

Színház

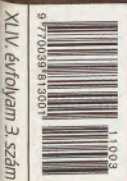
Kvartett

Cigányok a színházban
Csárdáskirálynő remake?
Politikai áthallások

Gergye Krisztián
Csuja Imre
Csizmadia Tibor

VILÁGSZÍNHÁZ:
Nádas Péter
Christoph Schlingensief
Krystian Lupa

392 Ft



nka
Nemzeti Kulturális Alap



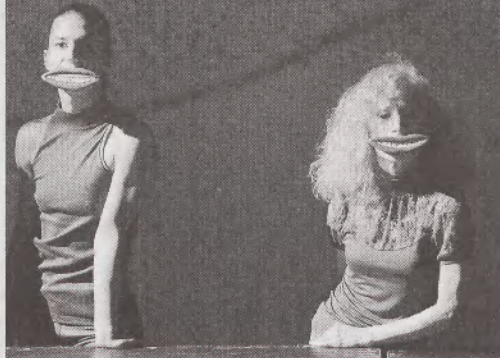
Fekete Ernő, Kiss Eszter, Vajdai Vilmos és Ujlaki Dénes

A mizantrópban (Katona József Színház)

Schiller Kata felvétele



AZ UTOLSÓ ROMA
KoMa Társulat
Schiller Kata felvétele



ADAPTÁCIÓ TRIKOLOR
Gergye Krisztián
Koncz Zsuzsa felvétele



SOLD OUT
Münchner Kammerspiele
Andrea Huber felvétele

Magyar játékszín

- 2** Ugrai István – Zsedényi Balázs – Nyulassy Attila:
Amiről nem beszélünk:
cigányok a színházban
- 7** Hermann Zoltán:
Hajmási Péter & Tsai
Avagy szabad-e újraköltöni
a Csárdáskirálynő
dalszövegeit?
- 12** Koltai Tamás: Áthallások
Kódolt beszéd a mai
magyar színházban

Tánc

- 17** Kutszegi Csaba:
A nyitottság sine qua nonja
Gergye Krisztián
testszínháza
- 20** Péter Márta:
A szöveg érzékisége
Beszélgetés Gergye Krisztiánnal

Portré

- 23** Kővári Orsolya:
Jelentősre gömbölyödvé
Csuja Imréről

Interjú

- 26** Tompa Andrea:
Időszerűtlen kérdések
Beszélgetés
Cszimadia Tiborral

Világszínház

- 31** Thomas Irmer:
Társadalmi rángásaink
dokumentációja
Christoph Schlingensiefel
posztumusz
- 34** Natalja Jakubova:
Hat szerző Odüsszeuszt keres
A Szirénének Mülheimben

- 37** Kiss Gabriella:
„Anything goes? –
Semmiképp!”
Beszélgetés
Erika Fischer-Lichtével
- 40** Köllő Katalin: Elárulva –
szászok Németországban
Cärbunariu müncheni
dokumentumjátéka
- 42** Herczog Noémi:
Látomások és vágyálmok
a csupasz falon
Lengyel nemzeti fesztivál, Krakko

Könyv

- 45** Galgóczi Krisztina:
Descartes-tól Walt Disneyig:
Testek a porondon
P. Müller Péter:
Test és teatralitás
- 47** Gajdó Tamás:
Kovács György öröksége
Kovács György 100

A CÍMLAPON: Udvaros Dorottya és Alföldi Róbert a *Kvartet*tben (Nemzeti Színház) • Schiller Kata felvétele

A HÁTSÓ BORÍTÓN: Csomós Mari, Csányi Sándor, Cserhalmi György, Csankó Zoltán, Wéber Kata és Bálint András az *Alkonyban* (Radnóti Színház) • Koncz Zsuzsa felvétele

színház

MAGYAR SZÍNHÁZI TÁRSASÁG | ORSZÁGOS
SZÍNHÁZTÖRTÉNETI MÚZEUM ÉS INTÉZET

XLIV. évfolyam 3. szám
2011. március

Megjelenik havonta
XLIV. évfolyam
HU-ISSN 0039-8136

www.szinhaz.net

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

Szerkesztőség és kiadó (SZÍNHÁZ ALAPÍTVÁNY): 1126 Budapest, XII., Németvölgyi út 6. III/2.; Telefon/fax: 214-3770, 214-5937; (bankszámlaszám: 10402166-21624669-00000000), <http://www.szinhaz.net>; e-mail: szinhaz.folyoirat@t-online.hu; Felelős kiadó: KOLTAI TAMÁS

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

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



NEMZETI ERŐFORRÁS
MINISZTERIUM

TÁMOGATÓK: Nemzeti Erőforrás Minisztérium,
Nemzeti Kulturális Alap,
a Fővárosi Közgazdálkodási Kulturális Bizottsága,
Nemzeti Civil Alap,
Szabad Sajtó Alapítvány,
József Attila Kulturális és Szociális Alapítvány



OSZMI Országos
Színház- és
Művészeti
Intézet



Magyar Színház Társaság
www.szinhaz.net

Ugrai István – Zsedényi Balázs – Nyulassy Attila

Amiről nem beszélünk: cigányok a színházban

Lehet-e, kell-e, és ha igen, hogyan kell beszélni a cigányokról, a cigányok beilleszkedéséről, együttéléséről, illetve a mindezekkel összefüggő problémákról a színházban? A kérdésfeltevés önmagában is furcsa – hát már hogyan lehetne, és hogyan kellene, hiszen társadalmunk egyik legtöbbször, a legkülönbözőbb aspektusokból felvetett kérdéséről van szó: közbiztonság, közoktatás, szociális kérdések, gazdaság, politika és kultúra területén sokszor kerül elő a téma. Írásunkban megvizsgáltuk, hogyan jelent meg a színházban ez a kérdés.

HAT

Hat. Ennyi előadásban volt szó az elmúlt két évadban a cigány–magyar tematikáról: *A cigánybáró*, *Cigányszerelem*, *Cigánykerék*, *Szutyok*, *Cigányok*, *Az utolsó roma – egy utolsó cigány*.

Egyelőre még ott tartunk, hogy aki a cigány–magyar együttélés témájában valami lényegeset szeretne megfogalmazni, túlmutatva a romantikus primás-képen, az legalábbis bátor. A téma túl kényes, túl sok tapasztalat, álszentség és főként túl sok politika rakódott köré, kevés az érv, és túl sok az érzés, így nagyon veszélyes félígazságokkal operálni. Itt vagy szólni kell, vagy hallgatni, mert a nem tiszta beszéd könnyen kiforgatható és félreérthető. Ez nem azt jelenti, hogy ne lehetne vad humorral közeledni a cigány–magyar ellentétéhez, sőt akár verni, ölni is lehet a színpadon – a szélsőségek ábrázolása nélkül 2010-ben már nagyon nehéz hitelesen megszólalni a kérdésben, viszont könnyű elveszni a felületes közhelyek és a félreértelmezett politikai korrektség, a záró-, idéző- és gondolatjelek, a margószövegek és lábjegyzetek sűrűjében.

Miközben az ország szinte valamennyi kőszínházának színpadán (általában időben-térben eltartott módon) reagáltak a radikális szélsőjobboldali retorika és eszköztár, az antiszemita megnyilvánulások megjelenésére (jellemző az utóbbi évek *Kabaré*-dömpingje, a Jávorfi Fegya-féle *Gettó* és *Menyasszonytánc* a könnyebb műfajból, a *Helló, náci!* járja az iskolákat, az *Arturo Ui feltartóztatható felemelkedése* és a *Rettegés és macskajaj a Harmadik Birodalomban* című, mára adaptált Brecht-darabok a riasztóan eleven párhuzamokra és a társadalom artikulált reakciójának fontosságára hívják fel a figyelmet, s a témát kisebb-nagyobb mértékben és intenzitással kamaradarabok sora is érinti), eközben gyakorlatilag egy kézen meg lehet számolni, hogy hányan foglalkoztak az elmúlt években a cigány–magyar együttéléssel országshatáron. Ennek oka persze nemcsak a színház (és a struktúra) tehetetlenségi nyomatéka; a világháború és a holokauszt traumája kikényszerítette a művészi választások színes és sokrétű palettáját, a cigányság azonban

ilyen méretű explicit hatást nem mutathatott fel, s az elmúlt hatvan-hetven év lassú társadalmi változásait nem vagy alig képezték le legalább kérdésfelvetésében időálló és revelatív műnyelvre. A cigányok társadalmi helyzetének reprezentációját gyakorlatilag senki nem tartotta fontosnak, amíg az újfasiszta mozgalmak, a megélhetési bűnözés megjelenése, a valódi politikai válaszok hiánya és egy megkerülhetetlen sokk, a „romagyilkosságok” lehetetlenné nem tették, hogy továbbra is távolról szemléljük az eseményeket. Ezért a folyamat művészi szempontból gyakorlatilag még feldolgozatlan.

AMIRŐL NEM BESZÉLÜNK

A cigányság megítélése szélsőségesen különböző: vannak, akik a társadalmi átalakulások áldozatainak tartják őket, mások szerint a problémákból ők húznak hasznot a többiek kárára. Az ötvenéves szociális burok a pártállambeli közveszélyes munkakerülés, vagyis a teljes foglalkoztatás eltörlésével megszűnt, a privatizáció következtében pedig a cigányok jelentős hányada tömegesen vesztette el munkahelyét. Sokan feketemunkából és uzsorakölcsönökből tartják fenn magukat a leghetetlenebb körülmények között, így szinte evidens következmény a megélhetési bűnözés megjelenése, a drasztikus elkülönülés. A milliárdokból finanszírozott romaprogramok hatástalansága, a pénzen vásárolt ideiglenes béke a megoldást legfeljebb csak elodázta, s 2009-re eljutottunk a cigánybűnözés fogalmáig, ami tulajdonképpen a nyílt rasszizmus egyik – politikailag is támogatott – szalonképes formája lett.

Hogy ennek a jelenségnek mik az aktuálpolitikai vetületei, az elsősorban azért fontos, mert a kommunikációképtelenségre, a tolerancia teljes hiányára, a zsigeri gyűlöletre alapozott közbeszéd és nyilvános tematizáció sokkal mélyebb és már politikai erőként is testet öltött társadalmi problémákra mutat rá. Az utóbbi öt-tíz évben eszkálódott társadalmi helyzetnek, problémának valamiféle reprezentációja, reflexiója a színházban is meg kellett volna, hogy jelenjen, azonban azt kell tapasztalnunk, hogy egyáltalán a cigányság (mint a fenti problémák orla-



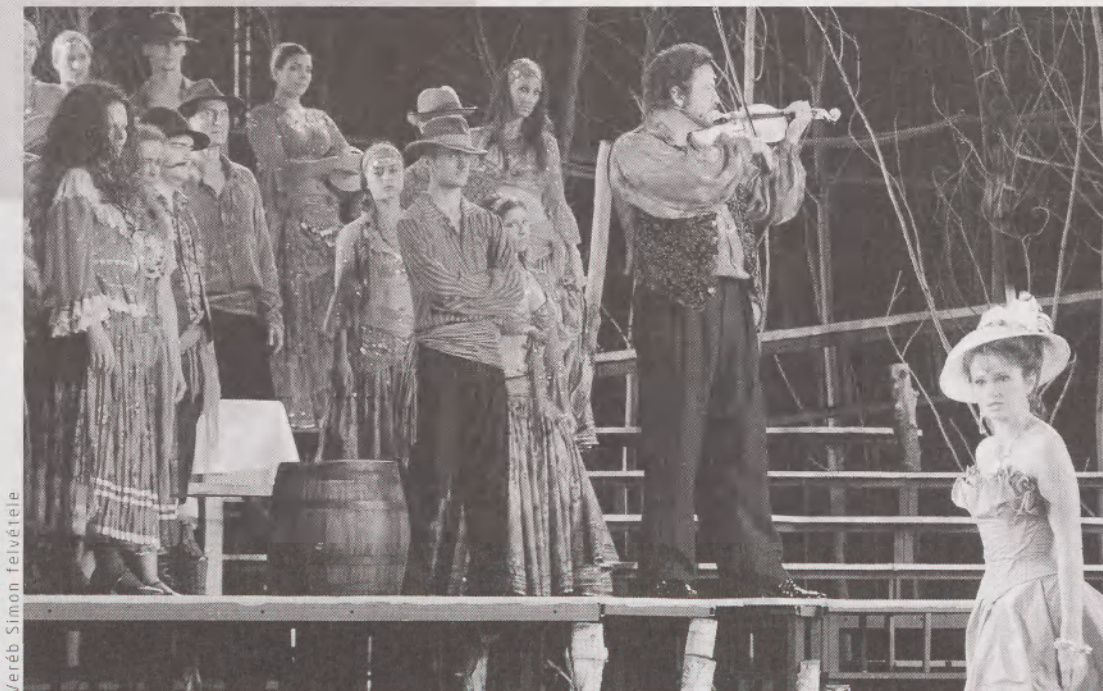
Tórfók Anett felvétele

FENT: A cigánybáró
(kaposvári Csiky Gergely Színház)

JOBBRA: Cigányszerelem
(Szegedi Szabadtéri Játékok)

nya) 2010-ig kvázi tabu volt. Sőt, ma is nagyrészt az.

Pintér Béla és Társulata *Szutyok* című, a témában mindenképpen vízvázalstónak számító előadásáig mindösszesen két vidéki produkcióban jelent meg a cigány–magyar konfliktus, oly módon azonban, mintha a színpadon kívüli világban minden a normális mederben zajlana. A *cigánybáró* című Johann Strauss-operett (kaposvári Csiky Gergely Színház, bemutató: 2009. február 13.) színpadra vivőinek szándéka tudhatóan a gyakorta a társadalom legszélére szorított csoport elismertetése, illetve a nemzeti kisebbségek türelmes kezelésére való figyelemfelhívás volt, s ezt a kaposvári műsorfüzet előzékenyen közölte is, magán az előadáson azonban mindebből semmi nem látszott. A Szegedi Szabadtéri Játékok *Cigányszerelem*-produkciója (bemutató: 2009. július 3.) éppen csak érintette a bugyuta nemzeti-faji sztereotípiákra építő ellentétek értelmetlenségét, de ezerszer fontosabb volt ennél a show, a szerelmi szál. A két előadás híven mutatja, milyen formában fordultak elő a cigányok a színházban: vagy mint zenészek, vagy mint egy egzotikus kultúra képviselői, akiktől mindenki tart (persze a darab végén kiderül, hogy a szerelem/barátság stb. még a kultúrák közti szakadékot is képes áthidalni, s ez jelzi, hogy annak idején többnyire valamiféle „mese” szereplőiként tekintettek rájuk). Ez a romantikus cigányábrázolás tulajdonképpen a XIX. század második és a XX. század első felének hagyomá-



Veréb Simon felvétele

színház, hogy nem veszi észre a témát, amely a földön hever?

Nyilván nem. Vajon nem érdekelné-e egy, az olaszliszkai esetet feldolgozó vagy arra reflektáló dráma a miskolci (vagy a közeli nyíregyházi, debreceni) nézőket? Miért nem nyilvánult meg semmilyen formában a veszprémi színház a tőle két utcára történt Cozma-gyilkossággal kapcsolatban? Meglehet: túl kényelmetlennek, túl veszélyesnek tartják a témát. Ma Magyarországon a színház – az általános felfogás szerint – nem a társadalmi párbeszéd eszköze, hanem tömegszórakoztató intézmény, amit mint „kultúrát” állami támogatásban lehet részesíteni. (A Nemzeti Színháznak, kivételként, más a véleménye: dokumentumdráma-pályázatot írt ki a cigánygyilkosságokat feldolgozandó – a tatárszentgyörgyi gyermek áldozat emlékére.¹ Hogy eljut-e a pályázat akár az ered-

¹ A pályázat kiírása: [URL=<http://www.nemzetiszinhas.hu/romagyilkosságok/>]http://www.nemzetiszinhas.hu/romagyilkosságok/[/URL]



FENT: Cigánykerék (egri Gárdonyi Géza Színház)

JOBBRA: Szutyok (Pintér Béla és Társulata)

ményhirdetés szakaszába, több szempontból kétséges.)

AZ ELSŐ LÉPÉS

Az egri Gárdonyi Színház szórakoztató formába csomagolva, ám az okokon elgondolkodva felvállalta a témát. Csemer Géza és Szakcsi Lakatos Béla huszonöt éves, *Cigánykerék* című musicaljével (bemutató: 2010. április 16.) zárta az előző évet, sőt, a 2010-es évet is ezzel az előadással búcsúztatta, ami már önmagában is sokat mond. A darab egy, a megélhetési bűnözésre berendezkedett cigány közösségből kitörni vágyó tehetséges festőről szól, akinek a barátnője magyar (ezért az apja kidobja otthonról), ám a kitörés sem olyan egyszerű: egy, a múltban elkövetett bűnügy és az abból az időszakból előlépő jó ismerősök közbeszólnak.

Szegvári Menyhért rendező valóban szórakoztató zenei tablójában határhelyzetben lévő embereket mutat meg, akiknek a sorsa eleve elrendelten nem lehet boldog. Az előadás minden irányban kritikus görbe tükör, ám a cselekedetek okát is megpróbálja felvázolni, és nem ítél, csak felveti az együttélés problémakörében létező kérdések jelentős részét. A produkció egyértelműen a csalódást és az emberi viszonyok ürességét teszi a megmutatott társadalom alapélményévé: itt már senki nem számíthat senkire. Az előadás a – feltehetően nem boldog – végkifejlet előtt megszakad; a cél az, hogy

mindenki gondolkodjon el, és maga egészítse ki kerekké a történetet. Mindezt a „könnyű” műfaj keretei között is el lehetett érni, és ez azt mutatja, hogy a téma relevanciáját a szándék és az ok-okozati összefüggések felismerése biztosítja.

Érdeemes megjegyezni, hogy a vidéki színházak közül a hevesi megyeszékhelyé az egyetlen, amely a cigányokat középpontba állító előadást mert repertoárjára venni. Kísérlete szinte teljesen visszhangtalan maradt. Pedig a produkció éppen azt bizonyítja, hogy a téma nem feltétlenül csak provokatív megközelítésre alkalmas.

EGYIK CIGÁNY, MÁSIK MAGYAR

Az első olyan produkció, amely minden tekintetben kérlelhetetlenül és megkerülhetetlenül tükrözta a cigány–magyar egymás mellett élés mai viszonyait, Pintér Béla és Társulatának *Szutyok* című előadása volt (bemutató: 2010. március 29.). Ebben két elválaszthatatlan árvaházi barátnő (egyikük cigány, a másik magyar) történetén keresztül



nézhetjük végig, hogyan alakul ki a gyűlölet, ki hogyan lesz áldozat, és ki minek esik áldozatul, hogyan lesz a „nem ugyanolyan” hirtelen nemkívánatos, szállka, ellenség. Pintér Béla nem rébuszokban beszél, itt bizony árpádsávos gárdista gyűlöli a lopni kész, nevelőapjával ágyba bújó cigány lányt, miközben az előadás egy pillanatra sem ítélkezik, nem ragad meg a konkrétumok szintjén, és jelenséggé emeli, teljes egészében vázolja fel a rasszizmussal átítatott, előítéletes, megtanult elvek és szokások mentén kialakult, azokhoz görcsösen ragaszkodó, nem a tartalom, hanem a forma uralta, burokba zárt társadalmat, folyamatosan megkérdőjelezve azokat az előítéleteket, amelyekkel „a gárdistát”, „a cigányt” és az őket felnevelő „inkompetens szülőket” illetjük.

Az érzéseit robbanásig elfojtó (magyar) Rózsi bizalmatlan és zárkózott új nevelőcsaládja iránt, (a cigány) Anita azonban szinte teljesen feloldódik a mindennapokban. Segít az otthoni teendőkből, és bár a falu lakói nem nézik jó szemmel, hogy egy cigánnyal kell megosztaniuk életterüket, ez pusztá előítélet, és a napi hangulattal változik, ugyanis Anita „csak” más: másképp viselkedik, más a mentalitása, másképp dolgozza fel az élményeit, másképp látja a világot. Nem azért lopja el a buszon a pénztárcát, mert rosszat akar: ez a lehetőség fel sem merült benne, egyszerűen csak érte nyúlt, szabad prédát látott benne, és magához vette. Nem azért szeretteti meg magát a falu lakóival, hogy Rózsit megutáltassa velük, hanem mert ez a fajta lelkesedés fakad belőle. És nem azért fekszik le „apával”, hogy elvegye őt „anyától”, vagy hogy tönkretegyje a kapcsolatukat, hanem mert egyszerűen megkívánja, megszereti, és kötődik hozzá. Más az értékrend, ha úgy tetszik, az erkölcs, amit hajlamosak vagyunk egynek és oszthatatlannak, állandónak tekinteni, elfeledve azt a sok „bezzeg az én időmben” kezdetű mondatot, amelybe úton-útfélen eleven cáfolatként ütközünk.

Az előadás persze nem menti fel Anitát (de nem is ítélkezik felette), hiszen ő is a rendszer része, amelynek a hibáiért ő is csak annyiban felelős, mint bárki ebben



Köncz Zsuzsa felvétele

a darabban, és ez *vice versa* is igaz, nem hibások, hanem hibák vannak, ezt pedig csak akkor lehet feldolgozni, ha nem a *píszí*, hanem a rendszer van a középpontban, Pintér Béla pedig ezt a rendszert sokrétűen járja körül. Rózsi sem eleve elrendeltem lesz gárdatag, ahogy az apa vagy az anya sem eleve elrendeltem inkompetens szülő, hanem életútjuk és ekképpen komplex motivációjuk alakítja sorsukat, ezekből pedig világosan levezethetőek a jelenségek, és mindettől a *Szutyok* minden pillanata hiteles tud maradni.

ÍGY NEM MEHET TOVÁBBI!

A Katona József Színház más aspektusból, de ugyanilyen kérlelhetetlenül foglalkozik magyarral, cigánnyal

és a fő konfliktusforrással, a bűnözéssel. A színház rendező megoldást választott: *Cigányok*-előadását (bemutató: 2010. október 15.) Tersánszky Józsi Jenő *Szidike lakodalma* című darabjával kezdi, majd azt félbehagyva Grecsó Krisztiánnal írta meg a (Tatárszentgyörgyön történetekre reagáló) folytatást.

A szórakoztató népszínművek világa kel életre a színpadon: a falusi kocsmában Kukac uram „a pénzemet én máma mind elmulatom” jellegével húzatja a talpalávalót, persze, amint elhallgat a muzsika, máris önfeledten bűdöscigányozik. Hiszen a cigány azért van, hogy mi mulathassunk – nagyjából száz évig ez volt az általános kép a cigányságról. És bár igen ritka már a hivatásos cigányprimás, mégis: a cigányság napjainkig szinte kizárólag a zenéjén keresztül kapott szerepet mind a színházban, mind a médiában; minden egyéb szempontból – és ez a politika mindenkori érdeke is volt – láthatatlan maradt. Többek között ennek is tulajdonítható, hogy



FENT: Az utolsó roma – egy utolsó cigány (KoMa Társulat)

BALRA: Cigányok (Katona József Színház)

a magyarok jószerevével a mai napig legfeljebb a különböző, csak mérsékelten és részben érvényes sztereotípiák szintjén tudnak bármit is a cigányságról. (Talán ebből is látható, micsoda hiba a feloldódás erőltetése a kultúrák békés egymás mellett élése lehetőségének megteremtése helyett.) A Katona előadása éppen ezért hagyja abba a Tersánszky-művet; nem szétvagdalja, nem ronsolja, hanem egy erőteljes színházi gesztussal azt jelzi: emberek, ez így nem mehet tovább! Nem mehet tovább az, hogy mi továbbra is *külső szemlélői* vagyunk egy érdekes, különös népcsoport életének, amelynek tagjai egyébként hegedűvel a hónuk alatt jönnek a világra. Rá kell döbbernünk, hogy ez *velünk* történik: egy társadalom vagyunk. Nem fordíthatjuk el tovább a fejünket.

Ahogy a fegyveresek betörnek a színházba, és ahogy a falon lassan lecsorgó festék sötétíti el a romantikus mese világos-színes képét, úgy kell a valóságnak testet öltenie a színpadon innen és túl. Hogy *lássuk*: az egymás mellett élő idegenek nem egyszerűen a kommunikációra képtelenek, de mindent a bizalmatlanság és a félelem

határoz meg. Az emberi jogokkal való dobálózás mit sem ér egy olyan faluban, amelynek lakói nem mernek kimenni a házukból, mert abban a pillanatban a cigányok elviszik nehezen összekuporgatott javaikat. Ahogy az emberségre való hivatkozás sem ér semmit ott, ahol valakit amiatt vegzálnak a magyarok, mert az ő népcsoportjából valakik elkövettek valamit. A Katona előadása – és nem a Grecsó-féle második rész, hanem az egész, úgy, ahogyan van – egy valahol régen megrekedt zavarról beszél, aminek a megoldása azért lehetetlen, mert már senki nem tudja, mit és hol sikerült elrontani. A szöveg alá söpört problémákat látjuk egy működésképtelen országban, amit ráadásul senkinek sem érdeke rendbe hozni: a cigány politikusnak, a magyar kocsmárosnak, a pesti újságíróknak egyaránt alapvető érdeke a status quo fenntartása, hiszen abban van a kinek kisebb, kinek nagyobb pénz. Így emészti fel a rövid távú egyéni érdekek a közösség hosszú távú jövőjét.

A Katona József Színház az ország legjelentősebb kőszínházi műhelyeként helyesen ismerte fel felelősségét: kertelés nélkül beszélni kell arról, hogy a konfliktus létezik, világos okai és következményei vannak. Vagyis a Katona azt tette, ami a színház dolga – nem ítélt, nem skatulyáz, hanem megmutatja azt, hogy egyszerű (de magóg) válaszokat adni egy rendkívül összetett kérdéskörre legalábbis felelőtlenség. A működésképtelenség szélére jutott társadalom csak akkor léphet tovább, ha szembenéz az addig kibeszéletlen problémákkal. S lám – a Katona előadásának hatására számos publicisztika, kritika, blogbejegyzés született, olyanokat készítette megszólalásra az ügyben, akik amúgy ezt nem tették volna meg, artikulált álláspontok láttak napvilágot, esztétikai viták kezdődtek különböző műsorokban és médiumokban. A reakciók önkéntelenül összekapcsolták a társadalmi jelenséget a produkcióval, és talán ez a legfontosabb, amihez egy színház hozzájárulhat a közösségben.

AZ AZ IDŐ

A témában tétellel megszületett előadások egyik közös nevezője mindenképpen az, hogy úgy használják a körülöttünk lévő valóság elemeit, hogy azokat önmagukon túlmutató rendszer részeivé emelik; a hangsúly az önmagán túlmutatón van, ezt ugyanis nagyon nehéz formával elfedni. A Szikra Cool Tour Házban játszott *Az utolsó roma – egy utolsó cigány* című előadás (bemutató: 2010. december 15.) a formai porhintést választja az okok keresése helyett. A KoMa Társulat valahogy úgy próbálja feldolgozni a témát, hogy gondolati szinten görcsösen ragaszkodik a rögválósághoz, és ezzel le is ragad annál, ami pedig így szükségszerűen sekélyes, sőt bornírt végeredményhez vezet, hiszen a színház a valóságnak egyfajta reflexiója, nem pedig annak nettó színhelye. Ennek fényében lesz az utópista-realista időutazás „Fasisztánból” 2010-be nem csupán egyszerű és közhelyes, de veszélyes is, hiszen határozott állítások nélkül minden csak önmagát jelentheti, és így bolyongani az intézményesült etnikai tisztogatás témakörének útvesztőjében legalábbis felelőtlenség. Az állításokból pedig, miszerint a cigány lopott, csalt, hazudott (vagy nem), a cigány olyan volt, mint mi (vagy nem), a cigány szimpatikusabb volt, mint mi (vagy nem), a cigány cigány volt (vagy nem), a múlt idő marad csak hangsúlyos, ehhez

a múlthoz pedig semmilyen szálak nem fűzik sem a színpadot, sem a nézőteret.

A (káros és amúgy a színházi gyakorlatban sajnálatosan terjedő szokás szerint felvállalt rendező és dramaturg felelőst nélkülöző) előadás legnagyobb baja nem az, hogy az nem sikerült, mert szétfolyik, mert önismétlő, mert bántóan felszínes minden mondata, és mert csak egyetlen mesében (a cigányról és a halról szólóban) tud megfogalmazni valamit legalább a népmesei romantikáról. Sokkal inkább az a baj, hogy úgy tűnik, a második felvonásban mintha a társulat is feladta volna. Az addig pörgős jelenetváltásokat és a sokrétű térhasználatot felváltja a klasszikus nézőtér–színpad felállítás, és ezzel a maradék „porhintésnek” is befellegzett. A téma túl bő, túl összetett, túl kibeszéletlen, túl ellentmondásos, túl valóságos, túl intim ahhoz, hogy ezt a fajta nagyvonalúságot elbírija. Érdekes megfigyelni, hogy az előadásról született reakciók nem is mutatnak túl egy színházi előadás recepcióján – pedig mind a szándék, mind az ötlet szempontjából fontos a kezdeményezés, de az alkotók mintha meggyőzték volna magukat arról, hogy majd a téma elviszi az anyagot a hátán. Tévedtek.

TÚL A DESZKÁKON

Hajlamosak vagyunk csak a színpadi történésekről beszélni, holott ha azt mondjuk: kommunikációképtelenség, toleranciahiány és egymástól való félelem, akkor nyilvánvaló, hogy erről csak mindkét fél jelenlétében érdemes szólni. A cigányság azonban nemcsak témaként, de konkrétan a művészek tekintetében is alulreprezentált a színházakban, a nézőtérben pedig még ennél is rosszabb a helyzet. Ennek természetesen számtalan szociológiai mellett könnyen belátható anyagi okai is vannak, csak hogy mindez egyszerűen nem spórolható ki a gondolatmenetből akkor, ha valóban van szándék a konfliktuskezelésre. Ehhez persze átfogó program kellene, nem pedig csak egymással össze nem érő sziget-szerű színpadi próbálkozások (amelyek jelentősége így is jócskán túlmutat önmagán). Eerre példa a Krétakör és a Káva tavalyi Új Néző projektje, amelynek egyik alapvető célja volt a cigányok és magyarok egymás mellett élésének javítása két borsodi faluban. A résztvevő színházának nevezett forma a színház és a drámapedagógia eszközeivel a szó szoros értelmében bevonta a mindennapi élethelyzeteket és problémákat feldolgozó produkciókba a falubeli nézőket, akár alkotótársként is számolva a közönséggel, amelyben helyet foglaltak mindkét közösség tagjai, és együtt tudtak működni a felvetett problémák megoldásában.² A cél pedig ez: nem csupán beszélni egy adott csoportról, netán pálcát törni felette, hanem eleven módon részévé tenni a közösségnek, a közös gondok közös megoldásának.

Bár a magyarországi színházi bemutatók számát tekintve a fenti előadások elenyésző hányadot jelentenek, legnagyobb jelentőségük, hogy vannak. Hogy nem általánosságok és esztétikai tankönyvek mögé bújva *utalmak*, hanem szemtől szemben *beszélnek*, reagálnak és viszonyt teremtenek egy ilyen „kényes ügygel” is, betöltve azt a társadalmi szerepet, amelyre a színház végül is hivatott.

² További részleteket, következtetéseket és a projekt ismertetését lásd: *SZÍNHÁZ*, 2010. november.

Hermann Zoltán

Hajmási Péter & Tsai

AVAGY SZABAD-E ÚJRAKÖLTENI A CSÁRDÁSKIRÁLYNŐ DALSZÖVEGEIT?

A z Operettszínház a 2006-os premier óta hol megfontoltan, hol ingerülten reagál a *Csárdás-királynő* dalbetéteinek átköltésével kapcsolatos értetlenkedésre, fanyalgásra. Az 1915-ös bécsi változat *remake*-jének szánt előadás alkotóinak a maguk szempontjából igazuk lehet: nyilatkozataikból, de még az előadás promóciójából is jól látszik, hogy nemcsak új műfajkonceptiót, de az Operettszínház új imázsát is erre a korszerűsített változatra igyekeznek építeni. A „konceptió” amúgy alighanem méltányolható szempontja, hogy külföldi turnékon valóban a nemzetközi operettvilágban ismert és játszott eredeti *Csárdásfürstint* érdemes előadni.

A fanyalgók helyzete sem irigylésre méltó, mert nem könnyű szabatosan megfogalmazni (bár a továbbiakban kísérletet teszünk rá), mi a baj azzal, hogy a *Túl az Óperencián* helyett *Messze száll a fecsképár*, az *Alom, álom, édes álom* helyett *Százezernyi angyal zengi: boldogság, a Jaj, cica...* helyett *Jaj, lányok nélkül élni, mondd, mit ér* (s az ugyancsak átírt *A lányok, a lányok, a lányok angyalok* és Szilvia belépője) idegenül ható, új szövegeivel halljuk a *Csárdáskirálynő* ismert dallamait. Kállai István és Kerényi Miklós Gábor új magyarításai a szótári hűség szempontjából valóban jobban illeszkednek az 1915-ös bécsi Béla Jenbach–Leo Stein-szöveghez, s ritmikai, prozódiai problémák is ritkán akadnak. (Kérdés persze, hogy ha ezeket a dalokat átfazonírozták, miért kegyelmeztek meg a többi Gábor Andor-versnek.) Voltaképpen azonban mégsem teljesen ezt a bécsi variánst játsszák. Akkor ugyanis nem hagyhatták volna meg a *Hajmási Péter*, *Hajmási Pál*-tercettet (igaz, itt duettként); és nem használnák még csak nem is a Gábor Andor-féle dalszövegek némelyikét, hanem az 1954-es Kellér–Békeffy-féle változat átíratait, Innocent Vince Ernő szövegeit, és mindenekelőtt Anhilte prózai szerepéből sem csinálnának újfent éneklő ál-Ceciliát.

Alapvető kérdés, hogy az 1916 novemberében bemutatott magyar *Csárdáskirálynő* (akkor még *Csárdás-királyné!*) valóban az „Urtext” *Csárdásfürstin műfordítása-e*. Látszólag alig van különbség köztük, mégis inkább két különböző darabról kell beszélnünk.

Csáky Móric operett- és társadalomtörténeti könyve óta lehet fogalmunk arról, mennyire különbözőt egymástól az 1915/1916-os bécsi és pesti közönség, mennyire más volt a kulturális kontextus, és mennyire eltérő társadalmi konfliktus-típusokat kellett az operett szövegének megjelenítenie. Bizonyos gegekre, poénokra a magyar közönség nem volt, nem lehetett fogékony.

A librettó fordítására-átírására felkért Gábor Andor, az ez idő tájt talán legfoglalkoztatottabb színházi dramaturg és szövegíró – jellemző, hogy az 1916-os színházi évadban a *Csárdáskirálynő* legnagyobb riválisának tartott *Mágnás Miskának* is ő írta a verseit, de a pesti kabarék is több jelenetét játszották – gyakorlatilag új darabot írt az eredeti elemeiből. A bécsiek nézőpontjából a nemzetiségi konfliktusok is másképpen néztek ki. Gábor Andor nem erőltette például Szilvia román származását, a bécsi szövegekönnyvbeli Varescuból Vereczki lett, aki nem erdélyi lány, hanem egy tiszadadi „őstehetség”, „Tiszalök” mellől – hogy érzékeltessük Gábor Andor pajzán humorát is! (És a magyar néző hamarabb meglátja Szilvia alakjában regényes alteregóját, Jókai *Fekete gyémántokjának* Eviláját, az orfeumi, kitartott énekesnővé „feltörő” bányászlányt, amire a bécsi polgár talán még Jenbach Béla sugallatára sem képes.)

Könnyű belátni azt is, hogy a pesti közönség fejével is gondolkodni tudó sikerszerzők, Kálmán Imre és Gábor Andor, és a zseniális direktor, Beöthy László tisztában voltak azzal, hogy a *Csárdáskirálynő* – ahogy Csáky Móric írja – az élesedő társadalmi konfliktusokat oldó, szórakoztatva önironizáló hatása nálunk nem épülhet a bécsi szövegekre. Hogy a Gábor Andor-szövegek mennyire alkalmazkodtak az 1916-os közönség elvárásaihoz, ma már színház- és társadalomtörténeti adaléknak tűnhet. De bármennyit változtak is az elmúlt száz év során azok az ideológiai kontextusok, amelyek mentén még felismerhető lenne a *Csárdáskirálynő* „magatokon röhögtök”-iróniája, ez nem igazolhatja azt, hogy a bécsi változat legyen a kiindulópont. A Gábor Andor-szövegek éppen azért születtek, mert az eredeti bécsi, nagyvárosi népnyelv kifinomult kétértelműségeit csak „bécsiül” lehet érteni, szolgál fordításuk magyarul értelmetlen, kontextus nélküli, a pesti közönségtől akkor is, ma is idegen.

Kálmán és Gábor Andor tudta, hogyan kell olyan slágerket írni, amelyek a színpadi helyzetekben áttételessé, többretegűvé tehetik az énekelt szöveget, de önálló életre kelhetnek a gramofonokon, a kávéházi zenekarok repertoárján, a telefonhírmondó zenei műsoraiban vagy valamivel később a rádióban is. A *Csárdáskirálynő* igazi népszerűsége a húszas évektől alapvetően ezeknek a tömegmédiáknak és nem a színháznak köszönhető.

Ezzel a slágergyártó ipari gépezettel maguk Kálmánék is számoltak: az 1916-os bemutatót komoly, gyakran interjúknak álcázott reklámkampány előzte meg. A műsorfüzet közölte a slágergyanús dalbetétek szövegét, sőt, a Király színházi előadások szüneteiben a zene-

kar nem pihent, hanem a slágergyanús dallamokat játszotta, miközben a függöny elé eresztett vászonra a Gábor Andor-verseket vetítették. De hamarosan megjelent az első zongorakivonat is az otthoni muzsikáláshoz, s még 1916 vége előtt kaphatók voltak a nagy *Csárdáskirálynő*-slágerek gramofonlemezen is (lásd www.gramofon.nava.hu). Igaz, ezzel bizonyos értelemben ártottak a *Csárdáskirálynő* dramaturgiájának, mert a slágereket újrarahallgatni vágyó néző egyre kevésbé figyelt az operett műfajalkotó iróniájára, vígjátéki hatásaira, sokkal inkább valamiféle fergeteges revü- vagy esztrádszerűségre váltott gyeyet.

A magyar *Csárdáskirálynő*-változatok történetét voltaképpen egyedül a *Hajmási Péter*, *Hajmási Pál* csárdás történeteként is meg lehetne írni. A dal az 1915-ös bécsi változathoz még hiányzik. Ott a harmadik felvonásban, amikor Szilvia csalódottan visszatér a Weilersheim-házból, álférjével, Bónival és Feri bácsival a *Jajmamam*, *Bruderherz*... kezdetű (magyar változatban: *Húzzad csak, kivilágos virradatig*) csárdást éneklük, amely Kálmán *Kiskirályokjának* korábbi sikerszáma volt, de a bécsi közönség ezt aligha tudta. A magyar publikum azonban annál inkább, ezért az 1916-os bemutatóra új csárdást kellett komponálni helyette.

Gábor Andor receptje tulajdonképpen régi: valami olyant kell írni, amit a közönség újnak, de egyúttal nagyon is ismerősnek talál. Mindenekelőtt az operettsláger kulcsmondatainak, a refrének *bemondásainak* kell egyszerre meghökkentőnek, ismerősnek és könnyen megjegyezhetőnek lenniük. Kálmán a *Jajmamam*-tercettnek abból a szituációjából indult ki, hogy mivel a kompromittált Szilviát csak úgy lehet megmenteni a botránytól, ha valamelyikük tényleg feleségül veszi, Bóni és Feri bácsi dalban küzd meg a kezéért.

Pár éve Forgács D. Péter „leplezte le” egy irodalomtörténeti konferencián Ignaz Schnitzernek, Johann Strauss librettistájának *trouvaillé*-jét, aki *A cigánybáró* német szövegébe saját Petőfi-fordításainak sorait csempészte be: Schnitzer a cigányok „szabadságkórusában” a *Szabadság, szerelem*, Zsupán belépőjében pedig („Ja, das Schreiben und das Lesen, / Ist nie mein Fach gewesen...”) *A magyar nemes* „Nem írok, nem olvasok. / Én magyar nemes vagyok!” sorait lopta be. A húzás azért zseniális, mert az operett-irónia lényegében azt is jelenti, hogy a közönség megoszlik azokra, akik értik, és azokra, akik nem értik a szövegek vagy a szituációk rejtett utalásait.

Gábor Andor a *Hajmási Péter* szövegében ezt a nagy trükköt veti be: a *szőlő*, a *kenyér* motívumát és a *Hajmási* nevet szintén *kölcsönveszi*. Amivel a közönség rejtett emlékezetét megmozgatja, az *Szilágyi és Hajmási* székegy népballadája, melyet először Toldy Ferenc közölt nyomtatásban 1827-ben, de Vörösmarty, utóbb pedig Gyulai Pál is feldolgozta költői beszélyben. Gábor Andor az indító kép elemeit a *Magyar Népköltési Gyűjtemény* 1882-ben megjelent I. kötetéből veszi (amelynek további népszerű kiadásai ott sorakozhatnak az operettlátogatók családi könyvesvitrinjeiben):

– Pajtásom, pajtásom, *kinyeres* pajtásom!
Már hét esztendeje, hogy mű fogván estünk
Császár tömlőcébe, két gerezd *szöllő*ért...

Innen tehát a *kenyér* és a *szőlő* metaforája az operett-dalban:

Ne búsulj, lesz még *szőlő*, lesz még lány *kenyér*...

De a ballada szituációja is áthallásos. A *Szilágyi és Hajmási* legtöbb változatában a török császár leánya segít megszökni a két magyar rabnak, s velük is menekül; az út során azonban a férfiak összekülönböznek, hogy melyiküké legyen a lány. (Ha a népköltészet növényi szimbolikájának közkeletű értelmezésére gondolunk, akkor a „két gerezd szőlő” említése valamilyen szexuális kihágást sejtet, és egyértelmű, hogy a leány erotiku-



san is vonzódik a magyar nemesifjakhoz.) Egyes változatok szerint a férfiak párbajra mennek, melyben Hajmási László halálos sebet kap. Más, komikus változatokban azonban egyikőjüknek eszébe jut, hogy ott-hon várja a feleség, s így a párbaj elmarad. Gábor Andor mindkét szituációt bekapcsolja a történetbe. Bóni és Edvin első felvonásbeli párbajában vagy Kerekes Ferkó és Bóni Szilvia sorsa feletti elkeseredett civakodásában – harmadik felvonás – nem nehéz felismerni a párhuzamot, különösen, hogy Bóni a Stázi iránt érzett vonzalmá miatt nem egészen veszi komolyan lovagias felajánlását. Bizonyos értelemben ez az operett csúcspontja, a *Csárdáskirálynő* dramaturgiai legfontosabb dala. Egyáltalán nem véletlen tehát, hogy 1954-ben

Kellérék Honthynak ügyeskedték át a tercettet, és emiatt aztán a Honthy Hanna kedvéért Cecíliává átírt Anhilte szerep lesz a voltaképpen főszerep. Így kerül át a *Hajmási Péter* az első felvonásba, ahol Cecília partnerei Kerekes Ferkó és – Bóni helyett – Miska (Feleki Kamill) lesznek. Miska szerepe miatt Innocent Vince át is írja a második versszakot. A „Gyere rózsám, gyűjtsál gyertyát, / Vagy gyűjtsd meg a villanyt” helyett Miska azt énekli: „Józan fejjel nem jó nézni, / Hogy mulatnak mások...” Bóninak, Szilviának és Kerekes Ferkónak az 1954-es változatban a *Kivilágos virradatig* jut, amelyben jószerével csak a *sírva vigadás* nemzeti közhelye marad meg. Valószínűleg ez a magyarázata annak is, hogy a Bónit az 1948-as felújítás után nagy sikerrel játszó Latabár Kálmán az új változatban átadja szerepét a fiatal Rátonyi

Érdekes, hogy Mohácsiék Kaposváron megtartják a Kellérék-féle változtatást, de alighanem azért, mert a Károly trónörökösrel kvaterkázó Cecíliára építik a korszakot kommentáló, Fiuméba áttett harmadik felvonást. (Amelyben a színikritikusok által annyit dicsért színpadi finálé, a *Novara* hajó („a Monarchia”) elsüllyedése erősen emlékeztet Fellini pár évvel korábbi, *És a hajó megy* című filmjének elementáris záró képeire, az első világháború előtti, békebeli Európa elsüllyedésének allegóriájára.)

Tulajdonképpen lehangoló, és feltehetően a tercett drámai helyzetének meg nem értéséből fakad, hogy a *Hajmási*-csárdás az Operettszínház mostani *remake*-jében is egyszerű revüelemmé fokozódik le: a Weilersheim-házban énekli Anhilte, az egykori sanzonett, duettben Miska „ikertestvérevel”, Alfonzzal. A bécsi változatnál erősebb Gábor Andor-féle verzió tercettje így vesztí el kulcsszerepét Kelléréknél, és így válik gyakor-

Jelenetek a kaposvári Csiky Gergely Színház előadásából



Simara László felvételei

Róbertnek. Kellérék megoldásával nemcsak a Szilvia–Edvin–Bóni–Stázi vonal, vagyis az alapszerepkörök, a klasszikus primadonna–bonviván–táncoskomikus–szubrett konfliktuscsoport szintelenedik el, de a darab voltaképpen értelme is megváltozik. Cilikéék tercettjében ugyanis már csak az egykori vetélkedés emlékérről van szó, és ez dramaturgiai szempontból sokkal gyengébb, mint az 1916-os változat megoldása. Ez a szituáció mutatja a legjobban, hogy az 1954 után leggyakrabban játszott Kellér–Békeffy-librettó voltaképpen törli a darab alapkonfliktusait, és igazából csak nosztalgiazik egy letűnt, tétek nélküli, békés világ fölött. Revüoperetté válik, amibe, kényszerűen, összekötő szövegek is kellenek.

latilag jelentéktelenné a Kerényi rendezte előadásban.

Gábor Andor Schnitzertől ellesett receptjét máshol sem érti az új szövegkönyv. Gábor Andor librettója ugyanis olyan ismerős, a dualizmus kori iskolai oktatásban memoriterként besulykolt szövegtörödékekre, a pesti szóbeliség folklórelemeire, szállóigékre építi a refréneket, amelyek szinte tudat alatt működtetik a közönség befogadói jelenlétét és humorérzékét.

Miért kell vajon 2006-ban a bécsi változathoz visszaigazítani az *Álom, álom, édes álom* refrénjét erre: „Száz-ezernyi / angyal zengi: / boldogság, / Száz-ezernyi / forró csókkal / várok rád!”? Vajon az *Álom, álom, édes álomból* ma már nem hallatszik ki Csongor panasza Vörösmarty mesejátékából?

Álom, álom,
Édes álom,
Szállj a csendes föld fölé;
Minden őrszem
Húnyjon, csak nem
A várt s váró kedvesé. [...]
Álom, álom, édes álom,
Ah, csak most ne légy halálom.

Gábor Andor szövege arról szól, amit Csongor is panaszol Tünde eltűnése után: az egymástól búcsúzó szerelmesek (Edvin és Szilvia a második felvonás végén) nem mernek hinni abban, hogy egyáltalán találkoznak-e még. (Ráadásul éppen 1916-ban fut az Operaházban a *Csongor és Tünde* egy igen reprezentatív kiállítású szériája.)

Valószínűleg kevesebben vennék ma már észre, mint 1916-ban, hogy az első felvonás fináléjában, a házastársi ígervény aláírásakor elhangzó duett (megint csak Edvin és Szilvia), az *Egy a szívem, egy a párom* szövegötlete Petőfi 1843 márciusában írt, *Kakasszóra hajnal ébred* című népdal-imitációjából való kölcsönzés:

Kakasszóra hajnal ébred,
Én lányokkal nem beszélek.
Mert ha szólok őhozzájok,
Hajnal lesz a két orcájok.

Így valaki azt gondolná,
Én is kakas vagyok talán;
S hej, a kakas hamis madár,
Untalan más fészekhez jár.

Pedig én kakas nem vagyok,
Hanem filemile vagyok,
Egy a fészekem, egy a párom,
Egyért élek a világon.

Gábor Andor átveszi Jenbachék német szövegének „üzenetét” („Eine nur – die ist die Echte, / Eine nur – die ist die Rechte...”), a hűség illuzórikus témáját, de a Petőfi-vers ízeit keveri bele:

Egy a szívem, egy a párom,
Boldogságom tőle várom,
Más leánytól még az édes csók sem kell.
Egy a párom, egy a szívem,
Egyet tud szeretni híven...

S ha ez nem lenne elég: a *Te rongyos élet* refrénje Laczkó Géza Zrínyi-regényének, a *Német maszlag, török áfiumnak* a *Nyugat* 1913/8. számában megjelent folytatásában olvasható részletéből származik, aligha-

nem ezek a regény szimbolikus kulcsmondatai: „A király? Távoli kegyes idegen... A harc? Patkány-marakodás! A hadi pálya? Bohóc-kapaszkodás! Az élet? Rongy, rongy, rongy!”

Sőt. A *Jaj, cica, eszem azt a csöpp kis szád* nem azért hangzik így, mert Gábor Andor nem tudta lefordítani azt, hogy „Ganz ohne Weiber geht die Chose nicht, / Ganz ohne Sonne blüht die Rose nicht...”, hanem mert pajzán szövegű, mulatós magyar nóták olyan klasszikusait idézte a közönség emlékezetébe, mint az *Ica-rica-kukorica*, / *Nem a cica, csak a Vica / Volt, aki a tejjelt megette...*, vagy Dankó Pista híres nótája, az *Egy cica, két cica, száz cica, jaj! / Megfogta az icipici egeret...* A *cica* bizony az egykorú magyar szóhasználatban nem egyszerűen a nők, hanem a női „szeméremtest” szinonimája volt. Bóni csillapíthatatlan szexuális vágya van a dalban (ezt egyértelmű kézmozdulatokkal jelezte is a kaposvári előadás Bónija). De gondoljunk arra is, hogy a kánkán elmaradhatatlan koreográfiája, a tánckar bugyit vagy mást is mutogató szoknyaemelőgetése eleve a szövegre épülő színházi geg-



ként működik, hiszen nem az olcsó jegyet váltó karzat vagy az erkélysorok prúd nézője részesül a legizgatóbb látványban, hanem éppen a földszint első sorainak férfi közönsége.

A német eredeti a múlt század eleji, bécsi nagyvárosi szleng kétértelműségeire épít, humora is abból ered, hogy szerzői tisztában vannak azzal, hogy ezeket a „szalonképtelen” nyelvi formákat, ezt az alvilági argót (például a francia eredetű „Chose”) a kettős életet élő polgári vagy éppen az arisztokrata körök is értik, s ami lényegében nem más, mint a szegyélt, eltitkolt vágyak kibeszélése. A „Ganz ohne Weiber geht die Chose nicht...” olyan, mintha Freud doktor szexuálhigiénés tanácsa volna az „önfertőzés” büntudatától szenvedő pácienseknek. Erre a humorra nem azért nem vevők Pesten, mert orvosi problémaként Pesten nem létezik, hanem mert még nem téma a kibeszélés pszichoanalitikus kultúrája. A pesti orfeumokban, mulatókban, a férfitársaságok kanmuriájain a *tejjelt nyalogató cica* és a *Löwinger-löwinger* elfojtások nélküli szabadszájúsága van jelen. A bécsi kö-

zönség talán még ma is nevet a „geht die Chose nicht”-en – külön bocsánat a párhuzamért, de ez tulajdonképpen a Rolling Stones „getnójának” korabeli, bécsies mémje is! –, de frivolitásából cseppnyi sincs a legújabb szövegben: *Jaj, lányok nélkül élni, mondd, mit ér, / Fény nélkül rózsacsokrod meddig él?*

Egészen hasonló a helyzet a Stein–Jenbach szerzőpáros *Fecske-dalával* és a Gábor Andor-féle *Túl az Óperencián*-nal, Edvin és Stázi grófnő duettjével.

A *Schwalbe* ugyanis a régi bécsi szlengben (a fehér mellkendő és a fekete ruha miatt) eredetileg a fiatal apácák s több a prostituáltak elnevezése volt. Így aztán a Jenbach–Stein-szöveg nem is kétértelmű, hanem egyenesen hármás rétegzettségű ironiát rejt. A felszínen a fészkepítésről és a fecskepár hűségéről van szó, de Edvin és Stázi tulajdonképpen a házastársi hűségükre árnyat vető hűtlenkedésről

énekelnek, miközben a szóhasználat – harmadik jelentésszintként – tulajdonképpen a boldogtalanságát a kurvázással gyógyítgató Edvinen és a kikapós kedvű Stázin élcelődik: „Machen wir's den / Schwalben nach / baun' wir uns ein Nest / bist du lieb und / bist de brav / halt' zu dir ich fest / Bist du falsch / o Schwalberich / fliegt die Schwälbin fort! / Sie zieht nach dem Süden hin, / und du bleibst im Nord!”

Ezt értjük! De ha a *fecske* bécsi argó jelentését már az akkori magyar közönség sem ismerte, miképpen érzékeltetne a mai tükörfordítás az ironia három jelentésszintjéből akár egyet is, s hova lesz így a *fecske*-téma dramaturgiai szerepe (a bántóan gyöngye rímelésről most ne is ejtsünk szót): „Mint szerelmes fecskepár, / fészket építünk! / Míg szerelmünk / vélünk hál, / boldogok leszünk! / Ám ha megcsalsz, / vége már, / messze száll a

lány, / Északon te, délen én, / élünk két tanyán!”

Gábor Andor mindebből egyetlen fricskát hagyott benn a librettóban, amikor Bóni az első felvonásban bemutatja az orfeumi tánckart, utal a lányok szláv, sváb, zsidó származására és valódi hivatásukra is: „Itt ülnek a Vokurka sisterek, Rici és Mici, itt Barcelona csillaga, Nemtomki Kleó kisasszony! Itt Havanna hercegnője, Soroksári Upmann Dézi kisasszony, itt a Kelet rózsája, Grün Lili kisasszony, a debreceni *fecskemadár!*”

A dalban viszont az „Óperencián túl” a XIX. században eléggé közkeletű idiómáját használja, amely Csokonainál, Jókainál, Mikszáthnál mind eredeti („*ober Enns*”: az Enns folyón túli vidéken, vagyis a Monarchia határain túli világban), mind átvitt értelmében előfordul (a mesében, „*Seholsincsországban*”), ahogy nyilván sok más

szerzőnél is. Maga a „*Túl az Óperencián*” verssor azonban megint csak Petőfinél, a *Pató Pál*ban olvasható:

Mint elátkozott királyfi
Túl az Óperencián,
Él magában falujában
Pató Pál úr mogorván.
Be más lenne itt az élet,
Ha egy ifjú feleség...
Közbevágott Pató Pál úr:
„Ej, ráérünk arra még!”

A laikus befogadó értelmezői kontextusát a magyar szöveg úgy helyezi át, hogy nem a házastársi hűtlenkedést, hanem a házasság halogatásának témáját sugallja: hol lesznek boldogok? Seholsincsországban, a mesében, vagyis *sehol és soha*:

Túl az Óperencián boldogok leszünk,
Túl az Óperencián csókra éhezünk,
Túl az Óperencián lesz mesés tanyánk,
Túl az Óperencián fészket vár reánk!

Minden egyéb érthető a dal *verzéből*. Érdekes módon Kállai és Kerényi ezeket változatlanul hagyják:

EDVIN De megcsik a férjjel ott is, trallala, a hámból hogy kirúg!
STÁZI A férjek, kikről kegyed beszél, trallala, de furcsa kisfiúk!
EDVIN A feleség az csak ül otthon, trallala, és stikkel és imád!
STÁZI S ha kimaradsz, nincs egyéb dolga, trallala, csak szépen várni rád!
EDVIN Ez így van, és nem változhatik, trallala, Pesten úgy, mint Bergengócián!

Folytathatnánk. Csak remélni tudom, hogy jól látszik, milyen klasszikus és közköltészeti szöveghagyományba épülnek be a Gábor Andor-féle dalszövegek, s hogy ez biztosítja csaknem száz éve nemcsak a populáris regiszterben való stabil jelenlétüket, továbbélésüket, hanem kreatív újrahasznosíthatóságukat, újraértelmezésüket is: miként inspirálták akár a kultikus Bacsó-filmcímet (*Te rongyos élet*), akár a Mészga Gézával Bónit játszó rajzfilmepizódot, akár Hobó dalát: „*Száz éve már a barométer esőre áll...*”

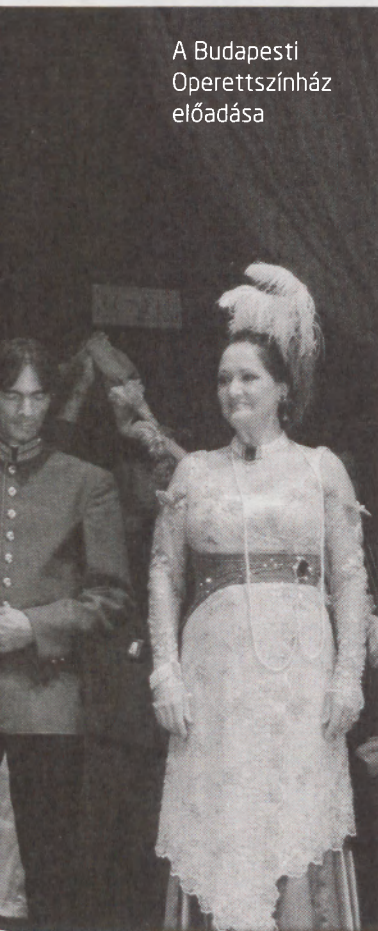
Zsákszék minden olyan kísérlet, amely nem tudja az értelmezői kontextusokat a színpadon megteremteni, nem tudja a régi pesti világ vagy a Monarchia még rekonstruálható kulturális atmoszféráját, illetve a kontextusok még követhető változásait színre vinni. A színháznak abból kell a kiindulnia, amit Gábor Andor briliáns idézettechnikája mint jelentésszövedéket létrehozott. Vagy tessék olyan új fordítást alkotni, amely valóban megjeleníti a bécsi változat kétértelműségeit!

A közönség pedig büntet. Az új operettszínházi produkció DVD-jét végignézve egy darabig nem értettem, mi zavar. A siker kétségtelen, a tapsok nem maradnak el, az énekesek és a zenekar „odateszi” magát, a díszlet valóban pazar, és fel is idézi az 1915/16-os előadások pompáját, a színház a színházban virtuóz dramaturgiáját.

Csak egy baj van: a közönség nem nevet.

Nincs min: a *Csárdáskirálynő* humora így halott.

A Budapesti Operettszínház előadása



Ilovsky Béla - theater.hu

Koltai Tamás

Áthallások

KÓDOLT BESZÉD A MAI MAGYAR SZÍNHÁZBAN

„Nincs a világon se jó, se rossz,
Gondolkodás teszi azzá.”

(Shakespeare: Hamlet, Arany János ford.)

A Radnóti Színház játssza Iszaak Babel *Alkony* című színművét. Az előadás egy pontján a Benya Kriket alakító Csányi Sándor a fejére tesz egy koronát, és jogart vesz a kezébe. A premierközönség egy része felszisszent, éppúgy, mint néhány kritikus. Minek ez az ide nem illő aktualizálás? Az *Alkony* a XX. század elején játszódik, a fekete-tengeri kikötővárosban, Odesszában. Hétköznapi, nyüzsgő életet ábrázol, korabeli maffiát, fuvarosokat, kofákat, cselédeket, papot, katonát, kereskedőt, bankárt, rabbit, kovácsot. Piac téren,

Alkony (Radnóti Színház)



Koncz Zsuzsa felvétele

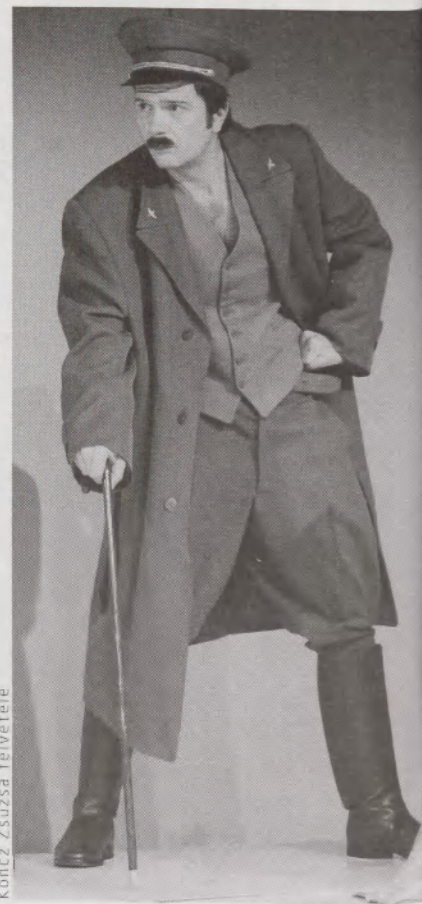
lakásban, zsinagógában játszódik. Családtörténet, dinasztiaharc, szerelmi konfliktus.

Hogy jön ide a korona?

Benya Kriket Királynak is nevezik, ő az ordas farkasnemzedék falkavezére, aki átveszi a hatalmat a kiöregedett apáktól. Fuvaros vállalkozó. Üzletel, harácsol, erőszakoskodik. Vagyonát nem tiszta úton szerzi. Lehet közte rablott holmi. Szereti a hatalmat, és szereti fitogtatni, hogy övé a hatalom. Fejére rakja a koronát, kezébe veszi a jogart, hogy mindenki lássa, ő a Király.

A nézők és a kritikusok egy részét a korona a mai magyar viszonyokra emlékeztette. A magyar királyi koronát, ezt az emblematisztikus múzeumi tárgyat – illetve méretesre nagyított kasírozott mását – néhány évvel ezelőtt egy nemzeti ünnepen hajóra applikálva felúszttatták a Dunán Budapesttől Esztergomig. Van, aki a történelmi ereklyét, amit máshol múzeumokban vagy templomokban őriznek, de nálunk a Parlamentben, szentnek nevezi. Vannak, akik egyfajta „tant” rendelnek mellé, és összefüggésbe hozzák az alkotmánnyal. Hiedelmek, legendák, kultikus mítoszok tárgyává vált. Válhat blaszfémia tárgyává is. Akik nem hisznek a hiedelmekben, legendákban, kultikus mítoszokban – ezt a jogukat nem lehet elvitatni –, profanizálják, ironizálják, kifordítják azokat. Ha a korona hatalmi kegytárggyá válik, nem nehéz elképzelni, hogy az egyén, aki a hatalmat koncentrálna, a saját fején szeretné látni. Valóságosan vagy képletesen. Profán legenda születik a Vezérről, aki időnként a fejére próbálja a vitrinből a koronát. A közönség képzettársítását nem lehet megakadályozni, amíg nem találják föl a gondolatrendőrséget. Valló Péter rendező, amikor Csányi Sándor, azaz Benya Krik fejére tette a koronát, elősegítette a spontán asszociációt.

1955 elején nagy siker volt a Nemzeti Színházban Shakespeare *III. Richárdjának* felújítása. A címszerepet Major Tamás játszotta. Richárd a zsarnok egyik színházi archetípusa. Hitleré vagy Sztáliné. mikor ki van hatalmon. Az ötvenes évek közepén Magyarországon mégsem a zsarnoktípus társított képzetet, hanem az Írnok jelenete. Az Írnok pár szavas epizodista a tragédiában. A zsarnokság áldozatára kirótt halálos ítélet szövegét másoltatják vele. A halálos ítéletet meghozták, mondja az Írnok, pedig még össze sem ült a bíróság. A nézőtérén kitört a tüntetésszerű taps, alig lehetett folytatni az előadást. Magyarországon akkori-



Koncz Zsuzsa felvétele



Walter Péter felvétele

Caligula helytartója
(kecskeméti Katona József Színház – Thália Színház)

Tündöklő középszer (Pintér Béla és Társulata)



ban kaptak először nyilvánosságot a törvénytelenések, a koncepciók perек az előre meghozott ítéletekkel. Ennek szólt a közönség spontán reagálása.

A különbség az, hogy az Írnok-monológ hatására nem lehetett előre számítani, azt nem „belerendezték”, a jelenet asszociatív tartalma spontán módon találkozott a közönség érzületével, s amikor ez az érzület elmúlt, az írnokjelenet többé már nem hatott. Az *Alkony* koronajelenete viszont – feltételezhetően – tudatos rendezői eszköz az érzület, a képzettársítás felkeltésére.

Kérdés, mennyire hat ez a mai nézőre.

Az áthallás a diktatórikus rendszerek színházának természetes sajátja. A nevezetes kaposvári *Marat/Sade* az '56-os harcok központi helyszíne, a Corvin köz perspektivikus, de az átlagos nézőszögből első pillantásra nem felismerhető díszletképpel egyértelmű utalás volt nemcsak a forradalomra, hanem tágabb értelemben a Kádár-rendszerre, ami csak a valódi előadás-tartalom elhallgatásának konszenzusával működött, máskülönben veszélybe sodorta volna a produkció létét. Erre akkoriban megvoltak a játékszabályok, mindenki tudta, miről hallgatunk, mint Spiró nevezetes regényében, *Az ik-szekben* a színpadi rivaldánál némaságával tüntető Bogusławski. De ki mindenki? Mennyire széles társadalmi (közönség)réteg vett részt a „néma ellenállásban”? Nem áztatjuk-e magunkat, amikor úgy emlékszünk, hogy a Kaposvárra látogató értelmiségiek, egyetemisták, diákok a rendszerrel szembenállók reprezentatív hányadát képviselték? Vajon Örkény *Tótékja*, amely a második világháborús történetben egyértelműen a saját korának szolgálatkész zsarnokteremtő önfeladását jelképezte, mekkora szellemi konspirációs bázisra támaszkodott? Egyáltalán mennyire volt egyértelmű az átlagos néző számára, hogy bújtatott rendszerkritika részese, amely arra készíti, hogy nézzen szembe saját konformizmusával?

Lehet, hogy túlbecsültük a sorok között olvasás – a szöveg alatti áthallás – szolidaritásképző erejét? Ha igen, mennyire számíthatunk a mai áthallásokra, amelyek nem egy diktatúra, csupán egy szabadságjogokat nyesegető, antiliberalis, szájkosártörvénnyel kísérletező politikai elit hatalomkoncentrációjának leleplezésére szolgáló kísérletek? Mennyire lehet szellemi összelélegeztetésre számítani a színházban, ha a társadalmi közter szinte teljesen kihalt, és az állampolgári közösség nem érzékeny arra, hogy megfosztják az alapjogaitól? Hogyan lehetne ugyanerre érzékeny egy virtuális térben, a színházban?

Egy francia napilap azt írja, a magyar társadalomban nincs hagyománya az ellenállásnak.

Ahogy a magyar színházban sincs a gondolkodásnak.

A *Tóték* a Kádár-korszak egyik legsikeresebb, máig gyakran felújított magyar drámája. Annak idején senkit sem tévesztett meg, hogy színhelye egy isten háta mögötti kis falu a második világháború idején, mindenki értette az egyidejűséget és a mottóban szereplő, saját farkába harapó kígyó metaforáját. Azt, hogy a „létező szocializmus” – a nyájas diktatúra – önkéntes kiszolgálásáról van szó, vagyis hogy *Tóték* a diktatúra támaszai. Ma már úgy tűnik, a komédia formában írt színmű hálás közönségét túlzás volt az államszocializmus titkos össznépi ellenzékével azonosítani. A rendszerváltáshoz fűzött remények közül bármennyi bizonyult is illúzióknak, a Kádár-korszak iránti hihetetlen nosztalgia ma kijózanítóan hat mindenkire, aki úgy gondolta, hogy elég lesz egyszer megszabadulni az „Órnagtól”, a többi már magától megy. A darab vége ezt a perspektivikus reményt ábrázolja. *Tóték* az utolsó percig alávetik magukat az Órnagynak, de amikor végre eltakarodik, felszabadulnak a nyomás alól, kiegyenesednek, és egyik pillanatról a másikra levetkezik személyiségtorzító konformizmusukat. És amikor az Órnagy váratlanul viszatér, habozás nélkül feldarabolják a margóvágóval. A mai valóság aligha igazolja a befejezést, ami nem



1. Koncz Zsuzsa felvétele

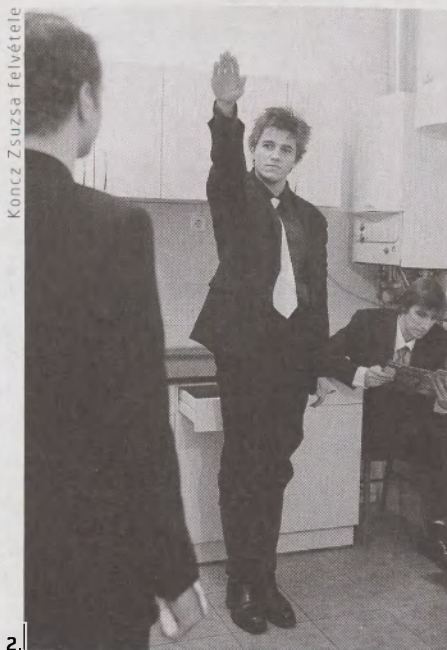
Örkény „naivitása” – az írói igazságszolgáltatás nem tévesztendő össze a társadalmi fejlemények prognosztizálásával –, hanem olyan tünet, amely sokrétű elemzést kíván, többek között a művészet eszközeivel is. Egy mai *Tótek*-előadás fontos hangsúlya lehet, hogy az Órnagy „rendszerátalakítás” utáni visszatérése mennyiben motiválja a befejezést. Mi történik Tótekkal, miután egy ideje már nem kellett zseblámpát tenniük a szájukba, és szabadon vehettek levegőt? Mi a sorsa a kertbe paterolt margóvágónak? Visszahozzák, és újra beállnak dobozolni?

A *Tóteket* ma nem lehet ugyanúgy befejezni, mint eddig bármikor.

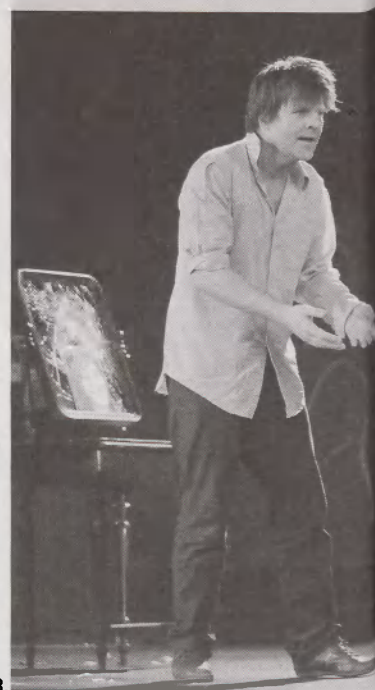
A kérdés ennél is bonyolultabb. El lehet-e ma egyáltalán játszani a darabot? Szól-e valamiről? Működik-e a finom szerkezetű metafora, amely az önfeladást mint a diktatúra szálláscsinálóját szellemi munkával megfejthető rejtvénybe kódolta? Szükség van-e egyáltalán rejtvényre, amikor nyíltan is lehet beszélni? Érdemes-e vállalni azt a csekély kockázatot – támogatáscsökkenést, egzisztenciavesztést –, amivel a nyílt beszéd jár? Ha nem, vajon elégséges-e továbbra is a metafora? Van-e értelme újratemetni a Kádár-korszak szöveg-alattira, allegóriákra, áthallásokra épülő színházát? Van-e csak *akkor*ka nézői érzékenység az ilyesmire, mint harminc évvel ezelőtt? Nem vált-e teljesen érdektelenné a „Dánia börtön”-effektus, a sorok között olvasás és a néző képzettársító képességére való hagyatkozás?

Az Órnagy megjelenik Pintér Béla *Tündöklő közepe* című előadásában. Ezen a néven, archív katonai egyenruhában, talapzatra állítva mint egy panoptikum-szobor – Pintér maga alakítja –, nem

lehet más, mint az Örkény-figura színpadi reinkarnációja, még ha ez (a társulat törzsközönségének életkorát tekintve) kevés nézőnek jelenthet is evidenciát. Színházi újjászületésre utal a környezet is: az Órnagy egy társulat vezetője – polgári nevén Pinczér Gézának hívják, vagyis az utalásrendszer egyik, ironikus vetülete az önflelixio –, aki hatalmát a színészei fölött gyakorolja. A színészek ki vannak szolgáltatva neki, és *alájátszanak*. Áru-
lást követnek el e társulat egyik tagja



Koncz Zsuzsa felvétele



3.

1. Korijolánusz
(HOPPart Társulat)

2. Félelem és macskajaj
a Harmadik Birodalomban
(Színművészeti Egyetem)

3. A mizantróp
(Katona József Színház)

ellen, akit az Őrnagy önkényesen visszaminősít és megaláz, gazsulálnak a helyettesítésére szintén önkényesen kiemelt, páratlanul tehetségesnek bizonyult kolleginának, majd féltékenységből és irigységből közös erővel tönkreteszik, amikor túlnő rajtuk, és kiderül, hogy egyéni karrierre számíthat. Ha ők közepek, és így is sikerük van, inkább elgáncsolják a valódi művészt, aki túlnőhet a provincián.

Ebben is benne van a metafora lehetősége, hiszen az elfajult, hatalom- és sikerféltő közepszerűség, amely a független tehetség elnyomásával tud csak érvényesülni, korjelenység. *Mindenkor* az, csak mostanában valamivel virulensebb, átláthatóbb és általánosabb. A művészeti életben – és azon túl is. Most nem feltétlenül cenzurális okokból van szükség metaforára, inkább azért, mert a direkt ábrázolás tönkretenné a témakezelés eleganciáját, szellemességét, stilizációs lehetőségeit.



Schiller Kata felvétele

Pintérék erőssége a legnyersebb, legközvetlenebb, „legdirektebb” társadalmi tartalmak elemelése, játékos torzítása, szürreális fokozása. Különösen, hogy ezúttal látszólag önmagukat vesézik ki – elkerülve ezáltal a kioktató modort –, valójában azonban egy általánosan föllelhető modellt tesznek nyilvánvalóvá. Ehhez képest viszont túl kevés az előadásban a lehetséges áthallás. Minden, ami megjelenik, szellemes

és szórakoztató, a szokásos műgond most is megnyilvánul a produkció minden percében, de az „anyagban” levő lehetőség ennél jóval több volt, az a mai életet szinte teljesen átfogó agresszív közepszerűség átvilágítását kínálta.

A diktátor – legalábbis Chaplin óta – paródia tárgya, amire diktatórikus időkben rásegít, ha a modell fölismerhető. A *katonai* diktátor különösen kedvelt figura. Volt olyan előadás a Kádár-korszakban, amelyet azért fenyegetett betiltás, mert egyik szereplője Jaruzelski tábornokra, a Szolidaritás-mozgalmal szemben kihirdetett lengyel hadiállapot *vezénylő tábornokára* emlékeztetett. Hogy direkt szándékról volt-e szó, vagy csak a pártközpont magyarázta bele a hasonlóságot, nem derült ki hitelt érdemlően, de az igazi áthallásnak épp az a lényege, hogy elég, ha valaki *úgy gondolja*, és a legjobb, ha az a valaki a néző. Székely János hetvenes években írt remek darabját, a *Caligula helytartóját* Bagó Bertalan úgy rendezte meg a kecskeméti Katona József Színház és a Thália Színház közös produkciójaként, hogy a címszereplő fegyelmezett, rigid, szinte fanatikusan diszciplinakövető katona. Kőszegi Ákos úgy is játszotta, gondolkodás nélküli végrehajtáshoz szokott, kérlelhetetlen, gesztusaiban és beszédében egyaránt bekeményített, zárt, megközelíthetetlenül militáns parancsnoknak. Majdnem pribéknak. Egyenruhája is, bár kortalan, sötét időket idéz. Fekete a színe, zubonyostul, köpenyestül, csizmástul rohamosztagsterű agressziót sugall. (Vereckei Rita tervezte.) Az ókori római tartományokban, Szíriában és Júdeában játszódó darab tétje, hogy a helytartó teljesíti-e a parancsot, erőszakkal beviteti-e a császár szobrát a zsidók templomába. Azt lehet képzelni, hogy *ezzel* a helytartóval a kérdés nem lehet kérdés. Hogy tud így *megtörténni* a darab, amelyben a helytartó nemcsak megtagadja a parancsot – megértésből, tisztességből, szolidaritásból –, hanem végeredményben belső meggyőződésből nem hajlja végre?!

A maga idejében a *Caligula helytartója* a népeket gyarmatosító, egységes birodalmi ideológiával szemben a nemzeti függetlenség és az erkölcsi szuverenitás nevében fellázadó állampolgár metaforikus drámája volt. Az erdélyi író mint a szocialista államideológia elnyomottja, mint román állampolgár és mint a Szovjetunió vezető „béketábor” alattvalója többszörösen is részevült az „eszmeiség” kérlelhetetlen következményeiben. A konkrét világhatalmi és a lokális helyzet időközben megváltozott, a kérdés lényege azonban változatlan maradt: rákényszerítetik-e az embert, hogy bizonyos morális alapeszmények megtagadásával cselekedjék, illetve képes-e az ember megváltoztatni cselekvési szándékát, ha megérti, hogy az nem egyeztethető össze az említett morális alapelvekkel. Bagó rendezése a szélsőségig kiélezi a helyzetet, és így felel szinte abszurd igennel. Minél lehetetlenebbnek látszik, hogy *ez a helytartó* szinte mindent kockáztatva – beleértve az életét is – ellen fog állni a parancsnak, annál törvényszerűbb, hogy muszáj megtennie. (A darab emblematisz szófordulata szerint a zsidók végrehajtási lehetetlene áll szemben a parancs muszájával.) Ez az abszurditásig kiélezett paradoxon az előadás tétje; kötéltánc, amely azzal is végződhet, hogy színész és rendező lezuhan. A vitadráma előadási hagyományára szerint a birodalmi „végeken”, a központtól távol s ezért kissé lazábban élő, elkényelmesedett, cinizmusra hajló, de fürge agyú, intellektussal megáldott helytartó jut el a végeredményig a racionális gondolkodás folyamatában. Bagó azt sugallja, hogy a rideg gépembernek, a hatalom oszlopának, az ösztönös parancsvégrehajtónak is el kell jutnia idáig, ha maradt még benne valami emberi. Ha leás a lelke mélyére. Ha hajlandó szembenézni önmagával. Utópista gondolat, de hát a művészet, a színház maga is utópia. És ha végigkövetjük Kőszegi Ákos helytartójának nyílt színi kínlódását, ami olyan, mint egy önelveboncolás – szinte ooidipuszi nyomozás a belső igazság kiderítésére –, akkor el kell fogadnunk a színmű képletének megfordítását. Ami az ő esetében lehetetlennek látszott, abból muszáj lett. (Még ha ezt az utópisztikus konklúziót lehetetlen is áthallani a mai valóságba.)

A történelmi parabolák, amelyek a Kádár-korszakban a politikai játszmák színpadi sifírozását szolgálták, mára kimentek a divatból. A *III. Richárd*

írnokjelenete nem időserű. Másképp zajlanak a koncepciók perек. Jan Kott „Nagy Mechanizmus”-elmélete is a múlté. Nincsenek világhatalmi eszmerendszerek és a nevükben elkövetett bűnök, a hatalmi harcok is másképp folynak le. Nincsenek III. Richárdok, kivesztek a nagy formátumú politikus-bűnözők – a shakespeare-i királydrámának már jó ideje „Ricsi”, a gengszter a címszereplője. A HOPPart társulat *Korijolánusza* – átírt Shakespeare-ből és Brechtből – már nem úgy teszi föl a kérdést, hogy Coriolanus népgyűlölő katonai despota-e, vagy a hatalom elnyeréséért a személyiségétől megfosztott gépember, politikai gölem vagy a politika áldozata, a hübrisz büntetettje vagy az utált kényszercelekvésé. A mai kor Coriolanusa már nem nagy ember, nem formátum, nem karizmatikus egyéniség, csak egy ócska kis közszereplő, akit a hasonlóan ócska környezet előbb maga fölé emel, aztán lerángat a piederstárlól. Polgár Csaba rendezésében már nyomokban sincsenek történelmi kulisszák, a széthullott környezet hétköznapi ismerős a néző számára, akár a demagóg politikus, a cinikus népképviselő vagy az egymást köpködő két hatalmi rivális. A néző fölismerheti, hogy a tragédiából pamflet lett – de vajon fölismerheti-e, hogy annak a valóságnak a tükörképét látja, amelyekben benne él?

A Színművészeti Egyetem Brecht-előadásának az EMKE-épület egyik polgári lakása a színhelye. *Félelem és macskajaj a Harmadik Birodalomban* címmel játsszák a szerző nácizmus idején írt példázatos skeccsorozatának néhány epizódját. A címben Harmadik Köztársaság is állhatna. A macskajaj talán a megrészegülés utáni keserű kijózanodásra utal. Húsz éve megrészegültünk a ránk zuhant szabadságtól, s most újra vannak lakások, ahová beköltözött a félelem. A rendező Zsótér Sándor nem „értelmez”, és végképp nem „aktualizál” – nem önmegvalósít, hanem színészhallgatókat oktat. Brecht önmagáért felel. A származása miatt megbélyegzett feleség, a kurzust bíráló otthoni elszólásaik miatt saját gyerekük lojalitásában sem bízó, rémült szülők, a kedélyes provokátor manipuláló kérdezősködése révén a „megfelelő” listára kerülő gyanútan állampolgár *esetei* épp attól keltenek borzongást, hogy bármikor megtörténhetőknek látszanak. Ha belegondolunk.

Örkény nemcsak a parabolisztikus *Tótték*kal kelthet képzettársítást. A *Kulcskeresők* metaforanyelve sokkal hétköznapiabb. „A kudarcról lesz szó”, mondja a drámaíró. Ez olyan kudarc, amelyet sikerre hazudnak. A repülőgépet egy olyan pilóta irányítja, aki szeret kockáztatni vagy inkább hazardírozni. Simán is le lehetne szállni, de a mi pilótánk meg akarja mutatni, mit tud. Különlegesen akar produkálni, amire mások képtelenek. Hogy fölfigyeljenek rá. Ő jó pilóta, de nem való pilótának, mondják róla a darabban. Ha mindig minden klappol, a körülményekben nincs semmi rendkívüli, és a repülés feltételei ugyancsak adottak, rendben is van a dolog. Csak akkor lehet baj, ha adódik – és az élet már csak olyan,

hogy mindig adódik – egy *feltételezett pöff*. Akkor a mi pilótánk elhatározza, hogy *megmutatja*. És ilyenkor a gép a temetőkapunál landol. Az utasok pánikba esnek, és a vészlépcsőn leecmergő Nobel-díjas tudós, *aki Európából érkezett*, hitetlenkedő nyilatkozatot ad arról, hogy ennyi tehetséggel hogy lehet mindent elszúrni. Van még a darabban egy Bolyongó nevű szereplő, akinek az a specialitása, hogy minden vereségből diadalt hazudik. A darab végén az összes szereplő bennreked egy szobában, amely *belülről* van kulcsra zárva, nincs kilátás, nincs kapcsolat a világgal, saját kivagy, nevelés, provinciális elszigeteltségünk foglyai vagyunk.

Észrevevesszük-e, hogy Örkény 2011-es önmagunkról írta 1977-ben a *Kulcskeresőket*?

Ha van színmű, amely nem igényli, nem is tűri a kódolt beszédet, mivel éppen a nyíltságot, a keresetlen szavakat, a kendőzetlen igazságot szegezi szembe az udvariaskodó, körülményeskedő, köntőrfalazó hazugsággal, az *A mizantróp*. Molière esetében nincs szükség áthallásra, de hogy rezonanciát kelt-e, az ugyanúgy előadásfüggő, mint minden más esetben. Ahogy Brook mondja, egyetlen darab sem szólal meg magától. A *mizantróp*nak is volt, nem olyan régen, olyan előadás, amely makacsul hallgatott. Zsámbéki Gábor rendezése a Katonában lehántja a darabról a szalonias, társalgási külsőségek hámrétegét, amit egyedül Schilling Árpád tett meg az általam eddig látott előadások közül (bár az így kapott „nyersanyagot” felstilizálta homoerotikával). Zsámbéki egészen a színházi milióig csupaszítja le *A mizantróp* világát, csakhogy a színházi milió ezúttal nem belterjes metafora (mint a széplelkeknel), és nem is üres forma (mint a gondolatdeficit rendezőknél), hanem a lehető legnyersebb, szinte természetes valóság. Közvetlen beszéd. *Oratio recta*. A színpadról – Alceste szájából – elhangzó őszinteségrohamok áttétel nélkül vonatkoznak „ránk”: a közönségre és a színházon túli viszonyokra. A „szerepet játszó” Fekete Ernő keskeny mezsgyén lépdel, eltünteti a „figurát”, anélkül, hogy a saját nevében szólalna meg, és *mégis* azt teszi – erre csak a legnagyobb színész képes. A többiek is ugyanígy járnak el, ami azért paradox, mert a „többiek” ellenjátékosok, azt képviselik, amit Alceste elutasít. Zsámbéki a társadalmi hipokrizis homogeneitását fedi föl, azt revelálja, hogy a képmutatás hétköznapi szinten állandósult, nincsenek kasztok, amelyek ebben a tekintetben elkülönülnének egymástól. S ha a valóságban vannak is – mert hát vannak –, a csontig lekopasztott szegény színház (nem a Grotowski-féle, hanem a pusztán művészi értéke és szókimondása miatt kivézetetésre ítéltetett) a meztelen teste, azaz az *üres tér* mutogatásával is képes megjeleníteni a mai magyar létezés botrányát.

Nem kell áthallani, elég meghallani.

Persze, ha rájövünk, hogy „az a kocsonyás anyag a fejünkben: gondolatokat termelni” való. Ahogy a *Kulcskeresők* Nobel-díjas tudósa mondja.

Kutszegi Csaba

A nyitottság sine qua nonja

GERGYE KRISZTIÁN TESTSZÍNHÁZA

Közhelynek számít a megállapítás, hogy a kortárs tánc fogalmát még mindig nem sikerült megnyugtatóan meghatározni. A külföldi szakirodalomban sem található általánosan elfogadott definíció, nincs is mit csodálkozni ezen, ha ugyanabban a terminus technicusban kellene megférnie Pina Bausch Tanztheaterének és a DV8 „fizikai színházának”. És még sorolhatnák számos olyan jelentős alkotót, akinek munkásságához, életművéhez – annak dacára, hogy markáns, egyéni stílusú eszközöket alkalmaz – nem kapcsolódik szorosan a fentiekhez hasonló, közismertté vált fogalom, de azért a kortárs tánc prominensei közé tartozik. Anélkül, hogy ezzel kísérletet tennék a fogalom meghatározására, felhozom azt a (szintén közhelyszerű) megállapítást, hogy tudniillik a kortárs táncnak nevezett, igen sokféle jelenségek egyik (vagy akár egyetlen) közös jellemzője az, hogy kiemelt szereppel bír bennük az emberi test és mozdulat. Hogy aztán ezen belül ki koreografál technikás táncnyelven cselekmény nélküli, elvont táncdarabot, ki mondat fel verbális szöveget, ki kommunikál saját üzenetet, ki értelmez újra (már megírt) klasszikus történeteket – mindez egyénfüggő.

Magyarországon is jellemző, hogy a kortárs tánc-alkotók egy idő után „specializálódnak”: kialakul a koreográfusi nyelvezetük, rögzül a verbális szöveggel, a zenei alappal, a színpadon megjelenített képzőművészeti tárgyakkal és egyéb vizuális elemekkel kialakult módszertani kapcsolatuk, és mindezek (és még egyebek) birtokában komplex nyelvezetű, egymáshoz igen hasonló előadásokat hoznak létre sorozatban. A rosszmájú kritikus megközelítés sokszor igazságtalanul önismétlőnek bélyegzi őket, de tény és való: gyakran nagyon nagy jóindulattal sem könnyű életművön belüli motívumértelmezésnek tekinteni a sok-sok makacsul visszatérő, berögződött rutinnal előrántott tipikus megoldást. Mindenesetre a kortárs tánc-alkotók nincsenek könnyű helyzetben: néhány halvány, ráutaló jel ellenére még egyetlen produkciójuk sem vált a műfaj klasszikusává, sőt, a darabok igen nagy százaléka a következő évadot sem éri meg. Tehát (s a finansziális-strukturális háttér is ezt követeli) az alkotók minimum évente újabb megújulásra kényszerülnek. Mert az elvárás velük szemben nemcsak egy-egy új bemutató, hanem az is, hogy az újabb és újabb premierek újdonságokkal legyenek tele. Ennek a követelménynek *rutinos* munkamódszerrel és eszköztárral nem lehet megfelelni.

Gergye Krisztián valamennyi opusa tipikus Gergye-alkotás, ennek ellenére sem állítható, hogy készítőjük valamilyen (kortárs táncon belüli) irányba specializáló-

dott volna. Sőt! Mintha éppen az volna a specialitása, hogy minden irányba specializálódik. A kortárs tánc-szcéna sokféleséggel reagál a kor igényeire és lehetőségeire, Gergye esetében mintha ugyanez a sokféleség egy alkotóban, egy életműben jelenne meg. A Gergye-oeuvre azt bizonyítja, hogy kortárs tánc-koreográfusi szemlélettel a színházművészet igen távoli területeit lehet bejárni – egy személyben is. Amikor különböző (tánc)alkotók különböző stílusú-műfajú előadásokat hoznak létre, produktumaikkal kapcsolatban el lehet vitatkozni azon, hogy ez most tánc-e (mozgásszínház-e), vagy színdarabot színre vivő (prózai) színházi előadás, sok-sok táncsal, mozgással. A Gergye-alkotások esetében ez nem lehet vita tárgya, hiszen amikor a koreográfus-rendező erős textusú, markáns szövegszínházat rendez (lásd például a Nádas-darabokat: *Találkozás*, *Temetés*), akkor is alapvetően koreográfusi a megközelítése, de legalábbis a kialakított koncepciója erősen kapcsolódik a mozgáshoz, a testhez. Ha pedig ez így van, ebből arra lehet következtetni, hogy a kortárs tánc elsősorban egy színházi szemlélet, nem pedig hagyományos módon meghatározható (tánc)műfaj-kategória. Véleményem szerint áldásos lenne a színházművészetre, ha e szemlélet elterjedne. Ennek nincs is leküzdhetetlen akadálya, mert a rendezőknek nem kellene átképezniük magukat kortárs táncos-koreográfussá, elég lenne, ha drámaelemzőskor szóban, testben, mozdulatban és látványban egyszerre észlelnének, gondolkoznának. Mint ahogy a színészeknek sem tánctechnikai *trouville*-okat kell prezentálniuk a kortárs tánc-szemléletű előadásokon, hanem elég (lenne) ráérezniük, hogyan lehet a testet mozgás közben artistikusan koordinálni, illetve hogy kell a színpadon teljes testtel folyamatosan jelen lenni.

A Bárkán megrendezett *Találkozásban*, a MU Színházban bemutatott *Temetésben* és a nemzeti színházi Heiner Müller-*Kvartettben* ugyanaz a rendezői szándék figyelhető meg: Gergye megpróbálja a textust (pontosabban: annak hatását) térben és időben kiterjeszteni.

Felmerülhet a kérdés, hogy erős, tartalmas szövegnél miért van erre szükség. Az irodalomban a XIX. század második felében kezdődött, és napjainkban is tart a szöveg forradalma, amelynek során intenzív változásfolyamatban felértékelődött az úgynevezett nyelven túli tartalom. Egy-egy kontextusba helyezett szószerkezet, szintagma vagy nagyobb szövegegység mögött artistikus és gondolati konnotációk dzsungele burjánzik, és a szövegek e minőségi jelentésbővülése különböző időszakokban valamennyi verbális műfajban, tehát prózában, lírában, drámában egyaránt megjelent. Az, hogy

zene vagy hangeffektek árnyalják a színpadon a szó jelentését, régóta megszokott, elfogadott. A jelentést hordozó állóképek (díszlet, színpadi látvány) mellett a vetített mozgókép is ha vitathatatlan polgárjogot nem is, de tartózkodási engedélyt nyert a színpadon. Nincs mit csodálkozni azon, ha ezek után a tánc, a mozgás – újszerű felfogásban – szintén, akár állandó szereplőként megjelenik. Mindegyik effajta eszköz az említett előadásokban akkor tölti be funkcióját, ha szövegkibontó katalizátorként is működik. A tánc, amikor ilyen szerepet vállal, szünetelteti évszázados szabadságharcát, amelyben műfaji önállósága elismeréséért küzd. Nem köt rossz üzletet, mert olyan differenciált tudattartalmak, filozófiai mélységek megjelenítésében kap társművészetként le-

hetőséget, amelyek pallérozott nyilvánosságra hozatalához önmagában kevésnek bizonyulna. Gergye kortárs-tánc-szemléletű prózarendezéseiben a tánc, a mozgás újszerű felfogása így jellemezhető: a szöveget szolgálja, ezért nem önálló, viszont saját maga és a szöveg minőségének, tartalmasságának függvényében jóval több egyszerű illusztrációnál.

Az említett három előadásban Gergye valami olyasmit próbál tenni a szöveggel, mint amit a butótáncos a lelkével: igyekszik mélyebb belehatolást lehetővé téve, szétáramoltatni. A mozdulat ebben a funkciójában a verbalitás meghosszabbítója. Ha csupán egyszerű illusztrátora volna, akkor ha a szövegben nyusziról esnék szó, a táncosok-színészek nyusziugrással szelnék át a színpadot.

Ha a mozdulatnak pusztán szófordító tolmács szerepe volna, a koreográfia siketnémáknak kifejlesztett jelbeszéd lenne. Valahol, a kettő közötti széles tartományban helyezkedik el a mozdulat, amikor a felhangzó szövegen túl tartalomból igyekszik valamennyit – érzékelhető többletet nyújtva – megjeleníteni. A szerepéből és a helyéből következik, hogy a mozgás illetően alkalmazásakor a mozdulat nem lehet banálisan-konkrétan hétköznapi, avagy a beszéd-tartalmat könnyen érthetően követő pantomim. A mozgás ilyenkor elvont, hangulatot kelt, érzéseket vált ki a befogadóból, ezzel segíti a nyelven túl tartalmak érzékelését, megértését, átélését.



FENT:
Udvaros Dorottya és
Alföldi Róbert
a Kvarlettben
(Nemzeti Színház)

JOBBRA:
Gergye Krisztián és
Dombi Kati
a Por-hüvelyben
(Trafó)

Schiller Kata felvételei



A *Találkozásban* Gergye nem léptetett fel professzionális táncművészt, de a színészeket viszonylag intenzíven mozgatta. Ez utóbbi ellenére elsősorban nem koreografált mozgással, hanem a tér és a szereplők megsokszorozásával próbálta a szövegterjedés kommunikációs csatornáját kiszélesíteni. Rendezésében az egyszerre csak egy helyen zajló, kétszereplős történet három helyszínre és hat szereplőre terebélyesedett. Ez az alapötlet lett volna hivatott lehetőséget teremteni az igen sokrétű, mély (és szövegen túli tartalmak asszociálására késztető) Nádas-szövegek gazdag kiaknázására. Szerintem az előadáson ez csak részben sikerült, bár a kísérletet igen figyelemre méltónak gondolom. Engem zavart, hogy a férfi színészek (Pásztor Tibor, Szabó Gábor, Dévai Balázs) a mégoly visszafogott mozgásokat, akciókat sem tudták hitelesen magukévá tenni, beépíteni a színpadi karakterükbe vagy legalább elvonatkoztatott, artisztikus testkoordinációval hatásosan felmutatni. A Bárka három fiatal színésze a premieren becsülettel megküzdött a verbális anyaggal (ez önmagában sem kis teljesítmény), de nem tudtak mozgásművésszé is átlé-

A *Temetésben* nem jelent meg a hármas tagolás. A színészek (ugyanaz a hat) a MU Színház kvázi első sorában, a muzsikussal együtt, háttal a közönségnek foglaltak helyet, és az előadáson végig mikrofonba beszéltek. A játékteret két táncos uralta: maga Gergye Krisztián és partnere, Virág Melinda. A színészek az egyszerű helyzetből fakadó viszonylag egyszerűbb feladatot igen jó minőségű szövegmondással „hálálták meg”. A hat hangra (plusz a néhányszor megszólaló táncosokéra) szétzedett, zenei kísérettel is szélesített szöveg akadálytalanul kelhetett életre, „áramolhatott” a térben. A táncosok a színpadon bizarr külsejükkel bizarr helyeken és helyzetekben szabad, bizarr mozgással „kommentálhatták” a csakis auditív tartományban felhangzó verbális szöveget. Így a színészek esetlegesen banális gesztusai nem zavarhatták az egységesülő komplex színpadi nyelvezet kialakulását, a szöveg magába rántotta a hallgatóját, vagy éppen fordítva: belehatolt a befogadóba. Akárhogy történt, sikerült a figyelmet a textusra maximálisan ráirányítani, és a látható események (tánc, mozgás, akciók) ehhez többlettartalmat szolgáltatottak.

Gergye *Kvartett*-rendezése egyértelműen e két előadás koncepcionális továbbgondolása, sőt, egyfajta szintézise. A *Találkozásban* a szöveget felmondó színészek mozogtak (illetve testükkel kitöltötték a teret), a *Temetésben* a vizuális észlelés számára szinte csak a mozgó (táncos) testek szolgáltattak tárgyat (a verbális szöveg csak auditíve volt fogható), a *Kvartettben* pedig az előző kettő kombinációja, ha úgy tetszik, a tézis és antitézis szintézise jelent meg. A *Kvartett* két (Heiner Müller által a darabba be nem írt) táncos szereplője a *Temetés* táncosaihoz hasonlóan tette a (hasonló) dolgát (személyükben is ugyanazok: Virág Melinda és Gergye Krisztián), de itt a két színész (Udvaros Dorottya és Alföldi Róbert) is aktívan mozgott: testükkel, jelenlétükkel, mozdulataikkal, néha *in concreto* táncukkal főalakjai voltak a vizuális mezőnek (is), és fősze-



Spolarics Andrea, Varjú Olga, Virág Melinda, Gergye Krisztián és Varga Anikó a *Temetésben* (MU Színház)

nyegülni (hangsúlyozom: nem azért, mert nem képzett táncosok). Kicsit egészségtelen egyensúlyvesztést okozott az is,

hogy a három tapasztaltabb színésznő (Spolarics Andrea, Varga Anikó, Varjú Olga) a férfiaknál osztályzatokkal érettebb alakítást nyújtott, igaz, jóval kevesebb „zavaró” mozdulatelemmel kellett megküzdeniük. De nem az előadók teljesítményén múlt a produkció (a rendezői koncepció) sikere. Azt gondolom, hogy a végig eléggé mereven üzemelő hármas térbeli tagolás nem tudott ekvivalens kiindulópontként szolgálni a Nádas-szövegekben gazdagon reprezentált idősíki- és egyéb nézőpont- és dimenzióváltásokhoz.

replői voltak a metaforikus tárgyak mozgásával zajló akcióknak (is). Miközben a verbális szöveget is ők prezentálják. Rám kifejezetten pozitív hatással van az élő, működő struktúrába szervesülő komplex, sokrétű színházi nyelv, de nem gondolom, hogy pusztá megjelenése máris kiemelkedő értékűvé avatná az előadást. Mindig az adott előadástól (a darabtól és a rendezői koncepciótól) függ, hogy a sokrétűségben, a komplexitásban milyen az egyes alkotóelemek helyes aránya. A *Kvartett* e tekintetben kifinomult, jó érzékkel megkomponált munka. A már említett mozgások, metaforikus tárgyak és bizarr akciók (félmeztelenkedés, testfésítés, obszcén gesztusok) mellett a teljes (tükrös-díszletes, nagy kellékes) látványvilág és a négy énekes aktív mozgatása-szerepeltetése is adekvát, odaillo, jól sikerült. És nagyon nem utolsósorban említve, a *Kvartettben*

mindehhez még hozzájön az alapvető fontosságú, de nem mindenhol, nem mindennap kínálkozó komponens: a főszerepeket játszó színészek egyénisége, kiaknázható személyiségvonásaik, kiemelkedő tehetségük, alapos felkészültségük. Mindezek ellenére a három közül nekem (a szóhasználat paradox) a *Temetés* a legkedvesebb. Valószínűleg abban a kiállításban, engem, szubjektíve az a Nádas-szöveg érintett meg a legjobban.

A Gergye-jelenség sokrétősége első látásra igen talányos. A táncos-koreográfus-rendező nemcsak prózai darabokat állít színre, hanem – szinte az összes szóba jöhető társművészetben megmártózva – különböző műfajú, általában igen figyelemre méltó, sokszor merészen kísérletező előadásokat hoz létre. Sosztakovics-zenére gazdagon koreografált „kortárs szimfonikus baletet” alkotott, képzőművészettől ihletett munkáiban táncszínpadra performálta egyebek mellett Egon Schiele, Hieronymus Bosch, Francis Bacon és Magdalena Abakanowicz látványvilágát. Ágenssel makro- és mikrokozmosz kortárs operákat tervezett, Tárnok Maricával ember-báb ihlette kortárs színházat rendezett, Árvai György társalkotójaként kísérleti vizuálszínházi installációkkal foglalkozott, Szűcs Edit kosztümfikciói „kortárs táncos” *haute-couture* divatbemutatók koreografálására ihlették. Önálló táncműveiben gyakran kihasználta a divatirányzatként meg-megjelenő káoszfilozófiai trend nyújtotta komplexitás és sokrétőség gazdag képi, hangyi és műfaji lehetőségeit, de test- és lélekanalizáló „tanulmányai-

ban” táncos egyéniségre formált karakteres szólókat is komponált. A *Kvartett* előtti, bátor, jelenre hivatkozása okán is sikeres rendezésében, az *Adaptáció Trikolóriban* tánc- és színpad, opera és képzőművészeti performansz egyidejű jelenléte mellett megalkotta a *kortárs film-színház* műfaját (ha muszáj lenne a látottakat meghatároznom, ezt a terminológiát alkalmaznám).

Gergye Krisztián sokoldalúságát (szerényen) azzal magyarázza, hogy igyekszik mindig mindenhol mindenre nyitott maradni. Az én fordításomban ez azt is jelenti, hogy nem akar, nem szeret rutinból dolgozni. Ahol a tehetséges alkotók nyitottságához (a művészi alázat mellett) művészi szabadság is társul, ott komoly eséllyel épülnek fel jelentős életművek. Ez a mostanság (sajnos) sokat emlegetett, bizonyos hatos kategória lényege: hogy tudniillik a kitarató, minőségi útkeresés, a műfaji határok termékenyítő hatású, szabad átlépése valódi függetlenséget feltételez. Aki dolgozott már fél évnél hosszabb ideig kőszínházban, tudja, hogy az a közeg, strukturális okok miatt, eleve nem a szabad útkeresésnek kedvez. Kőszínházban akkor jelenik meg kortárs, kísérletező, formabontó esztétikum, ha valamiért (legalább ideig-óráig) ilyen irányultságú az intézmény igazgatójának és/vagy főrendezőjének az ízlése, színház-felfogása. E személyi feltétel híján a kőszínházba maximum bevonultatni lehet a független szféra éppen aktuális eredményeit. Hiába, no: a nyitottság *sine qua nonja* az optimális függetlenség.

A szöveg érzékisége

BESZÉLGETÉS GERGYE KRISZTIÁNNAL

– Nem érzed magad színpadi rendezőnek, az utóbbi években a szöveg mégis hangsúlyossá vált a színpadi munkáidban. Az egyik Nádas-darab kapcsán pedig úgy fogalmaztál, hogy a zenei struktúrát követve maga a szöveg válik zenévé...

– Igen, a *Temetés* előadásában történik így, a *Találkozás* viszont inkább szövegcentrikus, s ebben az volt az érdekes, hogy miképp tudom a színészek testét olyan, akár alig mozgó koreografikus helyzetbe hozni, amelyben kifejeződik, hogy minden létállapot egyben testállapot is. Nagyon erősen törekedtünk arra, hogy az – amúgy Nádas által meghatározott – instrukciókat szem előtt tartva, hogy a szövegmondás ne csak egy fejlettséget, hogy a színész ne csak szócsó legyen, hanem testében, lelkében, verbalitásával egyetemben teljességet alkosson, s úgy tudjon megszólalni.

– Nádas mintha régóta „nőne benned”, talán nem is véletlenül, hiszen az író a színházban is „az élő testek között kialakuló képi érzet” érdekli.

– Ha prózai műhöz nyúlok, vagy színpadi keretek között dolgozom, erre a fajta színpadi ars poeticára igyekszem koncentrálni; ehhez a színpad- vagy világlátáshoz azonban csak közelíteni lehet, mert a maximalizmusnak olyan mesteri fokát jelenti, amely szinte már csak gondolatilag létezhet, a színpadművészet pedig kompromisszumokról is szól.

– Ha magadból alkotsz, ahogy koreográfusként gyakran, akkor nem lehet közvetlen műelőzményekre mutatni, az általad színpadra állított Nádas Péter- és Heiner Müller-daraboknak azonban komoly színpadi előéletük van. Foglalkoztál ezekkel?

– Amikor rátaláltam ezekre a művekre, megpendítetek bennem egy húrt, s ezt a hangot, ezt a létfontosságú kapcsolódási pontot, mondjuk úgy, saját belső viszonylatomat nem akartam elveszíteni, ezért csak annyira merültem bele az olvasásba, a keresésbe, hogy még épp elkerülhessem azokat a csapdákat, amelyek végül más irányba vittek volna. Ilyenek lehetnek például a tudatta-



amely szerintem a generációkra alapvetően hatott, viszonyulási pontként tehát ez is benne van a munkámban, de leginkább a két, szinte kanonisztikusnak tűnő karakter, Merteuil és Valmont súlyos jelensége ragadt megával. Müller e két figurára fókuszálva megdöbbentő mélységekig jut, a lét végső tételeit fejtí föl ebben a pokoli viszonyrendben.

– *Tudtad-e eleve, hogy a Trafóban bemutatott Quartet táncelőadása után színpadra viszed Heiner Müller Kvarzettjét is? Volt ebben valami tudatos építkezés?*

– Nem feltétlenül, viszont a történettel illusztrálni lehet, hogy miképp talál meg engem egy mű. Még éppen készült a táncos *Quartet*, amikor úgy éreztem, hogy a négy személy speciális helyzeteit és viszonyait vizsgálva keresnem kellene valamilyen kontextust, egy olyan darabot vagy irodalmi művet, amely valamilyen vezérfonalat mégiscsak adhat, s így elkerülve az öncélúságot túlmutathatunk önmagunkon. Ekkor találtam meg Heiner Müller *Kvarzettjét*, s azonnal beugrott Alföldi és Udvaros neve is. Innentől majdnem tudható volt, hogy a dolog egyszer csak bekövetkezik.

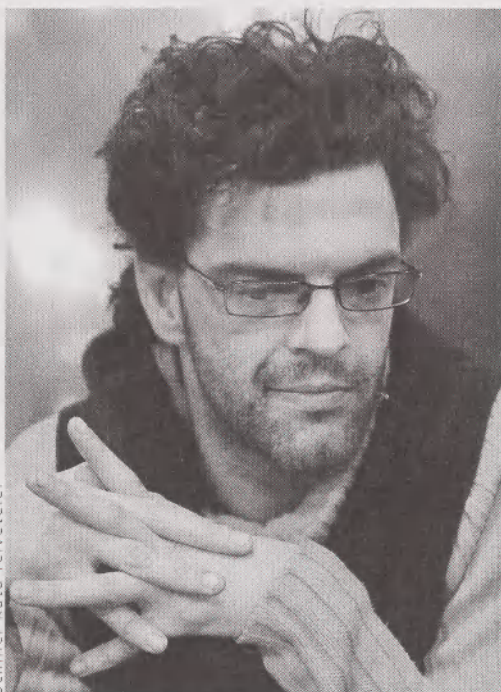
– *Úgy tűnik, színpadi munkáidban eléggé következetesen megjelenik egy létkérdésekkel, egzisztenciális határhelyzettekkel foglalkozó tematikai vonal és egy formai-strukturális problémarendszer. Utóbbira gondolva például érdekes módon tűnik elő, hogy megsokszorozod, megkettőződ, meghá-*

lanon át is ható minták. A darab kapcsán azonban az ember mégis egyfajta színházi kontextusba helyeződik, s bele-belepillant más alkotók Nádashoz vagy Müllerhez fűződő viszonyába. Müllerrel könnyebb dolgom volt (s egyben nehezebb is), mert rengeteg ellenpéldát láttam, vagyis hogy miképp nem szeretném csinálni. Robert Wilson párizsi előadásának felvétele azonban – Isabelle Huppert Mme de Merteuil-alakításával – hihetetlenül inspirálóan hatott rám, de azt sem mertem végignézni. Ugyanakkor szabadságtudatot adott, azt az érzést erősítette bennem, hogy bátran hozzá lehet nyúlni egy műhöz. És ennél többet nem is akartam ezektől a vissza-

tekintésektől, mert magamon belül keresem az utat.

– *A Kvarzett ősforrása Choderlos de Laclos Veszedelmes viszonyok című levélregénye. A szerző a francia forradalom tevőleges alakja volt, Müller pedig szintén belebonyolódott a politikába, ám a múlt század második felének keletnémet világában kiábrándító tapasztalatokra tett szert, s ez formai nyomokat is hagyott életművén; nem véletlenül beszélnek e művek kapcsán posztmodernitásról. Azt hiszem, a te színpadodat is Müller szelleme mozgatja.*

– Valóban Heiner Müller drámáját tekintetem alapnak. Természetesen olvastam a *Veszedelmes viszonyokat*, nagy hatással is volt rám, ahogy az ikonikus film is,



Schiller Kata felvételei



romszorozod a szereplőket, el- vagy megosztod a szöveget, kereszthangsúlyokkal játszol. Miért fontos ez neked?

– A megsokszorozás vagy inkább rétegzettség azért lényeges számomra, mert ilyen módon fejtem föl a dolgokat. És megint Nádasra gondolva, a *Találkozás* és a *Temetés* című művekben olyan mélyen rétegzett helyzetek sorakoznak, hogy már elképzelhetetlennek tartom, hogy ez egy személyen át felfogható legyen. Ezt az összetettséget csak úgy tudom visszaadni, ha bizonyos síkjait, bizonyos rétegeit, rétegmélységeit más-más emberekre, más-más műfajokra és megfogalmazásokra bízom. Mintha valami hatalmas hagyma vagy gömb

lenne, amelynek muszáj megkeresnem a magját. Miközben megpróbálok egy réteget egy dologba belesúríteni, azon dolgozom, hogy a kihelyezett rétegek kommunikáljanak is egymással, vagy egymásnak valamilyen közeget teremtsenek, s abban összetalálkozva, egy sajátos formai rendszert, struktúrát adva, végül felépülhet, rekonstruálódhat maga a mű. Lényegében tehát a különböző rétegek kommunikációjának egyetlen egységgé válása a cél.

– *Még a formai aspektusnál maradva: a többszörözés mellett mindjárt ott a párhuzamosság elve is, amely a Kvarsettben elég nyilvánvalóan van jelen; táncostársaddal, Virág Melindával azonban sajátos helyi értéket képviselve, szinte kiszolgáljátok, árnyékként követitek a hangsúlyos színészduettet. Ebből a helyzetből olykor egészen konkrét utalások kerekednek, néhány apró részletben megidézve például a XVIII. századi szalonarisztokrácia hierarchikus világát.*

– Érdekel engem ez a kiszolgálás és kiszolgáltatottság, az alárendeltség és szolgai helyzet, amely magának a témának is egy adekvát megfogalmazási lehetősége. A színpadra fordítva pedig az a kérdés, hogy miként lehet Alföldi és Udvaros mellé egy olyan táncos közeget rendelni, amely nem táncolja el őket, nem illusztrál, mégis olyan szokatlan testfegyelmi közeget teremt, amelyben hitellel és tétellel lehet létezni és megszólalni.

– *A létezés nagy kérdései közül a Kvarsettben is előkerül a bűn fogalma, az emberi lét mint eleve bűnös állapot nyomászó gondolata.*

– Van valami súlyosan megoldandó a létezésben, tehát muszáj az életünkben valami felé dolgozni magunkat. Ráadásul megkerülhetetlen tény, hogy a testi lét, a testiség elemi meghatározottságot jelent. Táncosként mindez még evidensebb, hiszen az ember a testével ért meg nagyon sok mindent, s innentől egyenes út vezet a nemiség, a szexualitás témájához, és lényegében mindenhez, ami a testben és a testtel történik. És azonnal jönnek a kérdések is, hogy mi számít bűnnek, bűnösségnek, bűnös vagy nem bűnös testnek... Ezek a mai napig eleven témák, és talán örökre azok is maradnak az emberiség életében.

– *Talán mert a bűn eredeti értelmében szinte felfoghatatlan, s mert nehéz együtt élni a bűn gondolatával.*

– Most már igyekszem leválasztani magamról az ehhez kapcsolódó lelkiismeret-furdalást, inkább mint életfeladat jelenik meg számomra a bűnösség: szeretném oldani, személyiségembe integrálni ezeknek a fojtogató problémáknak a megoldási kísérleteit, mert teljességgel megoldani úgysem lehet őket.

– *A testi létre, a szexualitásra gondolva, a Kvarsettben hol van a hús, az érzéki valóság?*

– Heiner Müllernél magában a szövegben, a beszédben van benne a hús, az érzékiség, a szexualitás maga, ezért érzem úgy, hogy a Kvarsett két színészenek szinte egymáshoz sem kell érnie, érzékiségükben már csak szellemileg kommunikálnak. Ami tehát hihetetlenül megérint a szövegben, hogy a verbalitásban kifejeződő szellemiben, vagyis egy absztrakció által bomlik ki ez a különleges minőségű érzékiség. Hogy miközben Merteuil és Valmont egymás intrikusaiként önmaguk intrikusaivá válnak, tulajdonképpen iszonyatos súllyal tekintenek egymásra, s ironizáló komolytalanságukban

véresen komoly játszmát űznek. A két alak egymásban való feloldódása által egy olyan rítust vagy szeánszot szerettem volna elérni, amiben gyakorlatilag mindegy, hogy ki milyen szerepet játszik, s ekkor már azt is mondhatom, hogy a Kvarsett csak ürügy, hogy két embert láthassak, akik az összes lehetséges szélsőséget megpróbálják egymásban, egymás által megélni. Megpróbálnak együtt feloldódni, együtt meghalni, együtt egymásban lenni: mint egy hatalmas nagy szeretkezés beteljesedésében megsemmisülni. És e végzetes feloldódásnak a tanúja a két (táncos)test, akik örökségként viszik tovább e helyzetet vagy viszonylatot, mert itt már ők a tettesek, végrehajthatják a gyilkolás absztrakt – valóságos meg nem is valóságos – gesztusát.

– *Tehát az érzékiség igazán a szövegben kap „testet”. A színpadra gondolva, lehet-e annyira érzéki a textus, hogy felülírja a konkrét testi tapasztalatot, és mint érzéki kapjon önálló egzisztenciát?*

– Aki a valódi érzékiséget Nádason túl szavakká, mondattá, szövegtestté képes tenni, az Hajas Tibor. Nem véletlen, hogy a Kvarsettbe két helyen is illesztetem a jelenlegi felismeréseim alapján főleg költőnek gondolható alkotó írásaiból; Alföldi és Udvaros fantasztikus közvetítésében ezek a részletek talán még érzékibbek is, egyszerűbb és sötétebb módon azok, mint Müller szövegei. Hajast olvasva Vörös Róbert dramaturggal azonnal ráismertünk, hogy ez az, amit keresünk. Azt hiszem, hogy a kettő együtt sokkal több, mert az egyik a másikat olyan sűrűségű helyzetbe hozza, amelyben sokkal mélyebben és erőteljesebben élhető meg az, amiről a darab szól, és ami engem érdekel.

– *Mintha darabjaid, rendezéseid alapvetően mégsem az érzékiről szólnának, inkább az érzeinknek szóló különleges fordítások lennének.*

– Igen, ez pontos megfogalmazás, mert tényleg arra törekszem, hogy érzékelhetővé váljon valami felfoghatatlan, s ez szerencsés esetben épp a saját kikövetelt tapasztalatom a művekről, a világról.

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE: PÉTER MÁRTA

ÉLET ÉS ●
IRODALOM
IRODALMI ÉS POLITIKAI HETILAP

MINDEN PÉNTEKEN!

**KERESSE A HÍRLAPÁRUSOKNÁL
VAGY FIZESSEN ELŐ!**

Kedvezményes éves előfizetési díj 15.500 Ft

Megrendelhető a szerkesztőségben:

1089 Budapest, Rezső tér 15.

Tel: 06-1 210-5149, 210-5159; Fax: 303-9241

e-mail: lapterjesztes@es.hu

Kővári Orsolya

Jelentősre gömbölyödve

CSUJA IMRÉRŐL

Egy, a színészet lovagkorából származó megkülönböztetés az „apaszínész” skatulyát húzná rá. Dr. Némegy Gyula *A színháztudomány kis lexikona* című gyűjteményében olvasható, hogy „betöltött ötven év és túlhaladott nyolcvan kiló kellett hozzá”.

Talán illene szemérmesen kerülni a súlykérdést és a színészet súlyával bíbelődni mindjárt a színészé helyett, ám Csuja alkata tagadhatatlanul főszerepet játszik pályáján. Tekintélyt parancsoló kaszni, „apányi” természet, azonban nem eredendően kövér, hanem elhízott színész, és a kettő közé nem lehet egyenlőségelet tenni. Különbözőségük épp a feladataik adta mozgástérben érhető tetten. A kövér színész többnyire ártalmatlan holdvilágképű kisembert jelent, szeretetre méltó teszetoszá, óriási peche, hogy néhány kivételes alkalomtól eltekintve dundi karakterekre kárhoztatják, puttókra és buffókra, a többiről pedig talán jobb nem is beszélni. Az elhízott színészt ellenben hedonista hajlamokkal képzettársítja rendező és közönség. Esetében a főlőleg nem esztétikai kategória, hanem a színész vélt vagy valós féktelenségének, szenvedélyeinek megtestesülése, márpedig a hasát szerető vagy korpulenciájáért tivornyákon megdolgozó színész mindig közelebb és szerethetőbb a látszólag salátán élőnél.

Csuja robusztus alkat. Pompás színházi főemlős. A mára már megboldogult karakterszínész (jellemsszi-

A hülyéje (Kerekes Évával)



Apátlanul (Végvári Tamással és Debreczeny Csabával)

nész) kategóriába sorolnák a múlt századi színház- művészeti lexikonok. Színpadra lépése derűvel tölti el a nézőt. A derű itt nem mosolyognivalót takar elsősorban, hanem valami igencsak kedvre valót. Markánsat, erőteljest, élvezhető.

Azért érezzük úgy, hogy ő a kocsmáros a falusi italboltból, a kamionsofőr a benzinkútról, a hentes a piacról, a horgász a szomszédos stégről, vagy a vasutas a pályaudvarról, mert felrémlik láttán a sokizű, sokszagú valóság. Az ember ember által való megformálása színészetének egyik fő erénye. A drámai vereszetet is a hétköznapok nyelvére fordítja.

Profiljává vált a szürke alakok élénk köntösbe bújtatása. Viccesként aposztrofált alakításai legnagyobb értéke azonban, hogy tisztában van a nézőt oly hevesen szórakoztató pillanat valós és fájdalmas voltával. Gondoljunk csak a *Portugál* Kocsmárosára, a *Bohémélet* Schau-nard-jára vagy a *Finito* Blondin Gáspárjára.

Csuja nem pepecselő színész. Nem hozzák lázba a nűánszok, aprólékos, részletekre fókuszáló elemzés helyett érdemi jellemzőkre világítva építi szerepeit. Ez a szerepformálási attitűd nem azonos az elnagyolással; viszont jó megfigyelőképessegre és lényeglátásra enged következtetni. Olyan technika ez, mint a hideg-



Koncz Zsuzsa felvétele

Bohémélet (Terhes Sándorral)

tű a sokszorosított grafikában: kevés határozott vonallal minden ott van a papíron, ami a részletgazdagsághoz kell.

Kifinomult művelője jellem- és helyzetkomikumnak, kinezikának, remekül poentíroz. Belépéskor rögtön jelen lenni, tekintettel nevetetni, úgy hatni, hogy közben a színész látszólag nem csinál semmit, a közönség ütőerére tapintani – a nagy komikusok specialitása. Gazdag eszköztárat, önismeretet, testtudatot, komoly koncentrációs készséget egyszerre feltételez.

Mindjárt le kell szögezni: Csujja nem komikus. Sokkal több annál. Humora van a színpadon, és ez egészen más minőség. E humor egyaránt merít komikumból és iróniából. Ironizálja az ironizálót. Rejtett aspektusokat tár fel. Mély érzékenységet sejtet, nagy lelket, belső szomorúságot. Feydeau darabjának (*A hülyéje*) süket feleséget istápoló katonakarikatúrájában bohózati vénáját, a *Jógyerekek képekönyvében* (Apusunk) a groteszk iránti érzékét, a *Finitóban* szatírára élesített humorát, a *Motel* kamionosában Bodó Viktor és Vinnai András ámokfutására való fogékony-

ságát bizonyította, de nincs a nevetetésnek olyan regisztere, melybe ne lapozna bele bátran. Zsonglőre a közönség rekeszizmainak. Nemtől, korosztálytól, műveltségi indextől, avatottságtól függetlenül főzi puhára a nézőt.

Kevesek nyúlnak hozzá merészen, noha képlékeny alapanyag. Az elmúlt évek számomra legemlékezetesebb Csujája Dömötör András *Vízkereszt*-rendezésének Orsino hercege – melyért szereposztót és színészt egyaránt elismerés illet. A herceget csiszolt modorú, jóvágású bonvivánalkatnak írja le a shakespeare-i szakirodalom, de a kontraszt csak az első pillanatok érzete, hamarosan világossá válik, hogy Csujja személye nem hatásvadász keresztbe osztás, egyszerűen ő Dömötör olvasatának nyűgös, ingerült Orsinója. A szerep alapmotívuma, hogy Illíria hercege magára a szerelemre vágyik, nem Olivíára, érzelmei látványosak, hevesek, de az első adandó alkalommal elnyomja őket a hús-vér szerelem lehetősége. Dömötör hátat fordított az álmosító Orsinóknak, és Csujja méretére szabta



Jógyerekek képekönyve (Széles Lászlóval)

a szerepet, aki egyszerre jelenítette meg a shakespeare-i és a rendezői mondandót: a herceg tehetetlen mélabúját, türelmetlen éhségét, életképtelen halálvágyát, a Cesarióval (Violával) való viszony pikáns erotikáját és a reneszánsz életörömöt.

A *Platonov* (*Apátlanul*) Vengerovicsából kivételesen nem pusztán az öntudatosan tollasodó zsidó kereskedő képe maradt meg, hanem a férfi különös tartása, amint méltósággal tűri a léhűtők sértegetését. Csujja Vengerovicsáról nem pattantak le nyomtalanul a szavak. Blazírt arckifejezése mélyebb megbántottságot takart. A *Finito* nagyábrándi Blondin Gáspárja Nyikolaj Erdman Podszekalnyikovjának pandanja (minthogy Tasnádi István *Finitója* *Az öngyilkos* nyomán íródott át a húszas évek Oroszországról az ezredforduló Magyarországra). Csujja játéknak izgalmát az elpimaszkodás folyamatának érzékletes bemutatása adja. Roppant szórakoztató viselkedéstanulmányt nyújt arról, hogyan lényegül át a bájosan bumfordi falusi munkanélküli egész környezetét ugráltató zsarnok „munkafelügyelővé”.



A Finitóban

Alessandro Baricco *Novacentója* lábujjhegyen oszon át Csuja pályáján. Nem tudom, hogy a „megbukott” vagy a „nem lett siker” kifejezés pontosabb-e, lényeg, hogy ilyesmiről van szó. Sajnálatos, mert a monodrámák nem tülekednek Csuja listáján, és mert a színész igen szép alakítást mondhatott magáénak. Az előadás Achilles-sarka a dramaturg volt, és végső soron a rendező. Csuja egy képességmentesen dramatizált papírízű megamonológgal zsonglörködött; kötél nélkül járva kötéltáncát csaknem két órán át.

Csuja kiváló hangbéli adottságai régóta ismereteseek, széles skálán alkalmazható szinkronfenomén, a *Rémrendes család* Al Bundyjától Wesley Snipeson és Andy Garcian át Alfred Molináig jó választásnak bizonyul. Olyan előadások esetében pedig, mint *Az arab éjszaka* – melynek statikussága erősen alapoz hang- és beszédbéli képességekre –, különös jelentőséggel bír, hogy gyakorlatilag hangszerként szólal meg.

Janisch Attila fedezi fel a kortárs filmművészet számára a nyomasztó *Hosszú alkonyban* (1997), melynek agresszív buszsofőre egyszersmind mintául szolgál Csuja későbbi profiljához. A *Moszkva tér* epizódjában Kigler faterjának szerepében fia osztálytársnőjére nyomul autókereskedő virtusban. Később a szintén Török Ferenc jegyezte *Szezon* balatonligai szállodaigazgatójának szerepében regulázza a fegyelmetlen személyzetet. Talán legizgalmasabb filmes munkája Mundruczó Kornél *Nincsen nekem vágyam semmi* című filmjének homoszexuális ügyvédje. Ez utóbbival párhuzamosan készül el népszerűsége mérföldköve, az *Üvegtigris*, és veszi kezdetét a dömpingfilmek sorozata, melyek között színészi teljesítmény ide vagy oda, már csak nagytítóval akad említésre méltó. A *Valami Amerika* második részének Balája szép, pontos munka, és bár a



Schiller Kata felvételei

Vízkereszt (Hámori Gabriellával)

film számos jelenete siralmas, Csuja magát stilizáló „maffiapapája” könnyekig szórakoztató.

Hatévnyi vidéki szereplés (Pécs, Debrecen, Eger) és az Arany János Színházban töltött négy év után egy évtizeden át kényszerszabadúszó. Vendégeskedik. Felcsap szinkronszínésznek. Belakja a stúdiókat. Lukáts Andor *Portugál*-rendezésének pocakos kocsmárosával szivárog be a fővárosi fősodorba. A Katona József Színház nem, az Örkény 2004-ben szerződteti. Negyvenöt évesen Jászai-díjazták. Most jó sora van. Gondolnak vele szerzői filmben, közönségfilmben, színházon belül és kívül. Jelentősre gömbölyödött.

MAGYARORSZÁG VEZETŐ
TÁNCHELLÉK-ÜZLETE

Sansha[®]
Minden, ami tánc és mozgás



Hozz magaddal egy SZÍNHÁZ magazint üzletünkbe és minden Sansha termékre

10%

kedvezményt biztosítunk. Vásárlásonként a maximális kedvezmény 10% lehet.

A kedvezmény más akciókkal nem vonható össze. Az akció 2011. április 1-jéig érvényes.

Havonta megújuló akcióinkról a www.sansha.hu oldalon tájékozódhatsz!

1066 Budapest, Ó u. 42. Tel/fax: 269-56-59. info@sansha.hu. Nyitva tartás: H-K-Cs-P: 10-18, Szerda: 11-19, Szombat: 10-15.

Időszerűtlen kérdések

BESZÉLGETÉS CSIZMADIA TIBORRAL



– Két nappal ezelőtt született Egerben döntés az új igazgató személyéről. Holnapután már nem te vagy az igazgató. Hogyan gyorsult fel ennyire a váltás?

– Az én mandátumom 2011 júliusának végéig szólt eredetileg, de közös megegyezéssel válunk el egymástól, az új igazgatót február 1-jével nevezik ki.

– Ki kezdeményezte a közös megegyezést?

– Az önkormányzat, azaz a megyei közgyűlés elnöke javasolta. Az egri színház ötven-ötven százalékban megyei és városi finanszírozású, de a megye a fenntartó. A közgyűlés elnöke azt mondta, hogy ő nem hisz egy olyan átfedéssel rendelkező időszakban, amikor még a régi igazgató vezeti az intézményt, de már kinevezték az újat is, mert ez konfliktusokra ad alkalmat, ezért azt ajánlotta, hogy váljunk el. Az elnök már a közgyűlésre, amely kinevezte az új igazgatót, magával vitte a közös megegyezés lehetőségét; ez volt az egyik napirendi pont. Én abban az esetben tudtam elfogadni a közös megegyezést, ha az a két produkció, amit terveztünk, az eredeti szerződési feltételekkel valósul meg.

– Valójában tehát most még a te évadod megy végig.

– Igen, én pedig fel vagyok már mentve.

– Morálisan hogy értékeled, hogy tíz év után az önkormányzat azt ajánlja fel, hogy közös megegyezéssel távozz?

– Ebből én nem csinállok érzelmi kérdést. Az lepett volna meg, ha másképp történik.

– Szerinted az önkormányzat hogyan értékeli a te tíz egri évvedet?

– Akik nem ismerik az általunk létrehozott színházat, valószínűleg azt mondják, hogy most minél előbb a mi emberünk jöjjön, elvégre én az előző szocialista vezetés alatt kaptam a megbízásom, csak a városnál történt váltás a két ciklus alatt.

– Ezek szerint akkor még kaptál támogatást egy FIDESZ-es városvezetéstől is.

– Igen. De a mostanitól már nem, ahogy a megyétől sem. Lehet, hogy voltak színházba járó képviselők, de nem ez a jellemző.

– Ha nem csinálnsz is belőle érzelmi kérdést, mi most mégiscsak azért beszélgetünk, mert lezárult tíz év. Te adtál valamit a városnak, a megyének, a normális elvárás az volna, ha a munkádát értékelné a fenntartó is. Megdöbbenő, hogy ennyire ne legyen jelentősége annak, mit tesz bele az ember a közönsébe...

– Én ezt nem gondoltam így végig. Lehet, hogy ez alkati kérdés is. Azt hiszem, a helyi közönség nagyobb része szerette ezt a színházat, amit mi képviseltünk. Nyilván voltak olyanok, akik megijedtek Zsótér stílusától vagy Máté Gábor karakteres gesztusaitól, vagy politikai értelmezést tulajdonítottak olyan előadásoknak, amelyekben semmi politika nem volt. Én, úgymond, egy szocialista időszakot csináltam végig, néhány vezető döntése alapján. Most viszont úgy látom, országos tendencia, hogy aki ezt az időszakot végigcsinálta, azt le kell cserélni – függetlenül attól, hogy milyen minőségű volt. Bizonyos értelemben még büszke is lehetek magamra, hogy ilyen fontos nekik, hogy lecseréljenek.

– Szerinted ez be fog gyűrűzni a fővárosba is?

– Talán nem. Máté Gábor és Bálint András kinevezését az új fővárosi közgyűlés nem kifogásolta. Ez jelezhet olyan szándékot, hogy a folyamatosságot biztosítani kell. Most azonban az anyagi feltételek, az egész színházról való gondolkodás megváltozott. A fővárosi színházaktól folyamatosan pénzt vonnak el, és ha egy vezetőt ezzel olyan színvonalcsökkentésre kényszerítenek, hogy színháza szinte működésképtelenné válik, akkor le is mondhat. Én is folyamatosan ezekkel az elvonásokkal szembesültem, az önkormányzat színezetétől függetlenül folyton szűkítették a mozgástermet, gyakran nagyon komoly harc volt a költségvetés kialakításakor. Szolnok, Kaposvár színházával kell összehasonlítani a színház támogatását, és nem egyéb intézményekkel, iskolákkal, múzeumokkal, könyvtárakkal.

– Ez a tíz év olyan ívet rajzol meg, amely – mivel Blaskó Balázsnak más elképzelései vannak – a csúcson szakad meg. Eger mintha most élné fénykorát, talán még több tartalék is lett volna benne, bár állítólag egy társulat élete nyolc-tíz év. Te mikor döntöttél arról, hogy nem pályázol többet?

– Egy társulat életében több periódus van. Amikor elkezdtem, úgy gondoltam, három év alatt juthatunk a csúcsra. És valóban, a kezdéshez képest a második-harmadik év nagyon sikeres volt. Már az első igazgatói ciklus után döntenem kellett, hogyan tovább. Bár én genetikailag kódoltan nyugtalan ember vagyok – hat évet töltöttem Szolnokon, ötöt a Budapesti Kamaraszínháznál –, mégis úgy éreztem, még csak félúton vagyunk. Minden külső nyomás nélkül úgy gondoltam, pályáznom kell, mert van még ebben tartalék, és eléggé magától értetődően kaptam meg ismét a színházat.

– Volt akkor vetélytársad?

– Számottevő nem. De már akkor gondoltam, hogy egy harmadik periódust talán nem fogok végigcsinálni. Hiszen onnantól egy újabb ötéves ciklus kezdődhet. És akkor az már tizenöt, húsz év. Érted, amire gondolok?

– Értem is, meg nem is. Kaposvár és a Katona hosszú ciklusok.

– De nem biztos, hogy igazuk van. Nem vonom kétségbe az ott létrejött értékeket, akik belül vannak, azoknak jó is, de nyilván sok megoldatlan feszültség is halmozódott fel.

– Végül is belső vagy inkább külső döntés volt, hogy nem pályáztál?

– Végig azt éreztem, hogy nem akarok még egy ciklust. Életvezetési szempontból is nagyon nehéz, Pesten van a házunk, hetente kétszer jövök az egyetemi óráim miatt, itt is próbálunk lakni, ott is, a gyerekünk Egerben jár iskolába... De talán a fontosabb inkább az volt, hogy semmi olyasmi nem történt, ami ezt a „nem akarok”-ot visszafordította volna. Az önkormányzat vezetőinek is megmondtam már két évvel ezelőtt, és a társulat is tudta. Ezzel együtt tettük a dolgunkat, megalakult a táncmozgató, ami újabb lökést adott a munkának, az iskolai programunk is erősödött, Zsótér Sándor is odaszerződött. Tovább tudtunk lépni, fejlődni ez alatt az időszak alatt is. Ugyanakkor egy vidéki színház húszat-harmincat tud egy produkcióból eljátszani. Állandó bemutatókényszer van, és ez egy mókuserék. Van sikerélmény, de tulajdonképpen még sincs. Olyan nincs, hogy három-

négy évig vigyünk egy előadást, mert egyszerűen elfogy a néző. A Pestről Egerbe látogatók nem tudják megöltetni a nézőteret.

– Ez viszont az egész rendszer hibája. Hiába jelenik meg egy érték Egerben, ha azt nem látják Szolnokon vagy Zalaegerszezen, vagy Pesten sorozatban, akkor az nem tud életben maradni. Hogy a jelentős előadások nem tudnak sokáig menni, azért nagy baj, mert ezek is tesznek egy színházat naggyá, akár nemzetközileg is ismertté. Talán csak Debrecen vagy a kolozsvári színház tudja évekig műsoron tartani darabjait.

– Pontosan, az egész rendszer hibája. Rendkívüli helyzetek kellene ahhoz, hogy egy darabot megmutassunk másutt, és mi ezeket a helyzeteket kerestük is. Az Alizt vagy A párnaembert bemutattuk a Katonában, volt egy-két kooperációnk is, szintén a Katonával és Tatabányával. Az utóbbi két évben a munkánk valóban kiteljesedett, de ez nem oldotta meg a problémákat. Én is felhalmoztam nehézségeket; például nem tudtam teljesen kicserélni a társulatot, mert nem küldhettem el azokat az embereket, akiknek az egzisztenciája Egerhez és a színházhoz kötődik. Az, hogy egy társulaton belül is több társulat, több csoport van, nem baj, hiszen azért dolgoznak itt különböző rendezők, Zsótér, Máté, Szegvári vagy akár én is, hogy köréjük szerveződjének az egyes csoportok.

– Mit nem sikerült még megoldanod?

– Mivel mi az egri és a Heves megyei közönségnek játszunk, mindig azzal kellett számolnunk, hogy ők tartják el a színházat. Miközben mi a nemzetközi porondra is ki akartunk lépni, ami a pályázatomban is fontos programpont volt. De valójában ez nem sikerült. Valamennyit turnéztunk a Quartet nemzetközi fesztivál keretében, ami saját kezdeményezésünk volt, négy ország kooperációja. De nem úgy voltunk jelen, ahogy egy showcase-en valaki meglát bennünket, és meghív. Mint említettem, nem is tudtuk életben tartani az előadásokat hosszabb ideig. Érdekes lenne tudni, hogy például a debreceniek, akik sokat járnak külföldre, hányat játszanak ugyanazokból a darabokból otthon. Én ebben az anyagi helyzetben nem tehettem meg, hogy egy előadás felfrissítésére ráfordítom legalább négy próba költségét, ezért sem maradhattak hosszabb ideig életben a produkciók. Bár volt kivétel, amikor egy év után játszottuk újra például A velencei kalmárt, amikor meghívták a plzeňi fesztiválra.

– Két éve bejelentetted, hogy nem folytatod. Az mennyire befolyásolt, hogy nem is biztos, hogy esélyed lett volna nyerni?

– Ez csak a napokban derült ki, eddig ezzel nem szembesültem. Lehet, hogy valóban nem lett volna esélyem – inkább így fogalmazok, megengedően. Ha viszont ringbe szállok, mindent megmozgattam volna, hogy esélyem legyen.

– Végig arról beszélünk, hogy politikai döntés született Egerben.

– Számomra ez egyértelmű.

– Mit fog ez hozni a jövőben?

– Most egy nagyon más ízlésű ember kapta meg a színházat, akivel én folyamatosan vitatkoztam az igazgatásom alatt. De azt gondoltam, hogy abban a színházban, amit én csináltam, ilyen ízlésnek is lehet létjogosultsága.

– De nem adtál nagyobb teret neki.
 – Igazgatásom alatt Blaskó Balázs hat darabot rendezt – ekkor kezdett rendezni –, és minden évben körülbelül két szerepet eljátszott. De azt nem gondoltam, hogy ez lehetne színházunk meghatározó iránya. Egerben, most úgy látjuk, másfajta színház lesz.



– Nem érdemes felsorolni, hány vidéki színházban történt politikai döntés alapján igazgatóváltás. Inkább az a megdöbbentő, hogy olyan emberek, főleg színészek – Crespo Rodrigo, Rázga Miklós, Blaskó Balázs – kerültek színházak élére, akiknek semmilyen színházvezetői tapasztalatuk nincs, és nem láthatjuk a pályázatokat, azokat a szakmai érveket, amelyek személyük mellett szólnak.

– Nem tudom, hogy Crespo Rodrigónak milyen köze van ahhoz a helyhez, amelyet vezet, hacsak az nem, hogy Székesfehérváron játszott, és most a két színház majd együttműködik. Rázga és Blaskó az adott színházban dolgozik, az érv az, hogy ők ismerik a színházat. Blaskó huszonhárom éve van Egerben, sok mindent szervezett, és van egy világlátása, aminek a dominanciáját most érvényesíti.

– Blaskó Balázs „klasszikus nemzeti népszínházat” ígért.

– Ezek lózungok...

– Neked is volt ilyen?

– A népszínház – vidéken nem nagyon lehet mást csinálni, ezt én is kifejtettem korábban a pályázatomban, mert a sokműfajúságot fontosnak tartom. Bár nem a francia értelemben gondoljuk mi a népszínházat...

– Elég tehát annyi az igazgatóshoz, hogy valaki vidéki színházban színész legyen?

– Messze vezetnek a gyökerek. Egyrészt a színésznek van arca, aki rá szavaz, tudja, hogy kire voksol. Másrészt természetesen a büfében jobban lehet tudni, hogyan kell vezetni egy színházat, mint az igazgatói irodában, így az elégedetlenség kitermeli azt a színésztípust, aki a saját sorsát akarja a kezébe venni. Harmadrészt ma a rendezők nem altruista alapállással viszonyulnak a színházhoz, inkább a saját produkcióikban, nem társulatokban gondolkodnak, nem akarnak vezetni. Az is hatással lehet erre, hogy az igazgatók nem szerződtek rendezőket, én ezt hibának tartom. Én hiszek abban, hogy fontos az állandó rendező a színházban, de ez kezd kiveszni.

– Értem ezeket az érveket, de mégsem olyan formátumú színészekről beszélünk, akiknek a művészi teljesítménye garancia a vezetés minőségére.

– Kicsit olyan ez, mint a celebek élete, akik leginkább arra fordítják energiájukat, hogy celebek legyenek, nem valaminek, egy minőségnek a létrehozására. Ők pedig a politikai kapcsolatok építésére áldozzák az energiát, és nem a művészi teljesítményre.

– Több minőségben is – mint a színházi törvény egyik előkészítője, színigazgató, a Magyar Színházi Társaság elnöke – lehet elképzelésed, mitől lenne az igazgatóválasztási folyamat demokratikusabb, hogyan maradhatna a politika távol tőle. Milyen volna egy jobb rendszer?

– Az Előadó-művészeti Törvény előkészítésében az egyik legnagyobb gondot az jelentette, hogy a készülő szöveg folyamatosan ütközött azzal a kétharmados önkormányzati törvénnyel, amely azt mondja ki, hogy az általuk központi normatívából fenntartott intézmények vezetőit ők nevezik ki. Amíg az önkormányzati törvény ilyen, addig ez így marad. Mi meg a pályázatokat bíráló szakmai bizottság összetételét szűrtük el. Ez egy kilenctagú bizottság, amelyből mindössze négyen képviselik ténylegesen és függetlenül a szakmát; a többi öt függő viszonyban van: a minisztérium, a szakszervezet, a közalkalmazotti tanács képviselője és a két önkormányzati hivatalnok is, aki vagy politikus, vagy politikai akaratot testesít meg, tehát nem tisztán szakmai delegáltak. Amikor a szakmai bizottság véleményére hivatkoznak, az egyáltalán nem egy független szakmai vélemény. Az egyik ellentmondást úgy lehetne áthidalni – amiben én egyébként hiszek, de nem sikerült keresztülverni –, hogy a fenntartó kulturális bizottsága és a színházi szakemberek együttesen hallgassák meg a jelölteket, pályázókat.

– Most hogy van?

– Most különböző szintek vannak. Van a „szakmai meghallgatás”, aztán városnál a kulturális, megyénél a művelődési bizottság már a politika által erősen befolyásolt meghallgatása, amely utóbbi már előterjeszti a döntést a közgyűlés felé. Ezután jön a közgyűlés. Egészségesebb volna, ha a két bizottság, a szakmai és a kulturális együtt tudná meghallgatni a jelölteket: a szakemberek kérdéseket tehetnének fel, amit figyelemmel kísérne a politikus, a kulturális bizottság képviselője is. Akkor világossá válna a pályázó leírt mondatai mögötti tartalom. Ha egy szakember elolvasson egy pályázatot, markáns képe alakul ki róla, a múlt, a teljesítmény, az elképzelések, a tervek alapján. Egy politikusnak nem ezek a szempontjai.

– De azt nem lehetne elérni, hogy a szakmai javaslat kötelező érvényű legyen. Hogyan tudod meggyőzni a politikusokat, hogy nekik érdekük legyen a szakmai vélemény figyelembevételére?

– Volt egy jó tapasztalatom Tatabányán, a korábbi igazgatóválasztás során. Sok pályázó volt, kilenc vagy tizenegy. Ott Ascher Tamás, Takács Kati és én voltunk a felkért szakértők, akik meghallgattuk a pályázókat. Semmi mást nem csináltunk, csak kérdéseket tettünk fel, nem volt bombázás vagy prejudikálás. Végül az derült ki, hogy Harsányi Sulyom László a legalkalmasabb a vezetésre, szakmailag, emberileg, és ez mindenki számára egyértelmű volt, beleértve a politikust is.

– És talán bármennyire cinikus a politika, akadnának olyan szakemberek, akik fölötte állnak annak, hogy bármely politikai oldalhoz legyenek köthetők. Ennek lehet szerepe?

– Most élesebb helyzet van, mint három éve, ilyen még nem volt az utóbbi húsz év történelmében. A mostani politikai vezetés olyan radikálisan egy irányba mozdította el a feltételeket, hogy aki most színházvezető akar lenni, tudja, hogy a központi politikai irányításhoz kell közel lennie, mert csak ez lehet hatással a helyi döntéshozókra is, akik így felsőbb utasítást kapnak.

– Van, aki szerint egy vidéki bábszínház vezetői posztjához is politikai kapcsolat kell.

– Én ezt egyelőre nem látom, de lehet.

– És ebből a mostani helyzetből hogyan lehet majd kilépni?

– Tudatos, egyirányú, könyörtelen helyzet ez. Sokáig fog tartani, és maradandó nyomot hagy. Cizellálhatjuk, de mégiscsak ezt gondolom. Dolgozni kell rajta, nem tudok jobbat.

– Visszatérve a folyamatra, amelynek demokratikussá tételén dolgozni kell, mennyire segítene a pályázatok és meghallgatások nyilvánossága?

– Nem segítene. Most egy többféle szinten értelmezett nyilvánosság van. A pályázó nyilvánosságra hozhatja a pályázatát, ugyanakkor nyilatkozatot kell tennie arról, hogy hozzájárul-e ahhoz, hogy harmadik személlyel közöljék a pályázatát, és sokan nem járulnak hozzá. Az ülések elvileg nyilvánosak lennének, a szakmai jegyzőkönyveket nyilvánosságra hozzák, ám azok persze nem szó szerintiek.

– Nem segítene a pályázatok nyilvánossága? Ha tudnánk, kinek milyen elképzelése van?

– Nem segítene jobbat tenni a folyamatot. Vajon megakadályozná-e ez bármiben a politikát? Esetleg lenne némi szégyenérzete, semmi több. A politika azonban nem a szégyenről szól.



– Inkább csak arccal egy olyan világ felé fordulva kérdem, amelyben demokratikusabb folyamatok zajlanak.

– Akkor majd lehet újra beszélni ezekről a dolgokról. Most nem lehet.

– Amikor Schwajda György kaposvári pályázata nyilvánosságra került, megdöbbentő volt.

– A mai napig nem értem, hogyan történhetett, hiszen dolgoztam Schwajdával, ismertem. Mintha egy első vázlat lett volna az a szöveg, amiben alanyt és állítmányt sem egyeztettek.

– A Színházi Társaság elnökeként azonban nyilván az a dolgod, hogy jobbat, szakmaibbá tedd a folyamatokat.

– Igen, ám a Társaság befolyásolási képessége egyre kisebb hatásfokú. A Társaság eddig, mondjuk így, reprezentatív szervezete volt a színházi szakmának, bár én azt gondolom, hogy most is az. Eddig velünk kommunikáltak a hivatalok, a politikusok. Most a politika nem a Színházi Társasággal vitatja meg a problémákat.

– A Társaság elkezdett marginalizálódni, létrejött egy konkurens szervezet, a Magyar Teátrumi Társaság, amely most politikailag előnyösebb helyzetben van. De azért a Színházi Társaság maga is hozzájárult a marginalizálódásához azzal, hogy nem volt elég markáns a jelenléte, a tevékenysége, a kommunikációja.

– Mivel én négy éve vagyok tagja az elnökségnek, ezt kissé másképp látom. Kétségtelen, hogy amikor valamilyen ügyben egy markáns állásfoglalást kell kiadni, akkor a demokrácia csatornáin átfuttatva minden átlagolódik, és nem lesz olyan karakteres, mintha én a saját véleményemet mondanám. A túl sok egyeztetéstől a markáns vélemény – minden ellenkező akarat ellenére is – végül túl finommá válik.

– Te ilyen Színházi Társaságra vágysz?

– Mivel én vagyok az elnöke, bizonyos értelemben az én jellemző jegyeimet is viseli. Lehet, hogy nem ilyen ember kell a Társaság élére, mint amilyen én vagyok, aki mindenfajta impulzust begyűjt, és összesíti őket, hanem egy napi indulatokkal létező valaki, aki legfeljebb bocsánatot kér később azoktól, akik helyett nyilatkozik, hogy nem egészen így gondolta.

– Te nem vagy sem agresszív, sem konfliktuskereső.

– Valóban. Én inkább háttérmunkás vagyok, rendezőként is a színészek sikeréért dolgozom.

– Vajon most ki tudna egy sikeres Színházi Társaságot vezetni? Az, aki dárdával megy előre, vagy aki inkább a kompromisszumokat keresi, és higgadtan kommunikál?

– Látom a saját korlátaimat, amelyek rávetülnek talán a Társaságra is, és látom, hogy a Magyar Teátrumi Társaság tagjai, és elsősorban Vidnyánszky Attila nagyon markáns véleményeket képviselnek. Én más alkat vagyok. De a világ nem olyan most, mint én, most sokkal inkább dárdával kell menni előre, és az sem igen fontos, hogy kit sebesítünk meg.

– Meg hogy kiket is képviselünk valójában, kik állnak a hátunk mögött.



Köncz Zsuzsa felvételei

– Szerintem ha én képviselek valakiket, kötelességem meghallani őket, s ettől átlagolódnak a vélemények. Ezek, mondjuk így, a demokrácia rossz szabályai.

– *Most elég nehéz jól kitalálni ezt a szervezetet. Mert van, aki azt várja el, hogy markánsabb legyen, mások meg éppen azt kívánják, hogy minden hangot és véleményt integráljon.*

– A Társaság erejét nemcsak az adja, hogy számos színház a tagja, de a szakmai szervezetek, a kritikusoktól a dramaturgokig, színészekig, tervezőig mind a tagjaink, és az ő életük a szakmáról szól, nem a politikáról. Ezeknek a szakmáknak az ereje abban van, hogy ők pusztán szakmák. A színházak viszont folyamatosan a politikával ütköznek.

– *Vezető szerepben vagy a színházban és a Társaságban, mégis két teljesen különböző vezetői helyzet ez. Igazgatóként komoly sikereket értél el, a Társaságban azonban te magad is érzed, hogy nem sikerült változtatni.*

– Ez pontos. Lehet, hogy az egyikre alkalmas vagyok, a másikra nem.

– *Az elmúlt időszakban kevés színházvezető bukkan fel. Alföldi Róbertre, Mácsai Pálra, rád is azt mondhatnánk: nekik mindenképpen színházat kell vezetniük. Sokan azonban nem is akarnak.*

– Lehet, hogy akarnának, csak ezekben a politikai játszmákban nem kívánnak részt venni. Én azonban színházvezetőként szocializálódtam. 1982-ben kerültem Szolnokra, ahol Paál István volt a főrendező, Lengyel Boldizsár az igazgató. Amikor Paál elment, én kerültem főrendezői helyzetbe, ami már akkor fontos szerep volt, mert a főrendező felelt a színház belső életéért. Lengyel Boldizsárt Schwajda követte, én pedig összesen hat évet töltöttem ott, mert összevettem Schwajdával, nemigen találkoztak az elképzeléseink a színházról. Utána Gaál Erzsivel megpályáztuk a kecskeméti színházat, jó esélyeink voltak, végül mégsem kaptuk meg. Aztán a Budapesti Kamaraszínház művészeti vezetője lettem, jó munkamegosztás volt, és jó társulatot szerződöttünk. Öt év után jöttem el. Ezután lettem szabadúszó. Miközben folyamatosan rendeztem, szinte mindig vezető is voltam, persze ezt magam is kezdeményeztem. Én a társulati helyzetekben éreztem magam otthon. Huszonöt évnyi vezetési gyakorlat ez.

– *Most hogyan gondolsz az egri társulatra? Hiszen ezt is te alakítottad ki.*

– Ez optikai csalódás. Meghatározó embereket hoztam, de a harminchárom színészből ez mindössze körülbelül egy tucatnyi. Ha valakiért aggódnom kéne, akkor értük, de azért nem aggódom, mert tehetségesek, és tudom, hogy lesz munkájuk.

– *Egerben vagy másutt?*

– Másutt, bár helyettük nem beszélhetek. Ha egy másik ízlés lesz meghatározó, akkor nyilván ez a társulat életében is változást hoz.

– *Magadért aggódsz?*

– Nem, sőt. Lehet, hogy megint az alkatomból következik, de a mostani állapotot valamiféle kezdetnek fogom fel. Korábban szabadúszóként jó dolgom volt, jó találkozásaim voltak, sokat dolgoztam a rádióban, a tanítás is ekkor vált fontossá és teljesedett ki, és évente volt legalább két rendezői felkérésem is. Most jobban figyelhetek majd a tanításra. A Színházi Társaság változás előtt áll, meglátjuk, ebben mennyi lesz az én feladatom. A POSZT vezetését is tisztázni kell. Biztos, hogy nem kivonulni akarok. És nagyon jó lesz végre úgy rendezni, hogy nem kell megosztanom a figyelmelet a színházvezetés és a művészi feladat között. Itt most ellentmondok magamnak a vezetés örömeit illetően.

– *Rendezőként jobb, ha az ember nem vezetője a színháznak?*

– Tulajdonképpen igen. Viszont a körülményeket vezetőként tudod igazán kialakítani és meghatározni: társulatot szervezni, színészi pályákat építeni, arculatot teremteni.

– *Milyennek látod az egri korszakot a rendezői pályád szempontjából?*

– Nem tudom, nem látok rá. Egyrészt rendezhettem a mániáimat, mert megengedte az igazgató, másrészt meg az igazgató állandóan rám osztotta azokat a feladatokat, amelyeket ő talált ki a műsortervben, de másnak nem tudta odaadni. Többször rendeztem gyerekdarabot és olyan előadást, amiben az egész társulatot foglalkoztattam. Ez a két dolog nem mondott ellent egymásnak. Olyan műsortervet alakítottam ki, amelyből magam is bármely darabot szívesen megrendeztem volna. Nem titok, hogy amikor *A nagyratör* trilógiát kifiztettem a műsortervbe, több rendezőnek is megmutattam. A második részt is felajánlottam rendezőknek, de végül én vittem színre. Azonban például a stúdióban összesen csak egyszer tudtam rendezni. Mindig voltak fontosabb feladatok.

– *Budapesten szeretnél színházat vezetni?*

– Most nem látok ilyen helyzetet. Most, amikor arról van szó, hogy mi legyen a József Attila Színházból, hogy legyen-e egyáltalán, nem alkalmas a helyzet, hogy ilyesmiről gondolkodni lehessen.

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE: TOMPA ANDREA

Thomas Irmer

Társadalmi rángásaink dokumentációja

CHRISTOPH SCHLINGENSIEF POSZTUMUSZ

Christoph Schlingensiefel 2010. augusztus 22-én halt meg tüdőrákban. A betegséget azért találta különösen igazságtalannak, mivel soha életében nem dohányzott. A csapást a kezdetektől fogva a legkülönbözőbb formákban dolgozta fel, és vitte a nyilvánosság elé: egy bestsellerré előlépett kórházi naplóban; számtalan interjúban; *A bennem lévő idegentől való félelem temploma* című ösztönművészeti performanszban (2008); utoljára pedig *ready made* operájában, a *Mea culpa*ban, utolsó színpadi alkotásában, amelyet halála után, ötvenedik születésnapja alkalmából, Hamburgban még egyszer előadtak. Az előadáson Joachim Meyerhoff színész vette át egyetlen alkalomra azt a szerepet, amelyet Schlingensiefel a maga show-jának ceremóniamestereként személyesen játszott. Ezzel az előadással a művésztől való búcsú új szakaszába lépett. Hiszen immár az a kérdés, hogy – a mindenkori formától függetlenül – fennmarad-e, sőt, folytathatóan is bizonyul-e a szóban forgó művész munkája színpadi produkciók keretében. Három héttel korábban zajlott le a berlini Staatsoperban Jens Joneleit *Metanoia* című zenés színjátékának ősbemutatója (René Pollesch szövege Nietzsche *A tragédia születése* című írásán alapul) Schlingensiefel befejezetlenül maradt rendezésében, az ő megkezdett és hátrahagyott tervei és gondolatai nyomán. Szándékosan befejezetlen volt az előadás is. Schlingensiefel hosszú évek fáradságos előkészületei után hozzáfogott egy további projekthez is: operafalut akart létrehozni az afrikai Burkina Fasóban. Ezt az elképzelést is folytatni akarják, bár senki sem tudja, hogyan.

E három példa egyaránt bizonyítja, hogy nincs hiány lelkes színházi emberekben, akiket nem elégít ki az elhunyt művészhez illő gyászistentisztelet, és komoly formában teszik fel maguknak a kérdést, hogyan folytathatnák Schlingensiefel munkásságát az előadó-művészet területén. A feladat – akár Hamburgban fognak hozzá, akár Bécsben, Berlinben vagy Afrikában – azért bizonyulhat különösen nehéznek, mivel Schlingensiefel, a rendezőt a maga koncepcionális és spontán eszmékből kimunkált stratégiáival senki sem pótolhatja, s még kevésbé helyettesíthető mint saját show-inak játékmestere. Ami megmaradt: elsősorban színházi munkáinak, happeningjeinek és gyakran kaotikus talkshow-inak (lásd YouTube) dokumentációja, mindig mulatságos és szellemes fellépései a *mainstream* televízióban, és természetesen a filmjei mint saját kezű és időálló műalkotások. Számíthatunk tehát olyan dokumentumfilmekre, amelyek sokoldalúságában mutatják majd be Schlingensiefel, de ennek során szükségszerűen mindent töredékeire is szednek szét. Schlingensiefel mint *live* nem lesz többé.

Ha a német lapok visszaemlékezéseit átnézzük, némileg meglepődünk, milyen fogyatékosan idézik fel azt a heves elutasítást, amelyben a művész főleg a kilencvenes években részesült; az utolsó tíz évben Schlingensiefelről vitáztak ugyan, de elismerték. Meglehet, még mint szentesített bajkeverőt is, akinek elnézték a politikai provokációt az esztétikai kalandok kedvéért.



Mással aligha magyarázható, hogy egymás után hívták meg a magas kultúra legexkluzívabb szentélyeibe – Bayreuthba, a Burgtheaterba, a Deutsche Staatsoperba; a végén még a Velencei Biennále német pavilonját is rábízták. Ám ez az eredmény még valamire rávilágít: arra, hogy Schlingensiefel által maga a kultúra is megváltozott. Aki őt elviselte, az olyan ismeretlen többértelműségekre vállalkozott, amelyekről addig vita sem igen folyt. Aki őt érvényesülni hagyta, például a bayreuthi *Parsifal* színrevitelében, az a fennállón belül új elemeket ismerhetett meg.

A kilencvenes évek elején a filmművészek közt Schlingensiefel még titkos tippnek számított a *trash* filmek terén; ezek egyike a német újraegyesülés legsajátságosabb és leggusztustalanabb kifejezése volt. Mialatt a lakosság zöme Keleten és Nyugaton egyaránt Helmut Kohlt dicsőítette, az akkor harmincéves rendező *A német láncfűrész mészárlást* forgatta, adaptálva egy, a hetvenes években keletkezett hírhedt amerikai horrorkrimit, a *The Texas Chainsaw Massacre-t* (A texasi láncfűrész mészárlás). A fal leomlása után néhány naiv és tapasztalat-



Christian Brachwitz felvétele

lan keletnémet átmegy Bajorországba, ahol levágják és feldolgozzák őket. Az underground vetítések plakátjának mottója így hangzott: „Barátokként jöttek, és kolbásszá lettek.” Schlingensief véresen zavarta meg a konszenzust, mégis csupán maroknyi felháborodott filmkritikus bélyegezte „elfajzottnak” és „félresiklottnak”. Majd kiderül, hogy ezt a most már távlatból szemlélhető filmet a belátható jövőben beillesztik-e az újraegyesített Szövetségi Köztársaság hitelesen német összművészeti alkotójának képébe.

Schlingensief színpadi karrierje 1993-ban kezdődött a berlini Volksbühnében, ahová Frank Castorf fődra-
maturgja, Matthias Lilienthal hívta meg. A kísérlet termékenynek bizonyult, lévén, hogy Schlingensief immár élőben valósíthatta meg és próbálhatta ki mindazt, ami filmen természetszerűleg csak kész és bevégzett lehet. A korszak tipikus témáival vesződtött (a jobboldali radikalizmussal, a '68-asok örökségével, a CDU elavult konzervatívizmussal), de fontosabb volt, hogy rátalált egy olyan színjátékformára, amely minden „rossz” kultúrát – a bulvárszurnalizmust, a *trash* tévét, a pszeudopolitikai vitát – be tudott fogadni, és a közönségben egyszersmind bizonytalanságot keltett. Így történt, hogy a megtámadott bulvármédiумok a maguk módján komolyabban foglalkoztak Schlingensieffal, mint a színikritika, amely akkoriban még nemigen tudott mit kezdeni vele. Visszatekintve az is megállapítható, hogy Schlingensief a szóban forgó évek Volksbühnéjének arany négylevelű lóheréjét már akkor is egyenrangúan egészítette ki: Christoph Marthaler (Svájc) és a Schlingensiefhez hasonló beállítottságú, de valamivel idősebb polit-koreográfus, Johann Kresnik (Ausztria) mellett a Ruhr-vidéki Oberhausenből származó vadember a Nyugatot képviselte a keletnémet Castorffal szemben –

olyan módon, amit igazából senki, még kollégái sem mérhettek fel.

Schlingensief ugyanakkor a Volksbühnében olyan ugródeszkára talált, ahonnan a filmezésen túli, sokoldalú tehetségét valóban kibontakoztathatta.

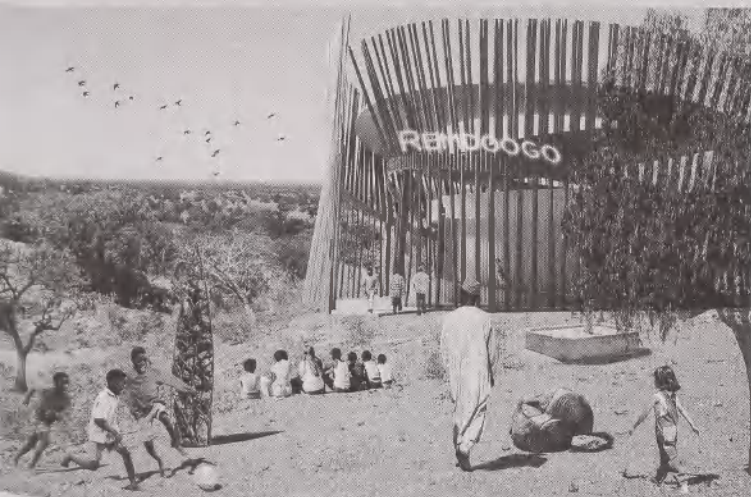
„Chance 2000” (Kétezres Esély) nevű pártjának megalapításával ugyanis elérte, hogy addig komolyan sem igen vett színpadi spektakulumait a széles nyilvánosság elé vigye, és olyan zűrzavart, olyan bizonytalanságot teremtsen, amely komoly vita tárgyává tette a művészet és a politika – avagy színjáték és élet – közti határokat. 1998-ban, a Helmut Kohl leváltásáról szóló, nagyon jelentős választási kampány során a berlini Volksbühnének a Praterban külön e célra felállított cirkuszi sátrában Schlingensief létrehozott egy pártot, amelyről senki sem tudhatta, hogy vajon példaképe, Joseph Beuys szociális plasztikájához hasonló művészeti akcióról van-e szó, avagy valódi politikai pártról, esetleg mindkettőről. (Magam az alapító tagok közé tartozom, de utána mint tagot egyszer sem mozgósítottak.) A Chance 2000 mozgalmat a komoly médiumokban alaposan megvitatták, és elemezték, mekkora százalékos veszélyt jelenthet a baloldalra és a zöldekre nézve; Schlingensiefet pedig mint valódi politikust hívták meg trendkijelölő polit-talkshow-kra. Ez már nem volt színház, sem pusztá parodisztikus spektakulum. Schlingensief a demokratikusan közömbösek számára kiállította ki a maga pártját, és ezen az alapon kapcsolódott be a választási harcba („Válaszd önmagadat!”). A kampány tetőfokán politikushoz illőn ő is választási spotot forgatott: „Az egyetlen választási ígéretem, hogy keserű csalódást fogok okozni nektek.” Egy minden hájjal megkent, mégis elbűvölő performer tört be a színházként megrendezett politikai életbe – ilyen személyiség Németországban



BALRA FENT: Bambiföld

JOBBRA FENT: Mea culpa

LENT: A Burkina Fasó-i operafalu tervei



Georg Soulek felvétele

addig nem létezett. A Chance 2000 aztán 0,06 százalékot ért el a választásokon, melyek eredményeként a szociáldemokraták és a zöldek első ízben kormányozhatták Németországot, és rögtön háborúba is vezették (Jugoszláviában). Schlingensiefelben pedig rögtön megérlelődött a következő téma, a következő projekt: a *Berlini köztársaság*, amely a maga Nibelung-gyűrűjét Namíbia, a korábbi gyarmat sivatagjában ásta el. Ez volt a csírája Schlingensiefel Bayreuth-rögeszsméjének és a későbbi Afrika-projektnek.

A Chance 2000-rel Schlingensiefel belökte a színpadról az országra nyíló ajtót, és folyamatosan értékesítette az így szerzett tapasztalatokat. Ennek során rendszeresen alakultak ki új művészi stratégiák, amelyekben mítoszok, konkrét politikai problémák és a valóság frissen csatolt tényei kollázsszerűen jelentek meg új és még újabb formák és előadásmódok keretében. 2000-ben Bécs egyik grandiózus terén konténerbe zárt menedékkérőket utasított el egymás után, akár egy *casting-show* résztvevőit. 2001-ben Zürichben hozta létre egyetlen klasszikusrendezését, a *Hamletet* mint nagyszabású Gustaf Gründgens-karaokét, amelyben Hamlet színtársulata hajdani nácikból áll, s a nézőkön múlik, elhiszik-e játékukat vagy sem. Az előadás éle a szövetségi kormánynak az exneonácik reszocializálását célzó ösztönöztelen törekvései ellen irányult, és annak rendje-módja szerint heves vitákat robbantott ki.

A Volksbühnében töltött éveit során Schlingensiefel mindinkább dokkoló állomásként használta a színházat. Rendezett ugyan „szabályos” darabokat is, például 2003-ban Jelinek *Bambiföldjét* a Burgtheaterban, de széles ölelésű projektjei a színházban is összművészeti performanszokra és vándorló alapcéljai megvalósítására ösztönözték. Így jött létre a mítoszok és a megoldatlan történelmi problémák feltárását szolgáló „animatográf”, egy részvételre és értelmezésre buzdító óriás körhinta, amely Izlandban, Németországban és Afrikában már kialakulóban volt, és ma önálló művészeti objektumnak fogható fel.

Christoph Schlingensiefel tehát túl akart lépni a színházon, sőt máshová is el akarta vinni, olyan vidékekre, ahol talán már nem is tekinthető színháznak – és ezzel nemcsak a német kontextusok, hanem az egész művészet szempontjából is egyedülállót alkotott. Amiről Beuys még csak álmodott, azt ő a valóságba ültette át olyan energiával, amely ma, a halálban megélt ötvenedik születésnapján úgy állítja elénk, mint egy valóban őrült, de mindenre nyitott és önmagára vonatkoztatva is kíméletlenül becsületes ANIMATOGRÁFOT.

A SZÍNHÁZ számára írt cikket Szántó Judit fordította

AZ ELSŐ MONOGRÁFIA (ANGOL NYELVEN): *Christoph Schlingensiefel. Art Without Borders*. Szerk. Tara Forrest és Anna Teresa Scheer. Intellect, Bristol, Chicago, 2010, 223 o. (The only comprehensive work to date on CS multimedia art.)

Natalja Jakubova

Hat szerző Odüsszeuszt keres

A SZIRÉNÉNEK MÜLHEIMBEN

A Szirénéneket Nádás Péter az *Európai Odüsszeia* projekt keretében írta, és ennek keretében vitte színre Roberto Ciulli. A program szervezői – hat Ruhr-vidéki városi színház – 2007-ben felkértek hat, különböző országból (angol, lengyel, német, magyar, osztrák, török) származó szerzőt, hogy írjon színpadi művet Homérosz eposzának témája vagy legalább hősei nyomán, de a maga szabad képzeletére építve. A Ruhr-vidék 2010-ben Európa egyik Kulturális Fővárosa volt, ezért joggal feltételezték, hogy a kétnapos – hat előadásból álló – esemény, a kultúr-turizmus e legújabb formája (hogy a nézők az *Odüsszeia* keretében-ürügyén utaznak a régió egyik városából a másikba) lázba hozza a közönséget; s valóban, a publikum többsége direkt azért látogatott ide (Németország más régióiból vagy esetleg külföldről), hogy részt vegyen ezen a színházi maratonon.

A szerzők sem menet közben, sem a bemutatók előtt nem ismerhették meg egymás munkáit, így az előadások sem stilsztikailag, sem tematikusan nem kötődnek egy-



Mindez korántsem jelenti, hogy a projekt szellemében született előadások csupán a kultúr-turizmus ürügyéül szolgálnának. Nem egy közülük önállóan is beépült az adott színház repertoárjába. A felkért alkotók közül nemcsak Nádás Péter számíthat hírességnek; a szerzők között találjuk például Ronald Schimmelpfenniget is; a nyitó – esseni – előadást pedig a lengyel színház egyik sztárja, Grzegorz Jarzyna rendezte saját szöveggönyve alapján. Kemény produkciót láttunk a moersi színházban is, ahol Emine Sevgi Özdamar *Perikizi* című darabját Ulrich Greb vitte színre, kigyomlálva minden szentimentalizmust az eredeti szövegből, amely egy török lány kiábrándulásokkal teli európai vándorútját írta le (mintegy Odüsszeusz kalandozásai helyett).

Jellemző módon egyik szerző sem reflektált az eseménysorozat színhelyére, így nem derült ki, mi volt a régióspecifikus ebben az *Odüsszeiában*, mit akartak az utazás során feltárni előttünk a szervezők. Az egyetlen igazi specialitásnak éppen a mühlheimi Theater an der Ruhr nevezhető, ahol Nádás darabját vitték színre. Ez a színház már több mint húsz éve teljesíti azt a küldetést, amelyre a *Ruhr.2010* címen futó EKF-rendezvény-sorozat fel akarta hívni a figyelmet: hogy a vidék ipari régióból kultúrregió lett. Természetesen a Theater an der Ruhr nem valami előre kidolgozott kultúrpolitikai terv gyanánt vállalta ezt a missziót, hanem „egyszerűen” azért, mert annak idején épp Mülheimet



máshoz és gyakran az eredeti *Odüsszeiához* sem. A nézők az első (esseni) színházban, mint egy repülőtéri *check in* pultnál a beszállókártyát (úgy tűnt, még a sorban állást is élvezték), megkapták az útvonalat és a jelüket; ennek alapján a nyitó előadás után megkeresték a színház előtt várakozó tömegben azt a Ruhr-vidéki családot, amely a szünetekben megmutatta a helyi látnivalókat (például az elképesztő posztindusztriális tájat), este-éjszakára pedig vendégül látta otthonában.



választotta remeteségének helyszínéül korunk egyik legcsodálatosabb rendezője, Roberto Ciulli. A *Szirénének* megint egyszer megmutatta, milyen eredmények születhetnek, ha egy rendező éveken keresztül saját társulattal dolgozhat.

AZ ÁRNYÉKOK TESTET KERESNEK

Ciulli határozottan megrövidítette Nádas darabját; mondhatni, költői szövegéből saját montázst hozott létre, és újraértelmezte, hogy kik is e darab szereplői. Sok mindent átfestett, új „jelmezbe” öltöztetett, egyfajta folytatásaként a Nádas által indított mitologikus-történelmi álarcosbálnak. Számos mozzanatot viszont gestusba, tekintetbe, *mise-en-scène*-be konvertált. Nádas gyakran végtelen litániáit, amelyekben mitológiát, történelmet és a mai napot, az irodalmat és a hétköznapit vegyíti, Ciulli radikálisan csökkentette; viszont amelyek elhangzanak, értelmesen hangzanak el. A mitológia és a jelen keverékét pedig csupán színházi eszközökkel valósítja meg.

A keverék arányai nyilván mások, mint Nádasnál. Lehet, hogy tévedek, de szerintem Nádasnál a történelmi réteg – főleg a második világháborúra vonatkozó része, hisz ott keresendők Odisszeuszának a nyomai – az író minden szarkazmusa ellenére igen komoly. Akkor is, ha végtelen jelmezcserebe építi be, amiben mintha minden elveszítené értelmét. Csak azért csinálja, mert nem hiszi el, hogy a második világháború már nem élő emlék, tanulságai nyom nélkül tűntek el. Mintha ironizálna önmagán, hogy számára az értelem, a tapasztalat,

a tanulság nem tud elveszni, s ezért szereplői nem válhatnak igazán „kortárs”, „maivá”. „Időtlenek”, ahogy „időtlen” a darab formája is, amely leginkább Heiner Müllerre emlékeztet.

Ciulli előadásában viszont a szereplők kétségtelenül mai fiatalok, akik számára a történelmi események eleven értelme tényleg elveszett, illetve inkább egyfajta virtuális realitássá, szerepjáték anyagává vált. Felöltik például a „Hadfiak” beszéd-jelmezét, hogy kötözködjenek egy – esetleg valóban hadirokkant – utcai járókelővel, megalázzák, és végül megsemmisítsék. („Beszéd-jelmezen” itt főleg az „új brutalizmus”-féle túlzott, a testi sebezhetőség képeivel teli retorika értendő.)

Nádas többször utal arra, hogy drámája azon szereplői, akik – a „mitológiaiakkal” ellentétben – „földieknek” nevezhetők, nem emberek, hanem inkább árnyékok, akik egyfajta történelmen túli pokolban vándorolnak. Tehát a testiség lázas képei, amelyek megjelennek beszédükben, tulajdonképpen a testiség *emlékezete*, az elveszett test fantomfájdalmai. Épp ezért olyan élénkek.

Ciulli színpadát játékautomaták uralják. (Díszlettervező: Graf-Edzard Habben.) Nekik adja a rendező azt a szöveget, amelyet Nádas a Néreisek kórusának írt. Ez a kórus a különböző ének sokaságát/közösségét testesíti meg. Korántsem a „tisza ész” transzformációi; épp ellenkezőleg: beszédük tele van a testiség képeivel; a létezésük csupa érzéklet és előérzet – gyilkosság vagy szerelemé –, bár azt mondják magukról, hogy képtelenek a testük közvetlen átélésére, idegennek érzik. Valószínűtlen, hogy Nádas bármilyen automatáknak (főleg játékgépeknek) képzelte volna el Néreiseit. Inkább



A. Köhrin felvételei



a szerzői „lírai ént” képviselik, egy olyan „lírai ént”, amely tucatnyi hangra osztódott szét. A játékautomaták viszont mindenekelőtt termékek, emberi kéz művei; nem mondható róluk, hogy valakinek az énjét, véleményét, esetleg közvéleményt közvetítenének – inkább a tömegkultúra fantomjait. Ciulli egyfajta antropomorf automatákként is megjeleníthette volna a Néreiseket, hisz a színpadi gépek korántsem „gépiesen” beszélnek; azt is képzelhetjük, hogy a hangmontázst egy *talk-show*-n vették fel, amelynek résztvevői játékból kemény kijelentésekkel dobálóznak („Ölni jó, jó bizony. Nagy kár lenne az ölést betiltani”), illetve valamiféle kusza (pszeudo)filozófiával kérkednek... De a rendező lemondott az antropomorf jellegű megszólaltatásról, s az automaták végül is nem tudni, honnan származó, kontextusból kiszakított, virtuálisan generált szövegeket továbbítanak, amelyek mintha teljesen spontánul és ok nélkül merülnének fel a hangtérben, olyasformán, mint amikor ötletszerűen szörfölünk a televízió csatornái között.

Az első jelenetben a szereplőket egyfajta játékteremben találjuk (amely talán egy aluljáróban helyezkedik el – erre utal a fehér csempé és a boltívek, ami talán a Nádas-féle „félíg homokba temetett” gótikus templom ironikus transzformációja). Mindegyik szereplő a „saját” nyerőgépét bámulja, amely időnként szól hozzá. Néha viszont a gépek egyenesen a mellettük elhaladóknak nyilatkoztatják ki a „nyerő” szentenciákat, mint ahogy egy későbbi jelenetben ugyanilyen hirtelenül és ok nélkül bocsátják ki a pénznyereményt is – a párhuzam világos. A nyerőgépek által közvetítve a tömegkommunikáció virtuális alakjai egyfajta szellemek csödületeként jelennek meg, akik megtestesülésre vágyanak, s ezért saját énjüket és saját test utáni vágyukat ráerőszakolják a „játékosokra”. „Miért gondolom, amit mindenki más” – ezt egy „játékos” mondja, a gépétől elfordulva. De aztán visszafordul.

POKOLI ALULJÁRÓ

Ciulli az előadás kezdetén a *Szirénének* első jelenetében megjelenő „tébolygó lelkek” szavait adja a „játékosok” szájába, de összekeverve azzal a későbbi (a kritikában gyakran idézett) jelenettel, amely – ugyan brutalitásokkal teli, ám – „szerelmetes sugdosódásra ajánlott obligát mondatok” hosszú listáját tartalmazza. Az innen származó „válogatott szentenciákat” viszont a nyerőgépek adják elő.

Ahogy az első jelenetben Nádasnál, a színpadon itt is jelen van Persephoné. Hófehér apácájelmez visel – jelmeztervező: Heinke Stork –, amelyen egy, az aluljáró mélyén eltűnő vérpiros kötél vezet át – ott bizonyára Hádés tartja a végét. Később alkalmunk lesz meg is látnunk őt: mint egy *grand guignol*-ból kölcsönzött hóhér. Így az aluljáró maga a pokol. Persephoné először egy (kőrhintáról?) leesett fehér lovon fekszik, később majd egy nőgyógyászati széken is, így a vérpiros kötél egyértelműen köldökzsínorra utal. Ez a kép fontos szerepet játszik az előadás képi világában, ahol a férfi–nő kapcsolat a fiak–anyák dichotómiájában értelmeződik. Elképzelhető, hogy mindez tulajdonképpen Persephoné álma, vagy egy bolond látomása, aki Persephonének képzele magát. És hogy e látomásban mindent lefordít

a férfi–női elemek közti örök küzdelmek nyelvére, amely egyszerre gyökerezik a mitológiában, a történelemben és a hétköznapokban.

A „játékosok” nem veszik észre Persephoné jelenlétét, és ő sem avatkozik bele a körülötte zajló történe-
sekbe, csak szkeptikusan, néha szarkasztikusan, dühösen kommentálja őket. Nádasnál, az általa elképzelt időszámításon kívüli mitologikus pokolban Persephoné inkább a szereplők különös ontológiai státusát próbálja megmagyarázni: „Hímnemű és nőnemű névelőkhöz kötözött éji lelkek ők. [...] Talán távolabbi bolygón élők küldöttei, színes árnyképei.” A Ciulli-féle Persephonétól ez inkább úgy hangzik, mint egyfajta morális ítélet a csupán virtuális világban élő „játékosok” felett. Persze az is lehet, hogy ez a Persephoné maga is egy virtuális világ teremtménye.

Mindenesetre ebben a közönséges aluljárónak álcázott pokolban a mai fiatalokat látjuk. Ők viszont csak olyan értelemben lehetnek „árnyképek”, mint azok a fiatalok, akiknek már nincs saját életük, mert a körülvevő világot és saját magukat is csupán egy számítógépes játéknak képzelik el.

Maga a rendező azonban nyilván nem azonosítja magát ezzel a Persephonéval, ezzel a dühös bolonddal. Távol tartja magát mindenféle moralizálástól. Előadásának három főszereplője, akik főleg a Nádas-féle Télemakhos, Télegonos és Hyakinthos szövegeihez kötődnek, inkább szimpatikus fiatal fiúk; hirtelen megnyilvánuló kegyetlenségük azonban megmagyarázhatatlan marad. Úgy ölnek, mintha csupán mechanikusan a virtuális kultúra végakarátát teljesítenék. Mintha csupán egy fölöslegessé vált szereplőtől szabadulnának meg. Mintha a világukban megjelenő bárkivel való találkozás csak az illető megölésével végződhetne. E gyilkosságokból azonban csak az elsőt hajlandó tálalni a rendező egy virtuális álmoként. Ez az „anyás jelenet” Nádasnál.

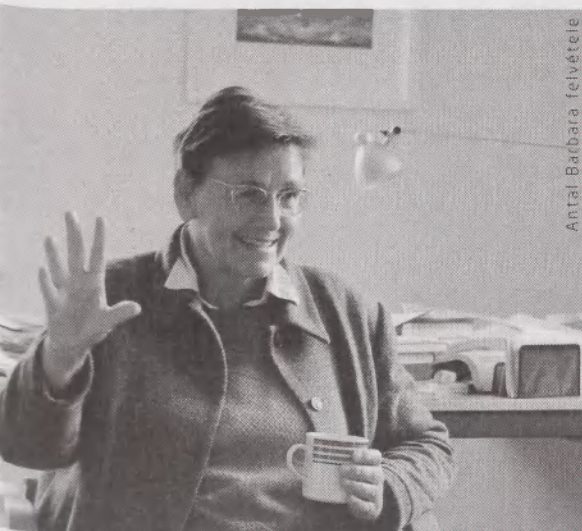
A darabban az „Anyák” kórusa (amely név szerint Pénelopéból, Kirkéből és Kalypsóból áll) párbeszédet folytat a „Fiakkal”. Az előadásban szintén három női alak jelenik meg – felnőtt, megállapodott asszonyok, akik ránézésre is idegeneknek tűnnek ezen a csupán agglégnyes, örökké kamaszos játszóterén. Ahol nincs is normális szék (csupán egy nőgyógyászati). Ahogy magas sarkaikon sétálgatnak az ápolatlan, simán a padlón alvó fiak között, egyfajta megvetés vagy kihívás sugárzik belőlük. Pokolra szállásnak számít az ilyen kamasz-pincék látogatása. Az anyák nehezen megtartott szépsége és fiatalága szembeesül a fiak önregítő elhanyagoltságával. Az anyák számára így még jobban kitűnik belőlük (eltűnt) apjuk nem túl vonzó emléke. Az előadásban párbeszéd csak Pénelopé (Petra von Beek) és Télemakhos (Fabio Menendes) között folyik. Hihetetlenül sűrített, utalásokban és metamorfózisokban gazdag. A Iokaszté–Oidipusz-, Oresztész–Klütaimnésztratóriákat soha nem írják meg kimerítően; ami e párok közt történik, csakis ilyen színházi pillanatokból érthetjük meg: gesztusokból, tekintetekből. Amikor nem lehet megmondani, mikor ér véget a fiúi szeretet, és kezdődik a férfiszerelem. Amikor azt sem lehet megmondani, mikor ér véget a szerelem, és hol kezdődik a bosszú, a gyilkosság. És újra visszatér a szeretet, és letagadja a megtörtént gyilkosságot, mint egy rossz álmot.

Az anya-gyerek viszony e megújulási képessége, amely a legrosszabbon is átsegít, hiányzik a Fiak odisszeájának következő állomásain. A második találkozásuk akkor jön létre, amikor a Nádas-féle Hadfiak szövegük segítségével hátborzongató víziókban lubickolnak a már ismerős játéktérben. Közben megjelenik egy hajléktalan, aki magának követeli a jogot, hogy a háborúról beszéljen, mert ő tényleg keresztülment rajta. Ez elég ahhoz, hogy a fiatalok kivégezzék.

A harmadik találkozó a Szirénekkal megy végbe. Fájdalmas iróniával hangzik el a Nádas-darab címe. Nem férfiak kötik itt magukat az árbochoz, hogy a női kísértést elkerüljék... Télemakhos és bajtársai a Szirénekekkel megtartott metafizikus lakoma után hagyják, hogy a nők hozzásimuljanak a testükhöz. De a csókra várakozó ajkakra feketé ragasztószalagot tesznek. Ciullinál a Szirének inkább bolondos vénlányok, akik még mindig az ideális szerelem illúziójában élnek.

A három bajtárs pedig a férfitársaság mellett dönt. Az illúziókat a hordozóikkal együtt ölik meg. Letépiék régimódi ruhájukat, és ahelyett, hogy az ajakrúzt egy szenvedélyes csókban kennék szét, hagyják, hogy a vér fesse be meztelen testüket. Egy törött üveggel vonulnak az oszlopok mögé, ahonnan a Szirének csak kúszva tudnak majd visszatérni – néma csoportot képeznek a kicsempézett „oltár” előtt az aluljáró mélyén, ahol az erőszak vérét a férfiak slaggal mossák le róluk, mintha nem áldozatokról, hanem csupán hisztériázó nőkről lenne szó. A néma kiáltás megáll a levegőben. Ez a „szirének”...

A Theater an der Ruhrban a magyar költő újszülött teremtménye egy különös nyelven szólalt meg – amelyen ezen a helyen több mint húsz éve beszélnek. Még mindig léteznek. És ugyanannyira csodálatosan, fájdalmasan szép, mint valaha.



Antal Barbara felvétele

„Anything goes? – Semmiképp!”

BESZÉLGETÉS

ERIKA FISCHER-LICHTEVEL

A modern színháztudomány „nagy generációjának” egyik legmeghatározóbb alakja pályája során mindig úgy érvelt a teatrológia önállósága mellett, hogy közben gyorsan és érzékenyen reagált a kortárs színház legújabb jelenségeire.¹ Életművének azonban szerves része az a tudományszervezői tevékenység is, amelyet a mainzi színháztudományi tanszék megalapítása, a berlini intézet újraszervezése, a tizenkét éven át támogatott performativitás-projekt és egy prominens kutatókat fogadó, illetve összefogó nemzetközi központ létrehozása fémjeléz.² Czirák Ádám és Kiss Gabriella nemcsak a neves teoretikus és színháztörténész válasszaira, hanem a tapasztalt tanszékvezetőre és a német „tudományipar” két legolajozottabban működő multivállalatának alapítójára is kíváncsi volt.

– Hogyan foglalná össze azokat az alapvető színházméleti és -történeti kérdéseket, amelyek kezdettől fogva foglalkoztatták?

– Azt, hogy gondolkodni kezdtem a színházról, egyetlen személynek, Gustaf Gründgensnek köszönhetem: mind a mai napig azok a problémák izgatnak, amelyekkel tizenkilenc éves koromban őt nézve szembesültem.

A híres színész ugyanis rendezőként a szöveg szolgájának tartotta magát, s ez a kijelentése mindig is irritált. Ebből a szempontból volt különös szerencse, hogy asszisztensként részt vehettem a *Don Carlos* (1962) próbáin. Teljesen egyértelmű volt ugyanis, hogy a Fülöpöt alakító Gründgens esetében a darab legfeljebb az inspiráció forrása, s amikor ténylegesen kezdenie kell vala-

¹ A jelentéstani különbség. *Nagyvilág*, 1988/7. 1060–1068. Ford. Illés László; A színház nyelve. *PRO PHILOSOPHIA*, 1995/1. 25–45. Ford. Kiss Gabriella; Klasszikus művek recepciójának problémája – Goethe *Iphigeniája*. In Vitéz Ildikó (szerk.): *Goethe: Iphigenia Tauriszban. Tanulmányok*. Pécs, JPTE, 1996, 95–117. Ford. Sándorfi Edina; A színház mint kulturális modell. *Theatron*, 1999/3. 67–80. Ford. Meszlényi Gyöngyi; Az átváltozás mint esztétikai kategória. Megjegyzések a performativitás új esztétikájához. *Theatron*, 1999/4. 57–66. Ford. Kiss Gabriella; Átkelés az árnyékok birodalmába. Robert Wilson frankfurti *Lear király*-rendezése. *Theatron*, 2000/2. 125–137. Ford. Kékesi Kun Árpád és Kiss Gabriella; A dráma története. Pécs, Jelenkor, 2001. Ford. Kiss Gabriella; A test megdicsőülése: A médiakor színháza. *Vulgo*, 2003/3. 20–30. Ford. Molnár Klára; Határátlépés és cserekereskedelem. Útban egy performatív kultúra felé. *Magyar Műhely*, 2003/4–5. 25–40. Ford. Kricsfalusi Beatrix; A performativitás esztétikája. Budapest, Balassi, 2009. Ford. Kiss Gabriella.

² <http://www.theaterwissenschaft.uni-mainz.de>; <http://www.geisteswissenschaften.fu-berlin.de/weo7>; <http://www.sfb-performativ.de>; <http://www.interweaving-performance-cultures.com>.



mit a szöveggel, szétszedi, s valami egészen különlegesen hoz létre. Ennek az élménynek a másik arca saját drámaolvasataim esetlegességének megtapasztalása, amelyekre mindig rendkívül büszke voltam, aztán a színpadon valami teljesen mást láttam. Legalább ekkora hatással volt rám Gründgens kisugárzása, színpadi jelenléte: képtelen voltam levenni róla a szemem, s a nézőkre gyakorolt hatását nem lehetett a szöveg segítségével megmagyarázni. Tulajdonképpen ekkor fogalmazódott meg bennem a „Mit testesít meg a színész teste?” kérdés, s az a gyanú, hogy a színész nem tűnik el a szerep mögött. Ezzel függ össze az is, hogy a kezdet kezdetén felfigyelhettem az (absztrakt) tér és az (emberi) test kapcsolatára. A *Faust* második részében (1942) például a sírnál játszó jelenetben a tökéletesen üres színpadon reflektorfény rajzolt négyzetet a padlóra. Lenyűgöző volt, ahogy Gründgens teste a fényben mozgott, és az üres színpadon újabb és újabb térhatásokat hozott létre. Mindmáig úgy vélem, hogy a színháztudomány alapvetően az ilyen nagyon összetett élmények kiváltotta esztétikai tapasztalaton kell(ene) (el)gondolkodnia.

– *Milyen filozófiai, elméleti koncepciók és személyiségek segítettek ebben?*

– Szemiotikusként annak idején Leibniz és mindenekelőtt Peirce filozófiája volt a legösztönzőbb, hiszen az amerikai pragmatizmus jelmodellje szembehelyezkedett a jelölő és a jelölt egy az egyben való megfeleltetésével, és rámutatott, hogy a jelentés csak a gyakorlati használatban létezik. Később a színházi jelentésképződés kultúraspecifikus vonatkozásai váltak fontossá, illetve a történeti antropológia: az átmenet rítusának Van Gennep-i és a liminalitás turneri koncepciója. S persze Merleau-Ponty, hiszen fenomenológiája sem dualisztikusnak, sem transzcendensnek nem tekinti a test és a lélek közötti viszonyt, s amellet érvel, hogy az előbbi húsbéli valójában nem pusztán eszköz, és nem is csak instrumentális és szemiotikai funkciót tölt be. Vagyis segít megérteni, miért lehetetlen a dramatikus alakként értett szerepet annak a színésznek a testiségétől elválasztva elképzelni, aki akkor és ott játssza. A szerep és az adott test egyszerűsége és egységisége ugyanis feltételezik és előfeltételezik egymást.

– *Tíz évvel ezelőtt egy interjúban egészen más választ adott erre a kérdésre: akkor Walter Benjamin hatásáról beszélt.³*

– Látja, ez is csak a problémafelvetés reflexiójának szükségszerűségét igazolja. Mivel ez egy szakma, én is olvasom azokat, akiket mindenki olvas (Agambent, Butlert, Rancière-t stb.). Az érdemi válasz azonban mindig az a név, aki az éppen akkor és ott végzett munkám kapcsán egyfajta „aha”-élménnyel ajándékoz meg, vagyis akit itt és most használni tudok.

– *A performativitás esztétikájának ismeretében mégis szembeötlő, hogy egyszer sem aknáztta ki a színháztudomány számára a bölcsészettudományban oly meghatározó dekonstrukciós olvasási mód produktivitását.*

– Ha a dekonstrukció nem több a „félreolvasásnál”, akkor színházstudományi szempontból nem találok gyümölcsöző módszernak. Igaz, szövegeket elemezhetek így, és megvizsgálhatom, mennyiben ássák alá saját érvelésüket, az előadás esetében azonban tanácstalan volnék a dekonstrukció tárgyát illetően, hiszen minden alkalommal másképpen tapasztalom meg. Persze nem vitatom, hogy a jelentések folyamatosan módosulnak,

illetve elcsúsznak, sőt, pontosan az előadás a legjobb példa arra, hogy a jelentés mint olyan instabil, változékony, és nem vizsgálható objektív szempontok szerint. Amikor például Jens Roselt egy konferencián azt bizonygatta, hogy a Werner Schroeter rendezte *Galilei* láttán több kollégájával együtt a főszereplő hátsóján észlelhető bőrhíbabára lett figyelmes, akkor a jelentés olyan dimenziójára és a jelentésség olyan minőségeire hívta fel a figyelmet, amelyek túlmutatnak intencionálisan, szimbolizációban, s (dekonstrukción innen és túl) alapvetően meghatározzák esztétikai tapasztalatunkat, következképp elválaszthatatlanok az előadás és az alakítás elemzésétől.

– *Az élet (a recenzensek) nemcsak a dekonstrukció kapcsán kényszerítik önt folyamatos magyarázkodásra.*

– Meg is szokott lepni, hogy egyesek mennyire figyelmen kívül olvasnak. A *színház szemiotikája* megjelenésekor ortodox strukturalistának neveztek, pedig a második kötetem egyértelműen érezhető Foucault hatása, a harmadik kötet pedig a hermeneutikai kör és az előfeltételek kérdéskörének gadameri elméletére épül. A *performativitás esztétikája* kapcsán egy bécsi portálon azt írják, hogy a világ varázslatosságáról mondtak tönkretették tudományos hírnevem, pedig a hetedik fejezet példái egyértelművé teszik, hogy Max Weber közismert tézisére reflektálok. Vagy ott *A dráma története*, amelyet a Routledge Kiadó csak az „Az európai dráma és színház története” címmel volt hajlandó megjelentetni, pedig szövegekről írtam, s ezen az sem változtat, hogy figyelembe kellett vennem az adott darab születését meghatározó színházi kultúrát.

– *Ebből a szempontból is érdemes megemlíteni, hogy a magyar könyvpiacra ugyanabban az évben és ugyanannak a kiadónak a gondozásában jelent meg A performativitás esztétikája és a Posztdramatikus színház. A lehmanni koncepció ismeretében mit válaszolna a „hogyan olvasunk a média korában egy szöveget drámakénti” kérdésre?⁴*

– Először is a magam részéről óvakodnék ettől a kérdésfeltevéstől, mert az általános alany soha nem olvas semmit. Legfeljebb én olvasok, s ez a koromtól, a neveltetésememtől, vagyis az előfeltételeimemtől függ, s nem attól, hogy Shakespeare, Kleist vagy épp Sarah Kane van a kezemben. Persze ha a kérdés az olvasás és az írás, az alkotás és a befogadás viszonyában bekövetkező változásokra vonatkozik, akkor abból az alaptapasztalatból indulnék ki, hogy a hallgatóság sokkal információéhesebben olvasnak, mint én, és sokkal kevesebb időt és figyelmet szentelnek annak a játéknak, amelyet a szöveg úz a nyelvvel. Ahelyett hogy ízlelgetnék, Goethe *Iphigeniáját* ugyanúgy behabzsolják, mint Gertude Steint. S ez az egyik oka annak, hogy (bár a műveimben nagyon sokat hivatkozom Lehmannra) szándékosan kerülöm a „posztdramatikus” jelző használatát. A predramatikus–dramatikus–posztdramatikus színház hármassága ugyanis magán hordozza a hegeli történelem-konceptió fejlődésének: a kezdet, a virágkor s a hanyatlás (mellesleg Peter Szondinak köszönhető) elképzelésének nyomát. Továbbá nagyon problematikusnak tartom, ha a (klasszikus) drámát a dialógussal s annak Gustav Freytag-i, piramisszerűen strukturált módjával

³ A fantázia edzése. Erika Fischer-Lichtével beszélget Kiss Gabriella. *Theatron*, 1999/4–2000/1. 7f.

⁴ Vö. Hans-Thies Lehmann: *Posztdramatikus színház*. Budapest, Balassi, 2009. Ford. Berecz Zsuzsa, Kricsfalusi Beatrix, Schein Gábor.



azonosítjuk. Eltereli ugyanis a figyelmet arról, hogy azok a szövegek, amelyeket azért írtak, hogy színházban előadják (én ugyanis ezt a jelenséget értem drámán), nyelvi képződmények: jelentésük mellett mindekenélőtt saját anyagosságukra utalnak, s ily módon szembe is helyezkednek a média korát meghatározó beszédmódokkal. S ez az oka annak, hogy Euripidész, Shakespeare vagy Jelinek olvasása során is ugyanarra a dologra, a szöveg nyelvi kvalitására koncentrálnak.

– A dráma történetének Előszavában végső soron emlékhelynek [lieu de mémoire] tekinti a drámát. Milyen viszonyban áll egymással a történetiség mibenlétére reflektáló színháztörténész és a teoretikus?

– Elválaszthatatlanok egymástól, hiszen a történetíró mindig arra tesz kísérletet, hogy felidézzen valamit. Mivel azonban az emlékezetünk nem raktár, nem archívum, az emlékezés aktuusa mindig újra, mindig másképp és másként jön létre. Pontosan úgy és azért, ahogy és amiért tökéletesen elfelejtettem azt, ami tíz évvel ezelőtt egyértelmű volt, vagyis hogy Walter Benjamin milyen fontos is a számomra. Vagy amiért harminc éve folyamatosan, ám mindig más és más aspektusból foglalkoztat az európai és Európán kívüli színházi kultúrák kapcsolata. Ezek tipikus példák arra, ahogy a mindenkori jelenből újraalkotjuk, újraírjuk egy nemzet, egy színházi kultúra múltját – vagy épp a sajátunkat. S mivel az emlékezés és a történelem ily módon egymást feltételezi, a történetírás emlékezetként működik. Ezért létfontosságú, hogy tisztában legyek azokkal a kérdésfeltevésekkel és problémafelvetésekkel, amelyek okán odafordulok a történelemhez. Következésképp semmi alapja sincs annak, hogy ellentétbe állítsuk egymással az elméletet és a történet(iséget).

– Ha az elméleti reflexió a tudományos munka alapja, mennyiben tartja fontosnak egy módszertani irányzat felvállalását és egy teoretikus pozíció következetes képviselését? Elemzései során mintha összemosná az elméleti diskurzusokat. Anything goes?

– Semmiképp! Ugyanakkor már az elsőéves hallgatóknak azt tanítom, hogy ne elméletekből, hanem problémákból induljanak ki. Alapvető módszertani hibának tartom ugyanis, amikor a tapasztalat tárgyát igazítják a teóriához, hiszen éppen ellenkezőleg kell cselekednünk. Sokan felrótták nekem, hogy egyfajta elméleti eklekticizmust képviselek, de a problémamegoldás, az individuális tapasztalat leírása során automatikusan a diskurzusok módosítására, kombinációira kényszerülünk. S ennek során épp azért nem „jöhet minden”, mert tudatos és reflektált tevékenység, amely akkor és azért produktív, ha le tudunk mondani a meglévő elméletek feltételezett autoritásáról.

– Az autoritás kapcsán beszéljünk egy kicsit arról az egyértelmű vezető pozícióról, melynek köszönhetően az elmúlt tizenöt évben számos demonstrátor, doktorandusz, habilitált oktató, adminisztrátor, könyvelő, mi több: tanszékvezető dolgozott, illetve dolgozik az Freie Universität Színház-tudományi Tanszékén és annak vonzáskörében. Milyen hatással van/lehet/kell lennie e tudományos szerveződési formának az egyetemről vallott klasszikus elképzeléseinkre?

– Kezdjük azzal, hogy mit is értünk „klasszikus” elképzeléseken! Az egyetemi képzés németországi definícióját mind a mai napig erősen meghatározza a humboldti eszmény s annak sarkalatos tézise a kutatás és az

oktatás egységéről, amit egyébként én a magam részéről százszázalékosan vállalhatónak tartok. Ugyanakkor azt is be kell látnunk, hogy az úgynevezett bolognai reformok végső soron arra a hetvenes években elkezdődött folyamatra reagáltak, melynek eredményeképpen, míg tömegek áramlottak az egyetemekre, az oktatási rendszer nem vett tudomást arról, hogy egy adott évfolyam 30-40 százalékát nem lehet 5-7 százalékos elit esetében működképes keretfeltételek mellett tanítani. Alapvető hiba volt úgy tenni, mintha a humboldti eszmény változtatások nélkül is produktív lenne. Ugyanakkor teljesen biztos vagyok abban, hogy (legalábbis a bölcsészettudományok esetében) az alapképzés első pillanatában sem szabad kihasználatlanul hagyni a kutatás és az oktatás egységében rejlő lehetőségeket. A reformok egyértelmű hátrányának tartom az egyetem hihetetlenül kártékony túlbürokratizálódását. Legalább ilyen káros lehet a projektényszer, vagyis az a tendencia, hogy a kutatni vágyó oktatónak elemi gazdasági érdeke legyen a minél több finanszírozott programban való részvétel. A magam részéről mindig is tisztában voltam az általam vezetett projektek létrejöttének tudományos és emberi okaival, illetve céljaival. A színház szemiotikájának mindhárom kötetét teljesen egyedül írtam. Amikor azonban elkezdett érdekelni az a kérdés, hogy a kultúra átfogó medializálódásának következtében hogyan változik meg a színház, rájöttem, hogy ezt az interdiszciplináris részproblémákban megragadható kérdést egyedül nem tudom megválaszolni. De ez nem azt jelenti, hogy ne tudtam volna egyedül is megírni *A performativitás esztétikáját* – bár teljesen más lett volna. Következésképp alapvető hiba értékmérceket tekinteni, hogy egy könyv projektmunka eredményeként született-e vagy sem, hiszen ha valakinek van egy jó ötlete, leül és megírja – miért ne, sikerülhet az nagyon jól. Másfelől persze az is hiba, ha nem vesszük észre, mekkora értéke van annak a belátásnak, hogy a termékeny munkához társakra van szükségem, akikkel együtt sütünk ki valamit. Ez az oka annak, hogy első sorban olyan projektekre pályáztam, amelyek keretében doktoranduszhallgatókat lehetett foglalkoztatni, s ahol az eredmények disszertációk, illetve habilitációk formájában jelentek meg.

– A projektek többsége idén befejeződik, s talán egyszer Erika Fischer-Lichte is úgy fog felébredni, hogy egy hónapig azt csinálja, amit akar. Egy-egy szóval válaszolna az alábbi (barátai és munkatársai szerint soha be nem következő), nyugdíjas éveire vonatkozó kérdésekre:

Mi lesz az első regény, az első vers és az első dráma, amelyet el- vagy újraolvasna?

A Háború és béke, Hölderlin és (nem tudom, hányadszor) Kleist *Pentheszileiája*.

Mi lesz az első film, amelyet megnézne?

A Szerelmek városa.

Hová menne el színházba?

Bárhová és bármikor, bár – őszintén szólva – nagyon válogatós lettem.

Hová utazna?

Az elmúlt években annyit kellett utaznom Izraeltól az Egyesült Államokon át Kubáig, hogy egyetlen helyre vágyom, ez pedig a dolgozószobám és az íróasztalom.

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE: CZIRÁK ÁDÁM ÉS KISS GABRIELLA



Köllő Katalin

Elárulva – szászok Németországban

CĂRBUNARIU MÜNCHENI DOKUMENTUMJÁTÉKA

Emberkereskedelem: röviden ezzel a szóval lehetne leírni azt, ami az 1989 előtti Romániában folyt. Egyes vélemények szerint 1968-tól kezdett szárba szökkeni az „üzlet”, a hetvenes évek végétől azonban már olajozottan és főként hivatalosan működött. Nem bevallottan, persze, de mégiscsak hivatalosan. A németországi statisztikák szerint ezen időszak alatt Románia mintegy kétszázezer német nemzetiségű állampolgárát „adta el” az akkori Nyugat-Németországnak, a bizniszből több mint egymilliárd márka gyűlt be az államkasszába – vagy ki tudja, hova. A zsidóktól hasonló módon szabadult – vagy próbált megszabadulni – az ország, élén „dicső vezérével”, Nicolae Ceaușescuval. Értük Izrael fizetett, szintén keményvalutában.

Hogy e korszakalkotó ötlet a kondukátor vagy inkább talpnyalói fejéből pattant ki, nem tudni, ahogy azt sem, hogyan is „tálalták” az ötletet az NSZK-nak, tény az, hogy működött, ennek nyomán pedig az erdélyi szász, illetve sváb települések kezdtek elnéptelenedni, egyre több bedeszkázott ajtó-ablak fogadta az arra járó. Hogy

aztán az elhagyott portákba egy idő után mind több és több román és cigány család költözhesen, esetenként még az eredeti tulajdonosok ottléte alatt is, amikor már csak a csomagolás jelentette a hazát számukra.

A szóbeszéd szerint egyénre szabott árak voltak, a fiatalabbak, tanultabbak többet kóstáltak, az idősebbek kevesebbet. A „hivatalos” üzletelés mellett zajlott egy nem hivatalos is: a biztonsági szervek igyekeztek minél több pénzt kipréselni egy-egy már „kinn” levő kétségbeesett családtagtól otthon maradt szeretteiért, no meg azoktól is, akik bármit megadtak volna, ha be tudják bizonyítani német származásukat.

Erről a kiárusításról szól Gianina Cărbunariu, a román alternatív, független színházi élet legismertebb személyiségének darabja, amelyet ő maga rendezett a Münchner Kammerspiele társulatával *Sold out* címen. Az 1977-ben Bukarestben született Cărbunariu saját bevallása szerint néhány éve hallott először a szászok 1989 előtti kiárusításáról. Alkotásában ugyanazt a dokumentarista módszert követi, mint a marosvásárhelyi

Yorick Stúdióban született *20/20* című produkcióban: negyvennél több interjút készített a Németországban élő, Erdélyből kitelepült szász vagy sváb személyekkel, majd a nyersanyagot darabbá gyúrta. Elmondása szerint sok akkori „kiarusított” még most sem vállalta a beszélgetést, akik igen, azok is többnyire névtelenül, mert még mindig tartanak attól, hogy bajuk származhat belőle. Mint mondták, a Szekuritáé emberein kívül, akik, úgymond, „hivatalosan” bonyolították le ezeket az eladásokat, léteztek különböző „közvetítők” is – pártaktivisták, vámhivatalnokok stb. –, akik szép summákra és egyéb javakra tettek szert ennek fejében. Közülük pedig – ahogyan a szekusok közül is – sokan változatlanul elég magas funkcióban vannak, vagy jól menő üzletemberek.

Bár Cărbunariu, ha csak teheti, bevallottan kerüli az úgynevezett állami színházakat, s jól érzi magát függetlenként (még ha az a fajta közösségi színház, amit ő művel, nagyon sok akadályba ütközik is), a bajor teátrum ajánlatát mégsem tudta visszautasítani. A Münchner Kammerspiele, amely 2007-ben már nagy sikerrel mutatta be *Kebab* című – Bukarestben és a világ számos országában *mady-baby.edu* címen játszott, még Royal Court Theatre-beli ösztöndíjasként írt – alkotását, igazi háttérrel tudott biztosítani a dokumentálás, interjúzás módszeréhez.

Gianina Cărbunariu a realitás érdeklő. Az egyes emberek személyes története, az, hogy miért élünk úgy, ahogyan élünk napjainkban Romániában, nem érthető meg a közelmúlt értelmezése – és főként ismerete – nélkül. „A legnagyobb provokációt számomra Románia és a romániai színházi rendszer jelenti” – állítja, s ez utóbbira válaszként néhány rendező szakos osztálytársával a bukaresti Film- és Színházművészeti Egyetemről már 2001-ben meghirdették a *dramAcum* („dráma Most” vagy „drámaHogyan”) nevű drámaíró és -fordító projektet. Mozgalmuk nyomán jött össze az a színészekből is álló csapat, amellyel Cărbunariu azóta dolgozik.

A Kammerspiele előadását a temesvári színház látta vendégül az Eurothalia – Európai Színházak Fesztiválja nevű, második alkalommal szervezett esemény keretében. „A Temesvári Állami Német Színház, a fesztivál szervezője, ismét hangsúlyosan bizonyíthatja a német kisebbség identitástudatának és anyanyelvének megőrzése érdekében vállalt szerepét. Ugyanakkor új interkulturális kommunikációs utakat nyit a kölcsönös megértés és tolerancia érdekében” – olvastam egy állami tisztviselőnek az előadás témája ismeretében enyhén szólva megmosolyogtató beszédében.

A marosvásárhelyi „fekete márciusról” született *20/20* számomra katartikus élmény volt, a maga apróbb hibáival együtt, igazi színházi alkotás, amely alatt a tra-

gikus eseményeket felidéző téma ellenére jóízűen tudtam nevetni is. A *Sold out*-ból azonban, amellet, hogy túlságosan didaktikus, hiányzik a humor. A müncheni előadás unalmasan, szinte egy amatőr szintársulatra jellemző igyekezettel, amolyan „Jancsi és Juliska” stílusban halad a maga útján. Az „adás-vevés” jelenségét egy fiktív családnak a második világháborúig visszanyúló történetén keresztül követhetjük nyomon egy 1943-ban ajándékba kapott játék baba, Annemarie



Andree Huber felvétele

szemszögéből, aki hol kommentálja, hol csak továbbgördíti az eseményeket, megadva egy-egy támpontot. Álombeli és valós jelenetek zajlanak, az egymást követő generációk – nagyszülők, szülők, gyerekek, illetve azok gyerekei – mindennapjaiba gyúrta a szerző az interjúkból felsejülő személyes történetek jó részét. Gyakran azonban nem igazán tudjuk, ki kicsoda, előkerülnek szereplők, rokonok, akikre csak a cselekmény továbbgördítése miatt van szükség. Még jobban bonyolítja a helyzetet, hogy Cărbunariu csak néhány színésszel dolgozik, a különböző szerepekből/be való „átvedlés” pedig sokszor megoldatlan, és gyakran az álom és a valóság síkjai sem világosak.

A Dorothee Curio által tervezett térről kezdetben egy plazmatelevízió jut eszébe az embernek, amelyben idillikus családi jelenetet láthatunk: a német hadseregből szabadságra hazaérkező katona fiú, Heinrich szétosztja a karácsonyi ajándékokat. Apjának a *Mein Kampf*-ot hozta, amelyet az nagy örömmel vesz kézbe, majd – a nagypapa határozott tiltakozása ellenére – Hitler fényképét a falra akasztják. Heinrich húga ekkor kapja meg a Németországból hozott porcelánfejű, népviseletbe öltöztetett Annemarie babát – hús-vér megtettesítője, Hildegard Schmahl személyében –, aki aztán „szemtánuként” kíséri végig a család életét, egészen a kitelepülésig. Az idillikus jelenet háttérében egy szász település körvonalai látszanak, középpontban a falu temploma, az erdélyi tájat a füves dombok, a fák, bokrok, a békésen



álló, plasztik ős jelképezik. Ezeket csomagolják majd később össze, és pakolják be a két hetvenkilós ládába – ennyit engedélyeztek az országból való távozáskor.

Vetítések biztosítják az előadás dokumentarista jellegét, láthatunk felvételeket a Ceaușescu házaspárról, Hans Dietrich Genscherről, hallhatunk olyan, '89 előtti hazafias dalokat, amelyek sokak számára ismerősen hatnak. Az előadás utolsó jelenete előtt a színészek ki lépnek szerepükből, és a közönséggel szemben ülve egy-egy darabpéldányból részleteket olvasnak fel azokból az interjúkból, amelyek alapján megszületett a szövegkönyv. Mindez azonban még jobban felerősíti a „történelemóra”-jellegét, és ezt a színészi játék sem képes ellensúlyozni.

Egy interjúban Cărbunariu azt nyilatkozta, hogy Romániában az állami színházakban a műszaki személyzetel voltak állandó nehézségei, míg a független társulatoknál a művészi munka mellett meg is kell

szervezni a dolgokat, pénzt kell szerezni, pályázatokat kell írni stb. „A legjobban abban a német színházban éreztem magam, ahol már többször is dolgoztam dramaturgként. Most rendezőként és drámaíróként fogok bele egy nagy projektbe, a százszok kiadásáról készítek előadást. A müncheni Kammerspieléről van szó. Itt művészként nagyon tisztelnek, és minden lehetőséget megadnak, hogy nyugodt körülmények között szülessen meg az előadás. Nincsenek megszorítások. A legtöbb romániai színházban – legyen az állami vagy független – többnyire a kiszámíthatatlanság uralkodik. Ennek van némi sármja egy darabig, de egy idő után nagyon fárasztó és frusztráló tud lenni.” A Kammerspiele előadásából mindazonáltal úgy tűnik, hogy a rendező pályáján mégiscsak a független talajon létrejött alkotások művészi hozadéka az értékesebb; kár volna tehát belesüppednie a nyugodt, biztos körülmények csábító kényelmébe.

Herczog Noémi

Látomások és vágyálmok a csupasz falon

LENGYEL NEMZETI FESZTIVÁL,
KRAKKÓ

Krakkóban este bekapcsolom a tévét. Történetesen hétfő van. Ötvenéves hagyomány a hétfői esti tévés színház-közvetítés – voltaképpen ez a lengyel nemzeti színház, tudom meg később. Ezek gyakran filmesen átfogalmazott, tehát felvételtől sem élvezhetetlen előadások, amiknek állítólag megvan a közönségük. Egy biztos: az Isteni Színház névre hallgató krakkói színházi fesztivál közönsége láthatóan kinevelt, nyitott és érdeklődő. A nem a járt utakat preferáló előadásokat választja, mind a Staryban, az ottani Nemzetiben, mind a többi fesztivál-helyszínen. Pár nappal vagyunk a magyar Nemzeti előtt lezajlott tüntetések után, s bár az aktuális lengyel kormány is konzervatív, de kérdésekre mindenki magától értetődően azt válaszolja, hogy fel sem merül bennük, mi való egy Nemzetibe és mi nem, de egyáltalán, a Nemzeti Színház kiemelt kérdése is mellékes. Talán mert a tévéből, a „lengyel nemzetiből” mindenki megismerheti azt, amit nálunk csak az, aki veszi rá a fáradságot. És ha valaki valamit nem ismer, akkor könnyű megvezetni.





Nem állítható persze, hogy a lengyelek teljesen mentek volnának mindenfajta szemforgatástól – nyilván erre utal az egyik színház előterében a mókás, gúnyos képregény, amelyen egy pálcikaanyát látunk pálcikagyerekével, meg néhány téli fát, alatta a következő felirattal: „A lengyel anyák eltakarják gyermekeik szeme elől a meztelen fák látványát.” A színházban ugyanakkor nem érzékelhető ilyenfajta merevség. Éppen ellenkezőleg: ötletburjánzást, eredetiséget és persze sok önkényes megoldást is látok, de nem unatkozom. A harmadszor megrendezett, még fiatal és egyelőre kicsit olajozatlan krakkói lengyel szemlén máris olyan nevek szerepelnek, mint Krystian Lupa és megannyi tanítványa: Warlikowski, Jan Klata, Krzysztof Garbaczewski. Az előadásokat egy tizenkét tagú, kritikusokból álló zsűri válogatja, ezért noha sok a vitatható előadás, bizonyos szintű profizmus alatt mégsem lehetett bekerülni a programba. A versenyelőadások mellett a három szálon futó programsorozatban önálló csoportot képeznek a fiatal tehetségek, ami kifejezetten szimpatikus.

A fesztivál folyamán végig egy látszólag külsődleges probléma foglalkoztat: a videohasználat mint egy bizonyos, a valóságra éhes, nagy formátumú színházesztétika szükségszerű tartozéka. Bár emlékeim szerint jellemzően nagyszínpadi megaprodukciónokban, Lepage-nál, Bodó Viktor grazi Handke-rendezésében jut kiemelt szerephez, s sokszor a krakkói fesztiválon is pusztán illusztrációként jelenik meg a technika, Warlikowski alkotásában, amit először látok, illetve Lupánál valami egészen más, szervesen az előadásba épülő és annak méreteihez kötődő videohasználatot tapasztalok. Az arcok egyszerre láthatóak kicsiben (a valóságban) és közel

hozva, nagyban (videón). Lupánál bergmani összezárt-ságba kerülünk a hősökkel, a hatalmas tér egyre csak közeledik felénk. Az, hogy ezek a formátumos előadások nagy térhez kötődnek, de egyúttal igényt tartanak a premier plán intim látványára is, csak egy az okok közül, amiért a szegény színházzal szemben kialakulhatott egy vele egyformán érvényes esztétika, nevezzük *gazdag színháznak*.

A NAGY SZÍNÉSZNŐ ÁLMA - BERGMAN + SIMONE

Lupa megindító előadása, mely kiragogy a fesztivál-programból, a videohasználat sajátos és eredeti módját dolgozza ki; a technikát többé nem érezzük ridegnek, ellenben megtapasztaljuk a projektor spiritualitását,



Persona - Simone teste

Paweł Eibel felvételei

ami a premier plán segítségével akár egy vizslató, fürkésző tekintet hatol a szereplők lelkébe.

Az előadás egy trilógia második, egyben befejező része, valahogy úgy, ahogy egyelőre Gergye Krisztián Nadas Péterhármasa is abbamaradt a *Temetéssel*. A *Persona - Simone teste* című gyönyörű alkotás a rendezői életmű azon szakaszának része, amelyben egy-egy erős személyiség az inspirációs forrás: mint a *Factory 2* esetében Andy Warhol, vagy a trilógia első részében Marilyn Monroe, ezúttal pedig Simone Weil. A *Persona - Marilyn* egyébként látható volt a tavalyi krakkói fesztiválon, és meghívták a varsói színházi találkozóra is, amely a kormány tagjainak repülőgép-balesete miatt 2010-ben végül elmaradt.

A Bergman és Simone Weil alakjára épült konstrukció a dialógusok mélységét tekintve, miközben tudtommal nem használ fel Bergman-szöveget, a legjobb





Berman-adaptáció, amit valaha láttam. A *Personá*ból emlékezhetünk az ikonikus képre, ahogyan Liv Ullmann és Bibi Andersson arca egy ponton egybeolvad: egyikük profilból, másikuk szemből látható, és kísérteties közöttük a hasonlóság. Erre a fajta *eggyé válásra* épít Lupa is: egyformaságot keres a döbbenetesen természetes, erős jelenlétű főhősnő, a nagyszerű Małgorzata Braunek, a színésznő megformálója, illetve szerepe, Simone Weil között (Maja Ostaszewska). Az apropó egy hétköznapi és rendezőileg önreflexív helyzet: a próbafolyamat. A színésznő neve, akárcsak Bergman hallgatásba burkoló főhősnőjéé: Elisabeth Voegler. *Personai* kép, amikor az előadás egy pontján a videó ráközelít egy ágyra, amelyben egy szemüveges alak fekszik; akár Simone is lehetne, de nem tudjuk kivenni az arcát. Aztán megpillantjuk egy másodperc töredéke erejéig, és látjuk, hogy nem Simone az, hanem az őt játszó színésznő, de szinte abban a pillanatban, ahogy erről megbizonyosodhatnánk, kialszanak a fények. Szerep és megformálója egybeolvad, akár Bergman *Personájának* két főhősnője.

A szerepazonosság ellenére az előadás és maga az eleinte idegenkedő Elisabeth, aki kezdetben nem hajlandó eljátszani a nálánál fiatalabb Simone szerepét, egyaránt keményen problematikusnak ábrázolják Weil alakját és azt, amit képviselt. Pilinszkyt olvasva, az ő Weil iránti szeretetét átérvezve, eddig fel sem merült bennem, hogy egy életre kelt Dosztojevszkij-hőst, egy valódi félkegyelműt, nyersebben idiótát, szent őrültet, oroszul *jurogivij*t, pusztán csak szenteskedő „Terézanyu”-nak tekintsek. Holott éppen ebbe ütközik bele óhatatlanul mindenki, aki szembe találja magát Dosztojevszkij szentjeivel: nevezetesen abba, hogy így nem lehet viselkedni. Ez ellenkezik mindennel, ami emberi, a habzó szájú angyalok pedig félelmetesek. Kisajátítja-e vajon Weil az igazságot? Azért választja-e az örök vesztesek táborát, mert eleve vesztesre ítéltett? Megvonja magától a földi javakat, vagy egyszerűen anorexiás? És a kereszténység a rabszolgák vallása volna?

Ezekre a kérdésekre nem kapunk választ, de rajtuk rágódunk, mialatt színésznő és rendezője – Elisabeth és Artur – az egész első felvonásban egymással vitatkozik Simone szerepéről. Így az első felvonás nem a *Personára*, inkább Bergman egy másik filmjére, talán a *Próba utánra* emlékeztet, amelyben szintén egy rendező és színésznője vitatkozik, miközben egy múltból jövő árny, a színésznő édesanyja – akár itt Simone alakja – újra és újra szóba kerül a beszélgetés folyamán. Míg végül a halott nő meg is jelenik a színpadon, akárcsak ebben az előadásban Simone Weil. Az idelátogató holttakban mindig van valami ördögi. Bár Simone jóindulatú jelenés, mégis egyúttal félelmetes is, és erősen felidézi a *Karamazovokból* az ördög színre lépését Ivan lidércálmában (Lupa jóval régebben meg is rendezte a *Karamazovokat*). Elisabeth nehezen is hiszi el, hogy (álmában?) ott látja maga előtt saját szerepét. Ez az *álmom* azonban nem pusztán a tudatalattiba visz, és nem

is egyszerű jószólom, több ezeknél: a Dosztojevszkij-regények *felsőbb* igazságokra rámutató álmaihoz hasonlít. Az „ördögidézés” már a *Próba utánban* is megjelenik, amikor a halott édesanya társalog a rendezővel, aki ugyanúgy felfogható Bergman alakmásként, mint Artur Lupáéként.

Ez az Artur vehemens és kegyetlen, az őt megformáló Andrzej Szeremeta alakításáért el is nyerte a fesztivál legjobb férfi főszereplőjének járó díjat, Małgorzata Brauneknek, Elisabethnek pedig legszívesebben odaítélném a legjobb női főszereplőét. Az előadásban egyéniségek, ráadásul okos, láthatóan gondolkodó színészek játszanak, akik a bonyolult filozófiai szövegek ellenére könnyedén és folyékonyan improvizálnak.

Annyira könnyedén, hogy életemben először bedőlök egy színházi átverésnek. Az előadás hirtelen indul, hogy a nézőknek jóformán ne legyen idejük leülni, zavaró helykeresgélések közepette telik az első pár perc. Utóbb rá kell jönnünk: a kapkodás szándékos, hogy olyan érzésünk támadjon, mintha valóban egy próba részesei lennénk, ami egyben az előadás voltaképpeni alapszituációja is. Amikor pedig elindul a vetítés, egyszer csak elakad: megtörténik, amitől mindenki retteg, ha a technikára van ráutalva, de el se tudná elképzelni, hogy egy profi előadáson is előfordulhat. És akkor megkezdődik a kiabálás a színészek és a technikus között, és az egész döbbenetesen meggyőző. Még a fények is felgyulladnak, és sokáig azt hiszem, újra kezdik majd az egészet. Lupa a (mű)bakit az előadás részévé teszi: a próba testközeli élménnyé válik.

Warlikowskinál, akiknek *The End* című előadása engem hidegen hagyott, a videonagyítások és a természetes színészi játék egyaránt egyfajta újrealista játékmódot képviselt. Lupánál nem „csak” ennyi a videó funkciója, de a tér nála sem stilizált, egy az egyben az, ami, minden akkora és addig tart, mint a valóságban. Sokak szerint túl soká, vagy épp nem elég hosszán, és valóban: rendező és színésznő szerep-vitája lehetne akár hosszabb, de rövidebb is, mégsem unatkozom egy perccig sem, annyira valóságos, „természetes” minden. Lenyűgöző szépségű a kékesen kopottas falú próbaterem látványvilága. A videobetétek viszont – Warlikowski előadásával ellentétben – éppen hogy nem a valóság alaposabb megfigyelését szolgálják: a valótlan szféra jelenségeit, mások *álmait* szemléljük kinagyítva a kivetítőn.

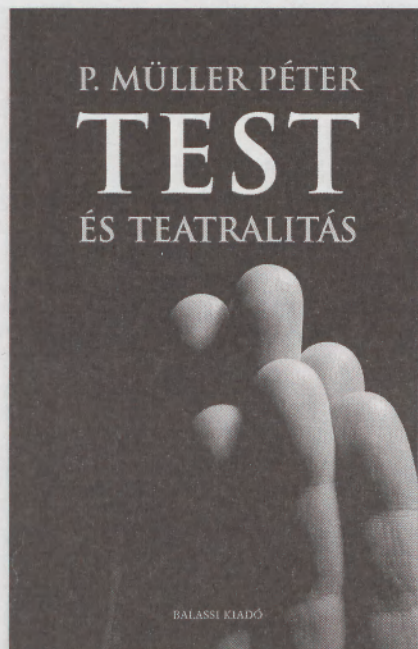
Az egyik leggyönyörűbb képben Elisabeth fekszik háttal a földön, mellette darabbeli partnere, Max, aki Krisztust játssza. Egymástól távol nyúlnak el, nem érik el egymást, akkor sem, ha kinyújtják a kezüket, amennyire csak tudják. De a kivetítőn ezzel párhuzamosan meglátjuk, amint összekulcsolódik a két kéz. A belső történet világát élesen a kopár falon.

Köszönöm a Lengyel Intézetnek az utazáshoz nyújtott támogatást.

Galgóczi Krisztina

Descartes-tól Walt Disneyig: Testek a porondon

P. MÜLLER PÉTER: TEST ÉS TEATRALITÁS



A címben szereplő, látszólag csak halvány szálakon kapcsolódó két nevet az köti össze az elmúlt kétezer-ötszáz év európai kultúráját meghatározó számtalan alkotóval és gondolkodóval, hogy valamilyen módon hozzájárultak P. Müller Péter új kötetének témájához: *testhez* és *teatralitáshoz*, vagy e kettő kapcsolatában teremtettek új összefüggéseket. Mint a könyv bevezetőjéből megtudjuk, mindkét fogalom a köz- és filozófiai gondolkodás megkerülhetetlen, ugyanakkor ambivalens érzéseket kiváltó, sőt gyanús mostohagyereke volt a XIX. század második feléig, amikortól aztán megkezdődik az előbbi emancipálása és az utóbbi radikális újraértelmezése. Egymáshoz rendelésüket egyrészt éppen a gyanú árnyéka, ez a mind a mai napig közös pozíció indokolja, másrészt elemi és eredeti kapcsolatuk, mely szerint nem képzelhető el szín-

ház/teatralitás valamiféle test(ek) nélkül. S nem utolsósorban az, hogy a két téma külön-külön és együtt is a legdivatosabbak közül való a mai kulturális gondolkodásban.

Aktuális és izgalmasnak ígérkező könyvet kap kezébe tehát az olvasó. Szeretjük ugyanis újra- és újraolvasni az emberiség történetét, főleg, ha új szempont kerül látóterünkbe, hátha megérthetünk megint valamit abból, hogy mit miért is csinálunk.

P. Müller Péter egyrészt folytatja előző, *Hamlettől a Hamletgépig* című kötete halál–test–teatralitás tematikáját és gondolati íveit, és felvázolja elméleti hátterét. Az egyes fejezetek összekapcsolása elsősorban a szerző asszociációin alapul, s a szerkezet így szigorú belső logikát követ, amely noha a teatralitás–performativitás–testiség kérdéskörében keresi az összefüggéseket, végül mégis drámai szövegek elemzésére fut ki.

Másrészt azonban nagyon más ez a kötet, mint a korábbiak: mint ha mindaz, ami a szerzőt eddig is megszállottan érdekelte, most juttott volna a rendszerezés, a kategorizálás, az ívek megrajzolásának stádiumába. A feladat nehézsége és egyben illékonyága abból is fakad, hogy nem magától értetődő, ki merre indulna el egy ilyen összetett és szerteágazó téma feldolgozásakor, egyáltalán hol kezdene bele, és milyen ösvényen haladna tovább. Számtalan okból lehetünk tehát elégedetlenek a szerző választotta úttal, felróva, hogy miért nem kanyarodott be egy elágazásnál, hiszen az annyira kínálta volna magát (például táncszínház, fizikai színház, hisztéria-performanszok a XIX. század végén stb.),

és miért választotta azt a kacskaringós hegyi utat, mely igazából önmagába tér vissza (Bécsy-fejezet). De hiszen tudjuk, hogy egy történetet pontosan annyiféleképpen lehet elmesélni, ahányan belevágunk. Hiába vágyunk arra, hogy elmondja nekünk valaki az emberi kultúra történetének autentikus változatát, hogy végre tudjuk, honnan jövünk és hová tartunk. Sokat megtudunk erről megint, más aspektusból tekintünk eddigi ismereteinkre, de igazából egy kultúra-tudományi kurzuson vehetünk részt, mely szisztematikusan elméleti bevezetéssel indul fegyelméleten, hogy majd lazítva kötelékjein oda futhasson ki, ahol ő maga szívesen elidőz: a XX. századi és kortárs angol drámánál.

A kötet egyik erénye, hogy írója jelentős tudományos apparátussal óriási ismeret- és olvasmányanyagot mozgósít annak érdekében, hogy minél szélesebb látószögből világítsa meg a különböző korok és művészeti ágak testértelmezését és a teatralitással való kapcsolatát, mind történeti megközelítésben, mind a különböző tudományágak tükrében. Ám az állandó hivatkozások és idézetek túl sűrű, átláthatatlan erdejében nem mindig kap kellő hangsúlyt a szerző véleménye, illetve preferenciája. Mindezt egyensúlyban tartja a kötet világos tagolása, az öt nagy fejezet három alfejezetre bontása, és az egész szöveg prologussal és epilógussal való keretezése. Ez a formai strukturáltság azt az érzést kelti az olvasóban, hogy kerek történetet fog hallani világos kiindulási és végponttal. Erre azonban a szöveg belső, szubjektív logikájából adódóan kevés esély van. Nincs is ezzel különösebb probléma, hiszen cserébe kapunk ezernyi olyan útjelző táblát, mely eligazíthat abban, merre induljunk tovább saját kíváncsiságunknak megfelelően.

P. Müller Péter a történeti-elméleti előzményeket csak a XIX. század végétől követi nyomon, amikortól a testről és lélekről való európai gondolkodást meghatározó descartes-i filozófia megdőlni látszik. A filozófiai gondolkodás három mérföldkövét emeli ki és elemzi alaposan, Merleau-Ponty,

Foucault és Judith Butler vonatkozó téziseiből eredeztetve a XX. század végére megváltozó testképet és testértelmezéseket.

Interdiszciplináris témáról lévén szó, a filozófiai bevezetést a kulturális antropológia és a modern szociológia kutatásai alapján egyrészt a társadalmi jelenségek rituális és teátrális vonatkozásainak vizsgálata követi, másrészt azon, a modernitástól kezdve jelen lévő vizuális technikák (fotó, film, videó) számbavétele, melyek a tekintet irányításával radikálisan tudják manipulálni a test képi reprezentációit. Kérdés lehet azonban – hangsúlyozva, hogy minden nem fér bele egy kötetbe –, hogy a Descartes előtti filozófiai és teológiai gondolkodásban, illetve a művészetekben megjelenő testfel-fogás újraértelmezése nem helyezné-e más megvilágításba a mai kor ambivalens és szélsőséges testfel-fogását. Vajon a középkori színjátszás nem feszeget-e olyan alapkérdéseket testről és a színjátszás lényegéről, melyek majd elemmentáris erővel térnek vissza a XIX. század végi színházat és drámai műfajt radikális újítására irányuló törekvésekben, majd a XX. század rituális színházi koncepcióiban?

A szerző az angol reneszánsz színjátszás kapcsán kitér például a női ruhában fellépő férfi színészek társadalmi megítélésére és korabeli értelmezésére, melyek bizonyos értelemben tovább élnek azokban a performanszelméletekben, melyek a színész testét női testnek tekintik. Ha viszont a XIX. század végétől követi nyomon a gondolkodás és a test reprezentációjának átalakulását, nem volna-e érdemes részletesebben foglalkozni a modern orvostudomány és pszichológia témába vágó elméleteivel és kísérleteivel, melyek szintén meghatározóak a XX. századi testkonceptiók alakulása szempontjából?

Nagyon izgalmas ugyanakkor a teatralitás vizsgálata a színházon kívüli, azaz a társadalmi nyilvánosság szférájában. Külön fejezet foglalkozik test és teatralitás kapcsolásával egy színháztudományi átte-

kintés keretében, melyben a XVIII. századi Garricktól nagyjából Robert Wilsonig azok a színházi alkotók szerepelnek, akik valami lényegeset tettek hozzá a színjátszók színpadi jelenlétének és szerepének interpretálásához. A rákövetkező fejezetben a szerző azokat a – nem szorosan a színház intézményéhez kötődő – megnyilvánulási formákat elemzi a politikai demonstrációktól a performanszművészetig, melyekben a teatralitásnak meghatározó szerepe van. A színház-történész számára ezek a legizgalmasabb fejezetek, és szívesen olvasna még róluk részletesebben, P. Müller azonban sajnos túl gyorsan zárja rövidre a témát, és rátér Bécsy Tamás színjátékelméletének ismertetésére, mely az előzőkhöz képest kevesebb szellemi izgalmat tartogat.

A IV. résztől kezdődően egyre inkább a dráma mint világot teremtő műfaj kerül a vizsgálódás előterébe, először csak egy Lessing-idézeten keresztül, mely a színpadi halál magától értetődőségére világít rá. Ettől a ponttól kezdve válik kérdéssé, hogy voltaképpen mire is fut ki a szerző gondolatmenete. Arra-e, hogy hogyan jelennek meg drámai szövegekben testreprezentációs problémák, vagy arra, hogy ugyanezek a problémák hogyan jelennek/jelenehetnek meg színpadon? Mintha ez a két kérdés nem válna el mindig világosan egymástól. Először, a 11–12. fejezetben, a halál színpadi megjelenítése áll a szerző vizsgálatának középpontjában. Tudjuk, hogy az eltérő színjátszási konvencióktól függetlenül a halálhoz való viszony a legizgalmasabb témaként jelenik meg minden színházi kultúrában, ám ennek súlya nem a reprezentáció módjától függ. Ha működik egy konvenció néző és előadó között, akkor a hitelességet az egész előadás koherenciája fogja megteremteni, nem pedig az előadásmód feltételezett hitelessége. Hasonló definíciós problémát vet fel például Halász Péter említett utolsó performansza, temetésének nyilvános színházi előadásá tétele is.

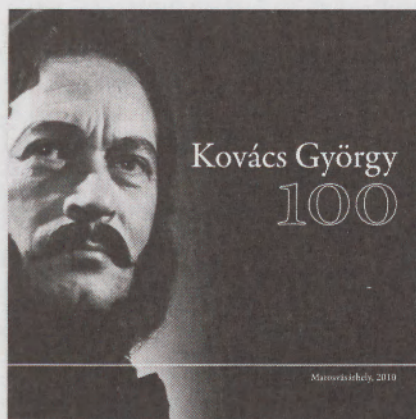
Ebben sem annyira a testreprezentáció áll a középpontban véleményem szerint, mint inkább egy olyan határátlépési kísérlet, egy olyan inverzió, melyben a protagonista válik nézővé, s nyerhet bepillantást oda, ahová élő ember a valóságban soha. Ebben a részben olvashatjuk újra André Tschajkowsky nagyon izgalmas reprezentációs problémákat felvető történetét is, aki halála után saját koponyáját kívánta kölcsönözni a *Hamlet* Yorickjának, ezt azonban a szerző előző kötetében is olvashattunk már, a későbbi Stoppard-fejezettel együtt. Az utolsó, V. részben már teljesen a drámáé a főszerep, s benne három angolszász szerző darabjain keresztül három példát kapunk arra, hogyan jelenik meg a test és színrevitelének problematikája a modern és posztmodern drámai szövegeken belül.

Annak ellenére, hogy olyan drámákról van szó, melyek folyamatosan jelen vannak a világ színházai-ban, mégis úgy érzem, itt nem annyira a teatralitás problémájáról, mint nyelvi, irodalmi kérdésekről van szó. Ennek ellenére számomra ezek a fejezetek voltak a legélvezetesebbek. Elfogultságomnak nyilván az is oka, hogy magam is inkább drámákkal, mint bármi mással foglalkozom, de mindemellett ezekben a szövegekben éreztem a legkellemesebbnek a tudományos igény és a személyes érdeklődés, értékítélet, vonzalom kifejezésének arányát. Nyilvánvaló, hogy a szerző nagyon alaposan, egyre mélyebbre és mélyebbre ásta magát ezekben a szövegekben, és értelmezte őket immár annak a gazdag elméleti anyagnak a tükrében, melyeket velünk is megosztott a korábbi fejezetekben, s ezen új perspektívából szemlélve más megvilágításba helyezte őket. Müller Péter könyvét letéve nagy kedvem támadt, hogy Beckett, Stoppard és McDonagh drámáit újraolvassam. Érhet-e el egy könyv ennél többet?

Balassi Kiadó, 2009

Gajdó Tamás

Kovács György öröksége



Nagy eseménye volt az egyetemese magyar színházművészetnek a Székely Színház 1958 novemberében és decemberében megrendezett magyarországi vendégjátéka. Bár a politikai helyzet beárnyékolta ezt a rendezvényt is, mégis úgy tetszett, hogy az évtizedes elszigeteltség után ismét egyesült a magyar színházi közösség. Az 1958. december 5-i *Film Színház Muzsika* címlapján Richard Nash *Az esőcsináló* című művének két főszereplője, Tanay Bella és Kovács György látható. Ezzel a fényképpel azt is jelezték a lap szerkesztői, hogy a marosvásárhelyi társulat kiérdemelte – ahogyan Kovács György megfogalmazta – „a budapesti közönség s művészvilág a »felsőbb osztályba léphet« itéletét”. A nagy sikerű vendégszereplést azonban nem követték újabbak, s Kovács György is mindössze egyszer, 1973-ban kapott Magyarországon szerepet, Bácskai Lauró István *Nápolyt látni és...* című filmjében.

Kovács Györgyöt a közzélekedés – fájdalmas módon – nem sorolja legnagyobb színházművészeink közé. Pedig művész-élete a XX. századi magyar színészsorsot reprezentálja.

Pályakezdése egyszerre volt szabályos és szabálytalan. Zsidó polgárcsaládból származott, s szülei hallani sem akartak arról, hogy gyer-

mekük a színészi pályán kallódjon. Ő azonban felkereste a budapesti Nemzeti Színház Kolozsvárra látogató főrendezőjét, Horváth Árpádot, aki meghallgatta, s tehetségesnek találta a huszonegy éves fiatalembert. Ám Budapestről küldött hosszú levelében felhívta a figyelmét arra, hogy kár lenne feladnia biztos egzisztenciáját a bizonytalan jövőért, ugyanakkor hangsúlyozta is a tanulás fontosságát: „minden napért kár, mert húsz-huszonkét éves korára, ha tehetséges, a mesterségnek már a kezében kell lennie” – írta. Majd azt javasolta, hogy egy megbízható szakembernél vegyen részt négyhetes színészképzésen, s aztán „nézzen a szeme közé a kérdésnek”. Érdekes, hogy még két év telt el Kovács színpadi bemutatkozásáig; 1934-ben pedig már Lucifer szerepét játszotta Kolozsváron. Hamarosan Budapesten találjuk, de a zsidótörvények miatt 1941 után nem kapott szerződést, s csak a kolozsvári zsidó színház előadásain léphetett fel hetente két alkalommal. Nem szívesen nyilatkozott arról, hogy a német megszállás után Bergen-Belsenbe deportálták. Onnan Svájcba került, s ott kapta meg Kemény János táviratát 1946-ban, melyben Marosvásárhelyre, az alakuló Székely Színházhoz hívta. Amikor azt 1965-ben átszervezték, a Kolozsvári Állami Magyar Színházhoz szerződött. Életének utolsó éveiben filmekben is játszott, és rendezett is.

Kovács György jelentős szerepet játszott a második világháború után az erdélyi színészképzésben: a kolozsvári Magyar Művészeti Intézet, később a marosvásárhelyi Szentgyörgyi István Színművészeti Intézet tanára, majd az intézmény tanulmányi igazgatója volt.

Kovács Györgyről különféle, sokszor egymásnak ellentmondó legendák élnek – erről Gáspárik Attila,

a *Kovács György 100* című kötet szerkesztője bevezetőjében így ír: „Könyvünk ezekre a dilemmákra nem tud, nem akar választ adni. Azt próbáljuk körbejárni, hogy egy két diktatúrát, a fasisztát és a kommunistát megélt művész hogyan tudott a szellemi gúzsba kötések idején szabad maradni, alkotásával a művészet ügyét szolgálni, a nagyobb kompromisszumokat elkerülni, a konjunkturalovagok talami csillogását túragyogni.” (6.)

Gáspárik Attila igyekezett minél színesebb, változatosabb emlékkönyvet összeállítani, hogy híven idézze meg Kovács Györgyöt. A kötetben szerepelnek a színész írásai, mindenekelőtt részlet a *Súgó nélkül* című emlékezéséből, mely az *Igaz Szóban* jelent meg 1956-ban. Megtaláljuk benne Páll Árpád, Oláh Tibor, Huszár Sándor, Marosi Ildikó a művészt méltató sorait, Kányádi Sándor *K. Gy. színművész utolsó monológja* című versét, Lohinszky Loránd búcsúját.

Gáspárik Attila gondolatait Kovács György *Súgó nélkül* című szövege ihlette. Vallomása nemcsak a művésztől szól, írásába hitvallását is belefoglalta. Azok a színpadi, színházi helyzetek és magánéleti viszonyok, melyekbe az 1950-es évektől kezdve Kovács került, számos tekintetben a mai – nem csak erdélyi – színházi gyakorlatra is érvényesek. Gáspárik hevesen és élesen, félre nem érthetően fogalmazta meg dilemmáit: „a színház és színésztanítás terén a helyzet szinte változatlan. Mégis van néminemű hiányérzetünk... Elsősorban a színház mint intézmény már nem az a vonzó, varázslatos, misztikus világ. A színházba járás divatja megkopott... jaj, és hiányoznak az éles viták, a hazai színdarabírók, a fanatikus színházi szakemberek, a művészet forradalmárai, és a sznobok is találtak új magamutogatási helyeket... és igen, a Mesterek, azok most is nagyon hiányoznak.” (127.)

Kovács Levente rendező-színháztörténész „Pályakép lexikális adatok nélkül” alcímmel közzétett remek esszéjében emlékezett Kovács Györgyre: „Igen, vannak olyan színészek, akiknek hangja – Szép Ernő gyönyörű megfogalmazásá-

ban – »itt lakik fülünkben.«. Az akusztikus emlékezettel feltámasztott színészi életút állomásai közt idézi fel például a *Ványa bácsit*: „Asztrov szájából hangzó mondatának keserűen fájdalmas zenéje ma is visszhangzik fülemben: »Ebben a fránya Afrikában most feltehetően igen nagy a hőség.« Ez a banális meteorológiai megállapítás az ő hangján egyszerre ad hangot egy kilátástalan szerelemnek és egy elvetélésre ítélt életnek, miközben az ironikus felhang a könnyedség látszólagos máza mögé próbálja rejteni a fájdalmat.” (95.)

Kovács Levente megörökítette a kisebbségi romániai magyar színház egyik megismételhetetlen pillanatát is: „Szabó Lajos *Mentség* című drámájának záró mondata két szó: »Erdély – Főniksz«. Kovács György szájából ez látomásos erejű, energiát és hitet sugárzó felszólításként sokkolta és lelkesítette a nézőt. A premier gyönyörű pillanata volt, hogy a végszó elhangzása után a függöny legördülését másodpercekig (színpadon órának tűnő idő) csend követte, majd utána elemi erővel tört fel az Erdély felemelkedésének hitét felerősítő taps. A pillanat nem volt cenzúrázható, mert a cenzúra nem látott a betűk mögé. Szerencsére.” (94.)

Gáspárik Attila is érezte, hogy a visszaemlékezések, nekrológok, köszöntők ugyan a színháztörténet panteonjába emelik Kovács Györgyöt, a lényeg mégis hiányzik a könyvből. Ezért interjút készített a csíkszeredai színház alapító igazgatójával, Parászka Miklóssal, aki Kovács tanítványa volt a marosvásárhelyi főiskolán. Parászka előrebocsátotta, hogy gyerekemberként nem rögzített olyan szakmai élményeket, szempontokat, melyekből tudományos elemzés készülhetne. Gáspárik faggatózására azonban egyre mélyebbről, egyre árnyaltabban, színesebben jöttek felszínre emlékei. Felidézte például, hogy a *Bánk bán* gondolati, érzelmi árnyalatait tűzzel-vassal, taposással akarta kicsikarni növendékeiből a mester: „Egy kőkemény, estébe nyúló próbán levetette zakóját, feltúrta az inge ujját, és akkor dolgozott velünk, szótagról szótagra, mozdulatról mozdulatra milliószor.” (153.)

Gáspárik Attila ügyelt arra, hogy ne pusztán képes albumot vegyenek kezükbe az olvasók; a képek és a dokumentumok inkább illusztrációk (kár, hogy lelőhelyüket nem közli). Az apró szerkesztési hibák nem vonnak le a kötet értékéből. A hátsó borítón olvashatók Tompa Gábor sorai. Túl későn érkeztek netán ahhoz, hogy az album szövetében kapjanak helyet? Hiába nyugtatjuk magunkat azzal, hogy így is kiemelt helyre kerültek...

Gáspárik Attila számára – maga írja – kötelező feladatnak indult a könyv kiadása. A végeredmény azonban az érdeklődés középpontjába állította Kovács György életútját. Egyúttal arra is figyelmeztet, hogy még bőven akad dolga színháztörténet-írásunknak.

Színházművészeti Egyetem Kiadója,
Marosvásárhely, 2010.

SUMMARY

A Topic Which We Avoid – this is the subject of an essay by István Ugrai, Balázs Zsedényi and Attila Nyulassy. The topic in question the complex and difficult situation of the roma population in Hungary, and the authors analyse the aspects of the problem as reflected by six recent theatre productions.

Zoltán Hermann examines the umpteens revival of Imre Kálmán's legendary *The Tzardash Queen* at the Operetta Theatre. The question that really bothers him is the new lyrics composed for this occasion and he brings up numerous examples illustrating the superiority of the original, 1916 lyrics by Andor Gábor.

Another theoretical issue is raised by Tamás Koltai. Now as the subtext, the indirect allusions and parallels to the socialist system begin to return in the context of present-day events, the essay examines the public's readiness to accept and react to this technique.

Dance critics Csaba Kutszegi and Márta Péter are concerned by the activity and art of dancer-choreographer Krisztián Gergye. The first contribution analyzes the very particular dance style of the artist, while the second is a conversation Márta Péter had with Gergye.

Two theatre artists are introduced in the following. Orsolya Kővári presents the recent important work shown by Imre Csujá, a middle-aged actor, while Andrea Tompa talks to Tibor Csizmadia, highly successful manager and director of the Eger theatre, who, because of the changes operated by the new cultural authorities, had to quit ten years of fine achievements.

In our column on world theatre Thomas Irmer sums up the fertile career of German director Christoph Schlingensiefel who prematurely died before reaching his fiftieth anniversary. Natalia Jakubova saw in an experimental production *The Sirens' Song* by our Péter Nádas in Müllheim. Gabriella Kiss talked to famous German theatre researcher Erika Fischer-Lichte. Katalin Köllő went to Munich, to see at the Kammerspiele *Sold Out* by Gianina Cărbunariu, a Rumanian author and director; the documentary play is about the fate and expulsion of 200.000 Saxons having dwelled in Rumania and Noémi Herczog took part at Cracow's third National Theatre Festival.

Finally two books are reviewed. Krisztina Galgóczi shares with us her opinion of Péter P. Müller's work: *Body and theatricality*, while Tamás Gajdó read for us *György Kovács – 100*, a jubilar album of this actor's life and achievements. Kovács, a pillar of Hungarian-speaking theatre in Rumania, belongs, according to Gajdó, to the brightest names in the history of our theatre.



Hegedűs Zoltán és Kőszegi Ákos a Caligula helytartójában

(kecskeméti Katona József Színház – Thália Színház)

Walter Péter felvétele

