

SZÍNHÁZ

KIADJA A SZÍNHÁZ ALAPÍTVÁNY

2019 • március

LII. évfolyam, 3. szám, megjelenik évente 10 szám

HU-ISSN 0039-8136

Szerkesztőség: Boros Kinga, Herczog Noémi, Králl Csaba,

Rádai Andrea (www.szinhaz.net), Tompa Andrea

(főszerkesztő), Váradai Nóra (szerkesztőségi titkár).

Nyomdai előkészítés: Kiss Tibor Noé. Olvasószerkesztő:

Molnár Zsófia. Borítóterv: Nagy Gergő

Felelős kiadó: Tompa Andrea.

A SZÍNHÁZ folyóirat alapítója a Magyar Színházi Társaság.

Koltai Tamás

LILIOM

- 2 Molnár Gál Péter: Liliom
Részlet a Férfi monoklival című Molnár Ferenc-monográfiából (kézirat)
- 6 Nánay István: Egy művész-csirkefogó élete és halála
Molnár Ferenc: Liliom – Vígszínház
- 8 Muntag Vince: Erőszakos, szerető testek meséje
Gyors emlékidézés a Liliom színházi közelmúltjából

VÍGSZÍNHÁZ

- 11 Ez csak Chaplin, és kicsit sem Orbán Viktor
Csáki Judit, Beke Judit, Pethő Tibor és Kovács Bálint nézőpont-ütköztető kerekasztal-beszélgetése a Vígszínház A diktátor-bemutatójáról
- 14 Színház üzemvigan
Gajdó Tamással, Urbán Balázssal és Puskás Pannival Proics Lilla beszélgetett
- 18 Nánay István: Kommentár a kerekasztal-beszélgetéshez
- 19 Kővári Orsolya: Amikor a több több
Hegedűs D. Gézáról

SHAKESPEARE / RASSZ

- 21 Szabó-Székely Ármin: Néger, zsidó, vagy amit akartok
- 23 Hajnal Márton: Iago is the new black!
William Shakespeare: Othello – Nemzeti Színház
- 26 Zappe László: Üres mese és arctalan tombolás
A velencei kalmár Kolozsváron
- 27 Szilágyi-Gál Mihály: Melyik törvény?
A velencei kalmár Tompa Gábor rendezésében

ROMÁN MÚLT A SZÍNPADON

- 29 Sebesi István: Centenárium előadások
- 32 Iulia Popovici: 1989-től 2007-ig, a rezsótól a Facebookig
Az eltűnt év előadás-sorozatáról

DESIRÉ / INTERFERENCIÁK

- 34 A legjobb dolog, ami történhet
Urbán András, a szabadkai Desiré fesztivál egyik alapítójával Proics Lilla beszélgetett
- 37 Artner Szilvia Sisso: Cseppet sem gyöngéd barbárok
Oliver Frljić előadásairól
- 40 Boros Kinga – Kovács Bea: Egy világlátás öntudatlan kifejeződése
6. Interferenciák Fesztivál

NEMZETI TÁNC SZÍNHÁZ

- 43 A tánc új háza
Régi intézmény új köntösben – körkérdés a táncszakmához

Címlapon: (fent) jelenet a vígszínházi *Liliomból* (r.: ifj. Vidnyánszky Attila, fotó: Szkárossy Zsuzsa); (lent) részlet a *Compassion. The History of the Machine Gun* című előadásból (r.: Milo Rau, fotó: Biró István).

IMEDIA

OBSERVER

A Színház Alapítvány szerkesztősége: 1027 Budapest, Jurányi u. 1.

E-mail: szinhazalapitvany@gmail.com. Adószám: 19673776-2-43. Bankszámlaszám: 10402166-21624669-00000000.

Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Zrt. Postacím: 1900 Budapest. Előfizetésben megrendelhető az ország bármely postáján, www.posta.hu webshop-ban vagy hirlapelofizetes@posta.hu címen.

Februári számunkban Molnár Gál Péter önéletrajzi kötetének kéziratából adtunk közre részleteket, most pedig a szerző befejezett és kiadásra váró Molnár Ferenc-monográfiájából választottunk egy rövidített fejezetet, amely a *Liliom*-előadások és -értelmezések történetével foglalkozik. Molnár legnépszerűbb darabját nemrég mutatták be ifj. Vidnyánszky Attila rendezésében a Vígszínházban is. Az előadásról Nánay István írt kritikát, emellett Muntag Vince esszéjét közöljük a *Liliom* nem csak magyarországi játéktörténetének négy fontos állomásáról. Lapszámunk második tematikus blokkjában a Vígszínház arculatáról olvashatnak vitát.

MOLNÁR GÁL PÉTER

LILIOM

Részlet a Férfi monoklival című Molnár Ferenc-monográfiájából (kézirat)

Mindenkit elragad a *Liliom* költészete, külvárosig nyúló valóságmarkolása. Szini Gyula tapintatos a giccs kérdésével. A tragikum és komikum borotvaélén táncoló darabot sokféle veszedelem fenyegeti: „vagy hogy a halál larmoyant stílusába téved, vagy hogy a blaszfémia felé siklik le”¹

Lukács Györgyöt is elbájolja a *Liliom*. 1911-ben azt írja Molnár Ferenc első két vígjátékáról, hogy „mély és erős” novelláitól és rajzaitól elmaradnak. Mindkettőt nagyon ügyesnek, nagyon mulatságosnak, erős színpadi hatásokban gazdagnak tartja, de felületesnek ítéli pszichológiáját: „emberi sorsok mély humora helyett helyzetek és szavak pillanatnyira derűs hatásaira törekszik”. A szépíró többre taksálja a színműírónál. *Liliom*ában erősen közeledik a színműíró Molnár a novelláiróhoz. Hasonlóan, mint amikor nagy külföldi epikusok színpad után epekednek. Legjobb esetben, bár ellenáll az anyag, mégis képesek megsejtenni, mennyire finom emberlátók, poéták – novellisták. A *Liliom* szépségei Lukács szerint egy novella szépségei. Molnár Ferenc „az egyetlen népszerű drámaíróink közül, akinek sikerült a más műfajokban, lelki megnyilvánulásai természetes műfajaiban, elért értékeit színpadilag is kifejezni. Ő az egyetlen, aki – ebben a darabjában – nem veszít azáltal, hogy a színpadra került, ha az nem adott

is még neki új költői kifejezési lehetőségeket, igazi költői megtermékenyülést.”² Lukácsnak igaza van, noha rossz irodalmi jós. Molnár csakugyan a novellista erényeivel ékes drámaíró. Majdnem mindig drámaiatlan, de minden esetben színszerű. Regényíróként is színszerű.

A Vígszínház díszlettárában mindaddig arisztokrata és nagypolgári szalon, könyvtárszobák, fogadóterem, bálterem, luxushotel díszes hallja, fülledt budoárok, rejtékajtóval ellátott hálósobák falait őrizték. A Vig színpadán először jelenik meg a pesti külváros, ami annál ironikusabb helyzet, mert a színház maga kültelken áll. Mellette beépítetlen üres terek. Gyártelepek, ahol a Haggenmacher és a Pannonia gőzmalmok működnek. Utóbbi emlékét máig őrzi az utca neve, ahonnan a Vig színészbejárója nyílik.

Kéri Pált nem hatotta meg a cseléd- és bakakorzó helyszíne, sem a kültelki gyorsfényképész. Éles ítélettel „toloncház-virág”-nak nevezi Závoczkai Liliomot. Megkérdi: valóban oly fontos figurája a hintáslegény a mai nagyvárosnak, hogy érdemes követni a másvilági dutyiba, és figyelni romlott lelke mozgolódásait? Nincs magyar munkásregény, nincs munkásdráma. Kéri sarkos véleménye szerint a fejletlen magyar

1 SZINI Gyula, „A »Liliom«”, *Nyugat* 16, 15–16. sz. (1923): 197–199.

2 LUKÁCS György, *A modern dráma fejlődésének története*, Budapest: Magvető, 1978.

nagyiparban az igazi proletariátus élete és társadalma idegen, német gyökereken kezdett kivirágozni.³

A *Liliom* álnépszínmű. Mégpedig bécsi *volkstück*. Többet is játszották 100 év alatt Bécsben, mint Pesten. Alakjai nem létező tájszólással beszélnek: „köll”, „ettül”, „tejúgy bámusz utána”, „minek gúnyúsz”, „micsinyál”, „nyóc”. Nem létező kültelki argóban énekelnek: „Balkézzel srégen a tüdőre egy mejjpor köhögés ellen” (ma már elmondhatatlan színpadról, pedig a maga idején a megtestesült pesti külvárosi tájszólásnak hatott).

Tersánszky, a vagabund író mutatkozik a *Liliom* legokosabb kritikusanak. Ironikusan kijelenti az 1929-es felújításkor, hogy Molnárnak megbocsátják a világsikert a *Liliom* miatt. A Bécs atyáskodásától magát függetlenítő, nagykorú írásnak tekinti a *Liliomot*. Levegője a kamasz nagyvárosé. Saját lábán akar járni, saját hangját akarja hallani, „és az ifjúság merszével ítéli meg a dolgokat”.⁴

A maliciózus Alfred Kerr kivételével olvatag kritikák fogadták világszerte. A *Liliom* erős anyagból készülhetett. Ennek egyik bizonyítéka, hogy ellenállt az időnek, és máig játszószák, de még inkább az, hogy új meg új színházi nemzedékek *trotzdem*-hevű rendezéseit hívta ki.

1937-ben a Művész Színház felújítását rendező színikritikus, Pünkösti Andor szerint a *Liliom* „fontos mozzanata a megpróbáltatás, a bűnbeesés, a bűnhődés és a megváltás gondolata, ha végeredményben az utóbbi *Liliom*nak nem is sikerül. Az isteni kegyelem, a jóság, a szeretet és a földinél magasabb igazság kormányozza a darab meséjét”. És ígéri, hogy a szerzőhöz hasonlóan ő is a szimbólumokat hangsúlyozza az előadásban. „A körhinta, amely a maga valóságában ott áll majd a színpadon, az élet örök körforgását jelenti.” Az 1909-ben meghaló *Liliom* 16 év múlva, vagyis 1925-ben visszatér a földre. Rip Van Winkle-ként áthangolt világba kerül.⁵

Molnár Ferenc jól szólott németül. Jól mutatott angol színpadokon. Szívesen látták amerikai színházak. Előzékeny fogadtatásra talált Oroszországban, Szerbiában. Játszották törökül, finnül, japánul. Molnár azonban nem kellett a franciáknak. Megkapta ugyan a francia becsületrendet. Nem darabjaiért. Fordításaiért. Magyar szerzőként Molnár franciásnak érződött a franciáknál, akik franciáságból mégis önellátóak. [...]

Liliomot analízisbe küldték, ahogy *Hamletet* is megvizsgáltatták lélekidomárokkal.⁶ Csak a talányosan összetett drámai hősokeket küldik orvoshoz, annak reményében, hogy többet tudnak meg róluk, mintha színészekkel néznék. A pszichiáter ki-elemezte, hogy *Liliom* tragédiája azok közé tartozik, akik nem tudnak beilleszkedni a valóságba. *Liliom* striciként hintáslegény, hintáslegényként „művész”, művészként munkanélküli. Lehetne házmester az Aradi utcában, de szabadságra vágyik. Szabad ligeti legényként tartós szerelmet kíván. Az állandó lekötöttség és családfői felelősség mégsem neki való: brutális szerelmével, de neki okoz mazochista fájdalmat, hogy szadista mód bánik Julikával. Szadomazochista brutalitása bizonytalanságának és belső meghasonlottságának következménye. Nagy szenzációt nem hozott az orvosi megközelítés. Érdekesebb eredménnyel szolgált volna rendezőinek kivizsgálása.

3 *Pesti Napló*, 1909. december 8.

4 TERSÁNSZKY J. Jenő, „Molnár Ferenc *Lilioma* – Repríz a Vígszínházban”, *Nyugat* 22, 11. sz. (1929).

5 „A rendező a *Liliomról*”, *Pesti Napló*, 1937. április 3.

6 Gregory STRAGNELL, „A Psychoanalytical Study of Franz Molnár's *Liliom*”, *Psychoanalytical Review* 9, 1. sz. (1922).

A *Liliom* a Vígszínházban Kapás Dezső rendezésében, Koncz Gáborral és Kútvölgyi Erzsébettel (1972). Fotó: Iklády László



A külvárosi legenda kihívta maga ellen a legújabb nemzedék rendezőit. Elsőnek a német film és alternatív színház fenegyereke, Rainer Werner Fassbinder zúzta szét a városligeti törökmézből készült színpadi édességalmazt. Bochumban, a Schauspielhaus színpadán Fassbinder az édeskés Julika helyett spród proletárlányt játszatott Hanna Schygullával. Átírt *Liliom*jának végén fölharsant Beethoven *Fidelio*ja (1971). A színen álló körhinta közepén roppant piéta: a meztelen észak-afrikai fekete óriás (El Hedi ben Salem) vette ölébe a megnyugvársra találó *Liliomot* (Wolfgang Schenk).⁷

Úgy fest, Molnár Ferenc *Liliomára* a legkivédhetetlenebb színházi csapást a hagyománytisztelők mérik. A fanyar giccstelenítők kimentik a darab mélyén megbújó igaz édeséget a cukrászati tradíciók alól. Fassbinder Bochumban körhintára rakta a mesét, középen meztelen arab anygallal, míg Babarczy László, a Szerbiában működő olasz Magelli és a

7 *Theater Heute*, 1973/1.



Varjú Lívია és Pintér Gábor Hudi László
Liliomában (2002). Fotó: Benda Iván

párizsi Christian Benedetti szociográfiailag hiteles külvárosi környezetet vittek színre.

A firenzei születésű Paolo Magelli (1947), aki jó ideje rémisztgeti a volt Jugoszlávia, valamint Kolozsvár és Bukarest színházait, váratlanul élettel tölti meg Molnár világhíressé lett misztérium-törökmézét, fogat vásító színházi vattacukrát. Zalaegerszegen (1997) Magelli igazolta a vígszínházi publikumot, miszerint joggal buktatták meg 1909-ben az eredeti bemutatót. Szaloni sziporkák után közrendőrök és cselédek, a hintáslegény mint szerelmi hős és mennybe menő társadalmi áldozat. Molnárt burzsoá szórakoztatóiparosnak titulálva nem fordítottak rá gondot, hogy fordulatossá fordult az alsó középosztálynak szorított helyet a dramaturgiában, a kosztpénzgondokkal küzdők szerelmi drámáit hozta primőrként a színháznak. Magelli hámlott falú munkacsarnok szikár feltételei között mesélte újra a történetet. A betonemelvény, a dörrenve záruló vaskapuk, a teret keresztülszelő vasúti sín pár részvétlen ipari tája, a mosolytalan és érzéketlen rendőrök, a való életet nyomatókkal

képviselő mellékszereplők az édeni lizsé kellemedése helyett pontos társadalmi ismereteket közölnek. Julika nem hamvas virágszál. Tapasztalt nő. Kalapos cseléd. Nedves szemekkel száraz proletárfeleség. Amikor hazahozzák Liliom tetemét, Julika segítőtársaival lepucérítja a férfitestet. Megmossa. Gesztusával kizárólagos tulajdonává válik tárgyszerűvé lett szerelmese.

A gyöngédség Magelli előadásában nem hangszerelés, hanem érzékenységek kérdése. Magelli beláttatja a nézőkkel a történetet. Időnként kitekint onnan: ezüstgolyóját dobálva színre jön egyike a vörösingesek Pásztorainak, majd amikor észreveszi, hogy a *Liliom* előadásába tévedt, bocsánatot kér, távozik. Menczel Róbert édeskés századelő helyett férfiasan száraz, konstruktivista keretet kínál. A túlvilágot színpadi csudákkal valószínűsíti: fejük fölött apró villanykörtekből font glóriával cigányzenekar játssza a háttérben a *Yesterday*, kétszáz sztearingyertya kigyullad egyazon pillanatban, és gyászendivel keretezi az emelvényeket, térszeleteket. A díszlettervező a játzókhöz hasonlóan fölgújtott képzeletű alkotótársa a vendégrendezőnek. A díszlet alaprajzába belerejtett kereszt Liliom szenvedéstörténetét hangsúlyozza.

Egy formarázó magyar csoport (Mozgó Ház) *No. 16 473 (egy Závoczkai Endre rekviem)* címmel belenagydolgozott – a szó legszorosabb értelmében – a poétikusan kezelt cselekménybe, de kevesebb kárt tett benne, mint a szöveghez „hűséges” képzeletszegény tizenhatod-tehetségek. Tanulság: Molnár Ferenc csaknem százéves külvárosi legendájában mégis van valami elpusztíthatatlan költői igazság.

A játéktérben szétfűrészelt agácifák lombtalan törzse fityeg a tetőbe akasztottan. Sivár liget. Körhinta. Temetői kopjafák. Combok közül felmeredő roppant füttykösök. Julika és Marika ebben a kietlen Városligetben húzza le bugyiját. Leguggolnak. Duettet pisilnek, de nem bokor mögé rejtkezve, ellenkezőleg: a nézők elé kiteve provokációjukat. Hugó, a hordár feszült-ségében összevizeli nadrágját. Szerelmese, Marika gondolja, majd közösen leülnek egymás mellé két éjjeli edényre. Ők is vizelnek. A nézőközömben előadott, hangsúlyozottan mimikus szám meglepően fejezi ki a két riadtan összebújó ember egymásba kapaszkodását. Kevésbé indokolható, dacos rendezői önmutoztatás, hogy a szemérmes Marika „érzékiség” kifejezésen kézlöbálást ért, Hudi rendező pedig pucérra vetkeztetett, hisztérikus tornamutatványt meggyűrt ágyneműk között. Jól lehet megtartja az előadás a színdarab múlt század eleji játékidejét, helyeseltetően a mai százjékekhez igazít.

Városligeti haláltánc. Makábrikus színházi látomás túllszoknyás csontvázzal. Hollunderné ölében tartja Liliomot egy szépen megvilágított pietà-képben. Az újabb színházi nemzedékek egymástól függetlenül eljutottak a pietához: Fassbinder bochumi *Liliomja* csakúgy, mint Babarczy szolnoki-kaposvári-újvidéki-vígbeli rendezése. Miközben elvetik a Liliom préselte könnyeket, Liliom kálváriáját mutatják meg.

A hamburgi Thalia Theater 2001-es előadásának vendégjátékán a Vígszínház nyitott színpadán a rivaldával párhuzamosan szűk tér marad a színészeknek, világos fal tölti ki a színpadnyílást. Rajta emberfölötti méretű sematikus férfi alak. Benzinkutak, vonatok, kórházak illemhelyein, pályaudvari, repülőtéri vizeldék ajtaján látható nemzetközi egyezményű ikonográfia. Semmi selypegő poézis. Semmi lizsé. Mutatványossori romantika. Olaf Altmann ikonográfiai vetítései a legmutatósabbak a steril díszletben. Valóságosak,

egyszersmind irreálisak. Van férfi-női WC: itt onanizál körülményesen Liliom a nagy szerelmi jelenetben. A gyermek megfogantatásáról is egy emblémáról értesülünk: a női-férfi ikon között megjelenik egy kisdéd. A hatodik kép elején a színpadra épített nagy diadalkapu cseppet megemelkedik, mintha vállat vonna: nem tehet róla, innentől ez a mennyország.

Az Alfred Polgar egykori fordításán megéjtett dramaturgiai változtatások nem haladják meg a szokásos rövidítések, jelenetátcsoportosítások mértékét. Jelentékeny változás csupán Liliom nadrágjában történik. Molnár külvárosi tenyészbikája szemérmes fiú, akár egy konfirmáló zárdanövendék. A hamburgi Liliom a ligeti pad helyett a férfitécét választja első szerelmi légyottjára. Agácifák áradó illatáról esik szó a hirtaslegény és Julika között. Ezalatt Liliom benyúl nadrágzsebébe. Mind hevesebb mozdulatokkal hokizik. Szűzies rajongója unott tárgyilagossággal szemléli. Nem érinti, nem érdekli, mi van Liliom nadrágjában. (Végül kiderül: őt Liliom szíve érdekelte. Ez sem nyersebb giccs az eredetnél.) Liliomnak jobban esik egyedül. Végül a falra üríti izgalmát. Julika felhúzza szoknyáját. Benyúl bugyijába, de letesz az önkielégítésről, annyira nem izgatta a látvány.

A színészből lett rendező, Michael Thalheimer Molnár-provokációjából úgy tetszik, mintha a rendező az a felajzott képzeletű Móricka volna, akinek mindenről „az” jut eszébe. De ez nem igaz. Thalheimer kizárólag nézőbosszantásul disznólkodik a színpadon. Előadásának legfőbb szakmai eredménye, hogy valóban sikerült felingerelnie közönsége egy részét.



Paolo Magelli Lilioma
Kaszás Gézával és
Zalányi Gyulával (1997).
Fotók: Zóka Gyula

HIRDETÉS

HANGOSÍTÓ

A SZÍNHÁZ FOLYÓIRAT PODCASTJA

Kerekasztal-beszélgetés az ifjúsági színházról Scherer Péter színész-rendezővel, Szarka Eszter magyartanárral és Takács Gáborral, a Káva szakmai vezetőjével Gócza Anita szerkesztésében

www.szinhas.net

NÁRAY ISTVÁN

EGY MŰVÉSZ-CSIRKEFOGÓ ÉLETE ÉS HALÁLA

Molnár Ferenc: *Liliom* – Vígszínház

Száztíz éve a Vígszínházban a *Liliom* megbukott. Tíz évvel később kirobbanó siker lett. Az ősbemutatón a társulat első számú színésze, Hegedűs Gyula játszotta a címszerepet, 1919-ben pedig Csontos Gyula. Mindkét esetben Varsányi Irén, a kor ünnepezt színésznője volt Julika. Kosztolányi Dezső *A Héttben* elragadtatottan írt a drámáról, és – persze – semmit az előadásról. Érzékenyen és pontosan elemezte Molnár stílusát, líráját, művének dramaturgiáját, kiemelve: „[...] egy csirkefogót visz a színpadra. Ebben pedig a gyermeket kelti fel, és lírát ír róla és legendát.” A *Liliom* későbbi – alapvetően 1945 után kialakult (hiszen addig a Vígszínház mellett jószereplővel csak Kolozsváron volt műsoron a darab) – előadás-hagyománya azonban nem a gyermeki csirkefogót látja a hintáslegényben, és nem a lírát bontja ki a legendából.

Már Kosztolányi megjósolta, hogy a művet melodramatikusan és szentimentálisnak tartják majd a fanyalgók, de arra álmában sem gondolhatott, hogy az 1948-as vígszínházi premier után a darab és a szerző osztályharcos szemléletet fogják hiányolni (olyannyira, hogy Molnárt közel egy évtizedig indexre tette a kultúrpolitika).

A *Liliom* dramaturgiai újragondolása Babarczy László nevéhez fűződik, aki 1982-ben Szolnokon rendezte a darabot, és nála az égi jelenet és *Liliom* visszatérése a földre a haldokló csibész lázálmaként jelent meg, s a főszereplő halála és Julika búcsúja zárta az előadást. (Ezzel a koncepcióval Babarczy még négyszer vitte színre a darabot, többek között 1993-ban a Vígszínházban Kaszás Attilával és Eszenyi Enikővel a főszerepekben.) Ez a verzió azonban alapvetően nem változtatta meg a műhöz tapadt konvenciókat. Ezeket Schilling Árpád és a Krétakör Társulat bombázta meg, amikor 2001-ben elvette a naturalista milióábrázolást, radikálisan csökkentette a szereplők számát, és egy lecsupaszított térben a dráma központi alakjai közötti viszonyok kibontására koncentrált.

Ezzel a minimalista térszemlélettel mutat rokonságot a Vígszínház minapi premierje. Ifj. Vidnyánszky Attila és tervezője, Bagossy Levente patinás, üvegtető, tágas és üres üzemszarnokba helyezi a cselekményt. Minden irányban ajtók, az egyik mögött, a színpad mélyén foglal helyet egy zenekar. Ha a jelenethez szükség van valamilyen térelemre (a ligeti képen padra, a lakásban kályhára, matracokra, fahasábokra, az égi és a zárójelenetben asztalra), azt az állandóan ki-be járkáló tucatnyi szereplő hozza-viszi.

Kérdés: miért éppen egy használaton kívüli, elhagyott ipari létesítmény lett a *Liliom* helyszíne? Elsőre azt mondhatnánk, hogy semmi nem indokolja a választást, ám ha a rendezőnek az eddigiekből kirajzolódó munkamódszerét

Mi? Molnár Ferenc: *Liliom*

Hol? Vígszínház

Kik? Hajduk Károly, Szilágyi Csenge, Waskovics Andrea, Orosz Ákos, Zoltán Áron, Eszenyi Enikő, Bandor Éva m. v., Dino Benjamin e. h., Rudolf Szonja e. h., Seress Zoltán, Gyöngyösi Zoltán, Csapó Attila, Gados Béla, Karácsonyi Zoltán, Tóth András, Reider Péter e. h., Darvasi Áron e. h., Ertl Zsombor e. h., Antóci Dorothea e. h. / Zenészek: Ernyei László, Gellért-Robinik Péter, Gódor Erzsébet, Horn András, Hosszú Kristóf, Kiss-Varga Roberta Izabella, Mester Dávid / Díslet: Bagossy Levente / Jelmez: Vecsei Kinga Réta / Zene: Mester Dávid / Dramaturg: Kozma András / Rendező: ifj. Vidnyánszky Attila

vizsgáljuk, erre a dilemmára éppen úgy kapunk valamiféle választ, mint az előadás más, problematikusnak tűnő megoldásaira. Meglátásom szerint ifj. Vidnyánszky rendezése-ikor először dekonstruál, majd egy új konstrukciót épít fel. Szétszedi a darabokat, és az általa hasznosnak ítélt részeket új struktúrába illesztve hozza létre előadásait. Természetesen az eredeti műből indul ki, és többé-kevésbé hű is marad annak szelleméhez, felépítéséhez, mondataihoz, de az újonnan születő produktum mégis részleteiben vagy egészében más, és mindenképpen új értelmet nyer. Kiragad, felnagyít vagy kimerévít egy-egy mondatot, szót, s annak mögöttesét. Máskor nagyvonalúan átugrik helyzeteken, figyelmen kívül hagy motívumokat, és azokat látvánnyal, mozgással, hatásos képekkel, szimultán jelenetezéssel és zenével pótolja. Nem annyira a részek koherenciájára törekszik, sokkal inkább a meghökkentő, hatásos, váratlanok szánt ötletekre épülő epizódok egymást kiegészítő egymásmellettiségére. Ez figyelhető meg *Liliom*-rendezésénél is.

Ebből következően az ipari környezet választásának egyik indoka *Liliom* és Ficsúr Amerikáról szóló párbeszéd-töredéke lehet (LILIOM: „Mi van ott?” FICSÚR: „Gyáripár.”). A címszereplő megválasztását pedig Muskátné azon kijelentése motiválhatta, hogy *Liliom* művész, az ő helye a körhintán, mint valami színpadon van. És Hajduk Károly *Lilioma* valóban művész. Vörös parókában (amely színben passzol Muskátné vörös hajbozontjához), fehérre sminkelt arccal színészként lép színpadra, s bár a hintáslegény szerepéből kénytelenségből kibújik, érzékenysége, viselkedése, beszédmódja kiemeli őt a környezetéből. Az még hihető, hogy Hajduk *Lilioma* te-



Fotó: Szkárossy Zsuzsa

hetetlenségében, első felindulásában megüti Julikát, az kevésbé, hogy – több szereplő állítása szerint – verekedős.

Alakításának csúcspontja az az extatikus örömmámor, amivel fogadja Julika bejelentését, hogy gyereke lesz. Szép íve van az előadásban a kézre ütés gesztusának. Amikor Liliom és Julika felismeri, hogy ők ketten összetartoznak, illetve a pénztelenség és egyéb nehézségek ellenére együtt örülnek a gyerekjövételnek, megszűnik számukra a külvilág, és a férfi vörös pecsenyét játszva kétszer is meglegyinti a lány kezét. Julika megveréséről – Molnár Ferenc kiváló dramaturgiai megfontolását követve – csak beszélnek, így a tizenhat évi tisztulás után visszatérő Liliomnak a lánya kezére mért ütése folytatása és lezárása a Julikával kezdett játéknak, ugyanakkor az író intenciójának megfelelően a mindaddig fokozott feszültség várt, mégis váratlan robbanása is.

Az előadás egésze azonban mégsem arról tanúskodik, hogy a rendező eléggé bízott volna Molnár szövegének erejében, költészetében, humorában. Nem arról van szó, hogy a textus lényegesen csorbult volna, inkább arról, hogy a szöveget olyan színpadi történések, ötletziporkák szabdalják szét,

amelyek nem vagy csak áttételesen kapcsolódnak a cselekményhez. Az egyes képeket bejelentő színész egyre nagyobb, a végén már az ajtón alig beférő csokrot hurcol magával; a fényképésznőnek nem egy fia, hanem fia és lánya van, akik többnyire párban menetelnek körbe-körbe a legintimebb szituációkban is, vagy a hátul lévő matracokon bukfaceznek, miközben elől folyik egy párbeszéd; a jelenetek alatt a karikatúrává torzított, kitömött, gusztustalan parókát hordó, minduntalan magához nyúló Ficsúr és (Molnárnál nem szereplő) kísérője is állandóan nyüzsög, tesz-vesz, *knife game*-ezik (és közben fel-felüvölt, akinek az ujját megsebzí a kés); Julika barátnöje, Marika és annak férje, Hugó piros robogón közlekedik; fekete esernyős emberek özönlenek be, akiket elfúj a szél; az égi jelentben – az üzemi környezethez illően – ipari emelőn foglal helyet a halottakat elszámoltató Fogalmazó, aki hónaljig felhúzott nadrágot visel, és zakóját a mennyezetten lógó ruhafogásról emeli le; a Ficsúrt játszó Orosz Ákos Ficsúrként alakítja a tűzben megtisztuló dr. Reichet is (Ficsúr azonban nem halt meg, a szerepösszevonás mégis azt sugallja, hogy a csavargó valaha jobb napokat látott ügyvéd volt, amire

persze a szövegben, de az előadásban sincs utalás); az égi dektív szabad perceiben napraforgót locsolgat; s a példák még hosszan sorolhatók.

Viszont kétségtelenül lenyűgöző az első részt záró kép: Liliom öngyilkossága és elbúcsúztatása után megnyílik a tető, sűrke öltönyös, fehér szárnyú angyal ereszkedik alá, az ajtókon és ablakokon át újabb angyalok lepik el a színpadot, egy közülük a rivaldánál kezd repkedni, s a szünetben is cigaretta- tázva fenn leng, pörög a levegőben.

Hiába tengenek túl sokszor (feltehetően a darabot kísértő szentimentalizmust ellensúlyozandó) a külsőségességek, az előadás értéke mégis kiteljesedik a színészi játékban. Mesteri az a pontosság, kidolgozottság, a zenekarral való együttlélegzés, ami Eszenyi Enikő Muskátné-alakítását jellemzi (ahányszor kimondja a körhinta szót, felhangzik egy zenei futam). Nála megszólal Molnár humora is. Akárcsak Seress Zoltán-nál, aki Rendőrkapitányként is, Fogalmazóként is az író iro- nikus ábrázolását öniróniával teszi teljesebbé.

Remek kettőst alkot Waskovics Andrea és Szilágyi Csenge a Marika–Julika epizódokban (amelyek eredetileg kabarétré- fának íródtak, s azt emelte be darabjába az író), jól érzékel- tetik azokat az utakat, amelyeket e két azonos sorsú, de más- más életlehetőségeket találó vagy elfogadó lány bejár.

Az, hogy az előadás centrumába a megtörhetetlen szerel- mű Julika kerül, nagymértékben Szilágyi Csenge visszafogott, mégis roppant energiákat sugárzó alakításának köszönhető. Az ő Julikájának egyenes a tartása, kevés a szava. Akárcsak Liliom, ő sem tud érezlegni. Nem tudja kimondani, hogy sze- retem. De minden mozdulata és pillantása erről árulkodik. S abban, ahogy a színésznő elmondja a zárómondatot – „Igen, van olyan ütés, ami nem fáj...” –, benne van minden, ami- ről Kosztolányi Dezső oly szépen írt a kritikájában: szerelem, hűség, szemérmes líra. S hogy ekkor is sikerül elkerülni a szí- tuációban fenyegető szentimentalizmust, az szintén Szilágyi Csenge külsőre kemény, bensőjében annál inkább érzelme- ket megélt figurateremtéséből következik.

MUNTAG VINCE

ERŐSZAKOS, SZERETŐ TESTEK MESÉJE

Gyors emlékidézés a Liliom színházi közelmúltjából

A *Liliomot* szinte megszakítás nélkül műsoron tartja a magyar színjátszás. Tétellé avatták a „Dráma” elnevezésű középiskolai tantárgy érettségi anyagában. S ez az egyetlen olyan Molnár- mű, amely – ha főleg a *Carousel* című amerikai musicaladap- táció nyomán is, de – viszonylag folyamatosan jelen van a nemzetközi színházi közbeszédben. A játékhatáron átlépve a Molnár-életmű más részeihez képest meglepő változatosságot tapasztalunk, különösen az utóbbi években. Ez azt mutatja, hogy a mű még mindig provokál, és rejtélyek- kel teljes, sőt, talán egyre rejtélyesebbé válik. Vagyis nemigen van a magyar dramatikusan kínáló feladat, mint a *Liliom* kortárs hazai horizontjáról fogalmazni. A mű ugyanis láthatóan klasszikus. Legalábbis abban a gadameri értele- menben, hogy közvetlenül tud szólni a jelenhez, de egyúttal meg- őrzí a maga múltból származó idegenségét.

Az előadások kritikái kötelezően megemlítik, hogy a mű az 1909. decemberi budapesti ősbemutatóján megbukott. A meg nem értett remekmű sztereotípiája azonban inkább el- fedte azokat a kérdéseket, amelyek miatt a *Liliom* nehezen ér- telmezhető. Történeti oldalról a mostani körkép szempontjából annyit érdemes megjegyezni, hogy a mű hatástörténetét nem az ősbemutató, hanem sokkal inkább az 1910-es bécsi bemu-

tató határozta meg. A német fordítás színpadi sikere indította el a folyamatot, amelynek végkifejlete a már említett *Carousel* musical lett (1945), vagyis amely során a *Liliom* a maga eredeti kulturális közegétől elszakadva nemzetközi szórakoztatóipari terméké vált. Ezzel párhuzamosan, némi csúszással persze, a darab itthon is elkezdett eloldódni szorosabb szociokulturális kötöttségeitől, s egyfajta univerzálisabb városi mítoszként je- lent meg. A következőkben erre a jelenségre hozok négy pél- dát: Babarczy László (1983, Kaposvár), Schilling Árpád (2001, Thália Színház Régi Stúdió), Michael Thalheimer (2000, Thalia Theater, Hamburg) és Bodó Viktor (2010, Graz) *Liliomaiból*.

Viszonylag friss felismerésnek számít, hogy a mű egyik legnehezebben megragadható oldala térdramaturgiája és az ehhez kapcsolódó lehetséges scenográfia. A szöveg képekre tagolja és elnyújtja a cselekményt, négy különböző helyszínt érint, amelyek közül az egyik nem is evilági. Ez a tagoltság sokkal könnyebben érthető egy (ha tetszik) Brecht utáni posztmodern irányból, mint Molnár közvetlen színházi kör- nyezete felől. Nem csoda, ha az említett rendezések mindin- kébb kiemelik a történetet a Városliget és a vurstli meseivé stilizált környezetéből, igaz, nagyon különböző tartalmakkal.

Babarczynál a képzőművészeti ihletettség a legerőtelje-



Babarczy László *Lilioma* (1983). Fotó: Fábián, Budapest

sebb. Donáth Péter díszlete bravúros, többemeletes labirintussal tölti ki a teret; innen ajtók vezetnek a színpad előterébe, ahol a játék nagy része zajlik. Mindeközben a jelmezek naturalisztikusak, a mozgás az elülső, leszűkített horizontális sávba koncentrálódik, ami kamarajelleget kölcsönöz a műnek. Az előadás látványvilágát így a konkrétumaiban jól megragadható realitás és az artistikusként megjelenő csoda kontrasztja szervezi. Lényeges, hogy a csodát itt csak a liget varázsos világa, a szerelem mosolya képviseli. Az előadás ezt a meglátást igen hangsúlyos állóképekkel húzza alá. A másvilág viszont kiábrándítóan földi, ugyanott játszódik, mint a korábbiak. A rendezésnek ez a szintje azt meséli el, hogy a szó szerint beszűkült társadalmi realitás hogyan takarja el a valódi érzéseket, amelyeket ezért csak képi úton lehet kommunikálni.

Schilling Árpád rendezését szintén a kimondhatatlan vizualizálásának vágya kísérte, de azt egész más eszközökkel kísérli meg elérni. A díszlet anélkül absztrahálódik, hogy dominánssá válna a kopottság vagy az üresség érzete. A tér alapszíne a fehér, erre épül a bohócmaszkokat idéző arcfestés is, amely nagyon finoman emlékeztet a történet mesei jellegére, de a mozgások már nem stilizálódnak. A Krétakör formanyelvéhez illeszkedve direktebb képi metafora leginkább a realista alapszólám mögött bukkan föl egy-egy tekintetváltásban vagy karmozdulatban. *Liliom* és *Juli* (itt Nagy Zsolt és Láng Annamária) első páros jelenetében a szerelmi vallo-más egy már-már ritualizált egyesülési táncban teljesedik ki. A sokszor csak odavetett mondatok értelmét az előadás során visszatérően egy-egy kísérő akció konkretizálja. A tragikum lassan fedi fel magát, mint olyasmi, amit nem szokás szavakká formálni, és inkább rázkódásban, megállásokban érezteti jelenlétét. A komikum viszont egészen harsány is tud lenni a ritmusváltások hirtelenségétől, Mari (Péterfy Bori) dacos félrefordulásaiban, *Liliom* rikoltásaiban.

A kihívást, amely a helyszínváltásokkal sugallt stílusfeszültségként jelentkezik a műben, mindezidáig talán Bodó Viktor oldotta meg a legharmonikusabban. Az első képben a tér egyetlen pad köré szerveződik, igaz, *Liliom* bejövetelevel a nézőtér is bevonásra kerül. A továbbiakban a ház kopott falai

és a hosszú ablakokon beszűrődő fények egyszerre több irányban képesek stilizálni a díszletet. A hatást fölerősítik a színészek játéktílusainak különbségei. A végső összbemomást talán úgy lehet megfogalmazni, hogy itt a képi megformálás is a történetmesélés része, de nem valami elhallgatott vagy kimondhatatlan titok allegóriájaként (mint az eddig felhozott példákban), hanem a mű nyelvi rétegével teljesen párhuzamosan. Számos vizuális ötlet önmagában is invenciózusnak hat, például Mari vastag keretes szemüvege, amely tudálékossá teszi az arcot, vagy *Liliom* kalapján a lufi, amelyet a rendőr pukaszt ki a szerelmi jelenet megszakító razzia elején. S ahogy a másvilágra való átlépés jeleként a falak felemelkednek, s a színpadot megtöltik a transzcendens színhatásúnak és profánul agresszívnek egyaránt mondható fények, az valószínűleg sokak emlékezetében akár még évtizedekig is megmarad.

Thalheimer rendezését azért kell feltétlenül megemlíteni, mert a Magyarországról hozzáférhető *Liliom*-olvasatok közül ez jutott legtávolabb a szecessziónak a líraiság felé nyitó stílusregisztereitől, a pszichológiailag hamisnak érzékelt tradicionális érzelmességtől. A formanyelv kiáltóan más, mint amit a magyar játékhagyomány képvisel, de az absztrakció igénye, a megfejthetetlennek ható motivációk feszült légköre Schillingnél és Bodónál is jelen van. Sőt, talán az is megkockáztatható, hogy a német produkció provokáló ereje meghatározó lökést adott a magyar rendezőknek a *Liliom* újrakontextualizálásához. Ebben az előadásban a színészek mai ruhákban, egymás közt hatalmas térközöket képezve játszanak egy csupasz, dobozszerű keretben. Nincs liget, nincs transzcendencia. Forrongó érzelmeket látunk, lecsupaszítva, elvontan. A testtartások szoborszerűen merevek, a ritmus kínzóan lassú, a hatás mégis szélsőségesen impulzív és brutális. Itt a látvány nem a kimondhatatlant vagy az elhallgatottat mutatja meg, hanem egy-egy részjelentést nagyít fel, amelyek így hangerőben, gesztusokban egész egyszerűen túlnőnek a szövegen. Innen talán jobban értjük, miért hat töredezettnak a *Liliom* külföldön, a hazai szociális referenciák hiányában.

Dramaturgiailag persze a látvány előretörése a szöveg dramaturgiájából következően szükségszerűen az erőszak

teátrális nyelveit helyezi a középpontba. A kimondottaktól függetlenedő képi közlés tudniillik mindenekelőtt azt tudja megjeleníteni, amit a nyelvhasználat tabusít – s ez az erőszak jelenléte. Babarczynál a rendőri fellépés traumatikus, naturalista ábrázolását látjuk, ennek brutalitása szívárog át a Liliom–Juli viszonyba. A két kitzasztott ember szerelme és annak felfoghatatlansága itt egyben intellektuális lázadást is jelent a fennálló társadalmi renddel szemben, a cél tehát a közösségi frusztráció átkeretezése az intimitásban. Lukáts Andor Liliomján alig látszik meg a fizikai erő, a durvaság gesztusait tompítottan (eufemizálás nélkül) vagy egyáltalán nem látjuk. Liliom elfogása, öngyilkossága viszont ijesztően nyers képekben tárul elénk, igazolva a lázadás okait. S mindezt betetőzi, hogy a másvilágon a tisztító tűz beszűrődő világosságát Liliom vallatófénynek érzékeli, nem alaptalanul.

Schilling koncepciója is a traumák szublimálásából indul ki, de más következményekkel. Nagy Zsolt teljesen és igen meggyőzően újjáépíti a sztereotípiát, amelyből a címszerep eredeti, vígszínházi gyökerű megformálása táplálkozott, azaz a városi betyárt, előretolt csípővel és csikos trikóban, akinek csak be kell lesni a pofonjai mögé, s rögtön kiteszik gyermeki naivitása. Nagy arra a küzdelemre építi fel az alakítást, amelyet a férfi a saját domináns szeretetnyelve ellen folytat önmagával. Tényleges bántalmazást látunk, nyílt ütésekkel, intenzív megbánásokkal, erőkommunikációval, Juli részéről pedig az áldozatok tipikus kötődési zavarával.

Bodó *Lilioma* ezen a téren is revelatív. Az erőszak, a bántás lehetősége már az első közeledéskor jelen van a szerelmesek között, ahogy egymáshoz érnek. Később pedig a szeretet és a háritás durvasága egymásba olvad, ahogy a marasztaló ölelés

birkózásba fordul, a halott Liliomot pedig bosszúálló hanyagsággal vonszolja Juli a fekhelyére, majd minden átmenet nélkül anyai gonddal rendezi alvópózbba.

Természetes, hogy egy mű más jelent ma, mint száz éve. Csak épp a Molnár-tradíció olyan erős színreviteli hagyományokat hordoz, annyira konzervatív, hogy ritkán van lehetőségünk ezzel szembesülni olyan radikális rendezői olvasatokon keresztül, mint a kivétel, a *Liliom* esetében. A kivételes jelleg viszont nem egyszerűen a szövegből adódik, hanem abból is, sőt, talán leginkább abból, hogy a színházi szakma hajlandó volt észrevenni a szövegben azt is, ami nincs megírva és nem magától értetődő: vagy azért nem, mert ezeket a kifejtetlenségeket nem lehet verbálisan megragadni, vagy mert a tradíció nem válaszol minden mai kérdésre, s önkéntelenül kitöltjük a réseket. Persze kellett ehhez a német fordítás figyelemfelhívó ereje is. De itt az értelmezés előadó-művészeti munkája a döntő, ami a színpadra állítás motivációját jelenti. A *Liliom* ma erőszakos, szerető testek meséje, mert azzá formálta az élő színházi hagyomány. A szöveg az intimitás brutalizálódásán keresztül elkezdte igen nyílt formában artikulálni a társadalmi léptékű abúzus, a szegénység öngerjesztő traumatizáltsága és a mindenkiben ott lévő szeretetvágy összegabalyodását. Ez soha nem volt előzetesen vállalt művészi cél, csupán a szeceszsiós szépségigény egyre kevésbé tudta és tudja elfedni ezeket a brutális tapasztalatokat. Mégsem pusztán az illúziók lebomlásáról van szó. A mesei, legendaszerű keret, a vágy egy jobb világ iránt – Thalheimer olvasatát kivéve – nem tűnt el. De hogy hol a szépség és a szeretet helye e fájdalmak közt, arra ma nincs stabil válasz. Márpedig egy mai *Liliom*-olvasatnak ezzel kapcsolatban egyszerre morális és esztétikai kötelessége állást foglalni.

Schilling Árpád *Lilioma* (2001). Fotó: Krétakör Archívum



EZ CSAK CHAPLIN, ÉS KICSIT SEM ORBÁN VIKTOR

Hónapokig ott virított a pesti belváros egyik színházi homlokzatán: A diktátor – de ez volt-e a legbátrabb dolog, ami a Vígszínház Chaplin-bemutatójáról elmondható? Mit tud megállapítani Charlie Chaplin a nyolcvan évvel későbbi Magyarországról, és egyáltalán megkérdezte-e valaki a véleményét? A Vígszínház előadásáról beszélgetett CSÁKI JUDIT, a *Revizor* főszerkesztője, BEKE JUDIT, az „Önjelölt színikritikus” (bekejudit.blog.hu), PETHŐ TIBOR, a *Magyar Hang* újságírója, valamint a beszélgetést lejegyző KOVÁCS BÁLINT, az *Index* újságírója.

Kovács Bálint: Számomra az a legfájdalmasabb Chaplin filmjének és a Vígszínház előadásának összehasonlításában, hogy bátorságban, bevállalóságban a skála két végpontján van a kettő: a film a maximum, az előadás pedig valahol a minimum közelében. Chaplin 1940-ben, amikor Hitler épp hatalmának teljében volt, készített egy filmet, amely nem áthallásosan, hanem teljesen nyíltan gúnyolta ki az ott és akkor tényleg létező politikai szereplőt, és amely egy tökéletesen egyértelmű, hangos állásfoglalás volt arról, mi is a baj a világpolitika aktuális folyamataival. Ehhez képest a Vígszínház 2018-ban a bel- és külpolitika valamelyest újra háborgó folyamatai közepette elővesz egy majdnem nyolcvanéves politikai komédiát, és egy az egyben, minden változtatás nélkül, még a külsőségekben is az eredetit másolva eljátssza újra, még csak nem is az abban ábrázolt eseményeket, hanem konkrétan magát a filmet, anélkül hogy bármiféle utalással is kilépne a nyolcvanéves keretek közül. Ha az akkora bátorság volt, amekkora csak elképzelhető, akkor ez ugyanakkora megúszás.

Pethő Tibor: Én nem tartom jó filmnek *A diktátort*. Chaplin egy némafilmes, aki hangosfilmből is némafilmet rendezett – ebbe a csapdába sok némafilmes beleesett. Már ennek is el kéne gondolkodtatnia azt, aki színházban szeretné bemutatni *A diktátort*. Az előadás másik születési rendellenessége pedig szerintem is az évszámmal kapcsolatos. 1940-ben a zsidóüldözésről beszélni egészen más volt, mint 2018-ban. A történelemnek abban a szakaszában, amikor látni nem, legfeljebb csak sejteni lehetett a dolgok kimenetelét, erről beszélni bátorság volt. Ma viszont hiba így beszélni arról a már lezárult történelmi korszakról. Ez a háború előtti ke-

délyesség 2018-ban szerintem nem jelenhet meg színpadon a zsidóüldözéssel kapcsolatban – illetve megjelenhet, minden megjelenhet, de hamis lesz.

Beke Judit: De minek jelenjen meg így? Ez az előadás semmit sem tett hozzá a filmhez. Jó, volt egy-két olyan kiszólás, mint hogy „nehéz elengedni a kormányt”, de ez a *Sas kabaré* szintje. Számomra az egész egy kedélyes vicceskedés volt; én nagyon unatkoztam. Ha ifj. Vidnyánszky Attila nem lenne akkora zseni, amekkora, nem kaptam volna az előadástól semmit. Legfeljebb még azt, hogy milyen jól néz ki a Vígszínház homlokzatára kiírva, hogy *A diktátor*. Ez bátor dolog volt, az előadás viszont nem az.

Csáki Judit: Szerintetek miért mutatta be a Vígszínház ezt az előadást?

K. B.: Szerintem ez az a fajta idézőjeles „beszólás” a hatalomnak, amin egyfelől az ellenzék elégedetten össze tud kacsinítani, és amire másfelől a kormánynak azt lehet mondani: „Micsoda? Dehogyan szoltam be, hiszen ez csak Chaplin!” Ez talán a legrosszabb attitűd a mai magyar színházban.

Cs. J.: Szerintem Eszenyi Enikőnek semmi más oka nem volt bemutatni ezt az előadást, mint az, hogy ott van a színházban ifj. Vidnyánszky Attila, aki pompásan eljátssza – nem a diktátort, hanem – Chaplint.

P. T.: És jobb, mint Chaplin.

Cs. J.: Eszenyi Enikőnek nem volt más gondolata, mint hogy ifj. Vidnyánszky Attilának el kellene játszania Chaplint. És ezzel nincs is semmi baj, mert ő valóban nagyon tehetséges színész. És nagyon technikás: ez az előadás a technikai gegekről szól, amikkel meg lehet tölteni a színházat. A nagy

Pethő Tibor, Csáki Judit, Beke Judit és Kovács Bálint. Fotó: Gordon Eszter



labdáról, a nagy majdnem horogkeresztes zászlóról, amit áthúznak a fejünk felett, bennünk pedig nemhogy a vér nem fagy meg, de meg sem rezdülünk ettől, sőt, kacarászó nézők hagyják el a Vígszínházat, akik pompásan szórakoztak a gegeken. Mert a Chaplin-film *remake*-jét látták, és nem *A diktátort*. Szerintem ebben még annyi beszólás sincs, amennyit te, Bálint, nagy jóindulattal feltételezel.

K. B.: De a Vígszínházat bármelyik Chaplinnel meg lehetne tölteni, és most mégiscsak az volt kiírva hónapokig a Szent István körút 14-re, hogy *A diktátor*, és nem az, hogy *Modern idők*.

P. T.: Ma azt kiírni egy színház homlokzatára, hogy *A diktátor*, egy igazgatónak jár bizonyos kockázattal, mert az igazgatók kiszolgáltattak.

Cs. J.: De jár egy ígérettel is.

P. T.: A diktátor szó képzetársítása ma Magyarországon nyilván nem elsősorban Mussolini vagy Sztálin, hanem Orbán Viktor. De ez faramuci helyzet: ennek a képzetársításnak a nyomán fel szokott épülni a nézőkben egy hamis kódrendszer. Én az előadás erényének tartom, hogy ezt most nem éreztem. Hamis kód alatt azt értem, hogy az alkotók és a nézők is tudják, valójában miről, milyen diktatúráról is lesz szó. Miközben ma Magyarországon nincs diktatúra – még. Magyarországon hibrid rendszer van, ami az orosz példa alapján épül és fejlődik,

és ami feltételezhetően csak egy állomás, amin sem megállni, sem visszafelé menni nem lehet. És ezt az átmenetiséget a Vígszínház előadása szerintem tudta érzékeltetni, ahogyan a film is érzékeltette, hogy 1940-ben a náciizmus még „csak” haladt egy cél felé. Ezt is pozitívumnak tartom.

Cs. J.: Érdekes. Ez nekem eszembe sem jutott.

B. J.: Nekem sem.

Cs. J.: De erről az útról, ahogy te is mondtad, Tibor, akkor még lehetett ilyen gemütlich módon beszélni, viszont ha tudjuk, hogy hová vezetett ez az út, akkor már nem lehet.

K. B.: Chaplin azt nyilatkozta: ha tudott volna a koncentrációs táborokról, nem készítette volna el a filmet.

Cs. J.: Chaplin azért ment bele, hogy hangosfilmet forgasson, mert meg akart szólalni Hitlerrel kapcsolatban, és el akarta mondani azt a bizonyos monológot a film végén. Most újra meghallgattam ezt a monológot, és nagyon hasonló, mint a színházban...

K. B.: ...de nagyon fontos részei hiányoznak.

Cs. J.: És azt látom ifj. Vidnyánszky Attila alakításában, hogy abszolválva van. De nem érzem az érintettséget, a szellemi érintettséget, csak a színészi perfekciót. Ezt máskor is éreztem már vele kapcsolatban, például a *Hamlet*ben is.

B. J.: Láttam és olvastam már párszor a *Hamlet*et, de a vígszínházi előadáson mégis valódi katarzist tudtam átélni.

Amikor a Színészkirály elkezdte József Attila versét szavalni, megállt a színházban a levegő. Ott nem éreztem, hogy az lenne a lényeg, hova ugrik, vagy hogyan bukfenchezik éppen Vidnyánszky: az az előadás magával tudott vinni. *A diktátor* elején viszont azon ijedtem meg, nehogy néma legyen az előadás, aztán azt gondoltam, bárcsak inkább néma lenne. A végső nagy beszédnél ült csak le igazán az egész. Abból a monológból annyi jött le nekem, hogy „szeressük egymást, és akkor szebb lesz a világ”. Azért szeretem ez ma már kevés.

K. B.: Visszaulalnék két fontos megjegyzésekre. Beszéltek a hamis kódról és arról, hogy a homlokzaton a molinó nemcsak kockázattal, de ígérettel is jár. Számomra az az egyik legfurcsább ebben a bemutatóban, hogy a molinó, ha többet nem is, annyit valóban ígér, hogy legalább e miatt a hamis kód miatt majd összekacsinthatunk a többiekkel, akiknek persze szintén nem Mussolini vagy Sztálin jutott eszébe a diktátor szóról. De ez az előadás még ezt a keveset sem adja meg, ha csak nem gondolunk arra a három órából négy másodpercig tartó kiszólásra, hogy „nehéz elengedni a kormányt”. Ezen kívül tényleg annyit mond el az egész, hogy szeressük egymást, gyerekek.

Cs. J.: Ez egy kellemes, szórakoztató előadás.

P. T.: De – és nem tudom, ez tudatos-e – ráébresztheti a nézőt akár arra is, hogy ez a történet a felszín alatt egy olyan átmenetet ábrázol, amilyenek én is a része vagyok épp most.

K. B.: De szerinted ezt az előadást nézve van néző, akinek ez eszébe jut?

P. T.: Biztosan van, mert egy ilyen előadásra az ember eleve úgy ül be, hogy keresi a párhuzamokat. És szerintem van egy másik üzenet is: hogy a burleszk a megfelelő műfaj a mai magyar közéleti katyvasz megjelenítésére. Ahogy a Magyar Kétfarkú Kutya Párt fellépései is a burleszkre hajaznak.

Cs. J.: Ebben igazad van, de ez az előadás annyira habkönnyű, hogy a burleszk nem tud túljutni az eredeti közegén, a szórakoztató színházon. Nemigen hív elő szomorú gondolatokat a nézőből azzal a helyzettel kapcsolatban, amiben ma élünk.

B. J.: Szerintem az nem vicces, hogy megdöbálják a zsidó boltost. Kéne ebben lennie valami keserűségnek. *Az élet szép* című film is komédia, mégis iszonyúan tragikus.

K. B.: Ebből az előadásból kimarad az a bravúr, ami az egyébként szerintem sem túl jó film végén ott van. Ott a végső nagymonológ közben azt látjuk, ahogy folynak a női főszereplő könnyei, hiszen az előbb rúgott belé egy náci katona, ráadásul épp akkor, amikor azt hitte, hogy új otthonra talált. Nagyon egyszerű, szinte primitív filmes eszköz ráközelíteni egy síró arcra, de az előadásban még ennyi sincs meg. Lehetsé, hogy három órán át nevetek, csak akkor utána, az utolsó öt percben fagyjon az arcomra a mosoly.

B. J.: Miközben én értem, hogy ma nem mer bátor lenni egy színházigazgató, ha a megélhetéséről van szó.

Cs. J.: Ilyen nincs. Vagy van egy határ, vagy nincs. Ebben nem számít a megélhetés.

K. B.: Viszont szerintem a megélhetés kockázatához bőven elég kitenni a molinót a diktátor szóval a körútra. Ha félni kell valami miatt, akkor már emiatt is lehet, hiszen a hatalom nyilván nem egy háromórás előadást végiglemezve fogja eldönteni, bosszút akar-e állni, vagy sem. Nem értem, hogy ha ennyit bevállalt a Vígszínház, akkor már miért nem ment tovább. Tudom, hogy a bátorsággal kapcsolatban

színházi alkotók többször elmondták, azért is nem akarnak a bennünket itt és most körülvevő ügyekről beszélni a színpadon vagy a drámakötetben, mert ami épp most történik, arra még nincs megfelelő rálátásuk. De pont *A diktátor* című film kérdőjelezi meg ezt: Chaplin 1940-ben egy percig sem állította, hogy mindent tökéletesen átlát, de arról, amire viszont rálátása volt, megvolt a véleménye, és azt el akarta mondani.

P. T.: Akkor jól tették, hogy elővették és leporolták *A diktátort*?

K. B.: Nem, én azt mondom, jól tették volna, ha meg merik lépni azt, amit Chaplin: hogy arról a még nem lezárult, kavargó korról beszélnek, amiben éppen most élünk, és ha nem is mindenről átfogóan, de arról igenis elmondanak valamit az alkotók, ami zavarja őket.

Cs. J.: Ez lenne a színház feladata.

K. B.: Csalódottak vagyunk, hogy nem egy olyan darabot láttunk a Vígszínházban, amelyből ráismertünk volna arra, amiben élünk. Annak örültem volna, ha egy olyan, egyébként jól működő, erős előadást látunk, amelyben konkrétan Orbán Viktort játssza a főszereplő?

Cs. J.: Ami ennyire direkt, az sok szokott lenni. Nem mindegy, hogy valmiről eszembe jut Orbán Viktor, vagy Orbán Viktor-paródiát látok a színpadon. Ha a közönség nagy része ugyanarra asszociál arról, ami a színpadon van, az rendben van. Ha ezt kiprovokálják, az nincs rendben. De ebben valahogy olyan evidens a határ, nem?

B. J.: Én nem ezt vártam az előadástól, hanem azt, hogy a diktatúra természetrajzát mutassa meg. Ne egy konkrét személyt, hanem azt, hogyan válik valakiből diktátor, és ezt hogyan engedi meg neki a környezete.

K. B.: És szerintetek alkalmas lett volna Chaplin forgatókönyve arra, hogy olyan előadás jöjjön létre belőle, amelyet hiányolunk? Amelyik elgondolkodtat a jelenünkről, a hatására feleszmélünk, nem hogy nyugodni?

Cs. J.: Szerintem ez is alkalmas lehetett volna, ahogy nagyon sok másik darab, akár a klasszikusok is. Például ha nem egy ekkora, nagyoperettes térben van az egész széttaposva, hanem nyomasztóan közel hozzák hozzánk. Ha kevesebb geg van benne, kevesebb könnyűség és kevesebb bravúriáda. Magyarul: ha egy másik előadás lett volna.

P. T.: Más forma kellett volna. Ahogy azt már elmondtuk, ami 1940-ben érvényes volt, azt ma már nem lehet változtatás nélkül elővenni.

K. B.: Igen, nekem az is nagy problémám volt az előadással, hogy egy az egyben átvette az 1940-es formavilágot, és 2018-ban is azon kellett volna nevetni, hogy az egyik szereplő serpenyővel fejbe kólintja a másikat, vagy hogy ügyetlenségében orra esik. És ez nemcsak esztétikai értelemben zavar, de azt gondolom, a nyolcvanéves eszköztár változtatás nélküli elővétele még egy sokkal erősebb előadás esetében is túlzottan kizökkentett volna.

Cs. J.: Mert ez csak Chaplin, és kicsit sem Orbán Viktor.

K. B.: Még egy egész apró formai gesztussal sem akartak túlmutatni a nyolcvanéves filmen. Ha mondjuk csak annyit változtattak volna, hogy a diktátornak nincs bajsza, máris lehetett volna egy picit gondolkodni, hogy vajon mit is jelenthet ez. Nem lett volna nagy gondolat, de több lett volna, mint ami az előadásban benne van.

B. J.: Visszajutottunk az alapkérdéshez: és akkor egyébként minek mutatták be ezt az előadást?

SZÍNHÁZ ÜZEMVÍGAN

Milyen hagyománya, szellemisége van a Vígszínháznak? Hogyan alkalmazkodik a mai világhoz? Kik a közönsége? Kik az alkotói? Hogyan mozog a jelenlegi kultúrpolitikai térben? Mennyire tudja alakítani a saját jövőjét? GAJDÓ TAMÁS színháztörténésszel, URBÁN BALÁZS és PUSKÁS PANNI kritikusokkal PROICS LILLA beszélgetett.

– *A Vígszínház egy palota, amely ránézésre egy régebbi korszakra emlékeztet. Mennyire érdekesek a mai Vígben a régmúlt idők?*

Gajdó Tamás: Az a kérdés, hogy a színház vezetősége és az ott dolgozók mennyire tartják fontosnak, hogy az egyik legpatinásabb színházépületben dolgozhatnak, és mennyiben vélik úgy, hogy az intézmény évszázados szellemisége talán még ennél is fontosabb. Mi, kritikus kívülállók, színháztörténészek azt látjuk, hogy az elegáns épület a múltat idézi. A Lipótváros, az Újlipótváros színháza, ahova általában bérletes, válogatott közönség jár, a nézők szépen felöltöznek, és az 1896-ban létrehozott nézőtéri struktúra szerint helyet foglalnak. De lehet úgy is értékelni a Vígszínház helyét, hogy ez az intézmény sohasem illett bele a magyar színházi rendszerbe, mert megalakulásának pillanatától kezdve valami mást akart. Talán túlzás azt állítani, hogy létrehozása forradalmi tettek számított, mindenesetre a játéktípus és a színészek szabadabb, helyenként netán szabadosabb attitűdje jelentősen eltért a Nemzeti Színház művészeinek magatartásától, akik továbbra is kegyelmes urakként viselkedtek a próbákon, szinte feudálisan, karót nyelten.

– *Mindez idővel változott, hiszen a Marton-érára már nem állt (azért ezt emlegetem, mert odáig ér vissza az emlékezetem) – egyébként 1896 óta Marton László volt a leghosszabb ideig igazgató.*

G. T.: Igen, bár a Vígszínház talán tovább tetszelgett ebben a szerepben, mint ameddig a fentiek valóban jellemzőek voltak rá.

– *Úgy gondolod, ez akár még ma is tetten érhető?*

G. T.: Talán egy kicsit, hiszen az épület adott, a szellemiség pedig újra vonzó lett. Ugyanakkor ma már nem a francia boházatok tartják műsoron – bár Molnár Ferencet még játszanak. Nemigen szokott szó esni arról, hogy a két világháború között a Vígszínház – kissé dacolva a hivatalos művelődéspolitikával – a nyugati szellemiséget igyekezett népszerűsíteni. Ez nagyon erős angol orientációt jelentett, ahogyan az 1960-as, 1970-es években is több előadást a nyugat-európai áramlatok nyomán valósítottak meg.

– *Nem tudom elhallgatni, nekem mennyire érdekes az időbeli egybeesés a Vígszínház és az újkori olimpiák indulása között.*

G. T.: Nem lehet véletlen. Az a korszak széles körű társadalmi változásokat hozott. Ha már szóba került az olimpia: a Vígszínházban is fontos lett a színész teste – természetesen nem olyan értelemben, mint manapság, hanem a korábbi patetikus, deklamáló stílushoz képest, amelynek az volt a lényege, hogy ki milyen orgánummal bír, s milyen virtuóz módon

bánik a hangjával. A kergetőzések, az átöltözések és más fizikai erőnlétet kívánó színpadi akciók ekkoriban változtatták meg a méltóságteljes merevségű színészi játékot. Az úgynevezett vígszínházi stílussal egyébként nem megbotránkozhatni akartak, hanem azt kívánták bemutatni, hogy Budapestnek s Magyarországnak létezik másféle színházi valósága is. Benne volt a levegőben, amennyire utólag ezt meg lehet ítélni, hogy az emberek szakítani akartak a korábbi életstílussal.

Puskás Panni: Én látok valami történeti folytonosságot, méghozzá a műsorpolitikában, amelyet lehet egyfelől sokszínűnek nevezni, másfelől eldöntetlennek. Ahogy Tamás is mondja, a kortárs drámák és a francia boházatok már a Vígszínház megalakulásánál is egymás mellett futottak. Most is arra törekszik a színház, hogy akik szórakozni mennek, azok is jól érezzék magukat, és akik magas kultúrához akarnak jutni, azok is. Ez nem nagyon változott az idők során.

G. T.: A magyar kortárs dráma inkább 1907 után jelent meg nagyobb számban, de kortárs külföldi színműveket valóban a kezdetektől fogva műsorra tűztek – mi több, a Vígszínház volt az egyetlen hely, ahol idegen nyelvű előadásokat rendezhettek. Így a Vígszínházban láthatta a magyar közönség azokat a színészegyéniségeket – Eleonora Dusét, Gustavo Salvinit, Ermete Zacconit –, akik egészen más stílusban játszottak, mint a hazai művészek, s megújították a 20. század elején a színházi nyelvet. A Deutsches Theater Otto Brahm, majd Max Reinhardt vezetésével számos alkalommal lépett itt fel, ami szintén a műsor sokszínűségét jelzi.

Urbán Balázs: Igen, egyetértek a sokszínűséggel, ami persze sok más színházra is igaz, hiszen máshol is igyekeznek elgondolkodtatón szórakoztató előadásokat csinálni. Inkább az az érdekes, milyen műsorpolitikát valósít meg a Víg. És ebből a szempontból még a hosszú Marton-korszak sem volt egységes, mint ahogy Eszenyi Enikő tíz éve sem az. De visszatérnék még én is az épülethez, amely valóban egy palota, ám nem érzem ezt annyira meghatározónak, hogy ne lehessen nagyon vegyes a közönsége. Vannak szépen öltözött polgárok, de ma már bőven vannak farmernadrágos fiatalok is a nézőtéren. Az épület nagysága annál inkább meghatározó – és nem arról beszélek, hogy meg kell tölteni estéről estére, hanem arról, hogy a nagyszínpadon olyan játékmódot kell alkalmazni, ami annak is mond valamit, aki az ötödik-hatodik sor közepére kapta a jegyét, és annak is, aki a második emeleti erkélyre. Össze lehetne hasonlítani a mai vígszínházi játékmódot a mai Nemzetiével, ha lenne ilyen ambíciónk, mint ahogy nincs (és szerintem a direktciónak sincs) – de hányféle Nemzetihez kellett volna viszonyulnunk, akár csak a legutóbb-

bi években is? (Ez persze már egészen más téma lenne, hiszen inkább a Nemzetiről szólna.) Ha mi valamihez viszonyítani akarjuk a Vígszínház játékmódját, akkor csak a fejünkben élő sokféle színházképből indulhatunk ki, hiszen nincs egy olyan viszonyítási pont, mint amit száz évvel ezelőtt a Vígszínház stílusa jelenthetett. De ez egyáltalán nem probléma, nem is innen kell megközelíteni a színház műsorpolitikáját. Eszenyi Enikő eddigi igazgatásának közepe táján voltak olyan évadok, amelyek ha nem is a régmúlt, de a közelmúlt sikereire reflektáltak meglehetősen közvetlenül, hiszen gyakorlatilag tízhúsz évvel ezelőtti vagy még régebbi híres előadásokat gondoltak újra vagy újítottak fel. Ez két-három évig tartott, majd ez a vonulat (nem nagy bánatomra) szépen kihunyott, és újra másfelé indult el a színház – legalábbis a nagyszínház. És erről az irányról, erről a törekvésről érdemes beszélni.

– *Kérlek, írd körül.*

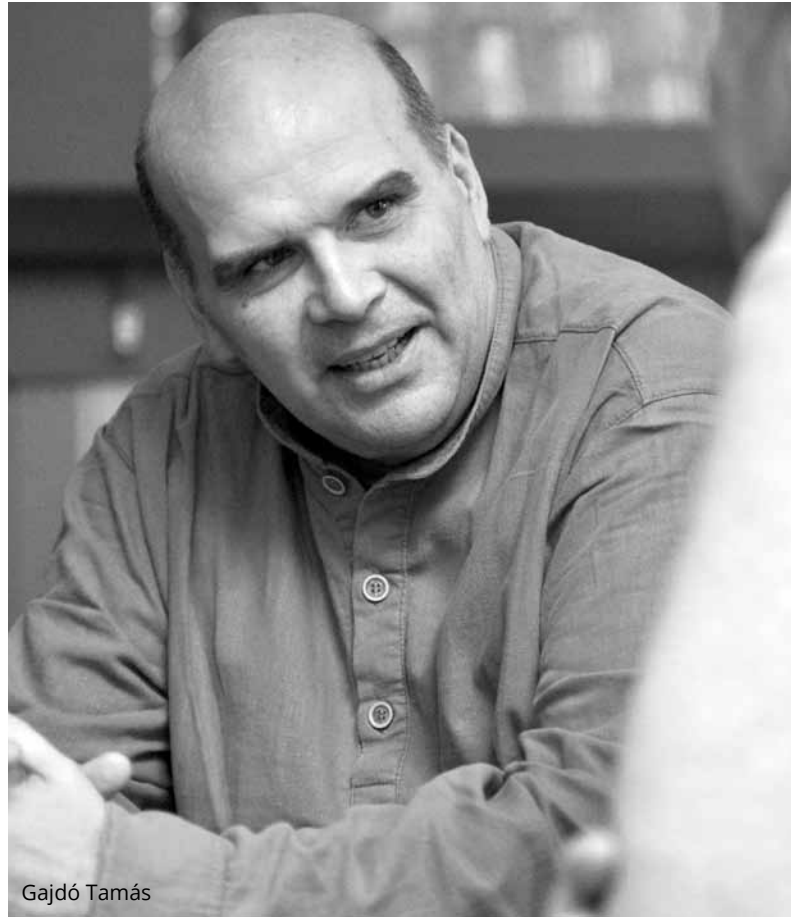
U. B.: A leghatározottabb törekvésnek azt látom, hogy klasszikus szövegeket teátrálisan gazdag, a szószínházi hagyományoktól elütő, de közérthető, látványos formában gondoljanak újra. Vannak e tekintetben sikerültebb és kevésbé sikerült előadások, de én az utóbbi évadokban látottak alapján feltétlenül szerencsésebbnek, eredményesebbnek gondolom ezt az utat a korábbi törekvéseknél. Kevésbé látok markánsan kirajzolódó irányt a Pesti Színházban.

– *Kicsit még visszaugranék: úgy képzelem, jobban be tudom azonosítani a kezdeti közönséget, mint a mostanit. Nekem az nem mond semmit, hogy valaki farmert visel színházi nézőként.*

P. P.: A már többször emlegetett heterogenitásból fakad a népszínházi jelleg. A Vígszínháznak az a feladata – hiszen monumentális méretű nézőtere van –, hogy mindenkit, akit csak tud, megszólítson. A *Pál utcai fiúk* című musicalre sikítózó kamaszlányok mennek, a *Játszd újra, Sam!* című előadást negyven év fölöttiek választják, gondolom. A *Víg*, illetve a Pesti műsora eleve egy kicsit különbözik egymástól. A Pestibe inkább idősebbek járnak, mert őket azok az előadások jobban érdeklik. A Házi Színpadon pedig kifejezetten fiataloknak szóló előadások kapnak teret, amelyek egy kicsit progresszívabbak. Ezért nem is lehet arról beszélni, kik a Vígszínház rendszeres nézői, mert sokfélék – leginkább azok, akik ki tudják fizetni a jegyet.

U. B.: Vagy a bérletet, hiszen itt egy nagyon jelentős bérletes réteg van, és a bérletesek minden előadást megnézik: a *Pál utcai fiúkat* és a *Háború és béke*t ugyanúgy. (Bár éppen ennek a két előadásnak a közönsége nem biztos, hogy nagyon távol esik egymástól.) A nagyszínház műsora egyébként az utóbbi időben jellemzően úgy vonz heterogén közönségreteget, hogy az idősebbek bejönnek egyik-másik címre – miközben azok az előadások sokkal modernebbek vagy, hogy úgy mondjam, fiatalosabbak, mint amire netán számítanak. A *Liliom*, de a *Háború és béke* is jó példa erre, hiszen az utóbbinál például nem egy klasszikus regényadaptációval találkozunk. A címek tehát megszólítanak egy szélesebb közönséget, amely nem hagyományos, realisztikus stílusú előadást kap, hanem egy újabb, Magyarországon az elmúlt két évtizedben megjelent színházi nyelven megszólaló produkciót. A Pesti Színház ehhez képest visszafogottabb, konzervatívabb – bár ez sem teljesen igaz, mert ifj. Vidnyánszky Attila rendezései például nem voltak azok. De a Házi Színpad is kétarcú, mert ott vannak olyan egyszemélyes bemutatók is, amelyek inkább régi (nem csak) vígszínházi hagyományokhoz kapcsolódnak.

G. T.: Azt hiszem, azért sem tudjuk meghatározni a vígszínházi közönséget, mert számos társadalmi csoportot elég nehéz manapság jellemezni. És ahogy mondtad, a bérlet va-



Gajdó Tamás

lóban nagyon fontos a *Víg* esetében, miközben bérletet csak egy réteg vásárol, és az általában nem a legfiatalabb – hacsak nincs családi hagyománya ennek a formának.

U. B.: És ha van színház Budapesten, ahol van ilyen tradíció, akkor az a *Víg*.

P. P.: A heterogenitás kapcsán sokat gondolkodtam, vajon a nagyszínpadon mennyire lehet bátor egy előadás. Alföldi Róbertnek vagy Bodó Viktornak nyilván nem lehet azt mondani, hogy srákok, húzzátok be a féket, de el tudok képzelni olyan alkotót, aki úgy rendez meg egy előadást, hogy végig gondolja előtte, mi fér bele egy nagyszínházi produkcióba, amelynek estéről estére közel ezer embert kell megszólítani, ráadásul igen költséges is.

U. B.: Ha azon gondolkodunk, lehet-e bátornak lenni, akkor én először a bátorság poétikai értelmére gondolok, az arra, hogy lehet-e teljesen elszállt vagy elvont előadásokat csinálni, amelyekről a szünetben esetleg elmenekül a néző – de nem a tartalmuk, a mondandójuk miatt, hanem azért, mert nem ért semmit az egészből. Ebben az értelemben a bátorságnak itt megvannak a határai. Ha azonban a mondandó felől közelítünk, és politikai értelemben használjuk a bátorság szót, kevésbé látom a határokat. Az alkotói bátorság nem függ a színház méretétől: nem hiszem, hogy ha valaki bátor a Katonában, akkor elgyávul a *Víg*ben. Az viszont kérdés, hogy a rendező akar-e társadalmi, politikai megállapítást tenni a mai magyar valóságról, hiszen ez sokaknál inkább szándék, nem pedig bátorság függvénye. Akinek ilyen ambíciói vannak, az biztosan örül, hogy megkapja a Vígszínház nagyszínpadát, és akkor ott bátor lehet (már ha ragaszkodunk a bátor szóhoz – én nem szeretem). Hogy ez hogyan hat a közönségre, mi aligha tudjuk megmondani. Én legalábbis azt gondolom, hogy a közönségről legfeljebb szubjektív benyo-



Urbán Balázs

másaink vannak, hiszen mindig csak az aznap esti publikum reakcióit figyelhetjük meg. Amiből persze lehet levonni általános érvényű következtetéseket, főként ha alátámasztják saját preconcepcióinkat, de nem kizárt, hogy a következő esti közönség másként reagál. Két évvel ezelőtt ment a Pestiben a *Haramiák* Kovács D. Dániel rendezésében, amit én nagyon szerettem, de aznap, amikor láttam, a közönség nagyon nem szerette. Amiből könnyen levontam azt a következtetést, hogy ez egy környezetidegen előadás volt. Ami nyilván nem a hely szellemén vagy hagyományain múlik, hanem a közelmúlton, vagyis azon, hogy az adott bemutató nézőit mennyire éri felkészülten egy olyan rendezés, amely markánsan tér el a tradicionális szöveg- és színészközpontú előadásoktól. Ez persze csak spekuláció, hiszen nem végeztem közvélemény-kutatást, s nem kizárt, hogy a következő *Haramiákat* vastaps követte. Mégis úgy érzem, hogy a nagyszínház közönsége nyitottabb a megszokottól eltérő, modernebb színházi nyelven megszólaló előadásokra.

– Panni már emlegette a műsorpolitikát. Ha az alkotók, meghívott művészek felől közelítünk, korábban milyen rendezők, milyen színészek dolgoztak a Vígben, és most kik dolgoznak ott? A Marton-időszak vége felé, ha lehet ilyet mondani, inkább polgári, konszolidált művészek játszottak és rendeztek a házban, Eszenyi pedig – nagyon egyszerűsíték – talán a szakmailag legérdekesebb embereket hívja, akik lehetnek függetlenek vagy pályakezdők is. Ez is műsorpolitika?

U. B.: Minél sokszínűbb egy színház, annál jobb – hogy egy méretes közhelyet mondjak –, és ez nyilvánvalóan érződik a társulat összetételén is. A Víg társulata valóban igen heterogénné vált, ám nagy a fluktuáció is. Ennek okait nekünk nem dolgozunk elemezni, csak konstatálhatjuk, hogy vannak, akik jól érzik magukat, és maradnak hosszabban, és vannak, akik továbblépnek. A független szférából érkezett művészek közül többen is az utóbbi kategóriába tartoznak. Ennek egyik oka lehet az „üzemmenet”: a Vígben nagyon sok előadás van, sok színészre van szükség, akiknek sokat kell játszaniuk – és nem biztos, hogy ez a működés mindenki számára ideális. Ha összeszednénk azokat, akik – életkorukhoz viszonyítva – a legtöbb időt töltötték el a Víg színházban, lehet, hogy kiderülne: van olyan színészalkat, amelyik természeténél fogva jobban illeszkedik a vígszínházi hagyományhoz. Tamás, létezik ilyen? Ami, mondjuk, Hegedűs Gyulától Hegedűs D. Gézáig ível?

G. T.: Nehéz erre válaszolni, de az az érzésem, létezik ilyen. Nehéz, mert ha az ember sok fiataalt lát egy előadásban, akkor azt a kanonizálódott figurát és azt a színészi attitűdöt, amire gondolsz, nem egyszerű észrevenni. Azért sem, mert Hegedűs Gyula idősebb kori arcát a színház előcsarnokában álló szoborról jobban ismerjük. A Víg színház hagyományának része, hogy mindenáron érdekes akar lenni – és amikor a törzstársulat mozdulatlan volt, akkor ez azt jelentette, hogy a Víg színház tagjait másutt egyáltalán nem lehetett látni. Ez önmagában vonzerőt jelentett. Mivel nincsenek már ilyen törzstársulatok, az is szempont lehet, hogy egyik vagy másik színészt itt is lehet látni. Egyetlen példát mondok: Stohl András olyan emblemikus színész, akire sokan kíváncsiak, és ha több hozzá hasonló művész játszik egy előadásban, akkor a közönség nem a színlapot fogja bogarászni.

P. P.: Szerintem nem érdemes vígszínházi játékmódról beszélni. Azt, hogy egy színész hogyan játszik, ma már a leg erősebben az előadás rendezője határozza meg. Gondoljunk csak bele, mennyire másképp viselkedik egy színész egy Valló Péter-, mint egy Zsótér Sándor-rendezésben.

Puskás Panni
Fotók: Éder Vera

U. B.: Ez így van, de kérdés, hogy ki van benne egy Zsótér-vagy egy Valló-előadásban.

P. P.: Azok a színészek, akiket Marton szerződtetett, talán inkább megfeleltek annak a vígszínházi színészképnek, amelyről beszéltek. Eszenyi szerintem teljesen más úton halad – például rengeteg fiatal színészt szerződtetett, ami egyfelől vérfrissítést hozott a színház életébe, másfelől egészen megváltoztatja a társulat összetételét, és ezáltal a Víg színészeiről kialakult képünket.

U. B.: Igen, de azért Eszenyi is szerződtetett „klasszikusabb alkatú” fiatal színészeket is – más kérdés, hogy közülük többen már nincsenek a színháznál.

– *Kikre gondolsz?*

U. B.: Például Kovács Patrícia-ra vagy Mészáros Mátéra. De tegyük hozzá, hogy a mai fiatal színészek – teljesen természetes módon – más iskolázottsággal érkeznek a pályára, mint azok, akik évtizedekkel ezelőtt végeztek. Így az is természetes, hogy Várkonyi vagy Marton más típusú színészeket szerződtetett, olyanokat, akikhez hasonlót ma elég nehéz volna találni, hiszen nem sok Lukács Sándor típusú színész jön ki manapság az egyetemről. Eszenyi zömmel kvalitásos színészeket szerződtet, és igen, igyekszik érdekes embereket találni, olyanokat is, akik a színház működéséhez nem csak színészként járulhatnak hozzá – így kétségtelenül érzékelhető a pezsgés a Vígben.

– *Néztem a sort, kik voltak a Víg igazgatói: van, akiről lehet tudni, „kicsoda”, de több név semmit sem mondott nekem, és voltak pár éves ciklusok is. Kik lehettek a színház igazgatói, mit képviseltek?*

G. T.: A művész-igazgatók az érdekesebbek, mint például Somló István, Várkonyi Zoltán, Horvai István, Marton László, Eszenyi Enikő, vagy a háború előtt és 1945 után Jób Dániel – mert minden korszakban inkább velük azonosítjuk a színházat, ami érthető. Roboz Imréről, aki Jób társa volt a vezetésben, sokáig azt hittük, hogy csak a pénzzel foglalkozott. Valójában sokkal nagyobb befolyása volt a színház tartalmi működésére: az újabb kutatásokból derült ki, hogy igazgatása alatt mindent kézben tartott, és a szerződésektől fogva a darabválasztáson át a marketingig jó érzékkel mindent ő intézett. Hatásosan és hatékonyan dolgozott. És valóban voltak olyan korszakai a színháznak, amikor sűrűn cserélődtek élén a hivatalnokok. Üde kivételnek számított Magyar Bálint működése, aki korábban a Nemzeti Színház titkáráként dolgozott, és éppen egy kiélezett történelmi helyzetben lehetett igazgató. Igaz, hogy hosszú évek teltek el úgy a színház életében, hogy nem nagyon tudott a kultúrpolitika mit kezdeni az intézménnyel. Tegyük hozzá, hogy 1949-ben el is törölték, illetve romjaiban államosították, majd 1951-ben a Magyar Néphadsereg Színházaként szervezték újjá. A művelődéspolitikusok egészen más feladatot szántak neki, mint korábban. Magyar Bálint 1955-től igyekezett a polgári szellemiségből legalább morzsákat visszacsempészni, de a színház csak Somló igazgatósága idején, 1960. szeptember 8-án kapta vissza eredeti nevét. Ha a színház irányítását értékeljük, nagyon érdekes, hogy korszakonként hogyan és miért került válságba a működés: vajon a társadalmi történések következtében tűnik el például a közönség, vagy a színház működése az oka ennek? A második világháború után hiányzott a Vígszínház nézőinek jelentős része, mert nem jöttek vissza a haláltáborokból, vagy már 1949 előtt emigráltak. Aztán a hatvanas-hetvenes évek közönsége is egyre vékonyodott, és ma már egyre kevesebben élnek abból a generációból. Mindig visszatérünk a közönséghez, de be kell látnunk, hogy a

színház alkotói talán jobban tették volna, ha a hagyománytisztelet helyett érdekes előadásokat hoznak létre, melyek szélesebb rétegekhez eljutnak, esetleg a korábbihoz képest új közönség figyelmét keltik fel. Természetesen voltak, akik törekedtek a megújulásra, nagyon jelentős lépés például, hogy a Vígszínház műhelyében születtek meg az első nagy sikerű zenés színházi produkciók.

U. B.: Éppen erről akartam beszélni a Marton-éráról szólva, hogy ő rendezőként már korábban sikeres lett. Azóta egy tucatnyi *Popfesztivált* láttunk, így ma már nehéz elgondolni, hogy ez a bemutató akkor szinte forradalmi tett volt, pedig alighanem az volt. Aztán később, Marton igazgatósága alatt a zenés bemutatók (köztük az operettek) már közel sem számítottak olyan forradalminak, sőt, egyre inkább a kommercializálódás felé indultak el. Ez az irány az utóbbi időben gyakorlatilag megszűnt, sőt, tavaly még egy Feydeau-bohózatot is művészsínházi eszközökkel vitt színre Michal Dočekal – vagyis a kommerszebb útról nagyon határozottan letért a Vígszínház.

– *Szerintetek mennyire nehéz most kultúrpolitikailag egy ekkora színház igazgatójának lenni?*

P. P.: Egy ekkora színház igazgatói feladatkörei sosem korlátozódtak a művészi munkára, hatványozottan igaz ez most. Eszenyi kitűnő üzletasszony és diplomata, de... nem igazán tudom eldönteni, lehet-e ebben a politikai környezetben erről őszintén beszélni, mert a rendszerváltás óta a hatalom művészettel ennyit nem foglalkozott, és hogy most ennyire fókuszba került, az nem túl örömteli.

G. T.: Foglalkoztak mindig: gondolatok csak vissza, a rendszerváltás óta mennyi minden történt a Nemzeti Színházzal.

G. T.: Érdekes jelenség egyébként, hogy a Vígszínházban a fenntartó Horvai István óta megengedte, hogy a vezetők egymásnak adják át a stafétát – és van ebben ráció: valamennyien a Vígben „nőttek fel”. Kérdés, ez így maradhat-e.

P. P.: Persze, és az is kérdés, hogy jó-e, ha az igazgatók „megöröklik” egymástól a színház vezetését. Annál persze sokkal jobb, mint hogy egy politikai potentátót helyezzenek a Vígszínház élére. A kultúrkampfban szerintem az az újdonság a korábbi fideszes kultúrpolitikai attitűdhöz képest, hogy eddig csak a nyílt közéleti szerepvállalásért járt büntetés, de most már az is számít, milyen előadásokat tűznek a színházak a műsorukra.

– *Csináljunk keretes szerkezetet: visszatérnék az épületre. Nemzetközi tendencia, hogy a színház kisebb terekbe húzódik vissza. Szerintetek a Vígszínház adottságai nem akadályozzák a további fejlődést? Tud elég modern lenni ez a hatalmas, elegáns tér?*

U. B.: Párhuzamosan vannak nagyszínházi tendenciák is. Nyilván azt kell kitalálni, hogy ezek között a falak között hogyan lehet kortárs színházat csinálni. Nézőként pedig kifejezetten vágyom is arra, hogy lássak látványos, izgalmas nagyszínházi előadásokat is, legalább havonta ötöt-hatot a havi húsz kamarában, parányi stúdióban abszolválandó produkció mellett.

P. P.: És ne feledjük a Házi Színpadot, ott történnek szerintem a legérdekesebb dolgok, ott lehet látni Jelineket, és ott rendez Pass Andrea, Szabó Réka vagy Kincses Réka.

G. T.: Egy ekkora színház mindig üzemszerűen működik, és ha jól megy, akkor az hatalmas látogatottságot jelent – ami a bevétel szempontjából sem rossz. Úgy tekinthetünk a Vígszínházra, hogy a fővárosban ez az utolsó klasszikus épületben működő prózai színház.

NÁNY ISTVÁN

KOMMENTÁR A KEREKASZTAL-BESZÉLGETÉSHEZ

A kerekasztal-beszélgetés résztvevőivel nem kívánok vitatkozni, a többnyire általánosságban mozgó megállapításaik nagy részével egyetértek. Inkább konkrétumok segítségével próbálom kitágítani a Vígszínházról alkotható képet.

Jómagam folyamatosan négy korszakot kísértem figyelemmel, a Várkonyi Zoltán, Horvai István, Marton László és Eszenyi Enikő igazgatása alatt lezajlott ötvenöt évet. Nyilvánvaló, hogy e kommentár nem teszi lehetővé ennek a teljes időszaknak a részletes elemzését, ezért drasztikusan leszűkíttem a vizsgálatom időtartamát, és az idei évad repertoárját, valamint a február és március hónap műsorrendjét néztem végig, s ebből igyekszem következtetéseket levonni.

A színház honlapjának tanúsága szerint a 2018/19-es szezonban 50 produkciót tartanak műsoron – ebből kettő koncert, kettő befogadott előadás –, azaz ténylegesen 46 darab alkotja a repertoárt.

Elképesztően nagy szám! Hogy mennyire, az akkor derül ki, ha megnézzük, ebből mennyi fér be egy-egy hónap műsorába. Februárból csak húsz napot néztem át, a márciusi műsort egészében. (Az előadások eloszlását mindkét hónapban befolyásolja, hogy március elején három bemutatót tart a színház, ami februárban a főpróbák és az előbemutatók miatt pár napos kimaradást jelent, márciusban pedig az új előadásokból jóval többet játszanak, mint átlagosan a futó és sikeres produkciókból.) Februárban 21, márciusban 41 darabból 42, illetve 91 előadást abszolvál a társulat a három helyszínen (mindkét hónapban még két koncert 2-2 előadásának is helyet ad a Vígszínház).

Ez azt jelenti, hogy csúcsra van járatva a Vígszínház, hiszen alig van nap, hogy ne három előadást tartsanak párhuzamosan, sőt, a nagyszínpadon a zenés előadásokból hétvégeken gyakran napi kettőt is játszanak.

A következő kérdés: milyen darabok alkotják a repertoárt, miből menyt tűznek műsorra? Igaz-e, hogy a kínálatban túlsúlyba kerültek a zenés darabok? Igaz-e, hogy

kommercializálódott a Vig műsora, játékmódja? (Ezek a kérdések természetesen nem kizárólag a Vígszínház esetében tehetők fel, ez a problémakör a színházi élet egészére vonatkoztatható.) A kifejezetten zenés művek (*Óz, A dzsungel könyve, A padlás, A Pál utcai fiúk*) sem a repertoár egészéhez, sem a havi előadások számához mérve (20-25%) messze nincsenek túlsúlyban. A Vig kifejezetten prózai színház. Az sem állítható, hogy a prózai művek között többségben lennének a könnyed szórakoztató darabok (pl. *Játszd újra, Sam!*), sőt, épp ellenkezőleg: igen nagy hányadot tesznek ki a klasszikus drámák (*A félkegyelmű, Bűn és bűnhődés, Háború és béke, Hamlet, A velencei kalmár, Szentivánéji álmom, Lóvá tett lovagok, John Gabriel Borkman, A képzelt beteg, A vágy villamosa, Biborsziget* stb.). Ami nincs, az magyar prózai darab nagyszínpadon (kivételesen Nadas Péter *Találkozása* és Spiró György *Kvartettje*), holott a Vígszínház kezdetektől fogva a mindenkori kortárs magyar drámák egyik legfontosabb bemutatóhelye volt. S ez Várkonyi és Horvai idejében is az egyik legpregnánsabb műsorréteg maradt. Persze ez sem csak vígszínházi jelenség, Marton László már egy 1994-es interjújában panaszosan számolt be arról, hogy a magyar művek a stúdióba szorulnak. S ez így van most is. A Házi Színpad ad helyet a túlsúlyban lévő szülőprodukciók mellett az új magyar drámáknak is; ezen a helyszínen a vizsgált időszakban tizenhárom előadás látható.

A hatalmas repertoár nagyobb része az elmúlt négy év bemutatóiból áll, a legrégebbi premier a *Játszd újra, Sam!* (1986), de nem sokkal későbbi *A padlás* (1988), *A dzsungel könyve* (1996), a *Sógornők* (1997) vagy a Budapesti Kamaraszínházból hat éve a Pesti Színházba áthozott *A vágy villamosa* (1999) sem. Nyilván van rájuk érdeklődés, ezért maradhatnak műsoron, de nemcsak a karbantartásuk, hanem a játszhatóságuk is erősen megterheli a teátrumot. Ugyanis ezek – és sok más, kevésbé régi produkció is – havonta csak egyszer, nagy ritkán kétszer kerülnek be a programba. Tehát annak a beszélgetés-

ifj. Vidnyánszky Attila A diktátorban. Fotó: Szkárossy Zsuzsa



ben előforduló megállapításnak, hogy nem egységes a színház műsorstruktúrája, elsősorban ez az oka.

Meg az, hogy kik rendeznek a Vigben. Ez ugyanis a legdöntőbb a színház játéktílusának alakulásában. Élesen el lehet különíteni a pár sok éve, évtizede ott dolgozó rendező munkáját a fiatalabbakétól, s az előadások jelentős részét az előbbiek viszik színre. Marton László, Valló Péter vagy Tordy Géza értelemszerűen más ízlést, más koncepciót képvisel, másként viszonyul a kortárs jelenségekhez, mint akár Eszenyi Enikő vagy Telihay Péter, akár a legfiatalabbak ifj. Vidnyánszky Attilától Kincses Rékán, Pass Andreán át Király Dánielig, és mindőjük másként, mint mondjuk Horváth Csaba. A rendezői gárda sokfélesége persze a színházi kifejezőmód sokszínűségének záloga, ugyanakkor a művészi arculat heterogenitásának is okozója lehet. Mindkettő felvethető a Vígszínháznál.

Eszenyi Enikő igazgatásának idején – s annak is a második felében – világosan kirajzolódik két tendencia. Az egyik a társulat fiatalítása, a másik a játékmód átrajzolása. A kettő egymásból következik. Valló Péter rendezései még magukon

viselik azt a stílust, amelyet hagyományosan vígszínházinak mondanak, gondolnak, Eszenyi vagy ifj. Vidnyánszky előadásai pedig igyekeznek igazodni a kor ritmusához, információ-befogadási szokásaihoz. Az előbbi előadástípushoz elmélyültebb nézői viszony szükségeltetik, az utóbbi arra épít, hogy a nézők hamar befogadják az ingereket, de ugyanolyan sebesen el is engedik azokat, tehát gyors egymásutánban erős hatások kell a színpadon produkálni. Hol van már az elegancia, az érthető, szép beszéd, a viselkedni tudás, a jó értelemben vett fölüenyés játékrutin! (Néha, például a *Borkmann*nál látható, milyen hálás ezekért a nézők jó része.) De van rohanás, ötletzuhatag, hangos zene, fénytámadás és egyéb adrenalinfokozó hatáselem.

Hogy ez jó vagy nem? Hogy ennek mi lesz a hosszú távú hatása a színházra, a színháznézésre? Hogy szegényedik vagy megújul a színházi alkotás a közeljövőben? Ezekre a kérdésekre nehéz válaszolni. Egy biztos: elképesztő kihívás ma egy akkora színházi komplexumban naponta közel kétezer embernek korszerű színházat csinálni, mint a Vígszínház.

KÖVÁRI ORSOLYA

AMIKOR A TÖBB TÖBB

Hegedűs D. Gézáról

„Extra klasszis ez a nő. Hogy juthatsz te ilyen prima húsuhoz?” – kérdezi Kodelka Ferenc, utóbb feldarabolt mézszárszék-tulajdonos az első világháborút követően a szünni nem akaró vérszomj hevében katonából gyilkossá vedlett Léderertől (*A hentes, a kurva és a félszemű*).

Nagyon kényes szövegek. Nem elég a kiskirályt láttatni, a birtokviszonyok mindenhatóságában terpeszkedőt, a szükségleteiért bárkin átgázolót. Az téttelen. Hegedűs D. Géza érzéki modulációval szólal meg a fenevadban. A semmitől sem féltő öntudatából fogalmaz, de a vágy ereje előtt megbicsakló alázattal. Hentesének veleje, hogy a színész eljátssza ugyan a „mind az enyém” kényszerében kéjelgőt, a durvát, a nőt lealacsonyítót, a vágyakat szülő vágyak mocsarába süllyedőt, de megmutatja e vágyaknak kitett lényt is. A mohóságában önmagát felzabáló, így mindjárt részvétet keltő halálraitéltet. Hegedűs D. nem vár addig a magány megszólaltatásával, amíg szövege lesz rá. A hentes agresszív expanziójában rögtön ott vannak a gyengeség és a gyengédség jelei. Nincs szenvedélymentes tekintete. Tisztaságot kölcsönöz a levakarhatatlan mocsoknak. Lírai módszerekkel él egy olyan atmoszférában, amelyben nincs semmi költői. És bár a film a rendező művészete, Szász János olyan alkotó, aki nagyban hagyatkozik színészei hozzáadott értékeire. Volt már, hogy ez nem jött jól. Hegedűs D. Kodelkájához hasonló formátumú alakítást Szász pályáján a *Witman fiúk*ban láttam utoljára, Andorai Pétertől,

azzal együtt, hogy a két színész attitűdje, filmes létezése gyökeresen különbözik egymástól.

Mondani szokás, hogy néhány mondatban ott a teljes sors, és azok a nagy színészek, akik ezt tudják, de ez persze túlzás, mert néhány mondatban sosincs ott a teljes sors, csak foszlányok vannak, felvillanások, árulkodó jelek, amelyekkel a nagy színész kiváltja a katartikus ráismerést, hogy a néző könnyedén magáévá tehesse azt, amitől aztán elidegenedik. Hegedűs D. antihősként is képes kiváltani az azonosulást, piszkosul fekszenek neki a *moral insanity* alakváltozatai. Árnyal természetesen, a „hús-vérség” igényével gyúrja figuráit, saját, megkerülhetetlen, könyörtelen igazsága van mindnek. Nem ítél. Absztrahálja a romlottságot.

Erre tökéletes terepet jelentett számára egy színpadi Szász-munka is, *Az álomkommandó* Mengelét játszó színésze, aki amúgy igazgató a Ceaușescu-érában.

A legemlékezetesebb absztrakció azonban *Az ünnep* Helgéje (Pesti Színház, 2006). Ki ne ismerné az előzményeket, Thomas Vinterberg *Születésnap* (*Festen*) című filmjét, a dán dogma alap- és ékkövét, amelyben a tehetős felső középosztálybeli család ünnepi vacsorája egy egész társadalom körképévé borzalmasul? Eszenyi Enikő nem a forgatókönyv, hanem David Eldridge a film nyomán született dramatizációja alapján rendezte az előadást. Hegedűs D. nem a vérfertőzött, a pederasztát, a gyermekeit életre szólóan hazavágó apát játszó

sza. Elvonatkoztat. A szubjektív valóság kivetítésének képessége adja a háritás hitelességét. Magától értetődőségét pedig az a kellemetlen tény, hogy az apa cselekedeteiről évtizedek óta majd mindenki tudott. Hegedűs D. szarkazmussal kollektívizálta a bűnt, tett egyenlőségjelet „gyilkos” és „cinkos” közé. Nem az igazság relativizálásáról van szó, félreértés ne essék, de nem is hazugságpiramisokról, hanem arról a hátborzongató felismerésről, hogy ott bent, legbelül bármilyen szörnyűség felépíthető és megokolható. Átcsapva társadalomkritikába a megkérdőjelezhetetlen tekintély problematikájához érkezünk.

Mert Hegedűs D. megmutatta ezt is, magát az őt körülvevő világ szemében, vagy még inkább magát mint az őt körülvevő világ produktumát. Bronzszoborszerű, arrogáns pozitúrák váltják egymást a családi talapzaton, míg le nem dől az egész, egyszerre, egy pillanat alatt.

Eszenyi helyzetbe hozza, lehetőséget teremt arra, hogy a színész esszenciáját adja a megelőző évtizedek belső folyamatainak. A kvázihősből antihőssé válás útjáról van szó, ennek minden mögöttesével. E folyamat fontos állomása a Marton László jegyezte *Nóra*, ahol Eszenyi és Hegedűs D. színészként partnerek.

A Helmer-alakításnak ugyancsak alappillére a saját valóság, amely Hegedűs D. tolmácsolásában mindig hangsúlyosabb az élethazugságnál. A bankár felsőbbrendű, tudálékos, hímsoviniszta, behízelt agresszor, ugyanakkor – ahogy Szász János filmjének hentese –, Hegedűs D. értelmezésében nem szimpla elnyomó, inkább ütközik. A maga önzései ütköznek mások önzéseivel, a maga akarata mások akaratával. Számára túlélési törvény ez, a felülkerekedő csak zsarnok lehet az őt kitermelő világ szemében.

A nő fölötti uralom, még ha meg is alapozzák azt a korabeli társadalmi adottságok, mindkét esetben látszólagos, ellentétben a dependenciával, amely igencsak szembeszökő. Thorvald

élete széthullik Nóra nélkül, nemcsak polgári, hanem érzelmi keretei is megrogynak, legszeretettebb gyermekét veszíti el. Kodelka kommunikációjában a nő „húsáru”, először úgy is ér hozzá, mint a szép darab húshoz, amelyet kisütni visz, szemében azonban jól láthatóan a vágy magasztos tárgya.

Hegedűs D. látásai mögött emberség bújik meg, és nőszerepet, amit ugyancsak absztrahál. Pont ettől olyan meggyőző a hímsoviniszta szörnyekben.

Nem visszafogott színész, játszik, dörög, tombol, a drámai csúcspontokon időnként több annál, mint ami a nézőtérrel még komfortosan átélhető, de neki szabad, mert az animalitás mindig a kisodródás felé közeledők roppant sérülékenységét hordozza. A több többlet.

Hegedűs D. a lángoló lelkű hősök egyszerűsége felől haladt fokozatosan a lelki folyamatok bonyolultsága felé. Jól látható, hogy boncol, nem kedveli a leegyszerűsítést, élvezetét leli az egy tömbből faragható figurák cizellálásában. A belső szövetek megszállottja. Claudiusa nem egy kamasznak, hanem egy kis férfinak a különös mostohaapja. Gesztusai nemcsak arról szólnak, hogy Hamlet őt nem téveszti meg, hanem annak a nyiladozó férfierőnek a felismeréséről is árulkodnak, amely gyermeki tisztaságával, fékezhetetlen igazságérzetével, szilajságával el fogja őt söpörni.

Hegedűs D. karakterisztikus vonása elsősorban meglepően negédes artikulációja, amit a pedánsan tagolt beszéd külön kiemel, és aminek pikantériát kölcsönöz némi ízétség, egyediséget az öntörvényű hangsúlyozás. Az ilyen és effajta velejárók beszüremkedése a közvélekedéssel ellentétben nem egyenmősít. Más-más karaktert ad az egyes szerepeknek. Claudiusnál a mézesmázosan ármányos manipulátort, Kodelka és Helmer esetében az önmaga bálványaként tetszelgő birtokost, Helgéné a beteg, affektáló karaktert fűszerezi. A *Szezon* című Török Ferenc-film politikusfigurájának egyenesen kontúrját adják ezek a vonások. A vidéki múlt jelei a gyors felkapaszkodás, a nyájasság a képmutatás, a határozott hang és a tiszta artikuláció a hatalom kölcsönözte magabiztosság megfelelőivé válnak. Nem mellesleg Hegedűs D. képes úgy megrendelni egy uborkasalátát, hogy azzal komplett életvezetésre enged következtetni.

Rendez. Színészpedagógus. Különböző bizottságok, egyesületek, testületek, érdekegyeztető tanácsok mindenkori tagja. A színháztársadalmi élet létfontosságú szerve.

Horvai-Kapás-osztályból szerződött a Vígszínházba Várkonyi Zoltán. Ott lobog huszonévesen a legendássá lett musicalekben: *Képzelt riport egy amerikai popfesztiválról*, *Harmincéves vagyok* – előbbiben mondja ki első mondatát a Vig színpadán. Romantikus és kevésbé romantikus hőszerepek kísérik a kezdeteket. Ádám, Kőműves Kelemen, Liszt...

Nagy szemtanú, múltápoló, múltfirtató. Sokat tud.

Sűriti e tudást Márai-monodrámájában. Megidéz valamit a múlt század jelentőseinek más minőségű méltóságából. És látja a történelmi lényegét.

Jut eszembe, milyen kár, hogy nem saját korát és történetét mondja! Lenne mit.

Várkonyi a Vig 75. születésnapján megfiatalodni mindig képes színházról beszélni. Ez persze nem konzerválódott társulati tagok körítését szolgáló diákutánpótlást takarhatott. Inkább a megújulás fontosságát. Hegedűs D. magáévá tette a Várkonyi-eszményt. Pályáján egyszerre híve szenvedélynek és hűségnek. Ez nem csekély vállalás. Mintatag. Bármilyen régi bútordarabja a Vígszínháznak, újabb és újabb kárpitja mindig passzol Fellner és Helmer enteriőréhez.

Az ünnep (2014). Fotó: Dömölky Dániel



SZABÓ-SZÉKELY ÁRMIN

NÉGER, ZSIDÓ, VAGY AMIT AKARTOK

„Nem az vagyok, ami vagyok”¹ – mondja Jago az *Othello* első jelenetében. Egy olyan színházi paradigmában, amelynek alap gondolata a *totus mundus agit histrionem*, ahol mindenki szerepet játszik, mindenki valamilyen szerepbe kényszerül. Jago azért tud a drámairodalom legprofibb intrikusa lenni, mert úgy működik, mint egy *fakenews*-gyáros. Tisztában van az emberek manipulálhatóságával, a tények felülírhatóságával, azzal, hogy a „valóság” nem egyértelmű, minden relatív és interpretáció kérdése. Félreérthető helyzeteket generál, amelyeket aztán saját narratívája szerint talál Othellónak. És Othello hisz az „őszinte”² Jagónak, mert Jago parádésan alakítja az őszintét. Pontosan tudja, hogyan kell őszintének látszani. Az *Othello* posztfaktuális világában a fehérre, az ártatlan Desdemónára rámondják, hogy fekete (házasságtörő), és ezt a férje el is hiszi, mert a látszat ellene szól. Nem sok dolog van, amit Jago vagy egy másik shakespeare-i intrikus ne tudna elhazudni. Bizonyos helyzetekben még az emberek neve is interpretációfüggő. Shakespeare szereplői gond nélkül hiszik el nőkről, hogy férfiak – Shakespeare nézői pedig férfiakról, hogy nők. Az egyetlen tény, amelyet még Jago sem tud megmászni, az az, hogy Othello fekete. Emlegeti is sokszor: „a mór” vagy „a néger”. Hogy melyik, az nem csak fordítás kérdése. Az Erzsébet-kori Anglia szótárában a „the Moor” gyűjtőfogalom, nincs külön szó az észak-afrikai arabokra és az afrikai feketékre. A *velencei kalmár*ban hasonlóan emlegetik Shylockot: a zsidó. Pedig más zsidók is szerepelnek a darabban, például a lánya, Jessica. „A zsidó” („the Jew”) – így hívják Shylockot, és nem a nevén.

A fentebbi két Shakespeare-dráma kapcsán visszatérően felmerül a vallási és etnikai előítéletek színházi reprezentációjának kérdése. Elemzések és kritikák tárgyalják, hogy antiszemita darab-e a *velencei kalmár*, és 2019-ből nehéz problémamentesnek, illetve nem komikusnak látni azt, hogy Sir Laurence Olivier szénfeketére mázolvá alakította Othellót 1965-ben. A *blackfacing* persze egészen mást jelent Angliában és az Egyesült Államokban, mint Magyarországon – Besenyeit lefesteni nem ugyanaz, mint Olivier-t –, mégis maga az eszköz mint színházi megoldás erősen megkérdőjelezetté vált azokban az országokban is, ahol nincsenek színes bőrű színészek. Leegyszerűsítve fogalmazhatnánk úgy, hogy mindkét darab esetében a „the” szócska okozza a problémát. A klasszi-

kus drámairodalomban Shylock „a” zsidó, Othello „a” színes bőrű, és azok, akik pusztán vallási, illetve etnikai reprezentációként olvassák ezt a két szerepet, óhatatlanul belefutnak egy színházilag nem túl termékeny, egyirányú értelmezésbe.

Az természetesen igaz, hogy Shakespeare előítéletekből dolgozott. Nem is dolgozhatott volna másból, ugyanis a korabeli Angliában nem éltek sem zsidók, sem afrikaiak.³ (Pontosabban olyan kis számban élhettek, hogy egy átlag színházba járó csak hallomásból tudott róluk.) Mindkét dráma kezdőhelyszíne Velence, a reneszánsz világ egyik nyüzsgő, multikulturális központja. Az Európától már vallásilag és részben kulturálisan is elszeparált Anglia közönsége számára Velence egyszerre jelenthette a modern metropoliszt, a romantikus „Kelet” kapuját (Velence háborúzott és kereskedett a törökökkel), az antik Európát és azt a kereskedelmi csomópontot, ahova a világ minden tájáról érkeznek emberek és történetek, ahol minden megtörténhet. Egy fantáziával és mendemondákkal kiegészített sztereotípiarendszer másképp működik és máshogyan hat a színházban (akár megerősítik, akár megkérdőjelezzik), mint a 20. és 21. század valós etnikai feszültségekkel, fajgyűlölettel és (poszt)kolonializmussal terhelt előítélet-komplexuma. Nemcsak anakronisztikus későbbi korok megizmosodott rasszizmusát belelátni az Erzsébet-kor rasszizmuskezdeményébe, hanem félrevezető is. Shakespeare túl jó drámaíró ahhoz, hogy egy témára fűzőn fel egy művet. Motívumcsokrokkal dolgozik, amelyeket lényegi, nem felszíni hasonlóság köt össze, és a darabok hatása ezeknek a lazán összefüggő, időnként akár szét-tartónak tűnő motívumoknak az együtteséből bontakozik ki. A vallási vagy etnikai kisebbség/mátság/idegenség témája tehát a *velencei kalmár*ban és az *Othello*ban is csak egy a motívumok közül, és egyik darabnak sem fő témája önmagában.

Laurence Lerner *Wilhelm S and Shylock*⁴ című tanulmányában bemutatja, hogyan ünnepelték az 1930-as évek egyes német kritikusai a *velencei kalmárt* mint „kortárs” antiszemita művet. Ez a kulturális kisajátítás ahhoz vezetett, hogy a második világháború és a holokauszt után eltolódott a darab értelmezési mezője – többek között ezért is lehet közkeletű

1 William SHAKESPEARE, *Othello, Velence négere*, ford. MÁRTON László, *Színház* (drámamelléklet) 42, 12. sz. (2009): 2, http://old.szinhaz.net/pdf/drama/2009_12_drama.pdf.

2 Othello többször jellemzi Jagót a *honest* szóval a darabban. Kardos László ezt úgy fordítja: hűséges, tisztalelkű, derék vagy becsületes. Márton László fordításában: derék, becsületes és jó.

3 1290-ben I. Eduárd egy kitoloncolási rendeletben száműzte a zsidókat Angliából. Ennek ellenére kicsi, a vallásukat titokban gyakorló közösségek Londonban is fennmaradtak. Az *Othello* megírása idején (1603) Anglia még nem kapcsolódott be a rabszolga-kereskedelembé. Színes bőrűek ettől függetlenül megfordultak Londonban, 1600-ban például nagy visszhangot váltott ki a mauritániai nagykövet látogatása I. Erzsébet udvarában. Vö.: Bernard HARRIS, „A portrait of a Moor”, in Catherine M. S. ALEXANDER – Stanley WELLS, szerk., *Shakespeare and Race* (Cambridge: Cambridge University Press, 2000), 23–36.

4 Uo., 139–150.



Major Tamás Shylock szerepében a Nemzeti Színházban (1940). Fotó: Wellesz Ella

az a tévedés, hogy darab címszereplője Shylock.⁵ Az ellenhatás sem maradt el: Magyarországon például 1945 és 1986 között nem lehetett bemutatni a darabot, az államszocialista kultúrpolitika kimondva-kimondatlanul tiltólistára tette, ezzel sugallva, hogy nem lehet a művet antiszemita felhangok nélkül előadni. A Nemzeti Színház 1986-os bemutatóját épp ezért fémjelzte az az igyekezet, hogy Gábor Miklós Shylockja sajnálatra méltó, szimpátiát keltő főhős legyen, miközben a darab egyéb motívumai, konfliktusai és szerepei súlytalan komédiajellegűek kaptak. „Ennek következtében Sík [Ferenc] előadása egyrészt eljelentéktelenítette Antoniót és körét, Gratianóra szűkítve antiszemitizmusukat, másrészt viszont megfosztotta Shylockot gyűlöletétől. [...] Maradt tehát a velenceiek által megbüntetett és kifosztott, mégis tiszta Shylock, a tragikátlan tragikus hős, a humanista zsidó, aki képtelen az ölésre.”⁶ Shylock pozíciója a darabon belül nem érvényesülhet ellenfele, Antonio összetett megfogalmazása nélkül. Vas István még csak utal rá,⁷ Géher István már ki is mondja: Antonio szerelmes Bassanióba.⁸ Vagyis a történetben nem

Shylock az egyedüli kívülálló, Antonio sem lehet a velencei *dolce vita* részese.⁹ Hogy Antonio szerelme – vagy ha tetszik, a barátságánál erősebb vonzalma – nem 21. századi belemagyarázás, dramaturgiai szempontból is bizonyítható. Ha a darab cselekménye annyiban kimerülne, hogy valakinek majdnem kivágják a szívét, aztán mégsem, az egész mű nem lenne több egy érdekes sztorinál, amelyben megleckéztetnek egy uzso-rást. Vásári komédia, nem Shakespeare színvonala. Ahhoz, hogy igazi drámai anyag váljék belőle, nem elég Shylocknak mindent elveszítene, Antoniónak is ki kell vágni a szívét. Ha nem fizikai, akkor érzelmi síkon: le kell, hogy mondjon Bassanióról. Ha Antonio és Shylock motívumai mellé tesszük Portiáét is, világos lesz, hogy a darab fő témája az érzelmekkel, a szeretettel és gyűlölettel való kereskedés, az emberek közti adok-veszek. Portia kezét (és vagyont!) az nyerheti el, aki a megfelelő ládikót választja, azt, amelyekre ez van írva: „Ki engem választ, kockáztatja értem mindenét.”¹⁰ Kire lenne igaz ez a mondat a darabból, ha nem Antonióra, aki az életét kockáztatja Bassanióért? A magyar játékhagyományban Alföldi Róbert 1998-as és Zsótér Sándor 2008-as rendezése mutatott rá, hogy a dráma nemcsak Shylock, de Antonio idegenségéről is szól, és az egymást gyűlölő két kirekesztett története azonos súllyal kezelve teszi érthetővé a férfinak öltözött Portia sokat idézett kérdését a bírósági jelenet elején: „Ki itt a kalmár és ki a zsidó?”¹¹

Érdekes, hogy *A velencei kalmár*ban feltűnik epizódszerepben egy másik idegen, Portia egyik kérője, Marokkó mór hercege. Marokkó gazdag és kifinomult, mint ahogy Othello is nemes jellemvonásokkal rendelkezik. Othello idegenként csinált katonai karriert Velencében, Desdemónára is különleges élettörténete volt hatással, és tragédiája súlyát is az adja, hogy személyisége kiemelkedik a környezetéből. Az ilyen embereket lehet imádni és gyűlölni is. Marokkó és Othello is *barbár*, és nem *vadember*, mint Caliban – fontos különbség az Erzsébet-kori gondolkodásban. A vadember a civilizált társadalmon kívül él, a barbár pedig idegen törvények szerint.¹² Mít jelent Othello esetében ez az idegenség? Othello keresztény hitre tért (ahogy Jessica is kikeresztelkedik, és Shylock is kénytelen, hogy ne végezzék ki), feleségül vesz egy előkelő nőt, a dózse a velencei seregek főparancsnokává nevezi ki (a barbárok elleni harcban) – látszólag teljesen integrálódott a többségi társadalomba. A hangsúly a *látszólag*on van, és ennek jele az egyetlen dolog, ami Othellón a darab elején „idegen”: a bőrszíne. Ha Shakespeare középszerű kortárs szerző lenne, arról szólna a darab, hogy Othello, érjen el bármilyen eredményeket, soha nem lehet a társadalom egyenjogú tagja. Shakespeare-nél azonban Othello sötétebb bőrszíne, barbársága és idegensége túllép az etnikai jellegen, és dramaturgiai formává válik. Ezt legegyszerűbben abból a képből érthetjük meg, amelyet Jago idéz meg Brabantióknak az első jelenetben: „Most, épp most, egy ronda fekete kos dugja a te fehér báránnyodot!”¹³ Mondhatnánk úgy is, hogy Othello azért fekete, mert Desdemona fehér. Nem biztos, hogy érdemes olyan messzire menni a színszimboliká-

5 *A velencei kalmár* valójában Antonio, Shylock ugyanis nem kereskedő, hanem pénzkölcsönző. Dramaturgiailag eleve két százból áll a mű: Portia ládikós történetében Shylocknak nincs közvetlen szerepe, ellenben Portia oldja meg az Antonio–Shylock szálát. A jelenetek számát tekintve is Portia vezet, ő van a legtöbbet színpadon.

6 IMRE Zoltán, „A velencei kalmár a Nemzeti Színházban, 1986”, *Korall* 18, 69. sz. (2017): 146–168, 163, http://epa.oszk.hu/00400/00414/00060/pdf/EPA00414_korall_2017_69_146-168.pdf.

7 WILLIAM SHAKESPEARE, *A velencei kalmár*, ford. Vas István (Budapest: Európa, 1982), 145.

8 GÉHER István, *Shakespeare* (Budapest: Corvina, 1998), 301.

9 „Nem tudom, mért vagyok szomorú” – ez a dráma első sora, Antonio szájából (Vas István fordításában).

10 WILLIAM SHAKESPEARE, *A velencei kalmár*, ford. NÁDASDY Ádám (Budapest: Magvető, 2018), 62.

11 Ford. Vas István, i. m., 105.

12 Vö. ANIA LOOMBA, „»Delicious traffick«: racial and religious difference on early modern stages”, in Catherine M. S. ALEXANDER – Stanley WELLS, szerk., *Shakespeare and...*, 203–224, 205.

13 Ford. Márton László.

ban, mint Jan Kott,¹⁴ gondolhatunk egyszerűen arra is, hogy az *Othello* egyik fő témája, a házasságé akkor tud leginkább megfogalmazódni, ha az a két ember, akiket az a bizonyos házasság összeköt, a lehető legnagyobb mértékben különböznek. A házasság arca kettős: a komédiák zárlatában a rend helyreállításának illúzióját adja, egy tragédia elején nem sok jóval kecsegtet. Othellót a kezdeti idegen-pozícióból éppen az avatja tragikus hőssé, hogy drámájában magunkra ismerünk. Ahogy sötétedik a cselekmény, úgy lesz egyre mellékesebb a bőrszín. Shakespeare itt sem fukarkodik a motívumok halmozásával: a végkifejletben nemcsak Othello öli meg Desdemonát, de Jago is Emiliát. Nem véletlen, hogy Shylock híres monológjának („A zsidóknak nincs kezük, testrészeik, végtagjaik, érzékeik, vágyaik, érzelmeik?”¹⁵) párját nem Othello, hanem Emilia mondja el („Tanulják meg a férfiek, hogy feleségük is érez, akár ők: lát, szagol, ízlel, mint a férfiak”¹⁶). Ahogy Shylock idegensége átértelmeződik Antonióé mellett, úgy Othello „négersége”, azaz alávetettsége is Desdemonáé mellett: a tragédia két igazi áldozata mégiscsak az a két nő, akiket a férjük öl meg.

14 „Az erotika Desdemona hivatása és öröme; az erotika és a szerelem, az erotika és Othello egy és ugyanaz. Desdemona Erósza világos; Othello számára Erósz kelepce. Mintha ez után az első éjszaka után utat veszített volna a sötétségben, amelyben nem lehet a szerelmet elválasztani a féltékenységtől, a megkínázást az undortól.” Jan KOTT, *Kortársunk Shakespeare* (Budapest: Gondolat, 1970), 139.

15 Ford. Nádasy Ádám, i. m., 74.

16 Ford. Márton László, i. m., 20.

Bessenyei Ferenc és Kohut Magda a Nemzeti Színházban Nádasy Kálmán és Major Tamás Othello-rendezésében (1962)



HAJNAL MÁRTON

IAGO IS THE NEW BLACK!

William Shakespeare: Othello – Nemzeti Színház

Ha valaki soha nem olvasta és látta – filmen vagy színpadon – az *Othellót*, egy dolgot akkor is szinte biztosan tud a főhősről: Othello teste fekete. Shakespeare valóban több helyen utal a szövegben hőse bőrszínére. De vajon számít-e ez bármit is a dráma úgymond lényegét tekintve? Sőt, tovább megyek: számít-e bármit is Othello etnikuma?

Robert Tierney egy izgalmas tanulmányban egy japán alkotó, Ninagava Jukio 1995-ös interjújából idéz, aki szerint azért bukott meg az *Othello*-rendezése, mert az ő kultúrájában ismeretlen az etnikai alapú diszkrimináció.¹ Azonban Tierney ezek után egy száz évvel korábbi, roppant sikeres japán előadást elemez, amelyben Othello abban különbözik a környe-

zetétől, hogy *sinheimin*, azaz egy elnyomott szociokulturális kisebbség tagja, aki ugyan felküzdötte magát a katonai és társadalmi ranglétrán, ám másságát nem tudja teljesen elfeledtetni. Tierney szintén megemlíti a legkorábbi japán *Othello*-adaptációt, amely Mary és Charles Lamb Shakespeare-mese-változatának átdolgozása – hősünk itt amiatt szenved, mert arcát egy betegség csúfította el.²

1 Robert TIERNEY, „Othello in Tokyo: Performing Race and Empire in 1903 Japan”, *Shakespeare Quarterly* 62, 4. sz. (2011): 514–540, 514.

2 Uo., 522.

A szakirodalomban sokan és sokszor leszögezték, hogy Shakespeare Othello bőrszínét nem a karakter „gyorsabb” jellemzésére használta (ellentétben a másik shakespeare-i mórral, a *Titus Andronicus* Aaronjával, akinek a korabeli sztereotípiáknak megfelelően a lelke is olyan sötét, akár a bőrszíne). Othello nemes jellem, akit ugyan először Jago leírásából roppant ellen-szenvesnek ismerünk meg, de csak azért, hogy a címszereplő első megjelenésével rögtön rácsafoljon a felvezetésre. Othellót ráadásul az is árnyalja, hogy a drámában származása nem derül ki (receptiótörténete során hol afrikaiként, hol közel-keletiként vitték színre), és a „mór” kifejezés a drámában, illetve az akkori angol nyelvben sokkal inkább jelentette az idegent, más szóval a drámában szereplő velenceiek (gyakorlatilag pedig a korabeli angol nézők) minél érzékletesebb metaforikus ellentétét, mint valódi etnikumot.³ Innen nézve a feketeség csupán a különbözőség alkalmi, érzékletes jele.⁴

Másrészt mégis csak elő-előkerülnek olyan, posztkoloniális elemzésre érdemes aspektusok, mint hogy Othellóra hadnagyi rangja ellenére szinte mindenki csak mórként utal.⁵ Egy új feldolgozásnak azonban cipelnie kell a korábbi előadások hagyományának súlyát, hiszen az *Othello* színpadra állítása körüli kérdések aligha tűntek el nyomtalanul. És itt nem csupán a hol rasszista, hol kritikus megnyilvánulásokra alkalmat adó előadásokra gondolok, pedig századokig már az is megbotránkoztatta a közönséget, hogy egy fekete férfi feleségül vesz egy fehér nőt, arról nem is beszélve, hogy aztán megöli. Színháztörténetileg legalább ennyire izgalmas a fekete színészekkel és a *blackface*-szel⁶ kapcsolatos diskurzusok vizsgálata. Bő százötven évvel az eredeti bemutató után a legelső fekete színész Othello szerepében valószínűleg inkább egzotikus érdekesség volt, semmint lázadás a korabeli előadói hagyományok ellen,⁷ még ha híres alakításában a fekete angol-brit Aldrige tudatosan rá is játszott a feketékkel kapcsolatos sztereotípiákra.⁸ Bár a *blackface*-t általában joggal könyvelik el rasszista jelként, többek között azért, mert nem egy karaktert, hanem egy egész embercsoportot ábrázolnak vele, ugyanakkor az arcfestés gesztusa akár komoly kritikai potenciált is hordozhat, hiszen az átalakulás a nyilvánvaló túlzás vagy a néző elé tárt mesterkéltisége révén elbizonytalaníthatja a szilárd etnikai határok észlelését. Ugyanis ráirányíthatja a figyelmet arra, hogy a politikailag értelmezett fekete és fehér megkülönböztetés alapja nem valamiféle biológiai okság, hanem performatív aktusok sorozata.⁹

3 Erről bővebben l. Phyllis Natalie BRAXTON, „Othello: the Moor and the metaphor”, *South Atlantic Review* 55, 4. sz. (1990): 1–7.

4 A bőrszín természetesen relatív. A hagyományosan fehérnek elgondolt olaszokat például rendre sötétebb bőrűnek ábrázolták a múlt század eleji hollywoodi filmekben. Az *Othello*val kapcsolatos rövid áttekintésben azonban az érthetőség kedvéért párszor használni fogom a leegyszerűsített fekete-fehér opozíciót.

5 MIKA NYONI, „The Culture of Othering: An Interrogation of Shakespeare’s Handling of Race and Ethnicity in *The Merchant of Venice* and *Othello*”, *Theory & Practice in Language Studies* 2, 4. sz. (2012): 680–687, 686.

6 Az a fajta smink, amely egy nem fekete színészt feketévé vagy annak karikatúrájává „alakít”.

7 Vö. Sujata IYENGAR, „White Faces, Blackface. The Production of ‘Race’ in *Othello*”, in Philip C. KOLIN, szerk., *Othello: New critical essays* (New York: Routledge, 2013), 103–130, 106.

8 IMRE Zoltán, „Az »afrikai Roscius« Pesten – Ira Aldridge 1853-as vendégjátéka”, *Jelenkor* 58, 6. sz. (2015): 673–679.

9 Hasonlóan a *drag* butleri értelmezéséhez: amikor az előadó egy *drag* során eljátssza az ellenkező nemet (*gender*), akkor elemi erővel érzékelteti, hogy a hétköznapiak során a néző ugyanígy viselkedik, szintén csak *eljátssza* és a játék által teremt meg a saját nemét (annak ellené-

Valahol itt, a *blackface*-nél érkezünk el a Nemzeti Színház *Othello*-bemutatójához. Kiss Csaba rendezésének az elején Horváth Lajos Ottót és Farkas Dénest látjuk „civilben”, amint készülnek az előadásra, és Horváthot egy sminkes éppen feketére festi egy hatalmas tükör előtt. Horváth közben egy interjúról beszél, amelyben az ismert német színész, Bruno Ganz hiányolja a német rendezői színházból az azonosulást: azt, amikor a színész teljesen átéli a szerepet. Horváth végül úgy dönt, hogy ő csak azért is azonosulni fog a szereppel, Othello valódi mozgatórugói érdeklik, és letörli magáról a festéket, lemond a fekete arc jelentette külsőségről. Az előadásban így pusztán az egyik alkarja fekete, amelyre gesztusaival csak akkor hívja fel a figyelmet, amikor Othello a saját különbözőségén mereng.

Ennek a vállalásnak véleményem szerint az egyik leg-problematikusabb pontja az előadás vége, Desdemona meggyilkolása. Othello egyes elemzések szerint és előadásokban itt azonosul a Jago machinációi által sugallt ösztönös-állatias szereppel, mert itt viselkedik másképpen, mint ahogyan azt egyébként racionális karakterétől elvárnánk. Az előtörő kulturális különbségek vagy ösztönök dramaturgiai és lélektani levezetésére adja magát, hogy Othello tényleg zsigereiben más. Nem véletlen, hogy Kiss Csaba éppen a gyilkolás alatt hozatja vissza a színpadra az előadás elején látott hatalmas sminktükört, hiszen itt a legnehezebb és egyben a leglényegesebb azonosulni a karakterrel a realiztikus színjátszás keretei között. És talán éppen ezért ez az előadás leggyengébb pontja is: a karakterek egyébként ragyogóan felépített jelleme és íve itt mintha megtörne, különösen Othellóé.

Az előadás középpontjában egyébként nem a másság áll, hanem a gyanú. És ahogy annyi más *Othello*-feldolgozásban, itt sem a címszereplő hadvezér az érdekes, hanem a zászlósa, akinek maga Shakespeare is jóval több szöveget osztott. Farkas Dénes érzékletes alakításában kapunk egy izgalmas és gyötrődő Jagót, akit elemészt a kétség, hogy felesége esetleg lefeküdt Othellóval. Jago itt korántsem csavaros eszű machinátor, sokkal inkább tépelődő, már-már hamleti figura, aki szeretethiányosan vergődik a különféle szerepek hálójában, hol Othello ellenségeként, hol kissé talán a barátjaként, de a folyamatos megalázottság állapotában. Kedvelhető lúzer, aki azért az előadás végére igazi patkánnyá válik. Párja, Emília (Söptei Andrea) az önbizalomhiányos zászlós ellentéte és gyanúinak folyamatos megalapozója: flörtölgető, talán túlságosan is barátkozó, kamaszos hevületű lány, aki mindamellert szereti Jagót, ám a férfi kétsége végérvényesen megmérgezte a kapcsolatukat. (A tragédiát kiváltó megcsalás valóságátartalma pedig jó érzékkel a nézők számára is titok marad.)

Jago mint gyilkos betegséget terjeszti tovább a kétséget a többi szereplőre. Ettől lesz az előadás folyamatos kutatás, tanúskodás, vallatás, reménytelen hajsza az igazság után. A bizonytalanságra szépen rímel a vérvörös, hol áthatolha-

re, hogy azt biológiailag adottnak hiszi és érzékeli). Vö. IYENGAR, i. m., 104–105. Iyengar legizgalmasabb példája a „fotónegatív” *Othello*, amelyben a leírás alapján a fentiekhez hasonlóan szubverzív gesztusként hatott, amikor Jago rasszista módon csimpánzként parodizálta Othellót. Szubverzív, ugyanis bár a bőrszínre utaló szövegrészek változatlanok maradtak, Jagót a fekete Ron Canada, Othellót pedig a fehér szupersztár, Patrick Stewart játszotta (uo., 109).

Érdekesség még a korábban idézett szakirodalomból, hogy az 1903-as japán *Othello*-előadásban szintén feketére festették a színész arcát. Vagy azért, mert szimplán átvették az amerikai színreviteli hagyományokat, vagy a kabuki előadások saját szimbolikája miatt. L. TIERNEY, i. m., 524.



atlan, hol széthúzott, Maya fátylára emlékeztető színpadi függöny, amelyet leszámítva a színpadkép a Globe hagyományait szem előtt tartva minimális: a háttérben egy fal és a történet középpontjában álló nászi ágy látható csupán (díszlet: Balla Ildikó). Ez utóbbi azért is izgalmas, mert az *Othellóban* a szerelem mintha a testi vággyal lenne egyenlő, habár Horváth Lajos Ottó és Ács Eszter (Desdemona) azért ellensúlyozzák ezt egy-egy erősebb jelenetben. Horváth zengő hangú hadvezérként és gyengéd, szerelmes férjként egyaránt hiteles, csupán a gyanútól a gyilkosságig vezető út tűnik túl gyorsnak. Desdemona Jago feleségéhez hasonlóan önfeledt és játékos lány, aki azonban sosem csalna meg Othellót. A drámában irreális passzivitással tűri halálát, itt ezt egy álomjelenettel próbálta hitelesebbé tenni a rendezés: álmában meglátogatja őt az anyja (aki a drámabéli apát is helyettesíti: Nagy Mari). A leginkább megvezetett Cassiót pedig Jago szemszögéből látjuk: Bakos-Kiss Gábor alakításában az a fajta öntelt nagymenő jelenik meg, akinek a hétköznapi ember szívesen beolvasna egyet, csak éppen élesben sosem jut az eszébe semmi frappáns, ezért aztán csak zavartan hebeg-habog.

A működőképes, szinte „mórtalanított” előadásba Kiss Csaba végül azért mégis visszahozza a másság témáját. A keleties aláfestő zene (Melis László–Verebes Ernő), illetve *Othello* kendője mellett (amelyet Desdemona hidzsábként teker magára) a leglátványosabb a cigányzenekar szerepeltetése. És cigány Bianca (Katona Kinga) is, aki egzotikus prostituáltként csábítja el Cassiót. Az előadás és a rendező nyilatkozatai alapján a velünk élő idegenek kérdéskörét akarta így közelebb hozni Kiss, ugyanakkor a sztereotíp, nemesi főszereplők mel-

Mi? William Shakespeare: *Othello*

Hol? Nemzeti Színház

Kik? Horváth Lajos Ottó, Farkas Dénes, Ács Eszter, Nagy Mari, Söptei Andrea, Bakos-Kiss Gábor, Szabó Sebestyén László, Katona Kinga, Tóth László, Kisari Zalán e. h., Bölkény Balázs e. h. / Fordító: Kardos László / Díszlet- és jelmez: Balla Ildikó / Zene: Melis László / Zenei vezető: Verebes Ernő / Tánc, kanna, szájbőgő betanítás: Lakatos János Guszti (Romengo) / Dramaturg: Kulcsár Edit / Rendező: Kiss Csaba

lett a szegénynek ábrázolt karakterekkel pont az ellenkezőjét éri el, mint Shakespeare *Othello* figurájával: nem megkérdőjelezi, hanem rájátszik a társadalomban élő képre. Az egyetlen ennek ellentmondó csavar, hogy a mulatozós jelenetben felsejlik, hogy Jago maga is cigány, vagy legalábbis erősen kötődik ehhez a kultúrához. Ez az ötlet az előadásbeli Jago vesztes, *outsider* karakterét még inkább párhuzamba állítja a szintén kívülálló Othellóéval, és ezt a szálát talán megérte volna még hangsúlyosabbá tenni.

A dráma utolsó monológjában a szíriai Aleppo említése nyilván sajátos súlyt kap az elmúlt évek okán, és erre a rendezés finoman rá is irányítja a figyelmet. Ennek ellenére egy *Othello*-előadásból valószínűleg teljesen el lehetne hagyni az etnicitás problematikáját, a rendezők mégis újra és újra előveszik, hiszen mindig aktuális. Mert valahol mélyen az emberek mind lúzer Jagók, akik saját kétségeiket idegenekre vetítik ki – tisztelet(et) a kivételnek!

ZAPPE LÁSZLÓ

ÜRES MESE ÉS ARCTALAN TOMBOLÁS

A velencei kalmár Kolozsváron

A velencei kalmár új kolozsvári előadásáról tulajdonképpen felelőtlenség, de legalábbis könnyelműség egyetlen este alapján értekezni. Az ugyanis, amit láttam, azt a benyomást tette rám, hogy a kétféle szereposztás, a drámai ellenfelek felcserélése több is lehet, mint pusztán színházi játék, vagy akár két nagy múltú vezető színész különféle képességeinek, más-más oldalainak, tehetségük sokszínűségének, sokrétűségének próbatétele, illetve mutogatása, nem is beszélve az esetleges egyzetetési nehézségek megelőzéséről. Különbözőségük akár tartalmi tényezővé is válhat. Ehhez azonban látni kellene mindkét verziót. Mint-hogy azonban Kolozsvár túl messze van ahhoz, hogy hetente odautazzon a kritikus, marad a bizonyíthatatlan gyanú. Persze aki mindkét nagy színészt látta már néhány fontos szerepben, óhatatlanul eljátszik a gondolattal, milyenek lehetnének most a másik szerepében. De egy ilyen virtuális, képzeletbeli színház aligha képezheti kritika tárgyát. Marad hát, amit láttunk. Az a verzió, amikor Bogdán Zsolt adta Shylockot, Viola Gábor pedig Antoniót. Látunk tehát egy mozgékony, energikus és főképp magát állandóan veszélyben érző, mindenféle pillantató, mindig résen levő uzsorást és egy végletekig passzív, melakóros értelmiségit, akiről el sem hihetjük, hogy kalmár, hogy vagyonos kereskedő, aki nyilván kemény, szorgos, kitartó munkával szerezte javait. A kolozsvári színpadon Antonio inkább tűnik föl második generációs értelmiségivé finomult polgárnak, aki nem szeretné elődei praktikumba süppedő életét folytatni, de mivel más igazi életfeladatot nem talál, átadja magát az előző századforduló idejéből ismerős *spleennek*.

Ellenpróba híján azt sem tudhatjuk, vajon a rendezőt, Tompa Gábort foglalkoztatta-e igazán a két főszereplő alkati eltérése, vagy teljes mértékben rájuk bízta az alakok megformálását. A színház honlapján az igazgató-rendező inkább a környezetet, a történet világát, illetve valamennyi szereplő magatartását hangsúlyozza: „Itt senki nem választja azt, hogy mindenről lemond, és nem érdekli a pénz. Mindenki az érdekei szerint cselekszik, egy bonyolult érdekhalózat és szövetség működtet mindent. Természetesen minden szereplőben vannak erős, tiszta érzelmek, van szex, szerelem, erotika. De a szereplők nem eszerint választanak. Csak pillanatnyilag gondolják úgy, hogy ez fontosabb. Az önzés és önös érdekek szólnak bele mindenbe. Ebből rettenetesen kegyetlen színházat lehet létrehozni. Amiben persze vannak vígjátéki elemek, komikus szituációk, de alapjáraton egy kegyetlen és mohó hajsza az »örökléért«, túlélésért vagy a boldogságért.” A mindenkibe ugyan beletartozna a két főszereplő is, Antonio mégis kivételnek látszik. Viola Gáboré legalábbis mindenképpen. Mintha

Mi? William Shakespeare: A velencei kalmár

Hol? Kolozsvári Állami Magyar Színház

Kik? Viola Gábor, Bogdán Zsolt, Bodolai Balázs, Szűcs Ervin, Farkas Loránd, Balla Szabolcs, Árus Péter, Imre Éva, Györgyjakab Enikő, Vindis Andrea, Albert Csilla, Fogarasi Alpár, Marosán Csaba, Orbán Attila, Laczkó Vass Róbert, Váta Loránd, Dimény Áron és mások / Fordító: Nádasdy Ádám / Dramaturg: Visky András / Díszlet és jelmez: Dragoş Buhagiar / Rendező: Tompa Gábor

keresné a halált, mintha lelke mélyén szeretne megszabadulni attól az ocsmány világtól, amelyben élnie adatott. Kezdeti mélabúja és a bíróságon tanúsított türelmetlensége, amellyel szinte követeli a halált, mélyen összefügg. Lelke legmélyén talán még tart is attól, hogy megmentik, és tovább kell élnie.

Am a rendezőt Shylock és Antonio drámai ellentéténel, ha hihetünk nyilatkozatának, jobban érdekelte az a világ, amelyben élnek. Erre pedig, úgy látszik, a darab másik szálát is igen alkalmasnak találta. Földhözragadt logikával úgy vélhetnének ugyan, hogy az adósság behajtása, illetve a brutális szerződés betartatásának követelése az igazán evilági élet, míg a belmonti történet a három láda példázatával szintiszta mese. Tompa Gábor azonban elsősorban léha aranyifak tombolását, gazdag semmittevők mulatozását látja és látatja Portia udvarában. Így természetesen nem mulasztja el, hogy eköré a mi mai világunkat rendezze. Dragoş Buhagiar díszlete rideg, hipermodern környezetbe helyezi a történetet, nincs is más funkciója, mint hogy ezt az érzéketlen, stilizált és sterilizált közeget érzékeltesse. Szürke-fekete falak veszik körül a játékeret, Shylock lányát, Jessicát szürke panelbalkonról alumíniumlétrán szöktetik meg, majd a lány életet élvező szökevényként kábítószert szippant. Antonio kerek presszóasztalnál kávézik, közepén hátul üvegfalú lift közlekedik. Velencére természetesen semmi sem utal. Az meg, hogy a különböző jelenetekhez szükséges bútorokat oldalról tolják be, pusztán színházi praktikumnak tűnik föl, különösebb tartalmi funkció nélkül. A jelmezek stílusa – ugyancsak Dragoş Buhagiar tervei szerint – a szokványos, jellegtelen mai köznapi öltözködéstől a luxuseleganciáig terjed, sőt, a mulatozó belmonti ifjak rémisztő zacskóálarokat viselnek, amikor fülrepszítő zenére táncolnak. Arctalan táncuk igen erős korjellemzés. Személyiségvesztés és elvadásulás, dühödöt elállatiasodás kifejeződése.

Tulajdonképpen külön probléma a darab ötödik felvonása, amelyet olykor elhagynak. A gyűrűkkel lefolytatott idétlen tréfának valóban nemigen van köze semmihez, ami addig történt. A főszereplők, Shylock és Antonio meg sem jelennek benne, de Jessica és a férjévé lett Lorenzo sem játszik komoly szerepet. Nem is kóda, hanem inkább csak függelék a meséhez. Ha nem Shakespeare írja meg, valószínűleg éppúgy eltűnt volna a feledés hatalmas süllyesztőjében, mint a korabeli irodalom rengeteg más terméke. Minthogy azonban Shakespeare írta, többnyire azért illőnek tartják eljátszani, akárcsak most is. Pedig talán éppen ez a kis móka világíthatná meg éles fénnel, hogy valójában mi is történt előtte, a bíróságon. Mert hiszen a trükk, amellyel Portia mint áljogász megmenti Antoniót, igazi ügyvédi csőracsavarás, az igazság formalista kiforgatása, arról nem is beszélve, hogy egész föllépése bíróként közönséges csalás. Itt folytatható lenne a belmonti úri világ leleplezése. Nem

tudom, vajon a rendező fáradt-e ki az előadás vége felé, vagy én, de a zárójelenetben nemigen érzékelttem mást, mint a boldog vég játékos, bár kissé hosszúra nyúló megünneplését.

A rendezői értelmezés elégtelenségéért, következtelenségéért valamelyes kárpótlást nyújt néhány színészi teljesítmény. Bogdán Zsolt és Viola Gábor kétségtelenül formátumos alakítása mellett Györgyjakab Enikő elegáns könnyedséggel hozza Portia szerepét Belmontban, a bíróság előtt átalakulása ifjú jogásszá pedig bravúros játék. Albert Csilla élvezetesen szólaltatja meg mellette Nerissa kísérszólamát. Váta Loránd önhittén energikus férfiként jeleníti meg Marokkó herceget, Szűcs Ervin meg a tomboló férfikarból durvaságával, trágárságával kitűnni vágyó fickót formál meg hatásosan Gratiano alakjában. Dimény Áron hercegeként a hatalom mosolygó közönyével működik közre a bíróságon, békítési kísérlete üres formalitás.

SZILÁGYI-GÁL MIHÁLY

MELYIK TÖRVÉNY?

A velencei kalmár Tompa Gábor rendezésében

A művészet egyik legfontosabb célja, hogy a tűzbe nyúljon. És ha a tűzoltást egymaga már nem is vállalhatja, vészkijáratokat mutathat. A Shakespeare négyszáz éves darabjára lerakódott történelmi idő ugyanazt kívánja meg, amit a hasonló művekre lerakódott értelmezési teher: kritikai kiadást. Pár éve megjelent Németországban a *Mein Kampf*, amit gondos kritikai háttéranyag, jegyzetanyag, bevezetők, előszavak és függelékek közreadásával adtak ki, ezek hiányában bizonyára bűn lett volna. A kritikai kiadás mindenkori funkciója, hogy az adott mű környezetét, előzményeit, keletkezési körülményeit, jelenét, minél teljesebb hatástörténetét elmondja az olvasónak.

Ezek nélkül ugyanis az olvasó egy kontextus nélküli művet tart a kezében, nem ismervén a mű által már kiprovokált kérdéseket és válaszokat. Egy jó kritikai kiadás olyan, mint egy sikerült egyetemi kurzus, amely nemcsak megmutat egy művet, hanem körüljárja azt, ahogyan már mások körüljárták.

Nem tudom, hogy nézett volna ki *A velencei kalmár* körültekintő kritikai kiadása a színpadon. Ez ugyanis csak részben valósult meg, inkább az első felvonás pazar rendezői megoldásaiban és a játékban, egyik-másik jelenet zökkenésmentes, mégis frappáns alkalmazásában a mai ember vizuális élményvilágára. Az első két felvonás jelenetei még egy színes látkép

HIRDETÉS



- ◆ KRITIKÁK: Nem vagyok Miriam és Kádárné balladája a Vígszínházban, Purcärete Meggyeskertje a Nemzetiben, a KV Társulat Médeiája a Trafóban, A gondnok és a Glória a Radnótiban, Hurok és Az örökség a Jurányiban, Nemek és igenek a Centrálban, a Budapest Táncfesztivál külföldi előadásai, illetve beszámoló az izlandi táncplatformról
- ◆ RIPOORT: Schermann Márta És Télemakhosz? című projektje
- ◆ INTERJÚ: Hoffer Károly, Mészáros Piroska
- ◆ DRÁMA: Székely Rozália: Kálvária Lakópark
- ◆ PODCAST: Kerekasztal-beszélgetés az ifjúsági színházról Scherer Péter színész-rendezővel, Szarka Eszter magyartanárral és Takács Gáborral, a Káva szakmai vezetőjével



Kántor Melinda, Imre Éva és Marosán Csaba. Fotó: Biró István

tárnak élnek a gyarló zsidóról, keresztyénről, muzulmánról – a mohó, önző és ebben egyetemes emberi természetéről, ahogyan Shakespeare-nél mindig. Ezzel szemben a második kettő a zsidó Shylock nemcsak fizikai, hanem morális legyőzését helyezi előtérbe. Itt már senki sem gyarló, csak ő. Az első felvonásban még azt látjuk, hogy mindenki megéri a pénzét, a másodikban már csak a zsidó. A látkép az etikus többiek és a szívtelen zsidó egysíkú kontrasztjára szűkül.

Ezt a kontrasztot még jobban kiélezi, hogy az első két felvonás még többszólamú iróniájának zajában Shylock monológja valahogy elmosódik, szava az előadás egésze felől nézve elhalikul, és a reneszánsz város sokszínű zsvivájából egy egyirányú utcába érkezünk, ahol már egyértelműnek tűnik, hogy kiknek az oldalán van az erkölcs, és kién a bűn – még akkor is, ha a bűnös zsidó egyben áldozatként is megjelenik. Holott Shylock monológja az egyik lehetséges középpontja a darabnak. Ebből tudjuk meg, hogyan érzékeli ő azt, ahogyan őt mások érzékelik, miért érzi, hogy időről időre üldözik fajtáját, és mindez hogyan táplálja elfogultsággá nőtt bizalmatlanságát. Ezzel áll szemben az előadás második fele, a zsidó bukásának katartikus pillanata a törvény előtt. De valójában melyik törvény előtt?

Az előadás (és valószínűleg a darab) további problematikus pontja ugyanis az, hogy nem derül ki, hogy a bíró és a történet összes érintett szereplője nem ugyanarra a törvényre gondol, amelyre Shylock. Shylock, aki egy percig sem enged abból a kegyetlen követeléséből, hogy ha az adós késik, akkor a késedelmi díjon felül egy darab hús kivágását is el kell tőrnne tőle, a zsidó hitelezőtől, nem ugyanarra a törvényre hivatkozik, mint a velencei ítélőszék. Shylock Isten törvényére gondol, a velencei jogtudós pedig az állam törvényére. Miért fontos ez a különbség? Azért, mert az állam törvénye kényszer, Isten törvénye viszont belülről jön és mindenkinek felett áll. És mert bár Shylock rideg, sértett szubjektívizmusában végül is valószínűleg rosszul értelmezi az isteni törvényt, a bigottság fokozza azt, hite szerint bűnével mégis Isten előtt kell elszámoljon, a városállam törvényével viszont csak a többiek előtt.

Ez abból is kiderül, hogy Shylock Istennek tett fogadalmára, mint megszeghetetlenre hivatkozik, még akkor is, amikor az adós végül még többet is hajlandó visszaadni, mint amennyi az adóssága, a kamat és a késedelmi díj együtt. És az, hogy Shylock valóban Isten törvényét akarja követni (még akkor is, ha mániává fajult sértettségében túlerőlteti fogadalmát), abból is kiderül, hogy amikor végül szembesítik bűnével, hogy hirtelen csalódottságában a megcsonkítás alól felmentett adós életére tör, szó nélkül elfogadja az ítéletet.

Shylock bűne a monológjában elmondott időtlen üldözteséből fakadt személyes bosszú. Nem népének, és nem is istenének bosszúja, hanem csakis az övé. Ő saját maga előtt az isteni törvénnyel szemben vét, ha vét, nem pedig a város törvényével szemben, amely mindig is idegen volt számára, és lányát is elragadta tőle. A rendezői értelmezésből nem derül ki, hogy Shylock nem azért vét a város törvénye ellen, mert a zsidó vallási törvény szerint cselekszik. Hanem frusztráltságból, az üldözöttségéből megörökölt gyanakvásból, amely személyes gyarlósággá stüllyed benne. Nem népe a bűnös, hanem ő maga.

A szívtelen, idegen, számító érdekember metaforáját az első felvonás még nem köti egyértelműen a zsidóhoz. Ez lett volna Shakespeare saját értelmezése? Nem tudjuk. A gonoszság a zsidóban való megtestesülése a második felvonásban válik egyértelművé, és ezáltal a darab egyoldalú, zsidóellenes értelmezésévé. Ez lett volna Shakespeare saját értelmezése? Nem tudjuk. Itt és most, a „Stop Soros” kampány mérgét kortyolgatva sem tudjuk. De az antiszemitizmus háborzongató áthallásai miatt időben és térben, különösen a holokauszt után, szükséges lenne valahogy több segítséget adni a közönségnek, hogy a művet gazdagabb háttértudással kövesse. A mai nézőnek többek között arról sem lehet fogalma, hogy milyen lehetett Shakespeare idejében a vallásos, fundamentalista zsidó kereskedő. Ahogyan fura mód magának Shakespeare-nek sem lehetett erről túl sok fogalma, mert az ő életidejében a zsidók ki voltak utasítva Angliából. Onnan vagy máshonnan remélhetőleg többé nem lesznek.

A független román színház évek óta bizonyítja rendkívüli társadalmi érzékenységét. A rendszerváltás környékén öntudatra ébredt generáció alkotóként kíméletlen őszinteséggel, mintegy öndefiníciós készlettel firtatja a közelmúlt politikai és társadalmi eseményeit, különös tekintettel azok máig tartó, a közösség és az egyes ember személyes életére gyakorolt hatására. Az előadások visszafelé araszolnak az időben, mind mélyebbre a kelet-európai ország bonyolult történelmében. Ez az érdeklődés nem remélt felhajtó erőt kapott a centenáriumi évben: Románia 2018. december 1-én ünnepelte fennállásának századik évfordulóját, s ebből az alkalomból a kulturális minisztérium ötszáznál is több, a Nagy Egyesüléshez kapcsolódó kulturális projektet támogatott. Az euró százezreket elnyelő történelmi megaprodukciónak mellett kisebb, kritikusabb, nemritkán a színházi nyelvvel is kísérletező előadások is születtek. Néhány produkcióban jelentős szerepet töltöttek be magyar alkotók is. Összeállításunk kiegészítéseképpen a *Nem kimondottan 1918* című előadás kapcsán a szerzővel, Székely Csabával készült interjú a *szinhaz.net*-en olvasható.

SEBESI ISTVÁN

CENTENÁRIUMI ELŐADÁSOK

Többször is elhangzik Zelea Codreanu neve a kolozsvári Reactor (Reactor de creație și experiment – Alkotói és kísérleti reaktor) *Micul nostru centenar* (A mi kis centenáriumunk) című előadásában. Ami azért feltűnő, mert 1938-as kivégzése óta Constantin Zelea Codreanut emlegetni rendszerfüggetlenül tabu volt. Igaz, Nyugaton korábban is kuttatták már a romániai fasizmust. A Ceaușescu-rendszer bukása után nagy elánnal megindult romániai múltfeldolgozásban mára már a rettegett Garda de Fier (Vasgárda) és hírhedt „kapitányának” kegyetlensége is terítékre került. Zelea Codreanu olyannyira szélsőségesen antiszemita ultrajobbos mindenfőb volt, hogy még a két világháború közötti, egymást gyakran váltogató, de annál inkább fasisztoid bukaresti kormányokkal sem volt kompatibilis. Végül 1938-ban II. Károly király elrendelte kivégzését, amire a magyarországi olvasóknak néhány év múlva oly ismertté vált snagovi tó parján került sor. A Zelea Codreanu-kultusz ettől nem szűnt meg. A Vasgárda

sokadik reinkarnálódási szándéka manapság a Noua Dreaptă (Új Jobb) nevezetű politikai formáció. Időszakos félelemkeltő utcai demonstrációikon Zelea Codreanu-dalok hangzanak fel, hatalmas fényképeit útmutatóként hordozzák, mostanára már egy román ortodox szentté avanszált hős illúzióját keltve.

De a Reactorban nem Zelea Codreanu az egyetlen furcsaság. A 2014-ben létrejött független színház következetesen progresszív, formabontó, provokatív előadásokat tart műsoron. Erőssége a dokumentarista játékmód szociálisan érzékeny, az elnyomottak helyzetére rávilágító, a mai romániai társadalom anomáliáit leleplező témakörökben. Olyan feladatot vállal, amelyet a Nemzeti Színháznak kellene – fogalmazza meg Adorjáni Panna, amikor a Reactor profiljáról kérdezem. A 2018-as év a modern Románia megalakulása századik évfordulójának ünneplésével telt országsgzerte. Ebből az alkalomból a Reactor Drama5 (sorozatban az ötödik) jelszavú drámaíró pályázatot hirdetett, kifejezetten a centenárium-



99,6% – Románia – egy évszázad szeretet és gyűlölet. Fotó: Andra Salaoru

ról. A nyertes a bukaresti illetőségű, immár rutinos színházi szerző, a szakmai berkekben jól ismert Maria Manolescu lett *A mi kis centenáriumnunkkal*. Ezúttal társalgási színdarabot komponált, amely kilóg a reactoros előadások közül. A serdülő korú Toma (Adonis Tanța alakításában) szüleivel a dédmama századik születésnapjára utazik. Az apa (Doru Talos) vezet. Az anya (Alexandra Caras) mellette aggodalmaskodik. Ő a dédmama unokája. A hátsó ülésről Toma bele-beeszlőn szülei egyre eszkalálódó vitájába. Abban megegyeznek, hogy remélik, a dédmama nem pont ezen a születésnapján hal majd meg. Miután megérkeznek, a folyamatos purparlét a dédmama (Paula Rotar) erőszakossága uralja. Az őt ellátó-ápoló másik unokáját (Paul Socol), akiről kiderül, hogy nőgyógyász orvos, állandó feszültségben tartja. Megtiltja neki, hogy feleségül vegye asszisztensnőjét, merthogy az rangon aluli lenne. Amikor dédunokájával Zelea Codreanu-dalokat énekel, parázs veszekedés robban ki. A múltbéli bűnök sorozatának felhánytorgatása következik véget nem érően. Ritkaságként a „zsidó” gúnyneve is elhangzik (*jidan*), ami a múltfeldolgozás szintén úttörő irányát előlegezi. Az új generációs rendező, Dragoș Alexandru Mușoiu engedi didaktikussá válni közlendőjét. A lendületes párbeszédok poénjai egyre halványabbak, a keretes történetet záró monológ már-már édeskés, lelkiismeretnek szólón moralizáló. Mégis: a feldolgozatlan történelem veszélyes vizein evickélve olyasmit szabadít fel, amire még nem volt példa Kolozsváron. Mindezt Anda Pop látványosan autentikus hangulatot keltő kifordítom-befordított díszlettel kitöltött terében, amely hol rádiókészülék, hol automobil vagy avított nappali.

Egészen más atmoszférájú a *Reactor Románia – egy évszázad szeretet és gyűlölet* című projektje keretében létrehozott 99,6% című előadás, amely a Román Nemzeti Kulturális Alap Igazgatósága (AFCN) által meghirdetett centenáriumi pályázaton a legnagyobb pontszámot érte el. Az előadásban fel is lépő Adorjáni Panna ötletéből a szereplőgárda hozta létre a rendező nélküli közös alkotást, amely a román–magyar együttélésre fókuszál, de ennél sokkal többről szól. Alap-

vető emberi létezési helyzeteket vizsgál, a nézőkkel egészen bensőségesen kommunikálva. Három magyar, egy magyar-román és öt román színész és nem színész suttog párhuzamosan magyarul és románul személyes történeteket a teret körbeülő nézőkhöz nagyon közel húzódva. Majd abszurdnak tűnő, de valóságos élményeket mesélnek, gyakran zenével és/vagy mozgásszínházi elemekkel felváltva. A történetek egyszerre tragikusak és ironikusak. Olyanok, mintha az együttélés nehézségeire azt tanácsolnák, hogy szeressük egymást, mert 99,6%-ban egyformák vagyunk. Csak azzal a maradék 0,4%-kal van a baj. Az előadás egyik csúcspontján Ötvös Kinga és Radu Dogaru párbajt énekel. Mindketten képzett hangú, professzionális énektudású színészek. A gyimesi kecsgerő és a havasalji sirató leanderszerűen fonódik össze, és már-már hollywoodian egymásba olvadva végződik. Majd lassan elcsendesülve mindannyian, nézők és szereplők egyaránt, visszatérünk a kezdeti szeánsz hangulatába: suttogás, derengő fények, majd hógynem spiritiszta szellemidézés történi, rituális ráolvasás és hasonlók. Pedig a 99,6% „csak” egy, a dolgok mögöttesét alapos előtanulmányokkal a lehető legjobban felkutató, a reménytelennek tűnő, de roppant szükséges egymásra találást, megbékélést szorgalmazó, rendhagyó művészeti élményt szolgáltat 100%-ban.

A megemlékezési hullám a ZUG.zone nevű játszóhelyet is elérte. A Kolozsvár Hídlevi negyedének egykor Árpád, ma Traian utcájában, egy üres épület beton csontvázának takarásában elhelyezkedő udvar hátsó fertályában lapul egy valamikori szerelőcsarnok. Szébb kort idéző dombormintás, téglalap alakú fehér csempékkel részben kibélelve. Már csak részben, mert az épület állaga erősen romlik. Kifűthetlensége miatt szüneteltetik legutóbbi előadásukat, amelyben két színész jó részt meztelenül játszik. Csapadékos időben helyenként folyamatos csepegés hallatszik, volt előadás, amikor úgy tűnt: ez is a része. Mert a ZUG-ban bármi előfordulhat. A Vároterem Projekt fészkeben folyamatosan üzemel a független színházi társulat boszorkánykonyhája. Szürreális keveredik az akcióval, nonverbális mutatvány az énekkarral, a lehetetlenség a

Kolozsváron oly ritka színpadi humorral. Éppen ezért is meglepő, hogy a hét éve kialakult markáns profiltól meglehetősen elütő előadást mutattak be januárban. Lovassy Cseh Tamás valahova a polgári diskurálások és a szocreális megmondások világa közé helyezi *Románia 100* című drámája vidéki történetét, amelyben konfliktus konfliktust ér. Az iskolaigazgató házassága agyagot szoborrá formálni próbáló feleségével kihűlőben van. Gyerekei már egy más világba vágyódnak. Sőgora, a polgármesteri posztért kampányoló alpolgármester személyes érdekeit előbbre helyezi a helyi magyar közösség gondjainál. A román polgármester ankéton szólítja fel bocsánatkérésre, miután az iskolaünnepségen irredenta versek, nóták hangzottak el a könyöradományokat osztogató testvéri zalaegerszegiek tiszteletére. Feladjuk magyar identitásunkat, vagy nem, ez itt a kérdés. 100 éves gondok, bajok. Feloldhatatlan feszültségek, megválaszolhatatlan kérdések. Vidéki kocsmái hátbizonyjánosozás, akadémikus savanyú uborkákat el nem érő fikciók. Ezekből nehezen alakulnak ki megrendítő drámai sorsok. Pedig Lovassy Cseh Tamás meg is rendezte ennek érdekében szövegét. Kovács Emese dramaturggal, Bertóti Johanna fordítóval közösen cseppenként adagolják be a nézőnek az egyre fokozódó társadalmi helyzetet. Gábor Zsófia anyaföldes főliadiszlete és lényegre törő jelmeze egységben tartja a látnivalót. Mégis: mire eljutunk az iskolaigazgató alakító Mostis Gergő meggyőző és színpompás előadásában a kezdeti euforikus vendégvárástól a családi és munkahelyi csalódásokon át az igaztalan tetemrehívásig, és onnan a testi-lelki összeroskadásig, az jut eszünkbe, hogy talán kevesebb konfliktussal is megelégedtünk volna. De nem csak az iskolaigazgató karaktere kínál hálás alkalmat a várótermes színészek markáns játékmódjának megcsillogtatására. Imecs-Magdó Levente ígéretős, majd kívül maradni akaró alpolgármesterének jellemábrázolása mindennapjaink megalkuvó önjelölt politikusait idézi. A román polgármester megformálásában Csepei Zsolt joviális, de a vezető nemzet mindenhatóságában rendíthetetlenül hívó, a problémamegoldást leegyszerűsítő, de levantei alkudozásra bármikor kész karaktert hoz. Amikor teljes természetességgel magyarul is megszólal, remekel a jellemábrázolás kiteljesítésében. Sebők Maya igazgatónéja soha be nem teljesült művészi ambícióit elmeneküléssel oldaná fel. Reménytelenül. Amikor körös-körül rémeket vél látni, a kiaknázatlan színészi humor pazar tárházát villantja fel. Pál Emőke alpolgármesteréje komplex sztereotípiákból koncepciózusan összeválogatott csokréttá nyújt nézőinek a női sors tragikumáról. Kilátástalanságában mentő szenvedélyébe, a pohárkába kapaszkodik. Jelen esetben a klipszes retikuljében lapuló üvegcskébe. Lelki vulkánkitöréseit éles hisztériázással halasztgatja. Leplezett szomorúsága elevenbe vágóan hat.

Nagy a kontraszt a minden hájjal megkent, sokat megélt várótermes színészi játék és a tizenéves szereplők színpadi jelenléte között. Nem tudjuk eldönteni, a diákszínházi játéktípus szándékos-e. Ami biztos: a bajokat megoldó paktumok valahol az égben köttetnek majd. De mindenképp valamilyen más dimenzióban. És az is majd egyszer, valamikor jön el.

Hasonlóan transzcendentális régiókba emelkedik és emelné nézőit is a kolozsvári román Lucian Blaga Nemzeti Színház *Meşterul Manole* című előadása, a színház névadójának darabja. A nagy szabadkőműves és annál is nagyobb ezoterikus filozófiaprofesszort 1948-ban eltávolították a kolozsvári egyetem filozófiai tanszékéről, és műveit is csak halála után egy évvel, 1962-től lehetett kiadogatni. A Balkánon elterjedt emberáldozatról szóló drámáját (a magyar *Kömtíves*

Kelemen megfelelője) 1927-ben írta. Színrevitele rendezőt, színészt és nézőt próbáló. A feleségét az Isten házának felépüléséért feláldozó építész Manole vívódása egyszerre tud csepegős melodramává vagy katartikus heroikus történetté válni. Ezúttal a szintén fiatal, de már Románia-szerte sokat foglalkoztatott rendező, Andrei Măjeri nemcsak Manole (Sorin Leoveanu) önmarcangoló lelki tusájára koncentrálna. Felesége, Mira (Romina Merei) modern, kortárs nő, észérvekkel küzd a pópák uralta világgal, józansága drámai, tragikuma megejtő. Tarkovszkij szereplőinek szikárságával vetekszik Bogumil sztárec (Ionuț Caras) dogmáktól súlyos aszkétizmusa. Ellensúlyként a három építészegéd (Mihai-Florian Nițu, Cosmin Stănilă és Radu Dogaru) próbálkozik friss szellemmel a mitikus román miliőben. Az előadás amphitryonja, házigazdája (Miriam Cuibus) középkori igrícnek hat, vagy ókori tragédia jósnőjének. Nem egyértelmű tehát, hogy valójában mire megy ki a játék Mihai Păcurar grandiózusan expresszionista díszletében. De mint minden nagy alkotásnak, a *Meşterul Manole*nak is erősen aktualizáló áthallásai vannak: nem tudunk nem gondolni a bukaresti megaberuházásra, a 12 éve épülő és még be nem fejezett Nemzet Megváltásának Katedrálisára, amelyre országos kampányok keretében verbuválják az adományokat. Az előadás rendszer- és egyházkritikus egyszerre, a tehetség elnyomása és korrumpálása ellen szólal fel.

Rokon szellemben pellengérezi a romániai viszonyokat a bukaresti Godot Cafe-Teatru *Carpathian Garden* című előadása. Az azóta épületbiztonsági okokból bezárt játszóhely társulata szeptemberben a székelyudvarhelyi Tomcsa Sándor Színház dráma Kortárs Színházi Találkozójának 10. kiadásán vendégszerepelt. A centenáriumba Radu Iacoban szövegeit Tudor Aaron Istodorról közösen formálta színházi estté. Mindketten közkedvelt színészek, rendezők. A román színházra oly jellemző abszurd humor, ironikus/önironikus attitűd teljes palettájának bravúros birtokosai. Magas felütéssel, Dan Ionescu vetített képesszállításával kezdenek. A Nagy Egyesülettől napjainkig tartó ikonikus képsorozatban a romániai természeti táj bája mellett éles szociofotók is felvillannak, a rossz emléké diktátort a '89-es fordulat euforikus felvételei váltják. Majd monológok és kettős jelenetek sora következik. Rendre sorra kerülnek a mai romániai társadalmat jellemző visszasságok jellegzetességei. Mintha kabarétréfák halmazát néznénk a tévé képernyőjén. Suta híradók, egyáltalán nem tökéletes időjárás-jelentések, álszent politikai kampánybeszéd, korrupciós történetek egyre szövevényesebb füzére. Radu Iacoban pópaként hegyi beszédet mond a sától való önkielégítés borzalmas másvilági büntetéséről. Egyszerre karikírozza a román ortodox egyház mérhetetlenül sötét, középkori állapotát, de el is rémiszt annak örökké tartó, kikezdehetetlen államhatalmi népbuító erejének demonstrálásával. Tudor Aaron Istodor álegiptomi jelmezben jön be az utolsó jelenetben. Tutankhamoni fejdíszben, merész, rövid szoknyaszerű ágyékdobban. Nagy komolyan székre ül szemben a nézőkkel. Blázirtan felvázolja filozófia eszmefuttatását Románia jövőjének javításáról. Nyugaton befutott nemzetközi pornosztárként a tehetség kibontakoztatásának elősegítése mellett foglal állást. Saját példájával bizonyítja, hogy van tehetség ebben az országban. Az európai és világszintre jutáshoz bárkinek támogatást ajánl. Produceri és szereplőválogató irodát nyitott ezért. Nemzetközi elismertségével és kiterjedt kapcsolatrendszerével hozzájárul Románia mélyreható elismertetéséhez. Az ország és népe felvirágoztatásához. A Haza apoteózisához. Az Úr még nagyobb dicsősége érdekében.

IULIA POPOVICI

1989-TŐL 2007-IG, A REZSÓTÓL A FACEBOOKIG

Az eltűnt év előadás-sorozatról

Az 1989-es tél hidege. A család felbomlása a 90-es évek derekán, egy időben a Nyugatra vándorlás kezdetével. A jóléti individualizmus a globális pénzügyi válság előtt. Ezek az *Anul dispărut*-trilógia (*Az eltűnt év*) témái.

A színházterembe lépő nézőket felkérjük, hogy egy tából húzzanak egy-egy tombolajegyszerű számot. Később, az előadás alatt valamelyik színész kikiált néhány számot, és a szokatlan tombola nyerteseit meghívják a színház bugyriba (egykori büfékbe, műhelyekbe, kelléktárakba, öltözőkbe és homályos rendeltetésű szobákba), egy olyan jelenet láthatatlan szereplőként, amely a tér saját identitásából kiindulva épül fel *Az eltűnt évek* egyikének vagy másikának egy adott pillanatában. *Az eltűnt év* 1989-ben (2015, Teatrul Mic, Bukarest) az előadóterem fölötti helyiségben egy párttitkárnő a színház lényegéről, az arisztotelészi princípiumokról és az ezópuszi nyelven beszélő előadásokról monologizál, *Az eltűnt év* 1996-ban (2016, Teatrul Tineretului, Piatra Neamț) a felszámolt alagsori bárban nyugati zenekazettákról és homoszexualitásról folyik a beszélgetés, míg az *Az eltűnt év* 2007-ben (2017, Teatrul Mic, Bukarest) egy műszaki helyiségben egy fiatal nő (mobil)telefonon a partnere videojátékkal kezdődött hűtlenségéről mesél egy barátnőjének.

Az eltűnt év-trilógia egyes darabjai nem konkrétan helyspecifikus előadások, mindháromat sikeresen játszották turnékon is, azonban az egész vállalkozás számára meghatározó tény az, hogy megnyitja a kukucskalószínpad konvencióit egy-egy saját architektúrájú és földrajzi elhelyezkedésű tereket keltve életre. Az előadások fikcióvá alakítják a csapattagok igaz történeteit, így a színházat nemcsak az ábrázolás, hanem a hétköznapi társas élet tereként is definiálják.

Ana Mărgineanu rendező és Peca Ștefan dramaturg azon kevés román színházi alkotó közé tartoznak, akik egymást követően több előadás-sorozatot hoztak létre közösen. *A Despre România, numai de bine* (Romániáról csak jó) és *Az eltűnt év* témája és struktúrája hasonló: előbbi egy-egy város (Bukarest, Nagybánya, Piatra Neamț, Sepsiszentgyörgy, illetve következik Temesvár) mély identitását kutatja, ahogy azt az ott lakók szubjektíven és mitologikusan megélik, de idegenek (maga Mărgineanu és Peca) szemüvegén át mutatja, utóbbi változó sebességgel utaztat végig a kiválasztott, történelmi vagy társadalmi-politikai szempontból fontos éven, de lehozza azt a személyes vagy családi események emberi léptékű szintjére. Mindkét sorozat¹ valós eseményeken alapuló

fikciós szövegeket, az alkotócsapat által készített interjúkat és begyűjtött dokumentumokat használ, ám különböző, a *Romániáról csak jó*-ciklus térbeli, *Az eltűnt év* időbeli koordináták szerint építkezik.

1989 a kommunizmus bukásának éve. 1996 az a (választási) év, amikor az első hatalomváltás történt Romániában: a volt kommunisták Nemzeti Megmentési Frontja (FSN) elveszti a választásokat a Román Demokrata Konvenció (CDR), a történelmi pártok szövetsége javára, míg a Konvenció jelöltje, Emil Constantinescu megnyeri az elnökválasztást a Front vezére, Ion Iliescu ellen. 2007. január 7-én pedig Románia hivatalosan az EU tagja lett. Az időbójákat az alkotók (politikai/történelmi) jelentőségük alapján választották ki, el kell azonban mondanunk, hogy a *Romániáról csak jó*tól eltérően az *Az eltűnt év* önéletrajzi kutatási projekt is: Ana Mărgineanu, Peca és állandó munkatársaik (nemkülönbön a legtöbb szereplő) korosztályának az 1989–2007-es periódus emberi és szakmai felnevelésük ideje, a Forradalom gyermekei számára ez egy *coming of age*, átfedésben az egész társadaloméval. A személyes vonatkozású dokumentarista dimenziót már a bevezetőben felvállalják és bejelentik. Mindhárom produkció első jelenetében egy sor közvetlen vallomáson keresztül bemutatják a csapatot, a műszakkal egyetemben (ezeket a visszaemlékezéseket átosztják a színészek közt, így senki sem a saját nevében beszél). Ennek egyik következménye az előadásokban, hogy a történelmi és társadalmi fejlődés különböző pillanataiban a figyelem a színházi élet eseményeire, az emberi kapcsolatok és az intézmények dinamikájának feltérképezésére irányul.

A kvázi nyilvános színházi kulisszajelenetek állandó színpadra hozása nemcsak bevallottan metareferenciális, hanem bizonyos mértékben a nézőkből és színházi emberekből álló közösséget a színpadi munka módozatairól való közös elmélkedésre készítő tudatos gesztus. *Az eltűnt év* 1996 egyik jelenete (a női ügyelő vezette) műszaki csapat dinamikájával és a kulisszák mögött történő technikai improvizációkkal foglalkozik a Piatra Neamț-i színház által szervezett fesztivál egyik emlékezetes kiadására meghívott japán előadás közben, többször utalva az intézmény legendás produkciójára (*Orfanul Zhao – Zhao, az árva*), amely a román színházi mitológia részévé vált. *Az eltűnt év* 2007 hivatkozással kezdődik egy, a maga idejében erősen mediatizált, mondjuk úgy, színpadi balestre: a Szeben Európa Kulturális Fővárosa program megnyitóján egy nagyon ismert színész részegen lépett fel

1 Megkockázatom, hogy ezek a sorozatok – tudatosan vagy nem – nyilvánvalóan befolyásoltak egy másik, több „epizódból” álló dokumentumprojektet, Carmen Lidia Vidu rendezőné 2016–2018 között lezajlott

Jurnal de România című sorozatát (Romániai napló – Sepsiszentgyörgy, Constanța és Temesvár). de legalábbis rokonságban vannak vele.



Az eltűnt év 2007/7. Fotó: Mihaela Tulea

egy gyenge előadásban. A célzások egyértelműen főleg (vagy kizárólag) az említett előadás csapatával legalább egyidős nézők közösségén belül működnek, de jegyezzük meg, hogy az egész *Az eltűnt év*-projekt célja részben, hogy közös emléket keltsen életre.

A múlt, amelyet a három előadás kutat, nagyon közeli: a legtávolabbi időbója alig 30 évnnyire, a legközelebbi csak egy évtizednyire van tőlünk. A román forradalom kivételével történelmileg feldolgozatlan (bár történelmi fontosságú) időszakokról van szó, 1989 historikus jellege pedig a rendkívüli decemberi események következménye. A trilógia mindegyik darabja az adott év eseményeinek nemzeti jelentőségét leltározza, a kanavász részeként, amelyre Ana Mărgineanu és Peca Ștefan a kisbetűs történelem eseményeit férceli. Ami viszont a Történelem-tankönyvekben és a társadalom emlékezetében megmarad, nem azonos azzal, ami a magánélet hétköznapjaira rányomja bélyegét.

Mindhárom produkció színpadi megközelítésének fontos része a múltbeli pillanatok megfelelő tárgyi univerzumának visszaidézése. Egyrészt a jelmezekkel: az *Az eltűnt év 1989*-et a pionír-egyenruha, a szigorú, egyszínű öltöny és a valószínűtlenül rétegzett felsőruhák és pulóverek jellemzik – a fűtés hiánya (a színházban is) egyébként az egyik jelenet altémája. A szexuális és ehhez kötődő témákat (homoszexualitás, emberkereskedés, szexuális kizsákmányolás) feldolgozó *Az eltűnt év 1996*-ban a szürke palettát néhány színfolt váltja fel, a pusztán funkcionális ruharétegeket pedig a tranzíció ellentmondásos darabjai (a fiatalok túlszexualizálása szemben a török és orosz piacokon vásárolt hosszú szoknyákkal), míg *Az eltűnt év 2007*-ben a divat változása érzékelhetetlenné válik. A 80-as évek mindenütt jelenlévő villanyrekszóját a 90-es években a Michael Jackson-kazetták, 2007-ben pedig a mobiltelefonok (és egyéb digitális kütyük) váltják fel. A 80-as évekbeli lakrészben állandóan újrendezik a standard nappalibútort, a 90-es években a lakrészből félig-meddig üz-

let lesz, hogy aztán 2000 után a nappali egyszerre hasonlítson konyhára és hotelszobára.

A három rész szerkezeti váza hasonló: a kezdőjelenetek színházi környezetből indítanak, aztán kis létszámú közönségnek szóló kétszereplős jelenetek vagy monológok következnek, majd az egész egy, a szituációk és kapcsolatok szempontjából leginkább kidolgozott központi jelenettel zárul. Az egyes epizódok a társadalmi környezet és a lélektani lenyomatok más-más állandóival foglalkoznak. *Az elveszett év 1989*-ben dominál az egymástól való félelem és a kölcsönös megfigyelés, amelyek tökéletes szimbiózisban erősítik egymást. Ugyanakkor az epizód központi jelenetének témája (a család által kikényszerített illegális abortusz) a társadalmi félelem bizonyos kategóriái, illetve a nőkre gyakorolt hatása szempontjából meghatározó. *Az elveszett év 1996* a nők forradalom utáni felszabadulását követi, amelynek hátterét az átmenet szegénysége és az Olaszországba vándorlás első hulláma, a hatalmas méreteket öltött szexipari emberkereskedelem adja. *Az elveszett év 2007*-ben pedig az előre meghatározott nemi szerepek egyszerre nyernek megerősítést (az anyák generációjától) és dőlnek meg (a lányok felől) az évtized anyagi és információs lehetőségeihez való hozzáférés függvényében.

A trilógia mindhárom epizódja csökönnyösen kerüli, hogy a múltat nagyszerű eredmények summájaként idealizálja (a kommunizmus ledöntése, a volt kommunisták hatalomvesztése, az európai integráció). Az irány: a társadalom szövetének alapjaitól szükségszerűen jutunk el a család belső dinamikájáig és – nem szándékos írói döntések által – a nők státusának változásáig. Egymástól függetlenül tekintve az epizódok mindegyike mozgó festmény, amelyen a zsúfolt történelem nem versenyezhet fontosságban a személyes történettel. A történelmi hatás retorikus és absztrakt, míg az emberi életek változása mély és visszafordíthatatlan.

Fordította: Sándor László



A LEGJOBB DOLOG, AMI TÖRTÉNHEK

Fotó: Desiré Fesztivál

Tízéves a szabadkai Desiré fesztivál. A fesztivál egyik alapítójával, URBÁN ANDRÁS rendezővel kezdeti elképzelésekről, változásokról, motivációkról beszélgetett PROICS LILLA.

– 10 év elteltével mi visz most előre?

– Mindig volt bennünk fesztivál iránti vágy. Amikor aiowások voltunk (*a vajdasági színházi, összművészeti, ideológiai csoportot Urbán 1989-ben alapította Keszég Lászlóval – a szerk.*), már akkor megrendeztük (igaz, csak egyszer) az AIOWA Festet. A saját erőnkéből összeállított produkciókat játszottuk egy hétvégén. Keszég Laciék szabadkai előadásait, a mi zentai munkáinkat és a közös dolgainkat. Itt, Szabadkán ez a nyolcvanas évek óta benne van a levegőben. A napokban nagyon sokat eszemben volt, hogy bár mászt csinálunk, máshogy is csináljuk, mégis nagyon sokat köszönhetünk a szegedi THEALTER-nek. A nyolcvanas években még játszottam az Aiowával az EAST-Napkelet fesztiválon, és ahogy Francia Gyula is folyamatosan dolgozott Balog Józsiékkal (*a THEALTER művészeti vezetője – a szerk.*), mi is jelen voltunk a produkcióinkkal. Több olyan csapatot láttunk Szegeden, akik aztán a mi vendégeink is lettek, de sok minden mással is hatottak ránk. Amióta a Kosztolányit én viszem egyfajta független színházas tapasztalattal, gerilla, aktivista hozzáállással, akár a fesztivál, akár a színház esetében is kérdés volt, hogyan tud ez működni. Mi nem föltétlenül akartunk egy

ex-Yu regionális fesztivált. Az első Desiré arról szólt, hogy annyi pénzünk van, amennyi: nézzük meg a volt jugoszláv tagköztársaságokból, akiket leginkább ismerünk a régi idők-ből, de nem valami nosztalgia-hülyeséget kerestünk, hanem úgy álltunk hozzá, hogy gyerünk tovább, lássuk, most ki mit csinál. Azt nem mondhatom, hogy beleragadtunk, mert még mindig dübörgünk: vannak, akik kiesnek, de jönnek újab-bak, akik bekapcsolódnak. A szlovén Laibachot például már az első fesztiválra is meghívtuk, de akkor technikai és anyagi okok miatt végül lemondtuk. Van ebben szentimentalizmus is, hogy most velük zártunk, de nem emiatt vannak itt. Pár éve gondolkodtunk arról, hogy szeretnénk nemzetközibbek lenni, egy időben ugyanis határozottan lehetett érezni, mint-ha érdekelné ezt a közeget az ilyesmi, bár ez is változik. Most nem tudom, Szabadkát mennyire érdekelnék a nyugat-eu-rópai színházak, de mi továbbra is azokkal a problémákkal foglalkozunk, amelyek minket érintenek. Hazugság lenne, ha más koncepciókról beszélnék, mint ami van – az egyik fő szempontunk az anyagi háttérünk, amelyet előre nem nagyon ismerünk. Nagyon hálátlan helyzet, hogy csak halvány sejtéseink vannak arról, milyen anyagi feltételekkel fogunk

hozzákezdeni például a jövő évi fesztiválhoz. A Desiré nem egy különálló intézmény, most is a Kosztolányi Dezső Színház projektuma, erre egyelőre vigyázni akarunk, ugyanakkor okoz nehézséget, hogy nincs egyetlen olyan ember sem, aki csak ezzel foglalkozna. A színházé egy olyan kicsi csapat, amelytől már az is áldozatos munkát követel, hogy a működést ellássa, emellett több rendszeres programunk is van, ezek közül a legspektakulárisabb a Desiré. A csapat ezt is csinálja a munkaidejében, hozzájuk négy-öt ember és önkéntesek persze beszállnak. Egy ideje fennáll a dilemma, hogy a Desirének önálló intézménnyé kellene válnia, ugyanakkor így organikusabb a működés, hogy a Kosztolányi alá tartozik. Nincs az a szabály, recept, amitől ez garantáltan jó lenne, hiszen az intézményeket és a projektumokat emberek csinálják. És bármelyik attól lehet jó, hogy akik csinálják, hogyan tudják kitalálni és véghezvinni. Kérdés, mikor fáradnak el az emberek. Nincs olyan stratégiai fejlődés, hogy tíz év után már látjuk, hogy öt év múlva hol tartunk majd, ha ezen az úton haladunk. Azt érezzük, hogy a fesztivál mára beágyazódott, elfogadottsága van – ami szinte már az első alkalommal megtörtént –, azonban olyan időket élünk, amikor ha egy fesztivált vagy színházat bezárnak, abból nem lesz „nagy ügy”.

– Engem mindig meghat, hogy azok a színészek, akik komoly szakmai teljesítményekkel váltak ismertté, az előtérben viccelődve tépik a jegyet, vagy halál kedvesen kávéval kínálnak. Ez tehát kvázi gazdasági kényszer?

– Ez a része pont nem. Beleférne, hogy fizessünk pár embert, aki kávéval tölti vagy jegyet szagat. Ez nem kapitalista adok-veszek szolgáltatás, ezek kicsi performanszok, amelyek úgy állnak össze, hogy akik a jegyszedők lesznek, elgondolkoznak, az adott előadáshoz mibe fognak öltözni. A színészek nagy része szívesen vállalja ezt, és vannak egyetemisták is. Jó, az első egy-két évben mint igazgató köteleztem a mieinket, hogy vegyenek ebben részt, aztán megszűnt muszájnak lenni, mondtam, hogy nincs harag, ha nem. De akkor már jelentkeztek, mert mindenki érezte, hogy ez egy ügy. Persze nincs ez túlmisztifikálva, egyszerűen jó fesztivált akarunk csinálni.

– Kikből áll a közönségetek?

– Szabadkán eleve mindig is voltak, akiket érdekelt a másfajta színház, és van egy olyan réteg is, amelyet az is érdekel, mi van máshol, amely küzd, hogy ez a város ne haljon meg – a város, amelynek a köztereit mindinkább eluralják a disznótoros fesztiválok meg a kirakodóvásárok. Késő ősszel, ráadásul depressziósan befordul minden. Persze vannak emberek, akik év közben is betévednek a színházba, és olyanok is, akik a Desirére veszik ki az éves szabadságukat. Már nemzeti összetételben is nagyon vegyesek: szerbek, magyarok, horvátok (a környékről, illetve Újvidék, Belgrád magasságából még eljönnek), magyarországi magyarok. Ezek nem tömegek, és mert nincs szociológiai felmérésünk, nem tudom megmondani, milyen foglalkozású és státuszú emberek látogatják a fesztivál-előadásokat, de esélyes, hogy nem a csúcsnationalisták. Persze nem szeretném politikailag behatárolni őket, pláne bemondásra, de gyanítom, akiknek fontos, hogy végignézzék ezeket az előadásokat (idén tizenkilencet), azokban van valami elszántság és bizonyos fokú függetlenség vagy nyitottság. Ezek nem színházmániákusok, hanem komoly emberek.

– Te válogatod a programot?

– Én vagyok a főkolompos, de többen vagyunk. Nincs izgalmas koncepciónk – a válogatás félig tudatos, félig esetleges dolog –, csinálni viszont izgalmas. Nincs művészeti tanácsunk

kiforrott vagy begyöpesedett elgondolással, nincsenek szelektorok, hanem valaki szól, hogy látott valami jót itt vagy ott, és akkor igyekszünk mi is eljutni oda; aztán egyszer csak össze kell rakni, kideríteni, mi tud ide eljönni. Mi nem fesztiválosít játsszunk valami adminisztratív protokoll szerint, hanem egyszerűen csináljuk. Lehet, ez első hallásra komolytalannak tűnik. Mindig érdeklődve olvasok olyan fesztiválokról, amelyekről elmondják, milyen koncepció alapján rakták össze; csak-hogy szerintem ez ritkán igaz. Ez valójában egy játék. Ha előre kitalálok egy szlogent, és annak kontextusában válogatok, a kritikusok aztán azzal foglalkoznak, hogy egyik-másik előadásnak mennyi köze van a koncepcióhoz, úgyhogy szlogent legfeljebb utólag érdemes kitalálni. Egy fesztivál alcíme ad valamilyen nézőpontot: lehet abból kiindulva nézni, de egyáltalán nem muszáj. Ez persze nem jelenti azt, hogy a válogatás esetleges: már a startban van egy adott téma, még ha ennek a körvonalai nem is láthatók egzakt módon.

– Ha jól figyelek, most már nem is annyira a háború a viszonyrendszere azoknak a volt jugoszláv előadásoknak, amelyeket a kilencvenes évek második felétől volt szerencsém látni, és amelyeket persze nem lehet egységben emlegetni; mostanában inkább már az antikapitalizmus az a szilárd pont, amelyhez tematikusan kötni tudnám az itt látottakat, és mellékesen néha a THEALTER-en, esetleg a TESZT-en csípek el ilyesmit. Ezek az előadások sokkal forróbbak és direkttebbek társadalmi szempontból, mint most éppen a határon belüli magyar színház. Mi ennek az oka? A közelmúlt igencsak eltérő történelme?

– Ez az exjugozás is egy téves és igazságtalan dolog, hiszen az itt látható előadások szlovén, horvát vagy montenegrói színházként jönnek el, nem volt jugoszlávként. Ez olyan, mint amikor Magyarországra megyünk, és akármilyen is egy előadásunk, valahogy mindig megjelenik a határon túli jelző, azaz valami olyasfajta körítésbe kerül – és ez elég gagyi dolog. A háború alatti, illetve az azt követő előadásaimon – hogy most csak a saját munkáimban gondolkodjak – Magyarországon a háború nyomait látták. De ott volt a *Harmat* című munkánk, ami a háború előtt három évvel született. Az a háború előérzete volt? Nem. Mi ezt avantgárdnak neveztük, ami egy másféle esztétika, mint a realista vagy sztanyiszlavszkiji hagyomány, amely nálunk is intézményesült. A mindennapok színháza itt sem az, amit a Desirén látsz. Sok előadás a maga nemében hőstett, hiszen vannak köztük, amelyek nemzeti színházakban (amit nálunk népszínháznak hívnak) jönnek létre, amelyeket az állam finanszíroz. De ez a kettősség már a háború előtt is megvolt: a mindennapi, realista, semmiről se szóló színházak és a jugoszláv kortárs *mainstream* kiemelkedő minőségben. Nálunk nem létezett olyan szcena, mint amilyen a függetlenek társulatoké Magyarországon – volt pár legendás csapat, de inkább kivételként –, hanem azok, akik másféle esztétikát és működést képviseltek, valahogy boldogultak a meglévő keretek közt. Itt a kilencvenes években ugyebár háborúztak az emberek, nem pedig alapítványokat ostromoltak.

– A rendszerváltás előtt, illetve utána egy kis ideig nálunk sem voltak ilyen számban függetlenek vagy alternatívok.

– A két ország történelmét összevetve nyilván bőséggel vannak különbségek – a KGST-szisztéma más volt, mint a jugoszláv. De ezek a dolgok nem annyira kitapinthatók. Illetve a rendszerváltás után, amikor nálatok megindultak a táncszínházak és sok minden más is, itt az emberek tényleg a háborúval foglalkoztak. Ez persze nem lemaradás, hanem el-

térés, ami minden bizonnyal már meg is marad. Éppen ezért, bár szokás, nem tudom, mennyire van értelme balkáni vagy közép-kelet-európai kultúráról beszélni, mert szinte minden állítás csak félig igaz. Nemrég olvastam, nem tudom már, kitől és hol, hogy Magyarországon faktum, hogy a közönséget nem szabad megosztani, és aki ennek ellene megy, az a színház ellen tesz. Itt mindenki arról van meggyőződve, hogy az a legjobb dolog, ami történhet, ha egy előadás megosztja a közönséget.

– *Ez nagyon izgalmas, pláne, hogy nálunk ez tényleg mindenek fölött álló tétel most, és szerintem nemcsak művészi, de strukturális válaszok is következnek belőle.*

– Nem tudom, mi a jó: egy színházi alkotó szempontjából nem biztos, hogy ésszerű, ha a közönség egy részéről lemondasz, hiszen vannak, akik szeretik ezeket a politikailag is valid munkákat, amelyek azért jellemzően nem olyan közönségsiker arató előadások, hogy szétszedjék értük a pénztárat. Azonban van, aki ezt a döntést is commercializálja – és annak azért más a kasszahelyzete is. Ugyanakkor érezzük, hogy a Kosztolányinak és a Desirének van hatása a magyar színházi közegre is. Mivel jelen voltunk több magyar színházi fesztiválon is, megismerhettük a metódusunkat, és most már nálunk is lehet olyan előadásokat csinálni, mint amilyeneket itt tíz évvel ezelőtt csináltunk.

– *Mondjuk a POSZT-ból 2015-ben lehet, hogy kicsekkoltatok a Bánk bánnal.*

– Ahogy vesszük. Magyarországra valahogy én eleve nem vagyok becsekkolva. Nekem az a pécsi előadás fölért egy fődíjjal. Nem mintha én mindenáron provokációt szerettem volna, de olyan édesen történt meg, hogy abban a pillanatban hirtelen minden láthatóvá vált – erre csak csettinteni lehet. Az a felháborodás mindent megmutatott: a paranoid politizálást, a benyalást, a teljesen téves tolmácsolását a dolgoknak, nehogy a szabadság szikrája is lángra kaphasson. Nagyon mulatságos volt látni. Már a szelektor is gondolkodott, beválogassa-e, amiből látszott, hogy a politikai méricskélés már nem is a háttérben, hanem nyíltan történik. Hozzáteszem, ez itt is így van.

– *Beszéltél az eltérő színházi struktúráról. Az idei fesztiválon látható Faustod sem egy független társulattal készült, és gondolom, mindezzel ugyancsak szembenéz.*

– Bitola kisváros, vannak olyan előadások is, amelyek kommerszebb regiszterben mozognak, de a színházuk abszolút nem jelentéktelen, hiszen a Bitolai Népszínháznak elképesztő múltja van a jugoszláv időkig visszamenőleg; ha csak a rendezők nevét nézem, akik ott dolgoztak – Dušan Jovanović, Ljubiša Ristić, Branko Brezovec és így tovább –, ők a modern jugoszláv színjátszás forradalmi alakjai voltak, akiknek méltó követőjük mostanság például Kokan Mladenović. Egyébként néhány éve már csináltunk ott egy olyan *Hamlet-masínát*, amely szintén elütött a repertoárjuktól.

– *A témát vagy a darabot te ajánlottad?*

– Igen. Marlowe *Faustjától* rugaszkodtunk el.

– *Hallottam, hogy izgalmas házi feladatokat szoktál adni a színészeknek a próbaidőszakban, és biztos van más, kevésbé konvencionális dolog is, ami a Kosztolányiban nem meglepő, de üzemszerű színházhoz szokott színésznek lehet, hogy az. Nem szokott ezzel problémád lenni?*

– Nem tudom. Eleinte kicsit tényleg máshogy dolgoztam itthon és máshol. Értek is olyan támadások (jó, a támadás szó lehet, hogy erős, de az ember érzékeny, és mindent megje-

gyez), hogy ezt csak otthon tudod megcsinálni, máshol nem. És éppen a bitolai társulattal dolgozva jöttem rá, a *Hamlet-masina* próbaidőszaka alatt, hogy a bevett módszer másokkal is működik. Ebben persze az is segített, hogy akkor ott egy fiatal társulat volt.

– *Hogyan dolgozol otthon, és ezek szerint immár máshol is?*

– Otthon nagyobbak az elvárásaim, amiben az is benne van, hogy idiótabban viselkedem, mert azt hiszem, mindenki az én diákom, holott nem. Szóval azért még vannak különbségek. Azt például egyelőre nem tudom elképzelni, hogy a Belgrádi Nemzeti Színházba bemenjek, és a bemutató előtt két héttel azt mondjam, hogy tessék, itt van másfél oldalnyi arab szöveg, tanuljátok meg, lehetőleg holnaputánra.

– *Bár az ember alighanem nagy vonalakban mindig ugyanazt csinálja, egy kicsit azért változik is. Te milyenebb lettél? Puhultál vagy keményedtél?*

– Nem tudom. Talán kevesebb a hisztéria, mint régen. Nekem azt nagyon fontos volt felismernem – hallottam is ilyen megjegyzéseket –, hogy én politikaellenesen kezdtem színházat csinálni, most meg, ugye, mivel foglalkozom... Valóban, ez egy lehetséges olvasat, de aztán rájöttem, nagyjából ugyanazt csinálom, mint tizennyolc éves koromban. És én ennek nagyon meg is örültem.

– *A világ változott meg körülötted?*

– Változik minden, én is, ugyanakkor a dolgok alapjaiban nem változnak: most is ugyanazt hiszem jó előadásnak, mint amit akkor. Vagy ugyanúgy érzem magam, ha jól csinálom, mint akkor. Nem tudom, hogy finomodtam-e. Ennek talán a korhoz is köze van: tisztul az ember, fontosabb lesz neki, hogy artikuláltabban szólaljon meg valami – régen az esztétika előbbre való volt, most ugyanannak az érthetőbb, hozzáférhetőbb formája a fontosabb. Talán ebben tudatosabb is lettem. Kevesebbet idegeskedem, mert már tudom, hogy úgyis lesz valahogy. És ez lehet, hogy azt jelenti, hogy puhulok. De nem tudom, ez elég pontos-e így, és nem is érdekel annyira, hogy magammal foglalkozzak, mit, hogyan csinállok. Mindegy, hogyan dolgozom, hiszen lehet, hogy három év múlva másképp fogok. Akárhogy is, semmi nem kiszámítható, hiszen ez a munka kompromisszumok halmaza. Az ember próbálja feszegetni a határait, és a környezet interakcióiban dolgozik. És bizonyos helyzetekben éppen ezért, mert már sok mindent végigcsináltam, már keményebb vagyok – és keményebben fogalmazok. Gyakran tartanak batornak, vagy kérdezik, hogy batornak tartom-e magam, azaz hogyan élem meg a bátorságomat... Hát, sehogya, úgy, mint mindenki. Nem tulajdonítok nagy jelentőséget ennek. Lehet, hogy itt a vége, én bírom ezt a bolond befejezést is –, nem ragaszkodom.

– *Tud úgy lázba hozni más előadása, hogy megőrülj tőle?*

– Tud.

– *Mi volt ilyen?*

– Nagy József előadása, *A rinocérosz hét bőre*, 1988-ban.

– *Az elég régen volt.*

– Tudok olyat mondani, ami tetszett.

– *Az nem ugyanaz.*

– Mostanában nem érek rá annyi előadást nézni, hogy találjak ilyet, de tudnék lelkesedni, tudom. Jól van, az ember néha irigy is biztos. Tény, hogy nem tudok neked felsorolni olyan produkciókat, amelyekről én most teljesen kifekszem, de nem azt érzem, hogy már semmitől sem tudnék lelkesedni. Egyszerűen nem érek rá erre.

ARTNER SZILVIA SISSO

CSEPPET SEM GYÖNGÉD BARBÁROK!



A mi erőszakunk és a ti erőszakotok

A legutóbbi – 2018. novemberi – Desiré Central Station fesztivál a „barbaricum” nevet kapta, így a térség színházi előadásaiából való merítést a barbarizmus szó mentén is értelmezhetjük. Oliver Frljić, a posztjugoszláv színház sztárrendezője, napjaink egyik legprovokatívabb európai alkotója meghívott előadását nézve ez nem is eshetett nehezünkre. Nem mintha a tízéves fesztiválon valaha megjelent előző munkái kapcsán ne lett volna indokolt elgondolkodnunk, mit is jelent az erőszak, a pusztítás megjelenítése a színpadon.

Oliver Frljić szókimondó, a szó jó értelmében provokatív, látványosan kegyetlen előadásai feltartott mutatójuként élnek a nézők és a kritikusok emlékezetében. Elmondhatjuk ezt persze bizonyos értelemben a Desiré nemzetközi regionális kortárs színházi fesztivál többi visszatérő szereplőjéről, Urbán Andrásról, Kokan Mladenovićről vagy nem utolsósorban Schilling Árpádról is, de Frljić mégiscsak etalon a színházi „kegyetlenkedésben”, és a falon túlra megy. A különböző színházakkal készített szerzői projektjeinek problémafelvetéseivel úgy „támad”, hogy nézőinek és elsősorban persze színészeinek teljes személyiségükkel jelen kell lenniük, nincsen szórakozás vagy

lacafaca. Aki a bársonyszékbe ül vagy a színpadra áll, vállalnia kell a mindenkori kialakult társadalmi helyzetről alkotott véleményét, világnézetét, státuszát. A nézők elmenekülhetnek persze, ha akarnak, a színészek nem, mert erre szerződik velük. Ha belegondolunk, már a megállapodás gesztusa is arrogancia. De minimum és jó esetben egy izgalmas szövetség, ami a színésznek nincs ellenére, a nézőnek pedig hasznára van. Elkötelezett szereplőnek és nézőnek kell lenni tehát, ha valaki az ő előadásában játszik, vagy az előadásai során a nézőtérre marad, és kiteszi magát a folyamatos és fájdalmas katarzispetárdáknak, az inzultusnak, ami a bevonódással

jár. Mert nála nem egyetlen jól elhelyezett bomba van, ami a végén mindent visz, a kitettséget folyamatosan éljük meg, és emiatt valahogy azt is, mennyire terápiásan is működhetnek az indulatok és az erőszak képei, hangjai a színpadon zajló játékon keresztül. Frljić egy idegen tükör, amiben jobban magunkra ismerhetünk, mint a jól megszokott hazáiban. Lábjegyzetgyűjtemény a néplélekhez, egy manifesztum, amely által könnyebben eligazodunk a világban, és nem kell tovább vergődnünk a szellemes giccs mocsarában, sem a direkt utalások útvesztőiben.

Első találkozásom Oliver Frljić rendezéseivel és a délszláv háború kísérő tüneteivel érdekes módon nem a szabadkai Desiré fesztiválon esett, hanem a budapesti, még Alföldi Róbert vezette Nemzeti Színházban, amely több szempontból is új ablakokat nyitott a világra. A rijekai Ivan pl. Zajc Horvát Nemzeti Színház 2010-es *Turbo folk* című előadása úgy döntögetett tabukat és falakat, hogy egy akkoriban divatos zenei irányzatra alapozta a dramaturgiát. A 80-as évek Jugoszláviájában született, népzenei motívumokat is felhasználó popzenei hullámra, amelynek nálunk a lakodalmos rock lehetne a megfelelője, csak itt megrekedt a szórakoztatás szintjén, ott meg a háború időszakában technósított verzióban főleg a szerb nemzeti összetartozás erőszakos főműfaja lett. Ráadásul a sztárjai összefonódtak a politikával. Szövegeiben leginkább a nulla szembenézés, a bárgyú sorok, ritmusában viszont a kimondatlan düh jellemzi a turbó folkot, és Frljić rendezése pont ezeknek a jelenségeknek a társadalomban való jelenlétét fedi fel. A patriarchális berendezkedés képtelenségét bármilyen másság elfogadására. Egy kvázi népszínházi társulattal készítette akkor ezt a kőszínházi hagyományoktól merőben eltérő, a nemi szerepek bebetonozásától óva intő, a homofóbiát keményen bíráló, a konfrontációt sokszor az elviselhetetlenségig fokozó előadást, amelyben a nézők és színészek mentális biztonsága azáltal garantált, hogy a szélsőséges szenvedélyek önironiába fordulnak, a színészek pedig végig megtartják az előadás elején az önvallomásokkal felvállalt civil jelenlétüket. A többi persze befogadói részről egyéni tűrés-határ és ízlés kérdése.

A boszniai születésű, félig szerb, félig horvát, eredetileg filozófia szakon diplomázott, majd rendezőként végzett és igen kalandos pályát bejárt Frljić azóta nemcsak formabontó kőszínházi előadásaival, hanem még inkább független színházi alkotóként ért el sikereket. Posztdramatikus színházának metódusai pedig nem változtak, inkább letisztázódnak látszanak, és jól felismerhető a hatásuk a posztjugó térség, de egyéb régiók fiatal színházi alkotóin is.

A hazai antidemokratikus tendenciák beszívargásáról a kulturális életbe sokat elárul persze, hogy azóta sem nagyon látni ilyen radikálisan szembesítő jellegű, formailag is az állandó újrakonstruálással próbálkozó előadást. A Nemzetiben biztosan nem. (Ahogy sem Urbánra, sem Schillingre etc. nincs ott igény.) Ami létezik ebben a műfajban, ha egyáltalán, az többnyire sufnikban, részvételi jellegű csoportokban, Nyugat-Európába kitelepítve vagy a független táncterben található.

Legközelebb a 2012-es, „(A)politika” alcímmel ellátott Desiré fesztiválon adódott, hogy a napjaink egyik legprovokatívabb rendezőjeként számon tartott Oliver Frljić előadása szembejött és homlokunkon taszított a *Zoran Đinđić* című előadás formájában, amelyet a belgrádi Atelje 212 Színház adott elő. Akkor még az ottani közönséget is rendesen megosztották az úgynevezett politikai színházat képviselő előadások, és magam sem voltam felkészülve arra, hogy ilyen

mély traumákat ennyire közvetlen módon lehet felkaparni a múltból a pusztán test segítségével, és hogy a nemzeti zászló lehugyozása is teljesen helyénvaló, indokolt gesztus tud lenni a színpadon, ha egy egész nemzetet ért gyalázat és erőszak saját vezetői részéről.

Az előadás Szerbia miniszterelnöke meggyilkolásának felidézésével teszi a néző elé a képet arról, hova vezet a vakhit, a patriotizmus és a nacionalizmus. Nem mellékesen lerántja a leplet a háború hiábavaló áldozatairól, a hazugságokról, a hatalmi mechanizmusokról, amelyek közepette az egyes ember, mint Frljić színpadán a színész, tulajdonképpen géppé aljasul. Személyes és döbbenetes tapasztalat, hogy az előadás hatására egyszer csak bevillantak a teljesen elfeledett tévéhíradó-képek 2003-ból az egykori ellenzéki politikusról, meg a tehetetlen düh könnyeinek emléke.

Ugyanezen a fesztiválon a rendező egy másik darabja is látható volt, szintén a hazaárulás vétkének mibenlétéről és a nemzetek közötti türelmetlenség eredményeiről. Az *És legyen átkozott, aki elárulja saját hazáját!* című előadás során a ljubljana-i Slovensko Mladinsko Gledališče társulata kiabálta a nézők képébe az igazságot. Nem éppen kíméletesen, de hálások voltunk nekik.

A rockzene, a nyers zajok újabban nagy szerepet kapnak ezekben a szókimondó előadásokban úgy is, hogy a színpadon adják elő őket, ezzel adva ütemet, dramaturgiát. Nem ritka, hogy maga az előadás koncertjellegű és hosszúságú, praktikus okok miatt. Talán pont a jugoszláv dadaizmusból táplálkozó, egyébiránt az utódállamok nemzeteit ma is leginkább összekötő szövegcentrikus avantgárd zenekari hagyományok adják ehhez az inspirációt. A Desirén is mindig jelen van egy-egy társadalomkritikus hozzáállásról, illetve egyéb performanszairól is híres utódállami zenekar. 2012-ben ilyen volt a montenegrói énekes, Rambo Amadeus és zenekara.

A Frljić-féle „emlék-koncert” számomra Szabadkán a „dead or alive” jegyében 2014-ben folytatódott tovább. Ekkorra már rég túlnőtt a fesztivál a régió, és a magyar színház szellemi éhezői is ide jártak munícióért.

Aleksandra Zec a rijekai HKD Teatar társulatával készített darabjának a címe, ami egyben annak a kislánynak a neve is, aki 12 éves volt, amikor a háború alatt édesapjával és édesanyjával együtt öt horvát tartalékos megölte a hegyekben. A gyilkosokat a beismerő vallomások ellenére felmentették, sőt, egyikük később a honvédő háború hőseként kapott kitüntetést. Frljić több mint húsz év után egy majdnem elfeledett magándráma ürügyén a kettős mércére kérdez rá sajátos színházi eszközeivel. Fizikailag erős jelenetek, jegyzőkönyvek szcenírozott felolvasása, fotódokumentumok felmutatása segíti a nézőt és a horvát népet abban, hogy szembesüljön mindazzal, amit a Zec (Nyúl) család lemeszárllása szimbolikusan jelent. A színészek reflektáltak, távol tartják maguktól a szerepeiket. A főszereplő élve eltemetése a nyílt színen viszont sokkoló, hiába tudjuk, hogy ezúttal nincs veszély. Ugyanakkor kénytelenek vagyunk meghallgatni az elkövetők neveit, és elgondolkodni, nem ülnek-e mellettünk épp. Taps nincs a végén, csak a csend marad. Hát igen, már akkor is tudtuk, hogy a nép, ha van egy vezető erő, amelyik jól sulykolja, ki az ellenség, bármilyen gyűlöletre felbujtható. A történelem aztán máshol ismétli önmagát. Számomra ez az eddigi legfontosabb Frljić-előadás.

A „no comment/say it loud” Desiré-mezőnyben, 2015-ben újra ott a nemzetközi sztár, mégpedig egy visszatekintő jellegű és színházi témájú metaelőadással. A *Ristić-komplexus*

című előadás hasznos és terápiás szembesítés a jelenlévő alkotóknak meg a városnak is, és azt hivatott bemutatni, mi a szocializáció, valamint hogy a szeretet és a gyűlölet, akár egy személy irányába, mennyire egy töről fakad. A ma már hetvenen túli, Belgrádban saját színházat vezető, egykor Szabadka színházi életét is a feje tetejére állító avantgárd rendező, majd a Milošević-éra alatt baloldali pártvezér Ljubiša Ristić misztikus, avagy nagyon is valóságos alakját boncolja az előadás. Ironikus, hogy pont egy általa anno elfoglalt színpadon (Jadran Színpad). A szintén felháborodást keltő szerzői projektjeiről elhíresült kollégáról úgy szól Frljić, hogy a szorongást keltő színpadi akciók megemelkednek és szimbolikussá válnak. Szóval finomodnak a módszerek a szakmai kitekintő kapcsán. Egész Jugoszlávia lesz legyűrve ezúttal, egyházi zenékre és a Nirvána dallamaira. A személyi kultusz ijesztő képei bontakoznak ki végül, nagyon pontos koreográfia szerint, majd, mint a falra hányt borsó, hullanak a semmibe.

A következő évben „bordeline” a Desiré fesztivál alternatív neve, ahol Frljić *A mi erőszakunk és a ti erőszakotok* című, a ljubjanai Szlovén Ifjúsági Színházzal, a Rijekai Nemzeti Színházzal és a berlini Hebbel am Uferrel közösen készített előadásával van jelen. Akárcsak Urbán egyik eddigi legerősebb előadása (*What's Europe?*) ugyanitt, Frljić Európa állapotát vizsgálja az iszlám és az új migrációs hullám összefüggéseiben, miközben lerántja a leplet a „nyugati civilizáció” képmutatásáról. Elgondolkodtató, hogyan trenírozhatók színészek a fogvatartók és az üldözöttek ilyen hiteles erővel való eljátszására. Ahogy közben az is, hogy etetnek meg minket, polgári lakosságot a vezetőink azzal, hogy mi különbek vagyunk más nemzeteknél, hogy a mi istenünk igazabb, mint a másoké. A sors fintora, hogy a nem szakmai közönséget nem sokkal előtte, 2016. október 9-én a Sarajevói Nemzetközi Színházi Fesztiválon (MESS) a hatóságok biztonsági okokra hivatkozva kitiltották erről az előadásról. Bosznia és Hercegovina bíborosa ugyanis látatlanban megállapította, hogy a produk-

ció egyaránt sérti a keresztények és a muzulmánok érzéseit, és kigúnyolja mindazt, ami szent. Az élet maga produkált ez esetben egy Frljić tolla hegyére való alapanyagot – és Frljićnek még csak szereplőket sem kellett keresnie hozzá.

Hogy egy frljici fordulattal visszaugorjunk a kiinduláshoz a szekvenciák tengeréből, a legutóbbi Desirén bemutatott *Hat szereplő szerzőt keres* című előadását idézzük fel. A zágrábi Kerempuh Szatirikus Színházzal készített műve egy Pirandello-adaptáció. Egyáltalán az adaptáció gesztusa távol áll a rendezőtől, így a professzionális néző joggal kapja fel a fejét. Ám a megfejtés nem túl bonyolult, hiszen az egykori szerző egyik üzenetéből is dekódolható. „Én a hat szerepnek csupán a létét fogadtam el, életük értelmét viszszaütöttem; átvettem az organizmust, de saját funkciója helyett egy másik, bonyolultabb funkcióval ruháztam fel, amelyben a saját funkciójának pontosan annyi hely jutott, mint egy adottságnak” – írja Pirandello, a fasiszta olasz értelmiség egykori kiáltványának aláírója, akinek a művében a mai napig szerzőre várnak a szereplők. Oliver Frljić rendezésében most új kérdéseket kap a filozófus Pirandello is, meg az elveszett identitásukat kereső jelenlegi politikusok is. Nincs benne köszönet, ahogy nincs megalkuvás sem. Az előadás elején a színészek nem a darab szerint előírt másik Pirandello-darabon, hanem egy, az anyaszínházuk szellemében kitalált improvizált satirikus játékon dolgoznak. A malacálarcban előadott viharos bevezetőben a horvát jobboldali politika valós alakjai jelennek meg egy mulatságon, majd visszatér a történet az eredeti drámához. De természetesen kifordítva és a problémához igazítva az egészet. Egy család története, amely büszke a „konzervatív” családi értékeire, ezek: az erőszak, a vérfertőzés, a gyermekek prostituálása. A nagy erkölcsi szózatok így fordulnak a képmutatás színrevitelébe. És ezen nemhogy nem botránkozik meg a néző, de annyira tudja, miről van szó, hogy szinte szégyelli.

Kár, hogy nem hívják már Frljićet a Nemzetibe.

A Ristić-komplexus. Fotók: Molnár Edvard



EGY VILÁGLÁTÁS ÖNTUDATLAN KIFEJEZŐDÉSEI

6. *Interferenciák Fesztivál*



Elvira, Piccolo Teatro. Fotó: Fabio Esposito

Boros Kinga: Szeretném gyorsan világossá tenni a Budapestről Erdély felé irigykedve tekintők számára: a vidék kényszerű luxusa az, hogy errefelé annyi színházfesztivál, s köztük annyi nemzetközi terem. Annyi? Három, ha a magyar szervezésű eddigieket számolom. Hasonló korúak, eltérő gyakorisággal jelentkeznek: biennálé jellegű a 2007-ben gründolt kolozsvári Interferenciák Nemzetközi Színházfesztivál, 2008-ban indult a minden év májusában sorra kerülő Temesvári Eurorégiós Színházi Találkozó, 2009-ben a Reflex Nemzetközi Színházfesztivál, amelyet háromévente rendez meg a sepsiszentgyörgyi színház. A három rendezvény közül a szervező „vidéki” színház: olyan intézmények, amelyeknek le kell győzniük a kilométereket – ide sajnos nem

jár ki a négyes-hatos. A motiváció tehát sokrétű, önreprezentáció, közönségformálás és társulatépítés, foglalja össze Varga Anikó a *Játéktérben* (2013. ősz). Az Interferenciákra terhelődik a legnagyobb elvárás és felelősség. A Kolozsvári Állami Magyar Színházat két ország kultúrája tartja számon legjobbjaként, igazgatója, Tompa Gábor rendező lassan harmincadik évadát tölti az intézmény vezetőjeként, ezalatt színháza tagja lett az Európai Színházi Uniónak, ő maga pedig elnöke. S bár a közönségformálás még az egyetemi központ Kolozsváron sem ment könnyen (lásd erről Nánay István interjút Tompa Gáborral a *Színház* 2002. februári számában), önreprezentáció és társulatépítés terén bizonyára fővárosi szemmel nézve is lenyűgöző, amit Tompa elért. A KÁMSZ maga állította

sztemerdjei igen magasak és igen vonzó: amint a végzős erdélyi színházzal számomra a KÁMSZ jelenti a karrierperspektívát, úgy az Interferenciák előadásaira kortárs európai színházból gigászoktól leckét venni megy Erdély. És mivel a kortárs európai színházat is emberek csinálják, nem félistenek, a csalódás némiképp borítékoltva van.

Kovács Bea: Ez a félisten-státusz azért üt vissza, mert a fesztivál egészét áthatja egyfajta arrogancia. Még mielőtt ráterénék a legutóbbi kiadásra meghívott előadások minőségére és a beválogatásukat indokló hívószóra, a „Háború”-ra, hadd mondjam el, hogy egy fesztivál emberi része legalább annyira fontos, mint a szakmai. Amikor a színház különböző sarkaiban fáradtságtól roskadozó, elnyűtt arcú munkatársakat látok, felteszem magamnak a kérdést: mi itt a fontos? Kinek szól ez a fesztivál? Milyen áron és kiért történik ez az egész? A *welcome*-csomaggal egy 100+ oldalas színes programfüzetet kapok, színházjegyeim minden este külön borítékban várnak rám. Ez rengeteg elparazolt papír a látszat fenntartása érdekében, és én csak egy vendég vagyok a sok közül. A KÁMSZ-nak nagyobb a PR-ja, mint a színházi lángja, és az Interferenciák hatodik kiadása még inkább megerősített ebben a hitemben.

B. K.: Az Interferenciák kommunikációja jobban érthető a román fesztiválkultúra felől, amely szereti az eleganciát, a protokollt. Általában véve a román színház a fényes ünnepelést preferálja, gondoljunk az előadások végén feltétel nélkül állva tapsoló, bravózó közönségre, vagy a román kritikára, amely sokkal szívesebben dicsér, mint elemez. A fesztivál ambícióit, kimondatlan célját számomra a meghívott előadások felől izgalmas firtatni. Az általam látott produkciók végletesen mást állítanak mind a háborúról, ami a fesztivál e kiadásának tematikája, mind magáról a színházról. Egy példa: a Piccolo Teatro *Elvira* című előadása patetikussá váló hittel mondja fel a színészi játék 20. századi lélektani realista poétikáját, és csak egy gyenge csattanó erejéig említi a második világháborút, a lengyel *Cezary háborúba megy* pedig a teatralitás eszközeivel megfogalmazott esszé a férfiasságról, testideálról, hazafiságról.

K. B.: A *Cezary háborúba megy* azért tud egyszerre érzékeny, szórakoztató és bátor előadás lenni, mert nem fél nagyító alá helyezni mindazt, amit a klasszikus háborúpárti diskurzus elültetett a fejünkben. Azaz megmutatja az általad is említett hívószavak alig látható oldalát is: fluid balettozással köti össze a poszttraumás stressztől szenvedő katonák szaggatott beszédét, és végletek között oszcillálva egyszersemind lerombolja a bátor hazafi fiktív, konstruált imázsát. *Cezary Tomaszewski* rendező önéletrajzi ihletésű tárgyalt témáinak komolysága ellenére is parádés produkciója felmutatja a férfi félelmét, azon férfiakét, akik hidegben-esőben egy értelmetlen háborúban harcoltak és harcolnak, míg a világ világ. A besorozott civilek makroperspektívája képes lesz általánosságban is beszélni a háború kegyetlenségéről és hiábavalóságáról, a férfiúi rettegés értelemyszerűen emberi állapotként jelenik meg *Tomaszewski* színpadán. A háborús környezetben a társadalmilag megalkotott férfikép végérvényesen csődöt mond. Ezért is annyira erős a kontraszt, amelyet például a Görög Nemzeti Színház *Athéni Timonjának* macsó címszereplője vagy Luc Perceval ultrasze-xista *Macbeth*-rendezése hoz be az Interferenciákra. Hogy látod, miként férnek meg a különféle férfiképek, férfiszerepek egymás mellett a fesztivál egészét nézve?

B. K.: Az általam látott előadások alapján a fesztiválnak nincs genderképe, a válogatás nem reflektál a meghívott előadásokban megjelenő férfi, női identitáskonceptiókra, nincsen erről mondanivalója. Miért is kellene legyen? Legfeljebb

azért, mert a nézői elváráshorizonton egyre erősebben van jelen a gendertudatosság. Újra az olasz *Elvirát* kell említenem, amelyet a Giorgio Strehler hírnevét élvező Piccolo Teatro és a Paolo Sorrentino *A nagy szépség* című filmjéből ismert színész, Toni Servillo miatt amúgy is irreálisan nagy elvárások előztek meg. Az előadás kerethelyzete egy színészmesterség-kurzus, Molière *Don Juanjából* Elvira jelenetének próbája. Idős férfi tanár instruálja a fiatal színésznövendék lányt, ám annak sehogyan sem sikerül a mester által kívánt alakítást nyújtania. Lehetetlen is volna: Servillo mint Louis Jouvet (öt parafrázálja az *Elvira*) metaforikus instrukcióinak kivitelezése ellenőrizhetetlen, kiváltképp úgy, hogy az előadás csak annyit enged látni a lány szerencsétlenkedéséből, amennyi a mesternek ürügyként feltétlen szükséges, hogy teóriáit alaposan kifejthesse. Ízlés dolga, hogy a „szakítsd darabokra a szíved” vagy az „áradj, mint a víz” típusú rendezői utasításokat költőinek vagy röhejesnek gondoljuk. A „kerülj eksztázisba, transzba” és a „nem jó, ha jól érzed magad, a jó alakítás fájdalmat okoz” viszont nem hagyhatja közömbösen a kolozsvári nézőt, különösen akkor, ha lenézés, megalázás is társul hozzá: a mester megjegyzi, ő még nem látott színésznőt, aki Elvira szerepét tehetséggel tudta volna játszani. A kőkeményen alárendelő mester–tanítvány/rendező–színész viszony, ami egyben férfi–nő viszony, a kezdeti percekben azt engedi gondolnom, hogy végre itt az „About Rosmersholm”: egy előadás, amely a színház eszközeivel gondolkodik a színházi világ az elmúlt két évben felszínre jött, azóta is feldolgozatlan traumáiról, és kíméletlen empátiával fog a mélyére nézni egy manipulációval és hatalmi visszaéléssel teli munkafolyamatnak. De sem a rendezői színházról, sem a társadalmi nemekről tett sarkos állítások nem a reflexiót készítik elő, csak egyszerűen egy világlátás öntudatlan kifejeződései.

K. B.: A reflektáltság, amit hiányolsz, bár teljesen más körülmények között, a fesztivál első két napján nagyon szépen, de ironikusan megvalósult. Az *Iphigénia Auliszban* | *Occident Express* (Volkstheater, Ausztria) második felvonásában, amely gyökeresen elmozdul az euripidészi alaphelyszíntől és történettől, egy Szíriából induló, a röszkei határátkelőn át Svédországba tartó menekültcsapat viszontagságait eleveníti meg. A történet a személynév és a menekültstátusz, a magántulajdon és a háborús kényszerhelyzet miatti kisémmizettség, az otthon és annak szétporladása közti ellentétekre épül, ezeket veti fel. Anna Badora rendezése a főként germán hagyományú színházak dokumentarista előadásainak kulcsában arra tesz kísérletet, hogy megvizsgálja – áll a fesztivál honlapján –, „a színház eszközei alkalmasak-e arra, hogy elmondjanak egy szörnyű történetet anélkül, hogy az a menekült-folklór részévé váljon”. Az *Occident Express* technikai pontossága ellenére is az a válasz születik meg bennem, hogy nem. Amikor napi szinten olvasunk híreket és látunk képeket például éhen halt, megfulladt vagy sokkos állapotban levő gyerekekről, védőburkot növesztünk magunk köré, amely kénytelen megvédeni bennünket a tehetetlenségből fakadó teljes érzelmi összeomlástól. A színház eszközei így Badoránál valóban illusztratív eszközök maradnak, nem tudnak megérinteni. Ezzel szemben a Milo Rau-féle Schaubühne-előadás, a *Compassion. The History of the Machine Gun* (Együttérés. A gépfegyver története) az új médiák hiperrealisztikus világát viszi a színpadra. Ehhez fűzi a végtelenül nyers, letisztult, szinte kegyetlen színészi játékot Ursina Lardi részéről, illetve a gyermekkori háborús traumát a művészi alkotásban feldolgozó lelkes és fiatal Consolate Sipérius kedves jelenlétét. A két monológ

a privilegizált, fehér, nyugat-európai nő mondandóját és a kongói harmadik világból elmenekülő, fekete, még gyermeki vonású fiatal nő élettörténetét köti össze egy párhuzamos, de mégis szimultán játékban. Játékidő szempontjából Ursina Lardi viszi a hátán az előadást, és ő jegyzi meg azt is, hogy az angazsált színházban időnként polkorrekt trendek vannak: foglalkoztunk állatokkal, fogyatékkal élőkkel, melegekkel, most pedig a menekültek vannak soron. És a menekültek egy igazán jó téma, mondja Lardi, és az amúgy önmagát alakító színésznő úgy tűnik végtelenül cinikusnak, hogy közben egyszerűen csak realista. Hátrafordulok kritikus kollégámhoz, és összemoszolygunk, mert az előző este menekülttörténete valóban csak egy sztori marad a sok közül a dokutrendek választékában, és ilyen értelemben, bármennyire undorítóan hangzik, érdektelen marad. Az ember ugyanis saját mentális és emocionális egészsége érdekében meg kell hogy húzzon egy vonalat a hírolvasás veszélyes terepén, Milo Rau előadása pedig pontosan úgy bontja fel ezt a határt, hogy felismeri: a menekültválság kellős közepén csak a személyes, igazi, élő, arccal és lélekkel elmondott történetek tudnak valamiféle, bármiféle reakciót, gondolatot vagy cselekvést előidézni. És valóban: egy-két kissé vontatottabb monológ-részletet leszámítva a *Compassion* színvonalas témakezelése, színházi megoldása meg tudja teremteni az együttérzést. És nagyon jóleső, hogy még képesek vagyunk ezt megélni ebben a megkeményedésre, cinizmusra ítélt világban.

B. K.: Ezzel egészen érzékletessé tetted az *Iphigénia* és a *Compassion* menekültábrázolása közti kontrasztot. Az a kérdés, hogy a sokféle menekült-, háború- és férfiábrázolás a fesztiválon belül összerendeződik-e valamiféle hálózattá, amelybe a néző kedve szerint beléphet összefüggéseket találni és alkotni. Hogy a kontrasztok valódi reflektáltságot jelentenek, vagy véletlenszerű egymásmellettséget. Mindenféle

hiányérzettől eltekintve számodra mi volt a fesztivál legjobb előadásélménye?

K. B.: A *Compassion* mellett nekem a *Mi ésők*, Fehér Balázs Benő rendezése volt a fesztivál egyik legimpresszívabb előadása. (Az előadáshoz kapcsolódó cikkeinket lásd a 2018. novemberi számban. A szerk.) Első perctől átadtam magam a játéknak, próbáltam felvenni azt a gyermeki pozíciót, amelyből a színészek, László Lili és Vilmányi Benett dolgoztak, és az érzelmek egészen színes skáláját be is járatták velem. A terrortámadások mögött húzódo esetleges motiváció feltárása nem volt tét, a gyermekekre jellemző jelenlét, az itt és most létezés viszont annál inkább, emiatt zsigeri szinten hatott rám az előadás. Párszor, pár percig éreztem csupán, hogy elfáradok a lendületben, és nem tudom követni a történéseket, de hamar visszarázódtam. Ez egy olyan produkció, amelyet szívesen újranéznék, hogy minél több részletet felfedezhessek benne.

B. K.: Nekem is egy magyar előadás volt a kedvencem. Ezt azért tartom említésre érdemesnek, mert a nemzetközi fesztiválkínálatban ká-európai frusztrációinknak köszönhetően hajlamosak vagyunk azt látni meg, hogy a külföldi előadások progresszívek, a magyar meg „földszintes, levegőtlen, igénytelen és gyáva” – ahogy azt Térey János az Interferenciákon is bemutatott *Káli holtak* című regényének főhőse véli. A budapesti Nemzeti Színház *Woyzeckje* viszont nem csak a fesztiválon látott Servillo-, Perceval- vagy Nekrošius-rendezésekhez képest bátor. (Az előadásról bővebben lásd *Dömötör Adrienne* „Elő-előbúvó fragmentumok” című kritikáját a szinhaz.net-en. A szerk.) Az „első rendezős, hosszúra nyújtott, túlbujjanzó, mindent belepakolós agymenés”-t látszólag az az olvasat tartja egyben, hogy *Woyzeck* agyát kirágtá a tévé. Ám amikor már rég untig értjük, az érzekeinket akkor is gúzsba köti a színészek elképesztő energiáival működtetett „látványpektség”, „body art és sounddesign”.



Cezary háborúba megy, Komuna Warszawa. Fotó: Biró István



Régi intézmény új köntösben – körkérdés a táncszakmához

Február 15-én átadták a Nemzeti Táncszínház új épületét. A kizárólag táncprogramjairól ismert befogadó színház a Mille-náris Parkban kapott helyet. Ez ünnep. Új színházépület átadására 2002. március 15-e, a Nemzeti Színház felavatása óta nem került sor Budapesten. Innen nézve még inkább ünnep. Onnan nézve azonban már kicsit másképp fest a dolog, hogy ezt az ünnepi pillanatot négyéves otthontalanság és „pusztai vándorlás” előzte meg, hiszen a Miniszterelnökség a budai Várba költöztetésével a Nemzeti Táncszínház lényegében egyik napról a másikra lett kilakoltatva a volt Várszínház (egykori Karmelita kolostor) épületéből 2014 második felében. A kényeszerű gesztust mind a Táncszínház vezetősége, mind a Táncszínház mögött álló és gyakorlatilag minden táncszakmai döntést, kuratóriumi tagságot önmagának vindikáló Magyar Táncművészek Szövetsége (MTSZ) igen jól, mondhatni szó nélkül tűrte. Nyilván hosszú távú érdekeik ezt kívánták. Jó fiúk (lányok) akartak lenni, mert ahogy az MTSZ támogatásával azóta kuratóri és táncbizottsági minőségében is jelentős karriert befutó Bozsik Yvette ez idő tájt fogalmazott, ők a csendben munkálkodás és a politikamentes alkotás hívei: „nem járunk tüntetni és nem vagyunk agresszívek”.¹ Az eredmény: nemcsak a Nemzeti Táncszínház új épülete készült el (igaz, az ígérekhez képest jó három év késéssel), de meglévő pozícióikat sem háborgatta senki. Az, hogy közben a táncszakma Nemzeti Táncszínházba integrálódó része ez idő alatt többségében alkalmatlan játszóhelyekre volt száműzve, ehhez képest még szerény áldozat volt.

A bevezetőben tudatosan nem úgy fogalmaztam, hogy átadták az új Nemzeti Táncszínházat. Hiszen csak az épület új, az intézmény régi. Hogy új lesz-e, megújul-e intézményként és művészeti szemléletében is, az a jövő zenéje. Őt éve

ezt írtam a Nemzeti Táncszínház műsorpolitikájáról, és ma is tartom: „A jobb befogadó helyeken kiválasztódnak az értékek, és lemorzsolódik az, ami nem oda való. Arculatot, profilt teremtenek tevékenységüknek. Határozott művészeti céljaik, elképzeléseik vannak. Tudják, mit akarnak. Van véleményük, nem félnek igent vagy nemet mondani. De ami talán a leglényegesebb: semmiképpen sem mossák össze a provinciálisat, a művelődési házak színpadára valót és az üzleti célú kultúrbiznisszt a valódi művészeti értékekkel. Ez ugyanis senkinek sem jó. Sem az alkotóknak, sem a közönségnek. Mert felborítja az értékrendet. A minőséget leértékeli, relativizálja, a belterjést pedig abba a hiszembe ringatja, hogy valami.”²

Az egykori Táncfórum jogutódjaként 2001-től működő Nemzeti Táncszínház azt deklarálja magáról, hogy a „hazai táncszíntér legfontosabb központja”. Ami, ha azokat színteriket nézzük, amelyek fölött ő diszponál (egy 120 és egy 368 fős színházterem az új épületben, illetve a Müpa rezidens intézményként évi 100 előadás a Fesztivál Színházban), így is van. A tartalmi szempontokról azonban hosszan lehetne vitatkozni. És nemcsak lehetne, de kellene is. Egy 4,6 milliárd forintos beruházásból megvalósult új táncművészeti centrum kialakítása reálisan vonhatna maga után széles körű szakmai egyeztetést, függetlenül attól, hogy van hivatalban lévő igazgatója. Mivel lapunkban törekszünk a nézőpontok kiszélesítésére, nem egyszerűen úgy, hogy célzottan szólítjuk meg egy-egy fontos (nak vélt) témában a színházi (vagy tánc)szakma szereplőit (ilyen volt például a tao, a kortárs dráma vagy a nemzeti táncplatformok ügye), ezúttal több mint negyven alkotónak, koreográfusnak, tánckritikusnak, társulat- és intézményvezetőnek küldtünk ki két, jöllehet egy, mert összefüggő, a Nemzeti Táncszínház befogadói színházi szerepét és művészeti szemlélet firtató

¹ Szász Emese, „Míntha folyamatosan turnéznánk» – Mikor kapja meg új helyét a Nemzeti Táncszínház?”, *Fidelio*, 2016. június 21., <https://fidelio.hu/tanc/mintha-folyamatosan-turneznank-mikor-kapja-meg-uj-helyet-a-nemzeti-tancszinhaz-16681.html>.

² KRÁLL Csaba, „Minek nevezzelek? – A Nemzeti Táncszínház műsorpolitikájáról”, *Élet és Irodalom*, 2013. augusztus 30., <https://www.es.hu/cikk/2013-08-30/krall-csaba/minek-nevezzelek.html>.

kérdést, amelyre tizenhat válasz érkezett. Szándékosan nem kerestük meg a táncprofillal is rendelkező konkurens intézményeket (a Trafó, a MU Színház stb. vezetőit), ahogy érdekvédelmi/táncszakmai szervezeteket sem. Bár meglepő módon, kutatásunkról értesülve, a Magyar Táncművészek Szövetsége levélben tájékoztatott bennünket, hogy tárgyalni fogja az általunk felvetett kérdéseket, és egységes válaszukat a kellő időben nyilvánosságra hozza. Sajnálatos módon azonban Ertl Péterrel, a Nemzeti Táncszínház igazgatójával többszöri megkeresésünk ellenére sem jött létre a tervezett interjúnk, noha egy bő hetet kínáltunk fel egyeztetésre, és a direktor más sajtóorgánumoknak készségesen nyilatkozott.

Králl Csaba
szerkesztő

Milyen szerepe lehet az ország táncéletében egy nemzeti táncszínháznak? Milyen művészeti/szakmai elvek mentén érdemes működnie egy ilyen nemzeti intézménynek?

LŐRINC KATALIN

táncművész, egyetemi tanár

A kérdés hozzám kerülő úton tud csak érdemben eljutni, mert a „nemzeti” szóval már 19 éves korom óta nem tudok mit kezdeni: ekkor kerültem ki az országból tanulni/dolgozni – tehát élni. Rögtön olyan helyre, mint Belgium, amelyet flamandok és vallonok alkotnak, majd Svédországba (a svéddek jókora hányada Finnországban él), végül Ausztriába, amely német ajkú, és mégsem Németország. Tehát most megkerülöm a „nemzeti” szót, amelyet táncszínházunk elnevezésében (is) értelmetlennek tartok. Beszéljünk tehát egy olyan színházról, amelynek az országban egyedülálló lehetősége van arra, hogy a tánc művészetét közel hozza mindenkire, akihez lehetséges. Mert fontos kérdés, hogy a budapestiekén kívül ki jöhet még számításba. Tehát: jó lenne, ha egyben forgalmazói kapacitása is lehetne a színháznak mint kulturális szervezetnek. Ami a „mit” kérdését illeti, én teljesen nyitva hagynám, a színház vezetése az utóbbi évek során ebben következetes is volt: nagyon sokféle, egymástól eltérő műfajú és célú formát (társulatot, projektet stb.) bemutató helyként működött. Ez így van rendben. Mindenképpen fontosnak látom azt a funkciót is, amely szintén az utóbbi évek gyakorlata: a beavató/nevelési programok generálását/befogadását. Nagyon fontos küldetés az, hogy ne csak esténként várjuk a csodálatos épületbe azt a pár ezer fős réteget jelentő fizető közönséget, hanem megfelelő kapacitással rendelkezessen az intézmény ahhoz, hogy a társadalom mentálhigiéniéje szempontjából is fontos tevékenységet folytató, programokat koordináló, befogadó vagy közvetítő otthon lehessen.

HÓD ADRIENN

a Hodworks alapító-koreográfusa

A legfontosabb szerintem a hierarchiamentesség érvényesítése, a gazdagság megmutatása, a sokféleség értéként kezelése, a különböző esztétikák és gondolatok mentén megvalósuló magyar és külföldi előadások bemutatása, a hagyomány és a

jelenben formálódó új kezdeményezések egyenlő mértékben történő felmutatása, a különbözőség bátor vállalása lenne. Emellett fontosnak tartanám alkotók, kritikusok, szakemberek bevonását a színház működésének megtervezésébe, programjának kialakításába (pl. kis fesztiválok művészek kurátori irányítása alatt, tematikus estekhez kapcsolódó események). A többféleség többféle rálátást igényel, ezért fontos lenne megtalálni a megfelelő partnereket egy-egy program kialakításánál (egy néptánc irányú projekt nyilván más szakértelmet igényel, mint egy kortárs táncjal kapcsolatos kutatási program elindítása). Minden esetben a megfelelő szakembereket kell delegálni. A Nemzeti Táncszínház elősegíthetné ezt a kommunikációt. Feladata lehetne a táncszakma összetartása, közös szakmai programok kitalálása, szervezése. Teret biztosíthatna nyílt rezidencia-programoknak hazai és külföldi alkotók részére (próbaterem-használat). Támogathatna produkciómentes kutatási projekteket. Lehetne koprodukciós partner magyar és külföldi produkciók létrehozásában a kicsitől a gigaprojekttekig. Tartson fenn aktív kapcsolatot a közönséggel, foglalkozzon a tánc közönségépítésével. Legyen öko-barát hely, egy elérhető közösségi és *co-working* tér. Működjön költségtakarékosan, ne lehessen pazarolni!

TÖRÖK ÁKOS

kritikus, szerkesztő

A nemzeti kifejezést – főként a művészet terén – sosem értettem igazán, ahogy pedig értettem, abban mindig volt valami arrogancia és kirekesztés: mintha lehetséges lenne olyan műalkotás, jelen esetben táncelőadás, amelyik kevésbé nemzeti vagy éppen jobban magyar. Ha a kérdés úgy hangzik, hogy milyen szerepe lehetne Magyarországon egy jelentős költségvetési forrásokkal gazdálkodó, befogadó jellegű táncszínháznak, azt már inkább tudom értelmezni.

Ebben az esetben még a „nemzeti” kitételnek is látom értelmét, amennyiben azt gondolom, elsősorban magyar alkotók és előadók produkcióinak kellene lehetőséget adnia mind koprodukciós partnerként, mind befogadó helyként. Emellett azonban – a kitekintés miatt – megjelenhetnének benne hazai koreográfusok külföldi munkái vagy külföldi koreográfusok magyar táncosokkal létrehozott előadásai is.

A legfontosabbnak azt tartom, hogy a táncpaletta fedje le a teljes szcénát a klasszikus balettől a kortárs baletten és néptáncra keresztül a kortárs tánc-előadásokig. És ne csak műfajilag, hanem az alkotók tekintetében is: a tehetséges fiatalabbak ugyanúgy jussanak benne térhez, mint a „nagy öregek” és a nagy múltú társulatok. Sokkal hangsúlyosabban, mint ahogy ez eddig történt. Ha erre valóban lenne szándék, akkor az új játszóhely talán most lehetőséget is adhatna rá.

BOLVÁRI-TAKÁCS GÁBOR

a Magyar Táncművészeti Egyetem rektora

Egy nemzeti táncszínháznak az ország táncéletében központi szerepe van. Ahogyan a nemzeti színházaknak mindig is volt az örökségvédelmi és hagyományörzési profil mellett innovációs és művészeti nevelési, azaz összefoglalóan – értékek, és nem ideológiák mentén gondolkodva – „színházpolitikai” küldetése. Ez a komplexitás jelenti a műfajok sokszínűségét és esélyegyenlőségét, a kurrens hazai és nemzetközi trendek



Fotók: Hlinka Zsolt

párhuzamos megjelenítését, a fővároson kívüli táncműhelyek budapesti fellépéseit, továbbá átfogó igényű és közönségrétegekhez igazított seregszemlék megrendezését. Nálunk a Nemzeti Táncszínház alapvetően *épületet és funkciót*, nem pedig társulatot és alkotóműhelyt jelent, de mint játszóhely és mint megrendelő képes és alkalmas a hazai táncművészet jövőjének befolyásolására. Ez a szerepvállalás azonban nem korlátozódhat kizárólag az új épületre! A nemzeti táncszínházi funkció megvalósulásának *elengedhetetlen*, de nem *egyetlen* feltétele az önálló színházépület. Részben közönségforgalmi okokból (limitált nézőszám), részben éppen a megrendelői/befogadói modell által generált kínálatbővülés kielégítése érdekében. Ha szükséges, a közvéleményt és a fenntartókat a hazai táncszakmának együttesen kell meggyőznie erről.

RÉTI ANNA

táncos, koreográfus

Én nem vagyok művészeti menedzser, és valahogy úgy érzem, kifelé lóg a lábam a „nemzeti tánc”-ból. Ennek ellenére azt gondolom, fontos lenne, hogy egy ilyen intézmény minél szélesebb körben reprezentálja a hazai táncszakmát, úgy is, mint fővárosi, vidéki, modern, kortárs, klasszikus, mozgásszínház, és úgy is, mint már befutott és kezdő alkotók. Természetesen egy minden ágazat képviselőit bevonó szakmai kuratórium értékrendjének válogatása alapján.

Néhány ötlet jutott eszembe, amelyek segítenék az előző gondolat megvalósulását.

– *Rezidens program*: évente két új rezidens koreográfus darabjainak rendszeres bemutatása, ezzel segítendő szakmai fejlődésüket, munkáik népszerűsítését. A rezidensek szemé-

lyéről szakmai kuratórium döntene, egyikük a fiatal generációból, másikuk a már több/sok éves szakmai gyakorlattal rendelkezők közül kerülhetne ki.

– *Vegyes műsorok*: külföldi nagy együtteseknél (pl. Nederlands Dans Theater) bevett szokás a 3-4 rövidebb egyfelvonásost felvonultató est, ahol premierek és már bemutatott darabok vegyesen szerepelnek különböző koreográfusoktól.

– *Csereprogram*: a vidéki együttesek Budapesten lépnek fel, cserébe pedig a budapestiek mennek vidékre.

– *Múltidéző*: ennek keretében tíz vagy annál is több éve nem játszott színvonalas táncelőadásokat lehetne felújítani és újra műsorra tűzni.

– *Nemzeti Táncplatform Fesztivál*: ide külföldi szakembereket lehetne meghívni, hogy népszerűsítsék a széles értelemben vett magyar táncművészetet.

– *Tánciskolák találkozója*: a vidéki és budapesti végzős növendékek bemutatkozását és az iskolák közötti tapasztalatcserét segítené.

De bármi is valósul meg az új Nemzeti Táncszínházban, talán legfontosabb a kommunikáció, hogy a táncszakma különböző ágaiban dolgozó szakembereknek legyen lehetősége a különféle elképzelések és vélemények együttesére.

FÖLDI BÉLA

koreográfus, a Budapest Táncszínház vezetője

A Budai Várnegyedben 12 évig Török Jolán vezetése alatt működő Nemzeti Táncszínház kiváló példával járt elől, és talán nem is kellene mást csinálni, mint folytatni az ott megkezdett munkát. A nagyszínpadon a táncművészet minden stílusa megjelent, a hazai, minőséget képviselő együttesek

mellett külföldi vendégszereplések is voltak. A refektórium korszakpálya lehetőséget biztosított a kísérletezésnek, a fiatal koreográfusoknak. Az új Nemzeti Táncszínház épületében szintén két színpad van, az infrastrukturális és technikai lehetőségek viszont magasabb szintűek, így folytatódhat a hagyomány, azaz a Nemzeti Táncszínház továbbra is a hazai táncélet vezető helyszíne lehet, ahol minden stílus megjelenhet. Kellő nemzetközi kitekintéssel, külföldi szakemberek és fesztiválszervezők meghívásával talán a hazai táncélet jobban bekerül majd a nemzetközi vérkeringésbe. Akik ismerik a hazai táncos befogadó helyeket, pontosan tudják, hogy melyik színház milyen minőségű és stílusú előadásokat lát szívesen. A Nemzeti Táncszínház igazi értékét pont az mutathatja meg, hogy minden műfaj számára nyitott. Továbbá hogy a fesztiválok és új bemutatók mellett a társulatok repertoárján lévő produkciók is továbbjártásra kerülhetnek. A kellő arányok megtartása, a kulturális és gazdasági kérdések természetesen az igazgató és a művészeti kuratórium kompetenciája. Ezúton is sok sikert kívánunk nekik, de kérjük a szakma minden résztvevőjét, hogy legyen éber, és ha netán rosszul mennek a dolgok, akkor őszintén, a magyar táncéletet segítő pozitív kritikai hozzáállással tegye szóvá a hibákat.

FELEDI JÁNOS

táncos, koreográfus, a Feledi Project alapítója, a Közép-Európa Táncszínház művészeti vezetője

Azt gondolom, hogy egy nemzeti táncszínház legfontosabb feladata a hazai táncművészet képviselete. A hazai együttesek, társulatok, alkotók népszerűsítése itthon és külföldön, hogy közösségi teret, helyet, otthont teremtsen a magyar táncművészek számára, és olyan műsorpolitikát alakítson ki, amelyben műfajtól függetlenül mindenki megmutathatja magát. Befogadó színházként a néptáncotól a klasszikus és modern balettig, a társas- és a kortárs táncotól a kísérletező darabokon át a gyermek- és ifjúsági előadásokig kell a közönség érdeklődését kielégítenie. Fontos küldetése a táncművészet népszerűsítése, az egyéni és csoportos képességek, a kreativitás fejlesztése és a tehetséggondozás. A hangsúly nem a tudásközlésen, hanem az egyéniségek kibontakoztatásán kell hogy legyen. Feladata az is, hogy esztétikai ízlésnormákat közvetítsen. Az ízlésnek vannak általános határvonalai, de az ízlésvilág végső soron teljesen egyedi. Egy nemzeti intézménynek a sokféleség bemutatása, a választás lehetőségének megadása, az alkotásra ösztönzés fontos kötelezettsége. Ahogy az „autonóm” és „alkalmazott” művészetek egymáshoz közelítése is, illetve annak megteremtése, hogy valamennyi hazai táncművész, alkotó, együttes egységesen és arányosan érvényesülhessen.

SZABÓ RÉKA

rendező-koreográfus, a Tünet Együttes vezetője

Zavarba ejt a kérdés, mert nekem nincs viszonyom ahhoz a fogalomhoz, hogy nemzeti táncszínház. Most próbáltam utánanézni, hogy a világban hol van hasonló befogadó intézmény, de inkább csak társulatokat találtam ilyen név alatt.

Én azokat a befogadó helyeket látom jól működni, amelyeknek van karakteres művészeti arculata, hitvallása és olyan

vezetője, aki műsorpolitikájával erős szakmai színvonalat képvisel és átgondolt, következetes koncepciót valósít meg.

Ha a nemzeti táncszínházat úgy értelmezzük, hogy ez az a hely, amely kiemelt támogatással működik, felvonultatja a legkiválóbb magyar táncművészeti formációkat, pusztán a minőség alapján válogat, s igyekszik felölelni az egész területet, azaz egyszerre ad terepet a hagyományörző, néptánc- vagy klasszikusbalett-együtteseknek és a legprogresszívebb kísérletező, formabontó társulatoknak, akkor felmerül bennem a kérdés, hogy vajon ilyen létezik-e. Hiszen nagyon nehéz ennyi különböző értékrenddel és ízlésvilággal azonosulni, azokat befogadni, és az egymástól eltérő közönségeket megszólítani.

Ugyanakkor drukkolok a most nyíló Nemzeti Táncszínháznak, hogy mindez sikerüljön neki, és sikerüljön a táncszakmán belüli kis buborékokat egymáshoz közelíteni.

SOLYMOSI TAMÁS

a Magyar Nemzeti Balett igazgatója

Ha a táncszakma kap egy új, az igényeinek megfelelően kialakított színházat, ahol korszerű feltételek mellett lehet új produkciókat és koreográfiákat bemutatni, az mindenképpen ok az ünneplésre, és mutatja a mindannyiunk által képviselt művészeti ág megbecsültségét. Hogy milyen irányt vegyen egy nemzeti táncszínház, milyen elvek mentén működjön, ennek meghatározása az intézmény mindenkor vezetőinek feladata. Bármilyen irányt is kövessen azonban, fontos, hogy nemzeti intézményként műfaji korlátok nélkül a tánc legkiválóbb magyar képviselőinek biztosítson teret, emellett a sokszínűség jegyében a legnívósabb nemzetközi alkotók munkáival is megismertesse a közönséget. Úgy tapasztalom, Ertl Péter igazgató is hasonló elvek mentén szervezte és tervezi folytatni a színház működtetését.

Talán nem elfogultság azt állítani, hogy a Magyar Nemzeti Balett számára is nagy lehetőséget kínál a Millenárison megnyíló új játszóhely. A színpadot együttesünknek is lesz alkalma kipróbálni, és bízunk benne, hogy a következő szezontól állandó jelenlétet is tervezhetünk az új épületbe, ami számunkra több előadást és más közönséget is jelent, a Nemzeti Táncszínház nézői pedig helyben ismerhetik meg Magyarországot egyetlen klasszikusbalett-társulatának sokoldalúságát.

BÁLINT ORSOLYA

tánckritikus, a dancefeed szerkesztője

Hajlamosak vagyunk lelkesedésünkben „új Nemzeti Táncszínházzal” beszélni, holott inkább kérdésként tehetnénk fel: megújulhat-e a Nemzeti Táncszínház egy új bázis adta viszonylagos biztonságban és stabilitásban?

Mivel nincs saját társulata, könnyen kapcsolódhatna a szcena minél több szereplője felé, katalizátorként működve az intézmények, szakmai kollégiumok, társulatok és a függetlenek közötti párbeszéd beindításában. Ez legalább olyan fontos feladata, mint saját programjának alapos felrészítése, hogy árnyaltabb és hitelesebb képet mutasson arról, hol tart ma a honi (és az európai/globális) táncművészet.

A tradíciók ápolása mellett teret kellene adnia az innovációnak, serkentve a művészeti ágak, a technológia és a tudomány közötti szinergiákat. A fiatal honi és itt élő külföldi

tehetségek bemutatása, támogató mentorálása mellett el kellene kezdenie a nemzetközi szcénában aktív magyar táncosok-koreográfusok itthoni bevonását, tudásának és tapasztalatának beépítését. Ugyanilyen fontos lenne a már nem aktív generáció pályaművének gondozása és széles körű elismerése (pl. egy nemzeti táncpantheon alapításával).

A közönséggel keresnie kell az elérés és a kapcsolattartás új csatornáit, pl. nyílt beszélgetésekkel és próbákkal, színházi nevelési programmal is érzékenyítve őket a befogadásra. A tágabb szakma számára (beleértve a pedagógusokat, kutatókat, kritikusokat) tematikus fórumok, konferenciák, networking-programok szervezése mellett a Nemzeti Táncszínháznak fontos szerepe lehetne a táncszakmai érdekérvényesítés terén tátongó úr betöltésében.

DR. ANGELUS IVÁN

a Budapest Kortárástánc Főiskola alapító-rektora

A Nemzeti Táncszínház az ország egyik legnagyobb, egyértelműen közösségi erőforrásokkal gazdálkodó, közszolgálati funkciójú művészeti mecénása. Nem szabad évtizedekre befagyasztania a folyamatokat. Ellenkezőleg: feladata, hogy intenzív fejlődési pályára állítsa a magyar táncművészet egészét itthon és külföldön. Ehhez transzparens működés, eleven, interaktív kommunikáció szükséges a táncművészet minden értékteremtő irányzatával, együttesével, művészeivel, a médiával, a szakmai és közoktatási intézményekkel, a többi játszóhellyel, a hazai és külföldi táncművészet minden szereplőjével. A megosztó magatartás nem járható út. Integratív funkciót kell betöltenie. Engednie kell, hogy a magyar táncművészet végre túllépjen a csizmás-balettcipős profik és a mezítlábas dilettánsok paradigmáján, a „mi kutyánk kölke” logikán, kilépjen a tánc szűkös világából. Egészséges generációs viszonyokat kell kialakítania, mert a reményvesztett fiatalok elmenekülnek, a mai „korfa” nem karácsonyfára, hanem baobabra emlékeztet. Piramisszerű kapcsolati kultúrát kell létrehozni: tömeges közönségbázis, széles amatőrmozgalom, együttműködő közép- és felsőoktatási intézmények. Kis, közepes, nagy együttesek. Sokszínű program, építő módszerek, saját produkciók, meghívás, pályázati rendszer, produkciós műhelyek. Kreatív vezetés. Ki más feladata lenne mindez? Csak remélhetem, az új infrastruktúra alkalmas lesz erre.

FRENÁK PÁL

koreográfus, a Frenák Pál Társulat vezetője

A Nemzeti Táncszínház reményeim szerint új dimenziót nyit meg olyan, más dinamikai felfogásban készült darabok előtt is, mint a saját koreográfiáim és a hozzájuk hasonlók. Úgy gondolom, hogy Ertl Péter a társulatok programozásában elsődleges kritériumként a minőséget tűzi ki célul. Ez lehetőséget nyújt a Trafó, a MU Színház és hasonló kisebb befogadó helyek számára, hogy nagyobb teret adjanak a kísérletező fiatal alkotóknak, aminek fogva a Nemzeti Táncszínház is nagyobb teret tud biztosítani azoknak a társulatoknak, amelyek onnan kinőttek vagy stílusban különböznek. Bízom benne, hogy a Táncszínház működése és ez a változás beindít egy egészséges konkurenciát a művészi fejlődés és a minőség érdekében minden szinten.

DUDA ÉVA

koreográfus, a Duda Éva Társulat vezetője

A jelenlegi fő funkciója mellett (magyar társulatok produkcióinak bemutatása és egyéb szakmai tevékenységek) ideális lenne a nemzetközi vérkeringésbe aktívan bekapcsolódnia a Nemzeti Táncszínháznak. Fontos lenne a magyar társulatok nemzetközi szintre segítése, nemzetközi menedzsment létrehozása, nemzetközi szakmai programok szervezése, nemzetközi hálózatokkal való kapcsolatépítés. Én ezt tartanám a legfontosabb célkitűzésnek.

Nagyszerű lenne továbbá egy szakmai kerekasztal létrehozása, mely az egész területet érintő kérdésekre, hazai problémákra keresne megoldást. A vezetőség egyfelől ennek súlyát biztosítaná, másfelől a deklarált javaslatokat tolmácsolná a megfelelő szervekhez, és intenzíven képviselné azokat.

Széles spektrumú, szigorúan szakmai alapú művészeti zsűri felállítását is szorgalmaznám időszakos jelleggel, felruházva azt a demokratikus döntések jogával a Táncszínház programjait, terveit és jövőjét illetően.

Szerencsés lenne továbbá, ha a fővárosi és a belföldi régiók közt egy komolyabb hálózat alakulna a produkciók továbbjártására, forgalmazására érdekében. Közös érdekből hasonlóképpen támogatni kellene a budapesti befogadó színházak programjainak összehangolását is.

VELEKEI LÁSZLÓ

koreográfus, a Győri Balett művészeti vezetője

A Győri Balett igazgatójával, Kiss Jánossal közös örömünk, hogy Magyarországon végre 21. századi körülmények között tiszta profilú táncszínház működhet a szakma és a közönség legnagyobb örömeire.

A Győri Balett eddig is együttműködött, és az elkövetkezendőkben is együttműködik a Nemzeti Táncszínházzal és a Magyar Táncművészek Szövetségével, a továbbiakban is a magyar kultúrát képviseli.

Fontosnak tartom, hogy a Nemzeti Táncszínház ízlésektől, stílusoktól és műfajoktól függetlenül lehetőséget adjon – akár hosszú távon is – az alkotóknak művészetük bemutatására, táncprodukcióik forgalmazására.

KOVÁCS GERZSON PÉTER

a TranzDanz alapító-koreográfus

A kérdés feltételes módban fogalmaz: *lehet*, de a *van* a megfelelő igealak, mert a Nemzeti Táncszínház a hatalmi struktúrába való beágyazódásából fakadóan és a rendelkezésére álló műszaki, HR-, PR- és pénzügyi eszközei birtokában a hazai hivatásos táncművészet meghatározó, nagy befolyással bíró szereplője. Repertoáron tart produkciókat (társulatokat, koreográfusokat), amelyeket különböző státuszokba sorol az egyszeri megjelenéstől a több éves kiemelt partnerségig, az előadásokért értékelhető mértékű szolgáltatási díjat fizet, új produkciók megvalósítását finanszírozza több konstrukcióban (akár megrendelőként), vidéki helyszíneken és fesztiválokra való megjelenéseket menedzsel, támogat, műszaki és infrastrukturális háttérrel biztosít, a gyártáshoz próbatermi háttérrel ad, arculatot épít stb. – a kiválasztottaknak.

Az előadó-művészet nem tud a fióknak írni, a jelenben

kell megnyilvánulnia; ha játszik, létezik, ha nem játszik: nincs. Ilyenkor nemcsak a produkciók nem születnek meg (vagy nem jutnak közönség elé, ami végül is ugyanaz), de a szerzők, alkotók, előadók maguk is fikciává válnak. A saját (vagy rendszeres befogadó) játszóhellyel nem rendelkező táncársulatok, alkotóműhelyek (ők alkotják a magyar táncművészet nagy részét) ki vannak szolgáltatva a befogadó színházaknak, amelyek legjelentősebbike a Nemzeti Táncszínház. Most, hogy átadásra került az új színházépület, évente több mint 350 előadás felett diszponál majd a saját helyén, a Müpában és egyéb helyszíneken. Aki bekerül a Nemzeti Táncszínház programjába, az nem csupán bevételi (önfenntartási) lehetőségeinek számottevő javításához, esetleg extra gyártási kapacitásokhoz (ingyenes próbateremhez, új produkciók megvalósítását szolgáló jelentős költségvetési forrásokhoz) jut, de *legitimációhoz* is. Aki a Nemzeti Táncszínházban játszik, az a nemzeti hivatásos tánckultúra értékes, elismert, megbecsült képviselője, olyasvalaki, aki nemcsak a formai, de a tartalmi elvárásoknak is megfelel.

Aki viszont nem lép fel a Nemzeti Táncszínházban az a fentiekből következően:

- vagy nem nemzeti,
- vagy nem hivatásos,
- vagy nem tánc,
- vagy nem felel meg a minőségi,
- vagy nem felel meg az értékrendi elvárásoknak,
- vagy mindezek tetszőleges kombinációja illik rá.

RÁCZ ANIKÓ

a SÍN Kulturális Központ munkatársa

A Színház körkérdése kapcsán arra gondoltam, hogy talán érdemes egy – a válasz terjedelmi kerete miatt – nagyon szűkre szabott nemzetközi kitekintést tenni: hol találunk Európában, esetleg azon túl állandó rezidens társulat nélküli, szinte kizárólag táncprofilal országos hatókörű, állami megbízású befogadó

helyként működő *nemzeti táncszínházat*, és ezek a helyek milyen misszióval dolgoznak? A nemzetközi kollégák megkérdezésén és az interneten fellelhető szakmai felületek átböngészésén alapuló kutatásom eredménye, hogy ez a profil egyáltalán nem elterjedt, összesen négy helyet tudtam beazonosítani. Közép-Kelet Európában csak egyet találtam, a bukaresti Centrul Național al Dansului, amely jelenleg 80 fős stúdiószínházként, nagyon szűk költségvetéssel működik, elsődleges célja pedig a román független kortárcsáng-élet fejlesztése. Tervben van egy nagy táncközpont építése, a projekt megvalósítása azonban már több határidő-módosításon van túl, jövője bizonytalan. A további három helyszín: a párizsi Centre National de la Danse, a jelenleg saját épület nélkül működő koppenhágai Dansehallerne és az oslói Dansens Hus. (Ezeket túl néhány országban működnek saját játszóhellyel rendelkező nemzeti együttesek, amelyek repertoárjuk bővítésén és bemutatásán túl egyéb tevékenységeket is ellátnak – ilyen például a holland NDT vagy a National Dance Company Wales.)

Az összes helyen a belföldi és külföldi táncprodukciók forgalmazása mellett a terület fejlesztése, professzionalizálása – ez talán a párizsi CND-ben a leghangsúlyosabb, sok tréninget, konferenciát szerveznek –, a helyi művészek és projektek nemzetközi szakmai véráramba kapcsolása nagy szerepet kap. A párizsi és koppenhágai központok kizárólag kortárs táncsal foglalkoznak, az oslói Dansens Hus néha-néha bemutat egyéb műfajokat is. A fentiekben túl Európában még két példát lehet említeni, amelyek nemzeti táncközpontként üzemelnek: az edinburgh-i Danse Base és a dublini Dance Ireland. Érdekes azonban, hogy mindkét hely táncfejlesztéssel foglalkozik, állami megbízásból és normatív támogatásból a terület háttérintézményeként működik, különböző elképzelések mentén biztosít helyet és lehetőséget alkotóknak, de nyilvános programokat csak táncórák formájában kínál. Természetesen minden nagyvárosban meg lehet találni a tánc vagy kortárs tánc fő helyszínét vagy helyszíneit, azonban az elsőként említett négy intézmény az, amely elnevezésében és küldetésében is a nemzeti táncszínház vagy táncközpont feladatkört kommunikálja.

E számunk szerzői

Artner Szilvia (1967) kritikus, újságíró, Budavidéken él

Boros Kinga (1982) teatrológus, a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem oktatója, Csíkszeredában él

Hajnal Márton (1990) doktorandusz, kritikus, Budapesten él

Kovács Bálint (1987) kulturális újságíró, kritikus, az *Index* munkatársa, Budapesten él

Kovács Bea (1991) szerkesztő, esszéíró, blogger, Marosvásárhelyen él

Kővári Orsolya (1980) szakíró, Budapesten él

Molnár Gál Péter (1936–2011) színikritikus, újságíró, dramaturg

Muntag Vince (1990) színháztudós, Budapesten él

Nánay István (1938) kritikus, tanár, színháztörténész, Budapesten él

Proics Lilla (1967) kritikus, tornatanár, Budapesten él

Popovici, Iulia (1979) színházi kritikus és kurátor, szerkesztő, Bukarestben él

Sebesi István (1967) a BBTE színháztudomány szakos hallgatója, Kolozsváron él

Szabó-Székely Ármin (1987) dramaturg, Budapesten él

Szilágyi-Gál Mihály (1971) filozófiatörténész, az ELTE Médiatanszékének adjunktusa, Budapesten él

Zappe László (1944) nyugdíjas újságíró, kritikus, Nagykovácsiban él