en-Ciel of Géza Blattner, a highly regarded company that emerged in Paris in 1929.

Two contributions by Tamás Koltai make out our column on world theatre; our editor points out the audacious revivals of some popular operas at Salzburg and Bayreuth, and appreciates another event of the Salzburg Festspiele: Molière *A Passion*, Luk Perceval's masterful compilation of four of Molière's plays, with Thomas Thieme in the leading role.

Playtext of the month is *On This Side of Marriage and Beyond* by János Háy.