



BALRA:  
Jelenet a nyíregyházi előadásból  
Balázs Attila felvétele

JOBBRA:  
A varsói Teatr Mały előadása  
Koncz Zsuzsa felvétele

inkább léteztek a színpadon. Ez másfajta létezés, mint amit a magyar színészet ismer, nálunk valószínűleg nem elégténné ki sem a *művészeket*, sem a közönséget, hiszen le kell mondani az „alakításról”, a technika csillogtatásáról, a *trouvaill*-okról, és egyfajta közvetlen, a fikciós áttételeket – „darabot”, szerepeket, díszletet és főleg a közös illúzió konvencióját – kiiktató *új megegyezést* kell kialakítani egymás között.

A varsóiakon kívül a Rimini Protokoll is ezt a színházi irányt erősítette a Tavaszi Fesztiválon. Ebből a fajtából erős hiány mutatkozik nálunk. Bár a magam részéről soha nem cserélném el egyiket sem azért a kivételes és totális színházi csodáért, amit – ugyanezen a fesztiválon – a Purcărete rendezte *Lulu* kínált.

ugyanaz a színész játszotta, aki Gerébet. A katonáskodásnak lett egy kis ironikus éle, a gittegyetnek úgyszintén, de nem azért, mert szándékosan ironizáltak, hanem mert a meglett férfiak megőrizték saját habitusukat, mindvégig kettős síkon, távolságtartással, önmagukat mintegy kívülről nézve játszottak, vagy

Protokoll is ezt a színházi irányt erősítette a Tavaszi Fesztiválon. Ebből a fajtából erős hiány mutatkozik nálunk. Bár a magam részéről soha nem cserélném el egyiket sem azért a kivételes és totális színházi csodáért, amit – ugyanezen a fesztiválon – a Purcărete rendezte *Lulu* kínált.

# A rendező és a hajóskapitány

BESZÉLGETÉS MICHAŁ ZADARÁVAL

– A Pál utcai fiúk *budapesti vendégjátéka* kapcsán nemcsak a *produkcióról szeretnék beszélgetni veled, első kérdésed mégis erre a rendezésedre vonatkozik. Előadásaidra általában véve jellemző, hogy a szöveget „talált tárgyként” kezeled, az irodalmi művet nem értelmezed, hanem apropóként, szűrőként használod. Hogyan alakult a szövegen végzett munka Molnár Ferenc regénye esetében?*

– Amikor a szöveggel dolgozom, két élesen ellentétes irányt követek: a komédiákat, illetve a tragédiákat. A tragédiai irányhoz a klasszikus szövegeken alapuló előadásaimat sorolom, ahol az irodalmi mű nem „talált szöveg”, hanem „szent szöveg”. Olyan értelemben szent, mint a *Biblia*, vagyis amelynek minden betűje

szent, de nem feltétlenül tudjuk, mit jelent. Ezek a szövegek – akár csak a *Biblia* – végtelen interpretációs lehetőséget hordoznak magukban. A színésznek az ilyen jellegű szöveg minden egyes szótagját jól hallhatóan és pontosan artikulálva kell elmondania, még akkor is, ha nem érti, miről beszél. Még akkor is, ha a rendező sem érti. Ezekben az előadásaimban (mint például a *Phaedra* vagy az *Iphigeneia*) kizárólag a színész és a szavak léteznek, s ezt a gondolatot erősíti a színpadi esztétika – a fehér padló és az öltönyt viselő színészek – is. A komédiái irány esetében rendkívül szabadon bánok a szöveggel, amelyet a legkisebb mértékben sem tekintek szentnek. Rengeteget változtatok



Koncz Zsuzsa felvételei

rajta (én magam vagy Paweł Demirski drámaíróval együtt), a próbák során pedig a színészek javaslatai formálják tovább a művet. A színpadon ugyanis a fizikai és az emberek közti viszonyok építik fel a helyzeteket, nem pedig a szöveg, amelyet a kialakult szituációhoz kell igazítani. A *Pál utcai fiúk* természetesen a komédiai irányhoz tartozik. Ebben a szövegben a szó nem szent, mert egyrészt a fordítás már eleve interpretáció, másrészt pedig nem költészet, ezért szabadon változtatható.

– Az előadásnak sajátos kontextust adott az, hogy a (varsói Nemzeti Színházhoz tartozó) Kis Színházat lebontásra ítélték, s a helyére más ingatlan épül, vagyis ugyanúgy eltűnik, ahogy a *Pál utcai fiúk* grundja. Mennyiben játszott szerepet ez a tény a darabválasztásban?

– Amikor a varsói Nemzeti Színház felkért, hogy rendezek meg egy általam választott darabot, arra gondoltam, hogy itt valami nagyon „nemzeti” kell csinálnom. Két lehetőségem adódott: vagy komolyan veszem a feladatot, és például Słowackit rendezek, vagy tréfásan fogom fel a dolgot, és idősödő színészekkel színpadra állítom a *Pál utcai fiúkat*. Lengyelországban ugyanis Molnár regénye szinte „nemzetinek” számít, kötelező olvasmány, és mindenki ismeri. A *Pál utcai fiúk* számomra a kommunizmusmal kapcsolódik össze, egyrészt mert a címe a lengyel fordításban<sup>1</sup> úgy hangzik, mint egy kommunista filmé, másrészt a könyv minden kiadása olyan „szocialista” kinézetű volt. A mű tehát számomra sokkal inkább a kommunista Lengyelországról, mint a XIX. század végi Magyarországról szól. A Nemzeti Színház igazgatósága már elfogadta a javaslatomat, amikor megtudtam, hogy a Kis Színházat bezárják, s ez egy újabb réteggel gazdagította az előadást. Molnár regényében számomra az a legfontosabb, amit Marx a *Kommunista kiáltványban* úgy fogalmaz meg, hogy „Minden, ami állandó, elpárolog”: ezt példázza Nemeček halála, vagyis amikor valaki életét áldozza egy olyan dologért, amely másnapra már semmiféle értékkel nem bír. A grund akkor is elvesztette volna az értékét, ha nem épül oda ház, hiszen a fiúk pár éven belül leérettségiznek, felnőnek, és elfelejtik a grundot. A Kis Színház eladása egy rendkívül

határozott irányt adott a produkciónak, de nem ez volt az oka, hogy Molnár művét választottam.

– Főiskolás rendezéseidet nem számolva, négy év alatt mintegy húsz előadást készítettél, amelyek mind műfajilag, mind a színpadra vitt művek keletkezési idejét tekintve igen széles spektrumot ölelnek fel. A cselekményt azonban minden esetben a mába ülteted át. Miért érzed fontosnak az aktualizálást?

– A színház mindig a máról beszél. Engem nem izgat, hogy milyen lehetett például a Molière kori színház. Viszont az aktualizálás kapcsán is két módszerről beszélhetünk. A klasszikus iskola úgy aktualizál, hogy megkeresik az ősbemutató idején fennálló körülmények mai megfelelőit. Például ha Shakespeare III. Richárd alakját egy akkori kegyetlen uralkodóról mintázza, akkor meg kell találni a drámabeli király aktuális megfelelőjét. Ez a rendkívül széles körben művelt gyakorlat szerintem logikailag helytelen, hiszen az ősbemutató idejének valóságát egy teljesen más valóságba próbálja meg áthelyezni. A másik módszer a hermeneutikához kapcsolódik, s azon a tételen alapul, hogy a szöveg mindig az aktuális befogadóhoz szól, s így számtalan olvasata létezik. Még az egyes szavaknak is teljesen más jelentésük lehet ma, mint a mű megírásakor. Egyes rendezéseimben (például Wyspiański *Menyegzőjében*) egész jeleneteket építettem fel úgy, hogy egy-egy szót nem az akkori, hanem a mostani jelentésében használtam. Ezt a módszert természetesen a dekonstruktívizmus inspirálta, amely a Főiskolán kánonnak számított. Számomra annyi fontos belőle, hogy a szavak jelentése sosem lehet teljes, hanem elvegyül a jelentések óceánjában, a jelentés tulajdonosa pedig nem a szerző lesz, hanem én, illetve végső soron a néző.

– Előadásaidban rendszeresen visszatér néhány egymással szorosan összefüggő kérdés: a lengyeltség, a történelemhez való viszony, a (kollektív és személyes) emlékezés és felejtés témája. Mi irányít újra és újra e tematika felé?

– Volt egy időszak, amikor nagyon sokat és nagyon gyorsan rendeztem. Nemcsak a témák, hanem néha még a szövegek és a zenék is előadásról előadásra ismétlődtek. Akkoriban jó dolognak tartottam, hogy megvannak a saját témáim, amelyekről viszont ma már megpróbálok menekülni. A központi kérdés talán

<sup>1</sup> *Chłopcy z Placu Broni*: Fiúk a Fegyverek teréről.

az emlékezés, hiszen a művészet nagyon szoros kapcsolatban áll az emlékezéssel, sőt valaha egyenesen azt szolgálta. Akár a szóbeli irodalomra gondolunk, akár a táncra, ami a halottakkal való kommunikáció formája volt. A tánc az előadásaimban is rendkívül fontos szerepet játszik, a jelenetek logikája gyakran „táncos”, még akkor is, ha ez nem válik egyértelművé a színpadi cselekvésekben. Az emlékezet ugyanakkor óhatatlanul összekapcsolódik a nemzettel, hiszen a kollektív emlékezet formálja az egyént. Mivel különböző országokban és kultúrákban nőtem fel, már gyerekkoromban megtapasztaltam, hogy mennyire különböző a kollektív emlékezet Lengyelországban és Ausztriában vagy Németországban. Az emlékezetből mítoszok nőhetnek ki, a mítoszok pedig olyan valós politikai eseményeket indíthatnak el, amiktől én félek. Úgy gondolom, hogy ezeket a mítoszokat és témákat meg kell jeleníteni a színházban, hogy ártalmatlanná tegyük őket, és ne válhassanak veszélyes politikai mozgatórugókká.

– Amikor azt mondd, hogy menekülsz a visszatérő témáidtól, látod a „menekülesi irányt”? Vannak új kérdések, amelyek jelenleg foglalkoztatnak?

– Előadásaimban egyre nagyobb hangsúlyt kapnak a társadalompolitikai és vallási problémák. A közelmúltban megrendeztem az *Akárkit*, jelenleg pedig Mikołaj Rej *Kalmárával*<sup>2</sup> foglalkozom, ami valójában az *Akárki* lengyel változata. Bár egyáltalán nem vagyok hívő, a hit mégis fontos vonatkozási pont az életemben. Rengeget olvasom a *Bibliát*, főleg a történelmi könyveket, és úgy gondolom, hogy a *Bibliában* benne foglaltatik a nyugati ember struktúrája, a valóságunk struktúrája. Például az *Iphigeneiában* utalok Ábrahám és Izsák történetére, hiszen az valójában ugyanaz, mint Agamemnóné és Iphigeneiáé. Megmagyarázhatatlan, miért ennyire fontos ez a történet a nyugati ember számára. Azt se tudnám megmondani, milyen struktúrája van a történetnek, hiszen a történet maga a struktúra, amely hasonló létünk struktúrájához.

– Előadásaidban formai szempontból is megfigyelhető egyfajta ismétlődés, rendezéseidnek határozottan felismerhető jegyei a metateatralitás, a színházi eszközök felfedése, a távolságtartás és az ironia. A visszatérő témáktól való elfordulásod együtt jár új formák keresésével?

– Azt gondolom, hogy a színház számára a legrosszabb dolog az illúzió. Ettől unalmassá válik az előadás. A színház lényege számomra a szórakozás és a szórakoztatás, az illúzió viszont nem szórakoztató. Mindenekelőtt az érdekel, amikor egy valós térben (ami a színház) különböző emberek – a rendező, a színészek, a díszlettervező stb. – beavatkoznak a valóságba. Számomra ez jelenti az akciót, a cselekvést. Ugyanakkor a színház mégsem létezhet illúzió nélkül, én viszont megmutatom azt is, ahogy az illúzió megszületik. Ezt az illúzióval folytatott játékot színházam alapjának tartom, de azon túl folyamatosan keresem a formai megújulást. Ebből a szempontból Picassót tekintem példaképemnek, aki elkezdett festeni egy stílusban, amelyet hirtelen szélesebb körben is felfedez-

tek, de addigra Picasso már tovább is lépett a következő stílushoz. A lényeg nem a mesterségbeli tökéletesedésben, a kifejezőeszközök lineáris fejlődésében rejlik, hanem saját magunk folyamatos provokálásában. Ahogy Robert Wilson mondta: „Ha tudod, hogy miért csinálsz valamit, akkor ne csináld. Ha nem tudod, miért csinálsz, akkor csináld.”

– Korábban említetted Paweł Demirskit, akivel négy előadásban dolgoztatok együtt: a *From Poland with Love*-ot és a *Walęsát* a *gdanski Teatr Wybrzeźében*, az *Iphigeneiát* a *krakkói Stary Teatrban*, a *Tykocint* pedig *Tel-Avivban* állítottátok színpadra. Min alapul és hogyan működik alkotói kapcsolatokatok?

– A legfontosabb természetesen a kapcsolat emberi oldala, a rokonszenv, a barátság, a gondolkodás hasonlósága. Amikor meghívtak a *Teatr Wybrzeźe*be rendezni, ő volt a színház fődramaturgja, és elolvastatta velem a *From Poland with Love* című drámáját, amely egyrészt megfogott rendkívüli költőiségével, másrészt pedig pontosan a már említett „témáimat” – emlékezet, nemzet, emigráció, szabadság – érintette. Demirski szövegeinek legnagyobb szépségét abban látom, hogy ritmizált prózában íródnak, amit pontosan úgy kell elmondani a színpadon, ahogy le van írva. Szerintem jelenleg ő az egyetlen lengyel író, aki tud költőien írni. A legtöbb kortárs lengyel dráma nyelvezete ugyanis olyan, mint egy televíziós sorozaté. Még ha a téma emelkedett is, a szappanoperák nyelvén szólal meg. Én a prózát mesterkéltnek tartom, ugyanis nem prózában beszélünk, hanem versben. A lengyel nyelvben nyolc szótagot mondunk egymás után, majd kis szünet után a következő nyolc szótagot. Demirski is versben ír, ezért amikor a szövegein dolgozunk, soha nem is változtatok az egyes mondatokon, csakis a mondatok sorrendjén, elrendezésén.

– A lengyel színházi diskurzus – sokkal inkább, mint a magyar – a rendezők és drámaírók tekintetében hajlamos generációkban gondolkodni. Nagyjából egy időben kezdted rendezői pályádat Michał Borczuchhal és Paweł Passinivel, akikkel egy erős fiatal rendezőgenerációt alkottok. Mennyire kellett megküzdenetek a pozíciótokért?

– Abból kiindulva, amit más országok színházi életéről tudok, Lengyelországban ebből a szempontból igen jó helyzetben vagyunk. S nemcsak a színházban, hanem más területeken is. Például míg Németországban az előadás-kommentárokat kizárólag ötvenes újságírók írják, a lengyel vezető lapokban természetes, hogy a huszonévesek is szót kapnak. A színházban szintén „divatja van” a fiatalságnak, keresik a fiatal rendezőket és drámaírókat. Így működik a kapitalizmus: mindig szükség van friss árura. Én is friss áru voltam három éve, most már vannak nálam frissebbek. És ennek örülök, mert így egészséges versenyhelyzet alakul ki, és meg kell küzdenünk a pozíciókért. Ugyanakkor nem kellett azt a kemény harcot megvívunk az idősebb korosztályokkal, amelyet tíz éve még meg kellett volna, hiszen az akkori pályakezdőknek egy húsz éve szinte változatlan közegben kellett kiharcolniuk a helyüket.

– Éveket éltél és tanultál az Egyesült Államokban, ahonnan 2000-ben tértél vissza Lengyelországba. Milyennek láttad az ottani színházi közeget a lengyelországihoz képest?

– Van egy mondás: „The business of America is business.”<sup>3</sup> Az az ország az üzletért létezik. Az amerikai

<sup>2</sup> Az egyik első lengyel nyelvű dráma, amely 1543-ban íródott, ám idáig sosem mutatták be színpadon.

<sup>3</sup> Calvin Coolidge elnök mondta a húszas években (Amerika üzlet az üzlet). A pontos fordítás „Amerika dolga az üzlet” volna, de ebből hiányzik a szóismétlésből eredő humor.

kultúrában nem létezik a kultúra fogalma. Például az újságokban nincs kulturális rovat, csak szórakozás rovat van. A szórakozás értelmében vett kultúra a gazdag emberek privilégiuma. A mindenki számára elérhető kultúra viszont nem létezik. A kultúra ugyanolyan „job”, mint bármelyik másik. Én New Yorkban éltem, ami egy fantasztikus város, de arról nem lehet színházat csinálni, hogy minden fantasztikus. Természetesen ha mélyebbre ásol, akkor kiderül, hogy nem minden annyira csodálatos, de ahhoz, hogy erről csinálj színházat, tíz-húsz évet kéne ott élni, amerikaivá kéne válni. Színházi közegről pedig egyáltalán nem beszélhetünk. A közeg nem más, mint „networking”, üzleti értelemben vett kapcsolatépítés. A kollégákkal nem a művészetről beszélgetsz, hanem arról, hogy melyik színházban ki az igazgató, és hol lesz casting. Értem azt a világot, de nem akarok benne részt venni. Tudom, hogy hatalmas luxusban van részünk Európában, hiszen van kultúránk, és vannak kormányaink, amelyek többé-kevésbé támogatják a kultúrát. És mivel európai vagyok, miért ne éljek ezzel a luxussal.

– A krakkói Színművészeti Főiskola elvégzése előtt az Egyesült Államokban oceanográfiát és politikatudományt tanultál. Hogyan kapcsolódik össze e két, egymástól is távol álló tudomány a színházzal?

– A politika mindig is nagyon foglalkoztatott, sőt egy időben diplomatának készültem, de minél inkább belemélyedtem a politológiába, annál inkább éreztem, hogy nem nekem való. Oceanográfiát Massachussettsben tanultam, hat hetet mindig a szárazföldön töltötünk, majd hat hetet a tengeren egy vitorlás hajón. Már korábban is többször felmerült bennem, hogy mégsem a humán, hanem a természettudományok felé kéne fordulnom, az oceanográfiáról pedig akkoriban azt gondoltam, hogy a legcsodálatosabb foglalkozás a világon. Aztán éppen a legcsodálatosabb pillanatban, amikor hajnalban a fedélzetről figyeltem a körülöttünk úszkáló bálnákat és a delfineket, azt éreztem, hogy nincs mire törekednem, és ez így nem az én utam. Viszont akkor döbbsentem rá a vitorlázás és a színház közti hasonlóságra. Mindkét esetben folyton ugyanazt a dolgot ismétéljük: a színházban előadást mutatunk be, a vitorlázásban pedig a hajót irányítjuk, de egyik sem sikerülhet kétszer ugyanúgy. A hajó kapitányának helyzete pedig ugyanolyan, mint a rendezőé, abban az értelemben, hogy ha minden rendben megy a hajón, a kapitánynak nincs dolga, mégis mindent tudnia kell, ami a hajóján történik, minden munkafázishoz értenie kell. Ugyanígy látom a rendező munkáját is. Csak akkor lehet valaki kapitány, ha előtte kellő időt eltöltött a tengeren, hasonlóképpen a rendezőnek is végig kéne járnia egy bizonyos utat, mielőtt színpadra állítja első előadását. Ez a legtöbb rendező esetében nem így történik, de én fontosnak tartom, hogy dolgoztam díszletasztalosként, világosítóként, rendezőasszisztensként és díszlettervezőként, mielőtt rendezni kezdtem volna.

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE:  
NÁRAY FANNI

A romantikus operák kedvelői csalódhattak Joseph Haydn operáiban, és akár azt is gondolhatták: nem véletlen, hogy – Haydn év ide, Haydn év oda – nem fedezték fel a hazánkban leginkább még mindig csak vonósnégyesei és oratóriumai okán elismert szerző operáit. Kétségtelen, a Tavasz Fesztiválon bemutatott mindkét Haydn-mű problematikus, és nem elsősorban azért, mert Haydn nem volt Mozarthoz mérhetően tehetséges dramaturg. Bár ez tagadhatatlan, az Eszterházán bemutatott kortárs operákba, Paisiello, Piccinni és mások műveibe a zene drámaiságának emelése érdekében nyúlt bele. Nem a jelenetek fogyatékos drámaiságát kifogásolta. Azt viselte nehezen, ha a zene nem volt elég kifejező, ha egy ária nem állt a megmutatandó érzelem szolgálatában, nem pedig azt, ha a szituáció nem volt elég színpadszerű, és nem szolgálta a cselekményt. A cselekmény, egyáltalán a cselekményesség csak a Gluck és szövegírója, az operareform ideológusa, Calzabigi fémjelzte korszaktól kezdve élvez prioritást. Az egyre többet olvasó nagyközönség a roppant népszerű angol és francia szentimentális regények hatására már nem mitológiai hősöket, Tasso vagy Metastasio figuráit, antik idők klasszikus isteneit akarta látni a színpadon, hanem hús-vér alakokat, olyan szereplőket, akikkel azonosulni lehet, olyan konfliktusokat, melyek a sajátjait is megidézik. A műveltség átalakulásával csökken a köztölt szabályokra épülő *opera seria* jelentősége és népszerűsége, és a nagy operaházak is igyekeztek az új ízléshez igazodni. Ez magával hozta az éneklési stílus átalakulását: a komoly opera meghatározó alakjai, a kasztráltak egyre kisebb szerepet kaptak, és folyamatosan csökkent a da capo, statikus áriák száma.

Haydn – az opera seriáról könyvet jegyző Bernhard Waritschlager<sup>1</sup> szerint – nem szívesen élt a Gluck-féle reform eszközeivel, de Gluck oly mértékben megfertőzte az operavilágot, hogy hatása alól nem tudta kivonni magát. Az *A filozófus lelke, avagy Orpheusz és Eurüdiké* sajátosságai és „hibái” is – hiába épült az operatörténet legdrámaibb alapművére, Bandini librettójára, alig van benne személyes dráma – abból fakadnak, hogy egyszerre opera seria (túlsúlyban vannak a da capo áriák), ugyanakkor Gluck kórusoperáira is emlékeztet. A harmadik felvonás legjelentősebb epizódjai a kórustételek (melyek már a bő tíz évvel későbbi nagy oratóriumokat előlegezik meg). Az opera seriát idéző hatást csak az elementárisan szép díszletekkel és a fénykezeléssel lehetett növelni, a dráma megelevenítése az énekesekre és, jelen esetben, a kórusra volt bízva.

Az *A filozófus lelke, avagy Orpheusz és Eurüdiké* című Haydn-darabot a Magyar Állami Operaházban megrendező Zsótér Sándor abból indulhatott ki, hogy mivel a mű nem a jellemekben rejtőző ellentétekre épít, a rendezésnek nem a konfliktusokat, Orpheusz vívódását és hányattatásait kell megmutatnia, hanem a darab ideológiai, filozófiai hátterét. A *filozófus lelke* (a műben felvetett filozófiai problémák) legalább olyan fontos elemei ennek az előadásnak, mint a minden

<sup>1</sup> Die Opera seria bei Joseph Haydn: Studien zu Form und Struktur musikalischer Affekdramaturgie und Figurentypologisierung in Armida und L'Anima del filosofo ossia Orfeo ed Euridice.