

Koltai Tamás

# A Debrecen-modell

A debreceni Csokonai Színházat Vidnyánszky Attila személyisége határozza meg. Ez az a modell, amelyben a színházigazgató jelentős alkotó (rendező) és egyben karakterisztikus vezető. Ilyen volt a kaposvári színház Zsámbéki Gábor, majd Babarczy László, a szolnoki Székely Gábor, a kecskeméti Ruszt József alatt, és ma is ilyen a Katona vagy az Örkény. A fővárosi párhuzam azonban nem mérvadó, mert vidéken a helyzet más. Mindig is más volt, ma pedig különösen az. A meggyőződés, hogy a vidéki színháznak különféle nézői igényeket kell kiszolgálnia, „mindenévőnek” kell lennie, egyszerre kell – jó esetben – szórakoztató és művészszínházi funkciót betöltenie, jelenleg is erősen tartja magát, azzal a különbséggel, hogy a jelenlegi társulatok egy része csökkentette vagy deklarálta a művészszínházi tevékenységet – a kulturális képviseletet –, és „átment kommerszbe”. Ez utóbbi nem föltétlenül a darabválasztásban, inkább a *hogyanban* nyilvánul meg. A stílusban, a gondolkodásban, a művészi minőségben, illetve az ezeknek tett engedményekben. A kaposvári modell a hetvenes–nyolcvanas években azért volt radikálisan új, mert nem számúzte, hanem arculatának – esztétikai és társadalmi gondolkodásának – részévé tette a szórakoztatás kategóriájába sorolt műfajokat: az operettet, a zeneszínházat és általában a populáris darabokat. A mai debreceni színházi modell emlékeztet az egykori kaposvári, egyrészt mert tág teret ad a különböző műfajoknak, még az operának is (aminek itt hagyománya van), másrészt mert olyan arculatra törekszik, amelynek kialakításában, annak ellenére, hogy alapvonásait egy karakteres vezető személyiség határozza meg, más, jelentős alkotóművészekkel osztozik. Ebben eltér a néhai Szolnoktól és Kecskeméttől, amely gyakorlatilag Székely és Ruszt „színháza” volt.

A színházi működés a hetvenes–nyolcvanas évek óta Európa-szerte sokat változott, nyitottabbá, befogadóbbá, nemzetközibbé vált, még ha erről itthon kevésbé veszünk tudomást. A magyarországi vidéki színházak közül a Csokonai áll legközelebb ehhez a modellhez. Vidnyánszky tudatos programjává tette a nyitást, hazai fesztivált szervez (DESZKA), külföldi rendezőket hív, vendégszínházokra viszi társulatát – bekapcsolódik a nemzetközi vérkeringésbe. Az általa alapított beregszászi Illyés Gyula Magyar Nemzeti Színház integrálása, egyes színészeinek szerződötetése, a társulat előadásainak másorra tűzése Debrecenben szintén ezt a célt szolgálja. A nyitottságot és átjárhatóságot a jövőben további területekre is ki lehet terjeszteni, azoknak a külföldi színházaknak a mintájára, amelyek rendszeresen, olykor többnapos vendégszereplésre

invitálnak más országban létrejött produkciókat. A nemzetközi cseréket elősegítheti a remélhetően jövőre megnyíló új épület, a Latinovits Színház. A debreceni az első vidéki színházunk, amely a jövőben rendszeresen, sőt folyamatosan bekapcsolódhat az európai forgalomba, Vidnyánszkyknak megvannak hozzá a kapcsolatai és a tekintélye. (Ha Pécs helyett Debrecen kapja a 2010-es Európa Kulturális Fővárosa címet, az színházi szempontból előnyös lehetett volna, mindenestre jelentős nemzetközi fesztivált valósíthatnánk.)

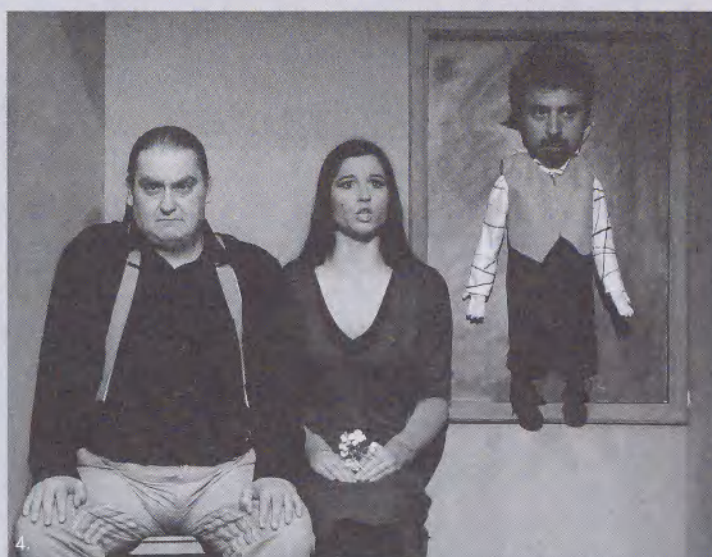
A jelenlegi gazdasági és társadalmi helyzetben, amely a megszokottnál is kevésbé kedvez a minőségi színházcsinálásnak, megkülönböztetett jelentősége van a debreceni *művészszínháznak*. Ez vonatkozik mind a repertoár, mind az előadások megjelenési formájának igényességére. A Csokonai Színház nem játszik kommersz, e tekintetben ritka madár vidéken. Az elmúlt szezon premierjeit szemlélve: ha operett, akkor az *Egy éj Velencében*, ha musical, akkor az *Egy szerelem három éjszakája*, ha vígjáték, akkor a klasszikus Držić (a *Dundo Marojéból* átírt *Ribillió Rómában*). Az operai évad kihívóan nagyra törő: *Bánk bán*, *Lammermoori Lucia*, *Ruszalka*, *Turandot*. Liszt-oratórium, klasszikus-adaptáció, kortárs orosz darabok és mai magyar mű, monodráma, gyerekelőadások (vendégszínház is), két külföldi rendező, beregszászi produkciók. Mielőtt az egyes bemutatók színvonaláról szó esne – a legtöbbről nem fog, ahhoz minden előadást látni kellett volna –, regisztrálandó a művészi szándék meghirdetésének kompromisszummentes bátorsága. Az elkötelezett akarat az értékteremtésre. Ilyen program megvalósítása ma nem lehetséges a fenntartó erőteljes támogatása nélkül – az, hogy ehhez milyen politikai feltételekre és meglétük esetén is milyen további érdekérvényesítő képességre, a könnyű szórakoztatást váró különféle közegek ellenállásának mely módon való fölmozsolására van szükség, nem témája a jelen cikknek –, de a támogatást csak akkor lehet kieszközölni, ha a program manifesztáltan *létezik*. Előbb van szükség a művészi elkötelezettségre – utána lehet küzdeni a szándék megvalósításáért. Ha a színház nem kulturális célt tűz ki maga elé, csak a megélhetésre (vagy túlélésre) koncentrálnak, akkor a hivatkozás – a politikára, a pénztelenségre, a válságra, a közönség igényére – nem más, mint az önfeladás átlátszó igazolása. (Különösen, ha az igénytelenségben való összeborulásról van szó önkormányzat és színházvezetés között. Bonyolultabb a helyzet, ha a nemesebb szándék a politikai jelentő vagy jövőtől való félelem csapdájában vergődik.)

Vidnyánszky rendezőként meghatározó egyénisége a színháznak – és nemcsak a debreceninek. Előadásai-

nak szenzuális és vizuális polifóniája egyedi minőség. Színházi nyelvi jeleinek, képi szimbolikájának összetettsége nem könnyíti meg sem a néző, sem az elemző dolgát. Gondolatgazdagsága kevésbé intellektuális, inkább érzéki, scenikai fogalmazásmódja, költői-zenei asszociációs rendszere, evokatív jelenlétet igénylő színészvezetése az egykor totális színháznak nevezett, mára ritkábban emlegetett teátrális formát hívja elő az emlékezetből.

A *Halotti pompa* egyike az utóbbi évek legnagyobb hatású, a szó szoros értelmében eget ostromló színházának. (Kritikánkat lásd a *SZÍNHÁZ* 2009. májusi számában.) A Borbély Szilárd verseire (könyveire) épített misztérium-szertartás megkísérlő összekapcsolni

a hétköznapi bestialitást a zsidó-keresztény kultúra istengyilkosság-mítoszával, vagyis a rituális színház eszközeivel megjeleníteni, ami az írói eredetiben, a verbalitás képzettársító végtelenségében az olvasóra van bízva. Amilyen kézenfekvő, olyan *istenkísértő* vállalkozás, különös tekintettel arra, hogy Borbély az alapösszefüggést – a 2000 karácsonyán elkövetett rablógyilkosságot és a krisztusi passiót – tovább asszociálja különféle *szekvenciákkal*, a Káin és Ábel-, az Ámor és Psziché-„történetekkel”, és irodalmi mintákba (középkori himnusz-költészet, betlehemes misztérium) helyezkedve építi föl az *egymás mellé rendelt* versciklusokat. Ha tartalmilag adódik is közös szál – a gyilkos tettek irracionálisága –, formailag kérdéses, hogyan



1. Halotti pompa
2. Turandot
3. Három nővér
4. Képzeltbeli operett
5. Oblom-off

lesz belőlük egységes scenikai szerkezet. Utólag, Vidnyánszky teátrális dramaturgiáját látva könnyű mondani, hogy természetesen színpadi szinkronitással, de ezt ki is kellett találni, meg is kellett csinálni, és előzetes projektként több szólt ellene, mint mellette.

Csakhogy Vidnyánszky nem csupán a külön időben játszódó eseményeket hozza szinkronba – az idős emberek karácsonyi készülődésével és meggyilkolásával párhuzamosan zajlik a gyilkosság jegyzőkönyvezése és a tettesek fölmentése (részint megjelenítve, részint szikár hangdokumentumként), a betlehemezés, a passió, a folklorisztikus-rituális sirató –, hanem a figurákat is átfedi. A betlehemes játék szereplői kaszás halálszimbólumokká, majd hétköznapi gyilkosokká, végül a Krisztus-passióban latrokká válnak, a meggyilkolt mama pedig Máriává alakul. Maga a rítus is önmaga ellentétébe fordul időnként, a kereszthalál blaszfémiába vált, a siratóból egy másik pillanatban káromló lesz, a darabokból összerakott vagy darabokra szedett hatalmas korpusz-báb hol áldozati test, hol vörös fényben úszó anti-Krisztus, maga az áldozati hely pedig, egy tengelye körül elforgatható kivilágított pódium, a kereszthalál színhelye, oltár, boncasztal és marhavagon egyszerre, ahonnan sínpár vezet Auschwitzba. A rítusok fenyegetően és folyamatosan közelednek az előtér keskeny sávjába fölépített realiztikus szobabelső, a gyilkosság színhelye felé – valójában felénk, akik karnyújtásnyira a szobától ülünk, magunk is a színpadon, ahol a játék zajlik. A közös tér fölerősíti a fenyegetettség érzését, lassanként elhatalmasodik az élőzenével, mozgáspantomimmal és vizuális effektekkel fölerősített metafizikai borzalom, az egymásba folyó örök bestialitás és megváltatlanság réműlete, amely kietlen drasztikussága ellenére a stilizált artiztikum tiszta formájaként jelenik meg. Az utolsó *haszid szekvencia* mintegy fájdalmas iróniával tetőzi be a mindenkorai bűnöket „elnéző” Isten tehetetlenségét („hiszen épp Sábész volt”) és a Messiás eljövételébe – keresztény változatban Krisztus feltámadásába – vetett *reménytelenséget* (ha szabad így mondani).

A deskriptív sémákba foglalt élményrögzítés korántsem meríti ki és tárja föl teljes mélységében a *Halotti pompa* előadásának jelentéseit és jelentőségét. Ha hiszünk abban, hogy a mindannyiunkat közvetlenül érintő létélményeknek, a köznapi valóságnak nem (vagy nem csak) a publicisztikai vagy politikai színház közvetlenségével kell színpadra kerülniük, *de színpadra kell kerülniük*, mert a színház még mindig az emberi létezés közösségi élményeinek (szinte egyetlen) fóruma, akkor a Vidnyánszky rendezte előadás revelatív, megkerülhetetlen és modellértékű. Legalább ugyanolyan fontos teátrális esemény, mint amilyen irodalmi esemény volt Borbély Szilárd kötetének megjelenése. Nem észrevenni a magyar színházi recepció vakságának, inkompetenciájának bizonyítéka.

Vidnyánszky polifonikus előadás-szerkesztésének kifejezetten a *színeszre* koncentrált példája a beregszászi társulattal folyamatos metamorfózist produkáló *Három nővér* legújabb, a Csokonai Színház parányi stúdióterében előadott változata. Az első, zsámbéki bemutató (2003) még szabadterre készült, videofelvétel képernyőn perreg a játéktér sarkában, ezáltal az előadás reflexív viszonyt teremt korábbi önmagával. A helyze-

tek belső reflektáltsága egyébként is intenzív, a szünet nélküli, kétórás játék többszörösen rétegezett képi és gesztikus asszociációs rendszerre épül, aminek legszemléletesebb szerkezeti eleme, hogy a harmadik felvonással – a tűzvészsel – kezdődik, annak befejeztével ugrik *flashback* az elejére, azután lineárisan folytatódva s a már „lejátszott” részt kihagyva zárul az utolsó negyeddal. Ezáltal külön hangsúlyt kap a szétesség mint létállapot, amelyet a visszautalás a hamis illúziókkal táplált reményre, majd a hirtelen zuhanással bekövetkező vég még drámaibbá tesz. Ami a *Halotti pompában* a nagy tér adottsága révén a stilizált formák monumentalitását hozta létre, itt *miniatürizálva*, de hasonlóan komplex jelzésrendszerként valósul meg. A szereplők egyéni lélektana és egymáshoz való viszonya a kényszeres szinkron cselekvések gesztikus variációiban modellálódik. Natasa folyamatosan lesöpri a könyveket, és virágcserepeket rak a helyükre, Andrej folyamatosan visszahelyezi és a polchoz-padlóhoz szögeli őket. Akárcsak Mása az elutazni akaró Versinyint. Moszkva vágyképe a falra kockacukorból fölragasztott Kreml, amit le lehet pusztítani. A körbehurcolt ebéd-lőasztal-lap és az összekötve szánkázott teáscsésze-együttes a nosztalgikus idill ironikus sűrítménye. A farrönkökön álló Tuzenbach és Szoljonij jelzett párbajához a mögójük arcképcsarnokszerűen fősorakozó többiek „asszisztálnak”. És így tovább, végtelenül beszédes és gazdag az előadás képzetársító hálója. A végén a szereplők áttörik a zárt teret, és a leszerelt képernyő („a megsemmisített múlt”) helyén kinyitott ablakon át a „külvilágba” távoznak. Csak Natasa és Anfiska marad – az utóbbi az előbbi parancsára hozsalát a tér *eltörléséhez*.

A zenei polifóniára természetszerűleg operarendezőként épít leginkább Vidnyánszky Attila; a színházilag sokáig háttérbe szorított műfajra mint színigazgató is súlyt helyez. (A *Ruszalkáról* írt kritikát lásd a *SZÍNHÁZ* 2009. májusi számában.) *Turandot*-rendezésében a távol-keleti jelképek és jelzések széles választékával dolgozik a Kínai Nagy Falra emlékeztető díszletelemtől a levágott fejek nyomán lehulló vérvörös szalagokon át a Pekingi Opera koreográfiáját idéző táncosokig, akik – például – a próbára jelt adó méretes gongütővel táncolnak át a színpadon. Igyekszik megmozgatni a scenikailag statikus hagyományba rögzült darabot. A rideg monumentalitás helyett a történet mesei közvetlenségét és humanisztikus titkait keresi, már az első felvonásban *emberközbe* hozza a magasból az „égi hercegnőt”, hogy Liü után kíváncsiskodjon, a próbajelenetben pedig két azonos méretű, létraszerű állványra állítja Turandotot és Kalafot, mint ha azonos esélyű ellenfelek lennének. Csodákat tenni persze nem lehet ebben a hatalmas, tömbszerű együttesek közé ékelt áriákkal-kettősökkel operáló zenei remekművel, legfőljebb reflexív jelentésekkel megterhelni – Vidnyánszky operarendezéseit általában is kissé zsúfoltnak érzem –, amikor viszont eljönne a *rendező* által teátrálisan előkészített nagy pillanat, a megkövesedett mániákat, fóbiákat, gátakat, hisztériákat ledöntő végső, nagy szerelmi kettős, azt magának a szerzőnek, a zseniális Puccininak nem sikerült kulmináló drámaisággal megírnia.

A francia író-rendező Valère Novarina maga állította

színpadra *Képzletbeli operett* című – nem is tudom, mijét. Nincs „darab”, a posztdramatikus korban nem is hiányzik. Szöveg van, pontosabban bizonyos helyzeteket, sztereotípiákat, magatartásmódokat jelző, szeparált szövegek, amelyek gyakran nem köthetők szituációkhoz, pláne karakterekhez, pusztán valamiféle elvont, költői verbalitáshoz, amelyek lapidáris (vagy annak látszó) megfogalmazásukkal gyakran a szürrealistát és a nonszenszet kísértik. Oldószerként a zene szolgál, de valódi pezsgés csak a második részben kezdődik, amikor a helyszíni zenészek (harmonika, klarinét, hegedű) szellemes, olykor stílusutánzatként vagy *pastiche*-ként ható dallamokkal látnak el. A gondolati utalásrendszer sajátos francia–magyar hibrid, amelyben rengeteg ismerősség csillan fel, ennek ellenére nehéz dekódolni. A helyzet paradoxona, hogy bár általában nem értem, de érzem, ami történik, és ez örömmel tölt el. Különösen mert a társulat nemcsak odaadással, hanem kirobbanó tehetséggel teljesíti, amit kérnek tőle, és ez az eufória átragad arra a nézőtéri kisebbségre is, amely hajlandó nyitottnak és empatikusnak mutatkozni. Bár tipikus *workshop* típusú – stúdióba illő – produkcióról van szó, pártolásra, sőt elismerésre érdemes a nagy színpad mellett döntő színházvezetői merészség. Százszor inkább kockázatos, igényt támasztó művészi kuriózumot, mint biztosra menő, lapos bulvárt!

A kockázati tényező – a rendező Andrzej Bubień ismeretében, aki tavaly a vaskalapos operakritikusok bosszúságára szemtelenül molesztálta, s kissé talán túlpilázta Smetana operáját, *Az eladott menyasszonyt* –

benne volt az *Oblom-off* (*Ilja Iljics halála*) című kortárs orosz darab előadásában. A bekövetkezett – egyébként meglehetősen közönségsikerrel kísért – kudarc első fokon a szerzőnek, Mihail Ugarovnak tulajdonítható, aki szignifikánsan szétesett, mélység nélküli, sőt gondolatlan *Oblomov*-parafrazisában nem tudta sem újrafogalmazni, sem a jelenhez kötni Goncsarov halhatatlan antihősét. Leginkább egy molière-i helyzet- és jellemkomédia járhatott a fejében, de nem jutott el az agyközpontig. A végtelen bohózati szóáradatot a rendező tipikusan önélvezeti cikként, saját ötletessége és eredetisége demonstrációs eszközeként kezelte. Ideának kevés, hogy Oblomovja nem a várható tohonya lusta – várható egyáltalán, hogy a közönségben bármely emlék fölrémlik a név hallatán? –, hanem fürge virgonc, aki hadar és hebrencskedik. (A kivételesen jó színész Trill Zsolt szerintem már a *Tótek Órnagya* és *A Pityu bácsi fia* óta tévúton halad technicista bravúroskodásával.) Bubień színészvezetői felkészültségét azzal tetézi, hogy hol szkafanderes ablaktisztítóknak, hol fekete öltönyös yuppie ifjakkak álcázott balettkart küld a színpadra, hogy színváltás örve alatt táncolják el a rideg és önző társadalom koreográfiáját. Akinek ennyi jó kevés, az megkapja a Sztálin-szobor időtől és tértől elvonatkoztatott darabjainak (törzs + csizma) értelmetlen és érdemtelen kibe tologatását. Ez az okok és következmények nélküli *látszatszínház* tipikus esete. Arra jó, hogy az igényes, tehetséges és megkülönböztetett szimpátiára érdemes debreceni Csokonai Színház ne bízza el magát túlságosan.

Ugrai István – Zsedényi Balázs

# Csapatmunka

AZ EGRI ÉVADRÓL

**A** Margitszigeti Szabadtéri Színpaddal és a Magyar Állami Operaházzal közös koprodukciós szabadtéri bemutatóval, a *Rómeó és Júliával* nyitotta a 2008/2009-es évadot az egri Gárdonyi Géza Színház. Az idén gazdasági okokból nem rendeznek nyári játékokat Egerben, ám ezt leszámítva az évad nem hordozta magán a nehéz gazdasági környezet jegyeit, az évközi szerteágazó és impulzív munka így is teljesnek mondható. Új hangok, régi-új irányok és jól bevált receptek váltották egymást a színpadon, sőt a tánc tagozat megalakulásával még színesedett is a paletta. Csizmadia Tibor, a színház igazgatója, kihasználva az előadó-művészeti törvény adta lehetőségeket,

Barta Dóra vezetésével indította el a színház új részlegét, amelynek programadó előadása, a *Három az egyben* azonkívül, hogy felvillantotta a lehetséges irányokat, utalt a mozgásszínházi produkciók lehetséges stílusaira is. A prózai társulat és a tánc tagozat az elmúlt évad során két előadásban működött együtt: míg a *Chicagóban* egymás munkájának hatásfokát erősítve arattak jól megérdemelt közönségsikert, addig *A diótörőben* különböző alapvető hibák miatt sikerült ennek majdhogynem az inverzét elkövetni.

Csizmadia elképzelése szerint az egri teátrum célkitűzése impozáns: „Sok műfaj, több ízlés és több nézői réteg megcélzásának együttélése jelenti az igazi