

SZÍNHÁZ



A fajok eredete

A mizantróp háromszor
Színház/TV
DESZKA Fesztivál

Monori Lili/Nigel Charnock/
Bodó Viktor

392 Ft



nka
Nemzeti Kulturális Alap



Ónodi Eszter (Célimène) és Fekete Ernő (Alceste)

A mizantróp Katona József színházi előadásában

Schiller Kata felvétele



MONORI LILI
Frankenstein-terv
Schiller Kata felvétele



JUST FOR SHOW
DV8
KoncZ Zsuzsa felvétele



A MESTER ÉS MARGARITA
Graz
Peter Manninger felvétele

Magyar játékszín

- 2 Urbán Balázs:**
Új időknek új dalai?
Kortárs magyar drámák
ősbemutatói
- 8 Koltai Tamás:**
Kivonulni? Hová?
A mizantróp – háromszor
csúcsra járattva
- 12 Ugrai István – Zsedényi
Balázs: A köz szolgálata**
Színházi reprezentáció
a közszolgálati televízióban

DESZKA Fesztivál

- 16 V. Gilbert Edit:**
Szeretlen jegyzetek
- 19 Kutszegi Csaba: Elvegyük-e
feleségül a parasztlányt?**
Beszélgetés Pálfi Ágnessel
és Szász Zsolttal

Portré

- 23 Kővári Orsolya: Kafka bogara**
Monori Liliről

Interjú

- 26 Rácz Judit:**
Operaénekesnek lenni
Beszélgetés Komlósi
Ildikóval, Batori Évával,
Schöck Atalával,
Wierdl Eszterrel,
Bretz Gáborral, Bárány
Péterrel, Andreas Scholl-lal
és Szegedi Csabával

Tánc

- 38 Fuchs Livia:**
Mit nevezünk
fizikai színháznak?
- 42 Szoboszlai Annamária:**
Az élet szép, és... Helló!
Beszélgetés Nigel
Charnockkal

Világszínház

- 45 Markó Róbert:**
Európai káosz
Bodó Viktor A Mester és
Margaritája Grazban

Könyv

- 47 Koltai Tamás:**
A színpad kertésze
Joó László:
Burokban születtem

A CÍMLAPON: Mucsi Zoltán, Scherer Péter és Thuróczy Szabolcs *A fajok eredetében* (Nézőművészeti Kft.)
• Schiller Kata felvétele

színház

MAGYAR SZÍNHÁZI TÁRSASÁG | ORSZÁGOS
SZÍNHÁZTÖRTÉNETI MÚZEUM ÉS INTÉZET

XLIV. évfolyam 4. szám
2011. április

Megjelenik havonta
XLIV. évfolyam
HU-ISSN 0039-8136

www.szinhaz.net

FŐSZERKESZTŐ: KOLTAI TAMÁS. FŐSZERKESZTŐ-HELYETTES: TOMPA ANDREA (világszínház). A SZERKESZTŐSÉG: CSOMOR MÁRTONNÉ (szerkesztési titkár); HERNER DÁNIEL (technikai munkatárs); KONCZ ZSUZSA (képszerkesztő); KUTSZEKI CSABA (tánc, színhaz.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



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



Urbán Balázs

Új időknek új dalai?

KORTÁRS MAGYAR DRÁMÁK ŐSBEMUTATÓI

Szatisztikai adattal szerettem volna kezdeni a cikket, még-hozzá szép számmal, hiszen meglepően sok kortárs magyar dráma ősbemutatóját tartották a most folyó színházi évadban. Ám mindjárt a számolás elején elakadtam, amikor azzal a kérdéssel szembesültem, mit is nevezünk kortárs magyar drámának. Hiszen a hagyományos értelemben vett drámák mellett adaptációkat, innen-onnan összegereblyézett textusokból építkező bemutatókat, társulati improvizációkból összeálló előadásokat is bőségesen láthattunk. És még az egyértelműen íróasztal mellett készült alkotások mindegyikét sem könnyű drámának tekinteni. Ám a posztdramatikus korban élő recenzens sem mire nem meri kijelenteni, hogy nem dráma. Ha egyszer néhányan úgy döntenének, hogy tényleg színre viszik ama bizonyos telefonkönyvet, arról is óvakodnék ilyesmit állítani. Nem szeretném, ha ez ironikusan hangzana, hiszen ha a klasszikus drámairodalom tévesztését jelenti is egyfelől, a kreatív színházcsinálás, a színpadi alkotás folyamatának megerősödését jelentheti másfelől. Annak tehát, hogy e cikkben kizárólag a szerzőhöz köthető (ha tetszik: irodalmi alapú) drámák bemutatóival foglalkozom, nem elvi-ideológiai, hanem pusztán pragmatikus oka van: a terjedelmi korlát.

Az örömdetesen szaporodó ősbemutatók száma nem jelenti a kortárs magyar dráma nagyszínpadi térfoglalását. A legtöbb alkotást stúdióterekben mutatják be. Igaz, többségük maga is ezt indukálja: a kevés szereplős, látványos akciókat nélkülöző, gyakran gyors jelenetváltásokra épülő művek érzékelhetően kis színpadra készültek. Hogy ez belső alkotói igény vagy egyszerű óvatosság következménye, nem tudhatom. Mindenesetre tény, hogy a közelmúlt nem egy nagyszínpadra kíváncsú drámája egyelőre nem került színre, miként az is, hogy ebben az évadban is mutattak be kamarszínházban érezhetően nagyszínpadra íródott alkotást. S noha ez elgondolkodtat a műsorpolitikai kockázatvállalás mértékéről, ezt a minimumot is értékelni kell, ahogyan örömmel tölt el a Nemzeti Színház magyar évadja és *Biblia*-projektje (utóbbi még akkor is, ha a tíz



Koncz Zsuzsa felvétele

megrendelt alkotásból csak nyolc készült el, s a színház ezek közül eddig kettőt tűzött műsorára).

Amúgy a bemutatott drámák tematikai, stílári és minőségi szempontból egyaránt heterogén képet mutatnak ugyan, de bizonyos tendenciák határozottan kirajzolódnak. Noha a szinte parttalanul hömpölygő lírai alkotástól kezdve a kifejezetten szórakoztató célú darabig mindent megtalálunk a palettán, az arányok kitapinthatóan módosultak valamelyest a korábbi évadokhoz képest. Érzékelhetően megnőtt a kortárs magyar valóság-ra, a nagy horderejű társadalmi kérdésekre közvetlenül reflektáló alkotások száma. (Igaz, csaknem a nulláról indult.) Mivel ez a kortárs színháznak meghatározóan fontos feladata, e darabok bemutatása még akkor is lényeges, ha poétikai értelemben nem tartoznak a kiemelkedő alkotások közé. A Katona József Színház Grecsó Krisztián *Cigányok* című darabját mutatta be – bár ez így meglehetősen pontatlan megfogalmazás. A Máté Gábor rendezte bemutató ugyanis Tersánszky Józsi Jenő *Szidike* című (később már *Cigányok* címen átdolgozott) drámáján alapul, ezt egészíti ki, ellenpontoszza az a szöveg, melyet Grecsó írt. Kétfajta sztereotípiá fészül egymásnak: az a szinte idilli kép, melyet a megbecsülésnek örvendő muzsikusként játszó Grecsó Tersánszky-darab mutat, s az a roppant komor, kilátástalan tabló, melyet a napjaink valóságát színre író Grecsó vetít elénk. Sok kritika kárhoztatta a két szöveg párosítását, ám a sztereotípiák tükröz(őd)ése minden-

képpen indokolja Mátéék eljárását. És az is, hogy miként Tersánszky darabját is aligha lehetne manapság önmagában előadni, úgy Grecsó drámája is nehezen állná meg a helyét. A *Cigányok* precíz és korrekt láttelepet ad a romagyilkosságok körül kialakult helyzetről: kisszerű gyűlölködés, megalkuvás, gyávaság – mindkét oldalon. A derék polgár áramot vezet a kerítésébe, a nyomozók célja, hogy eltussolják az ügyet, az alkoholista orvos nem hajlandó odamenni a meglőtt cigányhoz. Ám a romák családi viszonyai is – finoman szólva – katólikusak, ők maguk is igen messze vannak a Tersánszky-féle „irodalmi cigányoktól”, s színre lép napjaink tipikus megélhetési cigány politikusa is. Grecsó nem röpiratot, hanem helyzetjelentést készít, alaposan és becsületesen, a politikai korrektség művészetellenes ideológiáját félredobva – de csekély drámai erővel. Az anyag eredendően publicisztikus jellege, az összetett drámai figurák hiánya következtében nem születnek valóban erőteljes, hiteles drámai helyzetek, arra pedig, hogy mindez olyasmi félelmetesen röhejes, abszurd blódlív alakuljon, mint pár éve a Mohácsi testvérek lenyűgöző

nyek valamelyest megemelik a szöveget, többnyire fesszes a ritmus, jó a tempó, ám a bemutató így is inkább gesztusértéke, mint esztétikai megkomponáltsága okán mondható jelentősnek.

Hasonlóképp napjainkra reflektál Závada Pál drámája, a *Magyar ünnep*. Bár a második bécsi döntés, a kolozsvári bevonulás idején és az azt követő években játszódik, a múltunkhoz, nemzeti érzésünkhöz, Trianonhoz, Európához való viszonyunk alapkérdéseit feszegeti. (S hogy ezek mennyire feldolgozatlanok, arra vonatkozóan jó példával szolgál az előadás bemutatóját körülvevő elképesztő hajcihő.) A saját, *Idegen testünk* című regényét színre alkalmazó Závada a korabeli középosztály jellegzetes típusait lépteti fel, érzékletesen mutatva a történelmi szerepcserék lehetőségét, sőt szükség-szerűségét is. Üldözöttből gyorsan üldöző, vétkesből áldozat válhat – és viszont. Az anyag alapvetően epikus, kevés a kiélezett drámai szituáció, a szereplők többsége inkább típus, mint hús-vér ember. Závada ezt némileg ellensúlyozni tudja a kortárs dráma modernebb eszközeivel: a folyamatos reflexióval és önreflexióval, illetve a

kar felléptetésével. Alföldi Róbert rendezőként ezekbe kapaszkodva talál az előadást működtetni képes, érvényes formát. Bella Máté izgalmas zenéje, a zenei elgondolást roppant precízen megvalósító kórus (melynek tagjai alkalmanként e szerepből kilépve, egyéni szinten is mutatkoznak), a figuráknak a megírtnál nagyobb mélységet adni képes színészek (akik ha kell, maguk is kórusba állnak össze) a rendezői elgondolással szinkronban hoznak létre az alapműnél izgalmasabb, egységesebb produkciót. (Legfeljebb az 1945 utáni évek megjelenítése kifogásolható: nehezen hiszem, hogy a regény ismerete nélkül bárki pontosan követni tudná, mi zajlik a színen.)

E két darab, illetve előadás a társadalmi krízist analitikusan és tipizáltan ábrázolja. Háy János drámája,



1. Cigányok (Katona József Színház)
2. Magyar ünnep (Nemzeti Színház)
3. Nehéz (Bárka Színház)

előadása, a *Csak egy szög*, kísérlet sem történik. Így marad a publicisztikus fogalmazásmód és a viccelődés. (Abból, ha egy rendőr előrántja fegyverét, hogy hatalmával visszaélve halálosan fenyegetsen embereket, születhet erős, kiélezett szituáció, ha pedig tizenötször-hússzor teszi, létrejöhet abszurd komédia. Ám ha háromszor-négyszer, az szimpla rendőrvicc. Miként bántóan olcsó a Pestről érkezett liberális értelmiség jellemzése azal a szakállas viccel, hogy képviselője a lerobbant vidéki kocsmában frissen facsart narancslevet rendel.) Az egyenletesen jó színészi teljesítmé-

3.





Koncz Zsuzsa felvétele

1.

a *Nehéz* viszont hús-vér figurákon keresztül mutatja be egy életforma csődjét. Az első generációs vidéki értelmiségi látszólag karriert csinál Budapesten, ám a görcsös megfelelni akarás, a kisebbrendűségi komplexus, az önáltatás nemcsak a valódi szakmai előmenetelt és a családi harmóniát gátolja meg, hanem lassan, de biztosan löki a főszereplőt az alkoholizmus, a leépülés, az egzisztenciális fenyegetettség felé. A mű nagy része párbeszédnek álcázott monológ; a más választása nem lévén, falujába visszatérő, de helyét ott sem találó férfi kétségbeesett öngazolási kísérleteit, hazugságait, szemrehányásait anyja némán hallgatja. Az utolsó jelenet előtt idősíkot váltunk: a dialógusok az összeomlás napjának történetét elevenítik meg. Ezt követi az anya rövid monológja, melyben a férfi haláláról értesülünk. Háy kivételes erejű, sötét atmoszférájú drámája úgy ábrázolja egy pontosan körülírható társadalmi réteg életcsődjét, hogy eközben rendkívül pontosan jeleníti meg a személyes tragédiát. Többen vitatták, szükség van-e a dialógusokra épülő jelenetsorra; magam úgy érzem, ezek nélkül nem lenne igazán erőteljes a mű zárata (az anya szavai egyszerűen nem követhetik közvetlenül a férfi monológjait), s nem éreztem feleslegesnek azt a nézőpontot sem, melyet hozzáadtak a szöveghez. A drámát Háy János műveinek talán legavatottabb tolmácsolója, Bérczes László vitte színre a Bárkában. Az előadás hibátlanul adja vissza a mű atmoszféráját, ugyanakkor a rendezői ötletek, megoldások nem tolakodnak a színeszi játék elé. Hiszen a *Nehéz* színpadi sikere elsősor-

ban a főszereplőn áll vagy bukik. Mucsi Zoltán pedig az évad, de talán az utóbbi évadok egyik legjelentősebb alakítását nyújtja, hátborzongató hitelességgel építve fel az életét katasztrófálisan elrontó, a vereségbe belenyugodni nem tudó, de annak súlya alatt fokozatosan össze-roppanó férfi alakját. Mind Mucsi, mind az anyát játszó Lázár Kati egészen különleges erővel képesek szinte eszköztelenül létezni a színpadon. Lázár Kati némán is roppant szuggesztív, monológja pedig különleges bravúr: miközben könyörtelen tárgyilagosságú szavakkal számol le fia élethazugságával, szemében leírhatatlan fájdalom csillog.

A *Nehéz* már-már a klasszikus tragédiaforma felé közelít – ami amúgy távolról sem jellemző a mindennapok magánéleti válságait megjelenítő darabokra. Leginkább amolyan közérzetdrámákat olvashatunk-láthatunk – ami nem újdonság, sőt, talán az utóbbi évtizedek leggyakoribb drámatípusa. A tartalom keveset változik – bár a hetvenes-nyolcvanas években a magánéleti válság még szorosabban fonódott össze a társadalmi-politikai körülményekkel, míg az utóbbi másfél évtized darabjaiban a személyes krízist a fogyasztói társadalom személytelenebb (értsd: kevéssé személyre szabott), így szükségszerűen általánosított sajátosságai határozzák meg. Változott viszont a dramaturgia: újabban szívesen bontják fel a történet linearitását, a történeteket elemelik, ironizálják vagy mitizálják. Az évad

1. Kalocsa (Vígyszínház, Házi Színpad)
2. Ovibrader (Thália Színház)
3. Cyber Cyrano (Kolibri Színház)



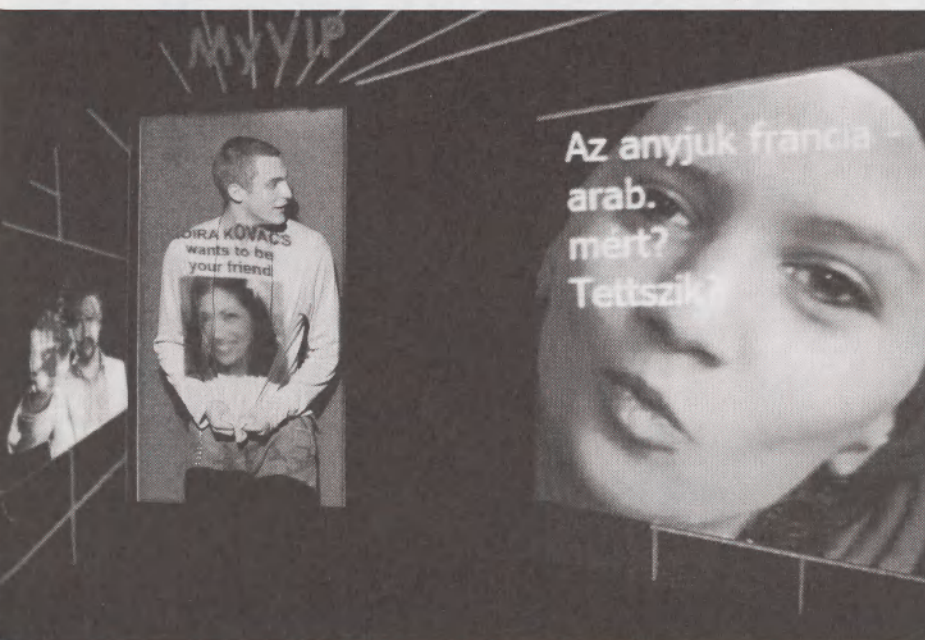
Schiller Kata felvétele

2.

bemutatói közül markáns példa e tendenciára két, különböző generációhoz tartozó, eltérő drámaírói múlttal rendelkező szerző alkotása: Erdős Virág *Kalocsája* és Garaczi László *Ovibraderja*. Az előbbi hősnője, Lili a lehető legbanálisabb történetbe keveredik: kapcsolat a nő főnökkel, hiábavaló várakozások, veszekedések, vetélés/abortusz, kiborulás, öngyilkosság. A környezet is erősen tipizált: a nő főnök körül döngicsélő, gyűlölködő kolléganők, félresiklott életű mellékszereplők; mint ha mindenki többé-kevésbé egzaltált, mentálisan terhelt lenne. Ám a közhelyeket ellensúlyozandó, Erdős Virág játékos-ironikus keretbe rendezi a cselekményt: Lili egy messzi bolygóról, Kalocsáról érkezik a Földre,

társa is van, egy sokat tudó robot, Lali személyében, aki csekély határfokkal igyekszik boldogabbá varázsolni hősnőnk életét. Mindez tekinthető szimbólumnak, idézőjelnek vagy egyszerűen játéknak – és sokkal inkább meghatározza a darabot, mint maga a megjelenített életprobléma. Garaczi László *Ovibraderja* egy ifjú (később már nem is annyira ifjú) ember érzelmi hányattásaira, komplexusaira fókuszál. A kiindulópontot egy kisgyerekként a pszichológusnál tett látogatás jelenti – itt elevenedik meg a jövő: a kapcsolatteremtési kísérletek, sikernek látszó kudarcok, hosszabb-rövidebb, ám önfeledten boldog pillanatok ritkán nyújtó párkapcsolati

liti meg annak sodró erejét, kreativitását. Miként a *Kalocsa* bemutatója sem átütő erejű; néhány hét távlatából a néző vélhetőleg sokkal inkább a játékos formára emlékszik majd, mint a megjelenített személyes dráma súlyára. S noha mindkét – amúgy teljesen korrekt, professzionális – munkából hiányzik az eredeti rendezői fantázia, következőképpen az alapmű invenciózus színpadi továbbgondolása, ennek fő oka alighanem az amúgy nem érdektelen szövegekben van: az alkalmazott forma, a játékos ironia, illetve a gazdag utalásrendszer mindkét esetben elfedi a megjelenített problémák mélységét és a következmények drámai súlyát.



Szlovák Judit felvétel

Látszik az is, hogy az ilyen típusú közérzetdráma milyen irányba fejlődhet tovább: fiatal alkotóközösségek az idei évadban is több olyan, improvizációkra építő (általában dramaturg, esetleg a rendező által színpadi szöveggé összegyúrt) előadással jelentkeztek, mely a mindennapi élet tarthatatlan csődjéről szól, általában keserűen vicces formában. Ezeknek taglalása már átvezetne a szerzői/társulati színház terepére. Ám az utóbbi időben amúgy is láthatunk olyan előadásokat, melyeknek textusa magával az előadással párhuzamosan készül el, a színészi improvizációkból is alaposan merítve. Tasnádi István nem először hoz létre így szöveget, illetve előadást. A Sirályban Dömötör Tamás rendezésében bemutatott *A fajok eredete* három színészre – Mucsi Zoltánra, Scherer Péterre és Thuróczy Szabolcsra – épül. A történet ironikus (ön)reflexi-

latok egymásutánja. Garaczi nagy élvezettel helyez egymás mellé irodalmi toposzokat, illetve referenciákat: a páciens és a pszichológus jövőn átszáguldó utazása *Az ember tragédiáját* juttathatja eszünkbe, miközben a mű már alcímével („péniszdialógok”) is asszociáltat a nálunk is játszott kortárs sikerdarabra, *A Vagina Monológokra*. Mindkét dráma fegyelmezett, ökonomikus, az alapmű erényeit kibontani igyekvő előadásban került színre. A *Kalocsát* a Vígszínház Házi Színpadán feszes ritmusban, az anyag játékoságába kapaszkodva rendezte Néder Panni. A díszlet- és jelmezvilágban is keveredik az elrajzoltan reális és a hihetően szurreális. A rendező semmit nem vesz véresen komolyan, de nyitva hagyja a befogadó előtt a lehetőséget, hogy ha neki úgy tetszik, ezt tegye. A főszerepben Láng Annamária ügyesen csúsztatja egymásba az „ufó-lét” csivitelő gondtalanságát és az emberi szétesés, összeomlás drámáját – könnyed, de a mélységet sem nélkülöző alakítás. Az *Ovibradert* Bagó Bertalan minimalista eszközökkel vitte színre a Thália Új Stúdiójában (ott, ahol *A Vagina Monológokat* is sokáig játszották). Alig néhány díszlet-elem, kevés kellék, a háttérben egy zenész, az előtérben pedig a színészek, főként a főszerepben brillírozó Szemenyei János, aki rendkívül sok színben képes megmutatni a hol felszabadultan, hol félénken, hol elkeseredetten próbálkozó fiatalember reményeit, felbuzdulásait, kudarcait. Az előadás sokban emlékeztet Garaczi előző drámájának, a *Plazmának* a KoMa színrevitelében megvalósult bemutatójára – ám nem köze-

3. ókra is bőven alkalmat adó mai sztori a meg nem értett nagy művésztől, akinek filmforgatókönyvét váratlanul támogatásra érdemesíti egy pénzes producer. A gond csak az, hogy célközönségként nem emberek, hanem a baromfitelepek lakói vannak belőve, így az ő „igényeik” szerint kell a filmnek elkészülnie. Tasnádi és a színészek rutinosan, nagy kedvvel karikírozzák az eltérő típusokat – ezt ellenpontosza a darwini tézisekben is megmerítkező intellektuális humor. De igazán emlékeztetése az egyszerű bohócati helyzetek maradnak: az, ahogy például a producert alakító Scherer Péter mint „beugró színész” eljátssza a tyúkot. *A fajok eredete* amolyan „szórakoztató független színház”, bár meggyőződésem, hogy az előadás a Sirály törzsközönségénél szélesebb és vegyesebb összetételű publikum előtt is sikert arathatna. Tasnádi István egyébként is azon szerzők közé tartozik, akiktől távol áll az egyes műfajokat negligáló sznobizmus, szívesen működnek „alkalmazott drámaíróként” is, miközben igényességüket soha nem adják fel. Ezért is fontos az az új keletű érdeklődés, melyet az ifjúsági színház iránt tanúsít, s amelynek első fontos eredménye a Kolibri Pincében bemutatott *Cyber Cyrano*. A valós események alapján készült színpadi mű három kamasz történetét meséli el: az esetlen, párját nem találó lány a szerelmét és annak barátnőjét veri át úgy, hogy nem létező idoloikat kreál a neten, akikbe két társa beleszerethet. Ám a kezdetben veszélytelennek tűnő játék mind kontrollálhatatlanabbá válik, majd csaknem tragédiába torkollik. Tasnádi hitelesen, épkez-

láb színpadi helyzeteken keresztül, a kamaszok sajátos nyelvének színpadi megjelenítésére irányuló „móricás” igyekezet nélkül, sodró lendülettel ábrázolja a történeteket, s gondolkodtat el az emberi kapcsolatokról. Vidovszky György pedig erőteljesen és pontosan, fiatal színészeire támaszkodva viszi színre az anyagot – nem ítélkezve senki felett, megmutatva mindenki igazságát.



Tóth László felvétele

dásának témáját kibontó mű a megszokott bohózáti klisékből (talán inkább a kortárs angolszász, mint a klasszikus francia darabok kliséiből) próbál építkezni. Am a Mohácsi János meghatározó jelentőségű előadásaihoz általában kongeniális színpadi szövegeket szállító Mohácsi István ezúttal nem képes formátumos és működőképes bohózáti szerkezetet építeni, amelyben pedig a szigorú logika és a kiszámíthatatlanság precízen kiszámított elegye a legfontosabb – ami nemcsak azt jelenti, hogy magának a masinériának megvan a maga következetesen felépített logikája, hanem azt is, hogy valamennyi szereplő a saját szempontjából kifejezetten ésszerűen gondolkodik és cselekszik, csak ezek az önmagukban logikus akciók olyan szeszélyes kiszámíthatatlansággal keresztezik egymást, hogy minden a feje tetejére áll. (Feydeau klasszikusai azért frenetikusak, mert ezt valóban az abszurd végletekig tudják fokozni.) A francia rúdugrás szereplői viszont nemegyszer teljesen illogikusan viselkednek; motivációik hol túl kézenfekvőek, hol érthetetlenek. Ettől a cselekmény önkényesen kuszának, zagyvának, a poénok pedig kierőszakoltnak, izzadságszagúnak tűnnek. Mohácsi Jánosnak rendezőként nemigen volt ötlete eme alapprobléma orvoslására, s a színészi alakítások sem segíthettek a helyzeten – így maradt egy néhány remek (de máskor is el-

1. Francia rúdugrás
(Pécsi Nemzeti Színház)

2. Jeremiás, avagy az Isten hidege
(Nemzeti Színház)

3. A tiszta méz
(József Attila Színház)

4. Szirénének
(Katona József Színház, Kamra)



2.

Koncz Zsuzsa felvétele

A főszerepet játszó, tudtommal nem színészi pályára készülő Nemes Anna különleges jelenség: beszédhibája, képtelennek tűnő hanglejtése eleinte zavaróan hat, majd oly mértékben válik a megjelenített szerep integráns részévé, hogy az szinte elképzelhetetlen lesz nélküle. S közben kifejezetten komplex, vonzó-taszító figurát épít. A *Cyber Cyrano* pedagógiai szempontból is fontos vállalkozás: az előadásokat gyakran középiskolás osztályok nézik, amelyek rögtön a produkció után megvitathatják a látottakat.

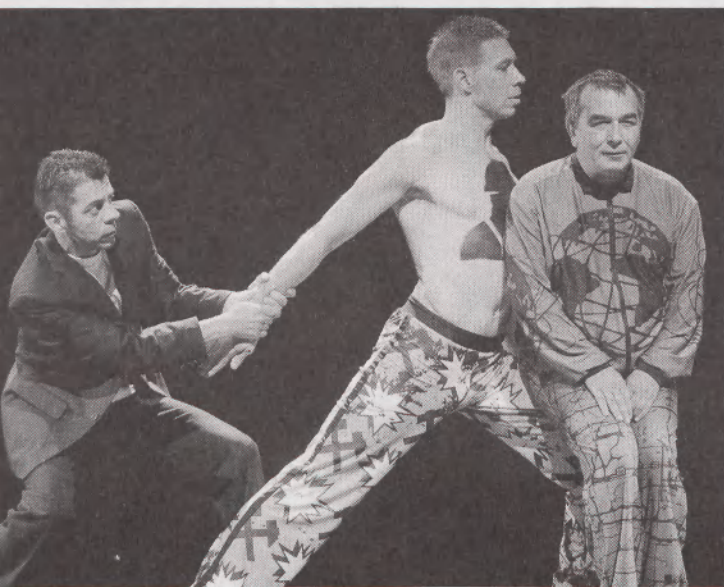
Jól megírt, szórakoztató célú darabból nem sokat láthattunk eddig az évad folyamán. Tasnádin kívül csak Mohácsi István vállalkozott ilyesmire: A francia rúdugrást a Pécsi Nemzeti Színház mutatta be. A pszichológusnál egymással összetalálkozó két baráti pár mind kuszább szerelmi-érzéki kavargásának, összegabalyo-

süthető) szóviccel tarkított, mind lassabban pergő, mind érdektelenebbé váló előadás.

A kortárs dráma másik pólusát a szerző öntörvényű írói világát mutató, a színpadi megjeleníthetőségre kevés figyelmet fordító alkotások jelentik. A legtöbb invenció, fantázia, a bevált kliséktől elvonatkoztatni képes színpadi gondolkodás e művek színreviteléhez szükségeset. Három jelentős alkotás született (eddig) az évadban e „kategóriában”, s mindhárom előadás érdekes tanulságokkal szolgált. Noha Térey Jánost sokan szívesen könyvelnék el „irodalmi drámaírónak”, s kimagasló jelentőségű drámatrilógiája, *A Nibelung-lakópark* a maga teljességében a mai napig nem került színpadra, ő kifejezetten színszerűen ír. A *Jeremiás, avagy az Isten hidege* színre állításának nehézségét nem a költői nyelvezet, a verses forma jelenti, hanem az a kettős-

ség, melyet már a szerzői bevezető is megfogalmaz: a dráma egyrészt a főhős, Nagy Jeremiás elméjében játszódik le, másfelől a szín: „Debrecen mint akarat és képzet”. És ez csak az első azoknak a paradoxonoknak, illetve irodalmi-filozófiai allúzióknak a sorában, melyekkel a színre állítónak kezdenie kellene valamit. A helyenként kissé maníros, költői erejében a korábbi Térey-drámák szintjét el nem érő, ám érvényes kérdéseket markánsan megfogalmazó, számtalan asszociációt generáló mű többféle értelmezési lehetőséget kínál. Nem állítom, hogy a felmerülő elméleti, poétikai kérdéseken a rendezőnek hosszasan kellene töprengenie, de azt igen, hogy találnia kellene egy játékmódot és stílust is meghatározó következetes értelmezést, mely lehetőséget ad a nézőnek a történet komplex megértésére és az utalások felfejtésére. Ám Valló Péter rendezése a Nemzeti Színházban alig több egy (amúgy nem különösebben eredeti) szcenikai ötletnél: a nézőket forgóra ülteti, s azok így teszik meg az állomások közti utat. Egyebekben azonban sem az anyag sugallta álomszerűség, szürrealitás, sem egyéb lehetőség (például abszurd farce) felé nem indul el. Ehelyett kifejezetten realiztikus játékmód próbálja közvetíteni a textust, ami egyszerűen nem illeszkedik a mű világához; így még arra a triviális kérdésre sem kapunk választ, hogy ha

gédiáját juttatja eszünkbe. Ember és világ konfliktusát (ment-e a világ az ember által elébb, s az ember előrehaladását hogyan segíti a világ) a szerzteágazó cselekmény klasszikus toposzok kibontásán keresztül fogalmazza meg: a három világgá ment fiú a klasszikus mesevilágból ismerős, de eszünkbe juttatja a *Csongor és Tünde* nagyot akaró, ám sorra elbukó vándorait is, akár csak a másik három vándor, a transzcendens elemekkel is felruházott Kéményseprő, Mentős és Tűzoltó. S ha ez nem lenne elegendő, még három nő is felbukkan, akik hiába várják vissza a világgá ment fiúkat. A költői, metaforikus apokaliptikus víziót brechti elemek (például a hangsúlyos szerepű narrátor) és realiztikus alapú, ám csaknem abszurd stilizált jelenetek színesítik (utóbbiak közül legfontosabb a gyűlöletével mindenkit elpusztító és mindenkit túlélő Papa története). Szálinger drámája nem mentes minden manírtól, helyenként némiképp túlzásfolttnak is hat, de magával ragadó sodrású, valóban költői erejű sorokból összeálló, kifejezetten értékes szöveg, melynek színpadi megjelenítése számos kérdést, dilemmát vethet fel. Ezekből a József Attila Színház és a Forte Társulat közös előadásában keveset érzékelhettünk. Horváth Csaba a maga sajátos fizikai színházának eszközeivel vitte színre a darabot. S noha a játékok koncentrációja, fizikai teljesítménye



3.

Koncz Zsuzsa felvétele



4.

Schiller Kata felvétele

sztrájk van a metróban, hogyan jutnak el a szereplők egyik állomásról a másikra. S végképp hiányzik az előadásból a fantázia, az ötletesség, mely legalább formát találna a játéknak. Így a(z egyébként is csonkított) szöveg meglehetősen érdektelenül pereg le – abból, ami igazán érdekes lehetne Térey drámájában, alig látunk valamit a színen.

Szálinger Balázs emberiségkölteménye, *A tiszta méz* valószínűleg a *Jeremiás*nál is több irodalmi asszociációval játszik el. Kiindulópontja egy ember előidézte természeti katasztrófa: a pennsylvaniai Centralia városában (pontosabban: városa alatt) ég az üres tárnákba összehordott szemét. Az apokaliptikus vízió alapvetően szimbolikus szinten jelenik meg, a konkrét és költői kérdések pedig filozofikus igénnyel fogalmazódnak meg, ami a nagy világdramákat, a *Faustot*, *Az ember tra-*

példás, s frappírozó, ahogyan a rendező a József Attila Színház egyik-másik művészetét is ki tudja mozdítani a szokott színpadi klisékből, az eredmény erősen kétséges. A mozgás ugyanis nem válik a költői képek sajátos kifejezőeszközévé, többnyire még csak nem is árnyalja vagy ellenpontoszza, s nem is teszi ambivalensebbé, hanem egyszerűen illusztrálja a szöveget. Mintha egyszer látnánk, azután hallanánk ugyanazt – ami végeredményben az előadás formáját érdektelenné, magát a textust pedig paradox módon még a várhatónál is nehezebben befogadhatóvá teszi. Noha Szálinger kifejezetten a társulatnak és Horváth Csabának írta a darabot, bízom abban, hogy az izgalmas művet láthatjuk majd fantáziadúsabb, komplexebb produkcióban is.

Nádas Péter *Szirénéneke* felkérésre íródott. 2010-ben Európa egyik Kulturális Fővárosa (nem Pécs) kért fel

hat szerzőt, hogy az *Odüsszeia* motívumaiból írjanak drámákat. Az ősbemutatót a mülheimi Theater an der Ruhrban tartották, a hírek szerint mérsékelt sikerrel. Nádas verses formában írt, minden hagyományos drámai szituációt nélkülöző apokaliptikus víziója, mely világot a teljes elapátlanodás állapotában, minden érték alapú fogódzót elvesztve ábrázolja, valóban roppant nagy falat, csaknem teljesíthetetlennek mondható kihívás a színház számára. A *Szirénének* belső logikája, utalásrendszere még olvasva, visszalapozva sem könnyen fejthető meg. A Kamrában látható magyarországi bemutató rendezője, Dömötör András nem is megfejtésre, legalábbis nem globális megfejtésre törekedett. Kihámozta a mű színpadilag is érvényes csomópontjait, megteremtette a játék vizuális kereteit – és ezek köré rendezte az előadást. Horgas Péter díszlete és Bujdosó Nóra jelmezei komoly segítséget jelentettek ebben: a szín középpontjába helyezett három gumicsónak, mely úgy utal a mítosz meghatározó elemeire, hogy nemcsak teatralizálja, hanem idézőjelek közé is helyezi azokat, vagy az élesen eltérő zenei műfajokban éneklő Néreisek csillogó-villogó, revüszárookra emlékeztető, de vízzel átitatott, vizet lögybőlő ruhái vizuálisan teremtik meg azt a játékos-ironikus alaphangnemet, melyből az előadás építkezik. Dömötör újra és újra felcsillantja a szöveg rejtőző humorát, és saját invencióval, kisebb-nagyobb játékötletekkel ki is egészíti. A drámai csomópontokban pedig igen erőteljesen szólalnak meg a szereplők: Odüsszeusz három fiának és a három anyának szembesülése éppúgy súlyos, tétlen bír, mint Persephoné tragikus sorsa, míg a fiúk találkozása a szirén-lányokkal mindvégig magával ragadóan ingadozik a szellemes, játékos, fiatalos évdés és a súlyos titok generálta feszültség közt. Látvány, zene, magas színvonalú színészi csapatmunka együttese olyan előadást eredményez, mely nemcsak kifejezetten szórakoztató, hanem Nádas művének egy vonulatát színyszerűvé is teszi. Nem állítom, hogy a mű egyes rétegei nem szorulnak háttérbe, illetve nem kerülnek fókuszra kívülre, de az út, melyet Dömötör András választott, egyértelműen érvényesnek, járhatónak (számomra pedig kifejezetten rokonszenvesnek) tűnik.

Hogy a hagyományos drámaiságot nélkülöző, lírai fogantatású szövegek színre állítása a közeljövőben szárnyakat ad-e egy ifjabb rendezőnemzedéknek, vagy a szerzői/társulati színház erősödik-e meg, esetleg a színpadi publicisztika válik majd hangsúlyosá, a jövő titka. A kortárs ősbemutatók számának ugrásszerű emelkedése mindenesetre nem rossz jel; talán azzal kecsegtet, hogy megerősödhet, és ebből fakadóan tendenciát teremthet az a régi alkotói és befogadói igény, hogy a mai valóságot ne pusztán áttételesen, klasszikusok újraértelmezésén keresztül, hanem különböző célú, stílusú, minőségű, de mai szövegek segítségével ragadjuk meg. Már ha addig a felelőtlen kultúrpolitika, illetve a mind izmosabb bulvár nem söpri el teljesen magát a kortárs magyar színházművészetet...

A *mizantrópot* az elmúlt negyven évben, Vámos László 1971-es rendezés óta (Alceste-et Gábor Miklós játszotta) több magyar nyelvű előadásban láttam. Érdekes lenne összevetni őket, legalábbis a fontosabbakat. Az, hogy most figyelmen kívül hagyom a legutóbbi évek előadásai közül Schilling Árpád, Tompa Gábor, Gothár Péter, Bocsárdi László rendezését, szubjektív döntés eredménye, de összefügg azzal, hogy a fent nevezett négy évtized három emblemikus színházi rendezője, Székely Gábor, Ascher Tamás és Zsámbéki Gábor egyaránt színre vitte Molière darabját, utóbbi nemrég a Katona József Színházban. Eltekintve attól, hogy ez a három produkció áll hozzám a legközelebb, szubjektív megítélésem szempontjaitól nyilván nem függetlenül, bennük fedezem föl a mű komplex értelmezésére tett sikeres kísérletet. Egyszerűbben fogalmazva: ők hárman kiemelkednek a mezőnyből. Továbbá gondolati-stiláris értelemben is összefüggnek, amit megerősített a korábbi két előadás DVD-felvételének újranyerése. Ez persze nem véletlen, hiszen létrehozói ugyanannak a színházi hullámnak a sodrával érkeztek (ha nem épp ők maguk keltették a hullámot), és ugyanabból a „színházi iskolából” – a kaposvári–szolnoki reformnemzedékből – származnak.

Székely 1988-ban a Katonában, Ascher 1991-ben a kaposvári Csiky Gergely Színházban, Zsámbéki 2011-ben ugyancsak a Katonában állította színpadra *A mizantrópot*. (Székelynek ez volt az utolsó rendezése, mielőtt mint igazgató és rendező elhagyta volna a Katonát, Zsámbéki pedig szintén ezzel a darabbal búcsúzott ugyanott, de csak az igazgatói poszttól, mert rendezőként továbbra is a társulat tagja maradt. Ezek az alighanem jó okkal jelképesnek is tekinthető körülmények nem állnak az elemzési kísérlet fókuszában, de nem is függetleníthetők tőle. Az erre vonatkozó következtetéseket az olvasónak kell levonnia.)

A *mizantróp* Alceste-jének – valójában magának Molière-nek – kettős katalizmája a szerelmi fájdalom és a világfájdalom. Szándékosan nem fordítom a mizantrópiát embergyűlöletnek, noha a szó ezt jelenti, és a fogalom a szövegben is előfordul. Petri György fordításában: „PHILINTE: De te már magát az embert gyűlölöd! ALCESTE: Igen, már ez is megfogant bennem.” Egy másik helyen Alceste arról beszél, hogy jogot szerez „elátkozni az emberi nemet”. Ennek ellenére sohasem gondoltam, hogy Alceste a szó eredeti jelentésében embergyűlölő, még társadalmi értelemben sem, nemhogy antropológiailag. (Talán nem véletlen, hogy mostanában a címben sem írnak „embergyűlölőt”, bár korábban több példa is volt rá.) Akkor már inkább világgűlölő. Az lehet, hogy gyűlöli a világot, amelyet az ember gyűlöletessé – mert hazuggá, képmutatóvá, becselenné, silánnyá – tett. Alceste lehet szangvinikus, kolerikus vagy depresszív *alkat*, de viselkedése nem alkataból, hanem a *véleményéből* fakad, s főleg abból, hogy azt ki kell mondania. Ez a fátuma, s ezt maga is látja. „El kell mennem, mert ez az érdekem: / mert nem tudok uralkodni nyelvemen; / mert szavaimért felelni nem tudok, / mert magamra már csak bajt zúdított.” Alceste magával is tisztában van, és magával is baja van. Fatálisnak érzi, hogy olyan, amilyen – persze nem úgy,

Koltai Tamás

Kivonulni? Hová?

A MIZANTRÓP – HÁROMSZOR CSÚCSRA JÁRATVA



Kilády László felvétele

Székely Gábor rendezése a Katonában

mint a többi ember, hanem a „másik oldalról”, az őszinték, szokimondók és élehetetlenek oldaláról. Akikből csak egy van – ő. Ha ebben a tudatban megsajnálja magát, akkor önimádó. Ha megutálja, akkor öngyűlölő.

Inkább az utóbbi. Alceste-et egyetlen esetben nevezhetjük embergyűlölőnek. Ha tényleg minden embert gyűlöl – beleértve önmagát.

Ha azonban csak a világgyűlölő, a társadalmi együttélésből kiábrándult embert érzékeljük, csupán *A mizantrópban* megfogalmazott katalizma egyik oldalát látjuk. A társadalom iránti megvetés a színmű egyik aspektusa, s ennek jelenlétét szinte fölösleges hangsúlyozni olyan rendezők esetében, akik egyaránt közismertek életszerű konfliktuskezelésükről, társadalmi érzékenységükről és a valósághoz való viszonyuk intenzitásáról. A másik nézőpont a magánéleti válság, Alceste gyötrelmes viszonya szerelméhez, Célimène-hez, amiről tudjuk, hogy Molière számára legalább olyan *élet-szerű* volt – hiszen Madeleine Béjart-ral való konfliktuózus kapcsolata tükröződött benne –, mint az udvari vagy

az egyházi hatalommal viselt fászasztó háborúja a *Tartuffe* miatt. A kettős katalizma belső aránya, a magánéleti és közéleti válságdrámák hangsúlyeltolódása, összefonódása vagy éppen szétválása, egyáltalán, az előadás-folyamatban való drámai kezelése jellemző egyezéseket és eltéréseket mutat a három rendezőnél.

Alceste és Célimène viszonya Székely Gábornál a legbonyolultabb. Cserhalmi György és Udvaros Dorottya kapcsolatának erkölcsi ethosza van, két, egymás emberi minőségét ismerő és elismerő, egymáshoz tartozó, de állandó érzelmi-indulati interferenciában létező, „túlzott egójú” személyiség feszül neki a másikkal. Erényeik és gyengeségeik számosak, Célimène társas lény, Alceste magányos, Célimène nyitott, Alceste zárt, Célimène könnyen föloldódik, Alceste begörcsöl, és ezek a tulajdonságok állandó fáziskésésben aktiválódnak, leblokkolva a természetes reakciókat.

Az egyetlen, utópikusan harmonikus pillanat, amikor Alceste egy kiúttalanságában rászoruló Célimène-ről képzeleg – idill az irrealitásban. A valóságban azonban észre sem veszi, hogy Célimène milyen aggódó gondoskodással pátyolgatja, amikor bajban van, és milyen bűnbánó odaadással hajtja a fejét a vállára az érzelmi színvallás döntő pillanatában. Udvaros Célimène-je ezzel a gesztusával Alceste-et választja Oronte-tal szemben, felülírva a szöveget, amely kikerüli a kettőjük közötti választást. Alceste elkésve és egójának abszolút magaslatáról reagál, amire viszont Célimène bezárkózása a válasz. A személyiség tragédiája Alceste esetében a kérlelhetetlenül rigorózus morális abszolútum, *elsősorban* Célimène-nel szemben, ami a könnyed önfeledtség minimumát sem engedi meg. Cserhalmi Alceste-je szerelmében is maximalizmusának áldozata. Udvaros Célimène-je egyedül a piederstálra nem tudja őt követni.

Székely stílusában enyhén klasszicizáló előadásának lényegéhez tartozott Alceste és Célimène viszonyának

pszichoanalitikus bensőségessége és zaklatott eleganciája. Ehhez képest Ascher rendezése száznolcvan fokos fordulat, mind a miliőt, mind a párkapcsolatot tekintve. A kaposvári előadás kortárs hétköznapi környezete egy belmagasságára nézve régi, meglehetősen lelakott polgári lakás, amely egy szedett-vedett lumpenértelmiségi társaság tranzitszerű találkozóhelye. Lukáts Andor Alceste-je itt ágrólszakadt filozopter vagy tanár, Börcsök



FENT:

Ascher Tamás
rendezése
Kaposváron

Simara László
felvétele

LENT:

Zsámbéki Gábor
rendezése
a Katonában

Schiller Kata
felvétele



Enikő Célimène-je „kis női csuka”, közönséges zsigeri lény, viszonyuk pedig a végső stádiumába, a szakítás előtti pillanathoz érkezett. Ez az inkább világiidegennek, mint világfájdalmasnak nevezhető Alceste a szerelem irracionalitását példázza. Egy csapzott intellektus, aki naivan igyekszik kimenteni egy méltatlan lányt a szellemileg silány környezetből. Ez nem héja-nász, hanem vacak kis veszekedésekbe és verekedésekbe torkolló nyűglődés. Aschernál megjelenik a molière-i karakter groteszk visszfénye: Alceste nem nélkülözi a komiku-

mot. Majdnem valósággá válik a megmentő illúziója: a végén fölnyalabolja a kiközösített Célimène-t, aki fölocsúdva kelleetlenül szabadul az oltalmazó karokból.

Zsámbéki rendezésében újra eltűnik a karakterekből a komikum, a kapcsolatból a groteszk. Fekete Ernő Alceste-je már túl van válságon, öngyötrésen, kataklizmán, az illúzióvesztés folyamatának végére érkezett – apatikus. Ónodi Eszter Célimène-je erős, határozott, kialakult személyiség, semmi köze a figura könnyelműségéhez, frivolitásához, társasági kötődéséhez, inkább azt lehet hinni róla, hogy magával nem tud mit kezdeni. Kettőjük kapcsolata jobban hasonlít egy kiürült házassághoz, mint egy hektikus, a folytatás lehetőségét tartogató viszonyhoz. Ónodi Célimène-je érettebb és romlottabb Börcsökénél, nemcsak azért, mert ő egyértelműen Oronte szeretője, hanem azért is, mert bár Alceste szellemi színvonalán áll, a silány társasághoz csatlakozik, sőt – kiderül a Becsületbírótság tisztjének jelenetéből – deklarálja csatlakozását a pofátlan hatalomhoz. Még kiáltóbb az ellentét Udvaros egykori frivol Célimène-jének a látszat ellenére megmaradt ethosza és Ónodi Célimène-jének erkölcsi kiüresedése között.

Szemmel látható az értékvesztés folyamata a csaknem negyedszázaddal ezelőtti kiindulóponthoz képest. A környezet elsivárosodása. Az erkölcsi kötelékek szétlazulása. A szerelem elsorvadása. Mi változtatta meg

A *mizantróphoz* való viszonyunkat? A világ változott ennyire radikálisan? A közélet – és a közérzet – általános romlása szorította háttérbe Molière színművében a párkapcsolat kataklizmáját, és tolta előtérbe a társadalmi válságdrámát?

A *mizantróp* mindig is az énválság világválsággá általánosításának drámája volt – akár a *Hamlet* –, csak a nézőpontja változott. Molière Alceste-je a „nőproblémát” vetítette a világra, az újabb kori Alceste-ek a világválság problémát vetítik a nőre.

Árulkodó a szellemi környezet egy-egy figurája, mindenekelőtt a tehetségtelen költőé. Székely Oronte-ja (Balkay Géza) önelégült, de gátlásos ripók volt, aki saját bizonytalanságát kompenzálta hatalmi göggel. Ascher Oronte-ja (Bezerédi Zoltán) gátlástalan, sunyi törtető, aki úgy érzi, hogy eljött az ő ideje – a rendszerváltás után járunk –, most elő lehet állni kétséges eszmékkal és kétségtelen agresszivitással. Zsámbéki Oronte-ja (Máté Gábor) pozícionált kultúrafelelős, aki művészként legitimitást szeretne kapni, és hatalmában áll hivatalosan eljárni a neki (értsd: a hatalomnak) nem tetiszó alkotók ellen. Máté Székely rendezésében Philinte-et, a konform barátot játszotta. Túl kényelmes következtetés lenne azt állítani, hogy a Philinte-ekből lesznek az Oronte-ok, a színház nem így működik, még ha ez a véletlen „szerepfejlődés” kínál is kézenfekvő képzettársításokat. Máté egykori kényszeredetten stréber, valójában kínosan lavírozó Philinte-je a „normál” átlagot képviselte a deviáns formátummal szemben, és végül kiérdemelte az Alceste iránti reménytelen szerelmében könnyáztatta depresszióba sodródott Éliante-ot (Bertalan Ágnes). Az Ascher-rendezés Philinte-je (Magyar Attila) laza svihák, széllelbelelt hízelgő, aki Oronte mellére hajtja a fejét, és a végén, ahogy karjába veszi a megkaparintani akart okos kis bölcsészlány Éliante-ot (Nagy Mari), Alceste-et is leutánozza. Ascher iróniája – mint aki kissé kívülről nézi ezt a súlytalan gyülekezetet, beleértve a két barátot, akik az előadás elején „a mi szintünket” képviselve közöttünk dialogizálnak a nézőtéren – a darab összes karakterét illetően megnyilvánul. Ez a könnyedség Zsámbéki rendezéséből teljesen hiányzik, indulat, kétségbeesés és düh váltotta fel. Az ő Philinte-je (Kocsis Gergely) szinte sugárzóan személytelen, karakterének eredendő kedvessége eltakarja egyéniségének jelentéktelenségét, és amikor a hasonlóan semleges Éliante-tal (Tenki Réka) megmaradnak egymásnak, ez a banális létben örömet lelő öszszetartozás határozottan gunyoros hangsúlyt kap.

A Becsületbíróság tisztje, aki az Oronte szonettjének bírálata miatt följelentett Alceste-nek az azonnali idézést kézbesíti, Székelynél hivatalos kézbesítő, azaz gyalogpostás; Aschernál motoros futár bukósisakkal; Zsámbékinál viszont szerep, sőt főszerep: a hatalom képviselője. Zsinóros bocskajijában lehetne akár „altiszt”, s talán az is, de a főembereket képviseli, aminek a tudatában is van, s ennek megfelelően a tekintély és a teljhatalom birtokosaként pöffeszkedik. Ujlaki Dénes egyértelműen és szimbolikusan „népnemzeti” jelenség, hatalmasan és rendíthetetlenül szétterül az alá tolt fotelban. Zsámbéki nem viszi ki a színpadról, hanem bent hagyja a következő replikák alatt, alkalmat adva Fekete Ernőnek, hogy Alceste-ként egyenesen hozzá intézze a kötelezővé tett udvari esztétikával szemben megfogalmazott tiltakozását, miközben tettetett alázatossággal a karszékéhez kuporodik a földön. A többiek viszont kihasználják az alkalmat, hogy a kegyébe ferközzenek: körülveszik, gaszulálnak neki, s miközben negédesen kikísérik, meghívásokat rögtönöznek a számára verniszázásra, partira. A haszonlesők kara Molière-hez képest fölszaporodik egy „udvari festővel” (Vajdai Vilmos) és a párjával (Kiss Eszter), akik ellenszenvüket a független értelmiségi iránt tettelegesen – karikatúrával,

festékspricceléssel – is nyomatékosítják. Acaste és Clitandre (Takátsy Péter és Elek Ferenc) is pofátlanul agresszív betolakodók lettek. Székelynél még csak morderos kellemkedők voltak (Varga Zoltán és Bán János), Aschernál pedig pimasz kis senkiházik (Kelemen József és Szula László).

Székelynél a rafináltan egyszerű, klasszikus szalont és üvegajtó-labirintussal mai enteriőrt egyaránt idéző díszlet kváziüres tér. Ascher realista, de nem naturalista polgári lakása az utcazajt kaotikus hangtumultussá fokozó akusztikai emblémájával kortárs környezetstilizáció. Zsámbékinál valóban kiürül a színpad, illetve tendenciózusan színpadnak mutatja magát, kulisszák-kal, kapcsolótáblákkal, reflektorokkal, amelyeket a színészek kezelnek. Székelynél az előadás második részében elfogynak az ajtók, és a sötét háttérben fölszaladó függöny a lebegő teatralitás érzetét kölcsönzi a játéknak. Zsámbékinál a színpad egyértelműen metafora, a világ elsovadásának egyik jele a színházat mint művészetet fenyegető agresszió. Oronte fölméri a terepet, mielőtt elvonul, lesújtó pillantásával egybefogja a színpadot és a nézőteret, és kilátásba helyezi, hogy „véget vetünk ennek a vircsaftnak itt”. (Várady Szabolcs kissé átfésülte a Petri-fordítást.) Nem kétséges, hogy a *nem tetsző* művészet betiltásának, de mindenesetre ellehetetlenítésének kimondott szándékáról van szó. Zsámbéki személyessé szűkíti, és a kultúra halálát jelölve meg a közállapotok romlásának egyik következményeként egyszersmind általános erkölcsi-esztétikai katasztrófává tágítja *A mizantróp* problematikáját. Székelynél a színház mint intézmény még menedék volt, annak ellenére, hogy ő maga éppen kivonult belőle. Zsámbékinál már a színház elvesztéséről, létfeltételeinek megszűnéséről van szó. A kivonulás többé már nem gesztus, hanem kényszer. A különbséget a Petri-fordítás Várady-féle átigazítása jelzi. Petrinél: „Elég volt a kínból, a szenvedésből, / ki innét, a zsványok dzsungeléből!” Váradynál: „Itt élni kín, itt élni gyötrellem! / Ennél a sivatag vonzóbb haza nekem!” A hazátlanság mint fogalom fájdalmas megjelenése Zsámbéki előadásának szomorú rezüméje.

Ebben az összefüggésben értelmezendő az előadások – általában *A mizantróp* – fiktív, mert Molière-nél textuálisan megválaszolatlan kérdése: hová vonul ki Alceste? Székelynél a kiürült színpadról – esetleg – egy eszményi, virtuális színházba. Aschernál a barátnője lakásából sebtében összepakolt cuccával alighanem az al-bérletébe. Zsámbéki Alceste-jében régóta érlelődik a menekülés: már az első félórában elkezd kis targoncára rakodni a legszükségesebb holmiját – részben intellektuális és megélhetési alapfelszerelés, részben egy gyakorlatias életformára készülő valóságidegen értelmiségi ésszerűtlen tárgyi kellékei –, amelyet a végén magával visz a remeteségbe. Látjuk is, amint egy egyszerű szívószerítő és neveléses fabódében, pokrócba csavarva didereg, s körülötte a halt térben álomszerűen a semmibe merül a világ, amelyből kivonult.

Kietlen befejezésnek látszik, pedig csak *A mizantróp* radikális végiggondolása.

A Kádár-korszakban egyes színházi előadások rezüméjét nem lehetett megvonni, mert felért volna egy feljelentéssel az alkotók ellen.

S vajon ma mi a helyzet?

Ugrai István – Zsedényi Balázs

A közszolgálat

SZÍNHÁZI REPRESENTÁCIÓ A KÖZSZOLGÁLATI TELEVÍZIÓBAN

A médiaszolgáltatásokról és a tömegkommunikációról szóló 2010. évi CLXXXV. törvény 83. § (1) bekezdése értelmében a közszolgálati médiaszolgáltatás célja többek között a nemzeti, a közösségi, az európai identitás, a kultúra és a magyar nyelv ápolása, gazdagítása, Magyarország, illetve a Kárpát-medence különböző területeinek társadalmi, gazdasági, kulturális életét megjelenítő műsorszámok bemutatása, Magyarország és a magyar kultúra, illetve a Magyarországon élő nemzeti és etnikai kisebbségek kultúrájának bemutatása Európa és a világ számára, sokszínű, gazdag választékú, többféle értékrendet bemutató műsorok közzététele, színvonalas szórakoztatás, nagy érdeklődést kiváltó műsorszámok bemutatása. A (2) bekezdés szerint a közszolgálati médiaszolgáltatás törekszik – többek között – a közérdek szolgálatára a médiaszolgáltatáson kívüli egyéb tevékenységek által, mint például a könyvkiadás vagy a színházi eseményekben való tevékeny részvétel. Írásunkban azt járjuk körül, hogyan jelenik meg a magyar színházi élet és kultúra a közszolgálati televíziók műsorában.

Talán nem meglepő, ha azt állítjuk, rendkívül kis számban, szinte észrevehetetlenül, és rendkívül alacsony minőségben. Magyarországon négy közszolgálati tévécsatorna működik, az m1, az m2, a Duna Televízió és ennek „fiókcsatornája”, a Duna II Autonómia, amely jórészt ismétléseket sugároz. 2001 és 2009 között az m1 nettó műsoridejének 0,5, az m2 0, a Duna Televízió pedig 1,1 százalékát fordította színházi közvetítésre.¹ Hasonlóan alacsony mutatói csupán az ifjúsági műsoroknak vannak. A Magyar Televízió Közzolgálati Műsorszolgáltatási Műsorszabályzata² I. 5. pontja szerint az MTV műsorai elősegítik a kulturális, tudományos, világnézeti és vallási sokszínűség bemutatását, és a csatorna kiemelt helyet biztosít a nemzeti és egyetemes kultúra alkotásainak, az értékörzésnek és a kortárs művészeteknek. (*Nota bene:* az ifjúsági műsorokat ugyancsak preferálja a közszolgálati szabályzat.) Ha a fentiekből kellene a következtetést levonnunk, a magyar színházi produkciók a Magyar Televízió álláspontja szerint a kulturális életben marginális, jelentéktelen szerepet tölthetnek be a jelzett időszakban. Ahhoz képest is elszomorító az arány, hogy az m1 2009-ben nettó műsorideje 12,8, az m2 15,6, a Duna pedig 22,3 százalékát szentelte az „elitkultúra ágazatnak”.³ Hiszen azt gondolnánk, a közpénzekből finanszírozott televízióknak a kulturális értékek eljuttatása és népszerűsítése a feladata. Az adatokból az látható, hogy vagy a színház

nem tartozik ebbe a kategóriába, vagy a televíziók nem teljesítik ezt a feladatukat.

A SZÍNHÁZI KÖZVETÍTÉS

A színházi közvetítések elmaradása a televízió kommercializálódásának törvényszerű eleme. A közvetítésre fordított energia, munkaerő és -idő – divatos fordulattal élve – gazdasági szempontból nem racionális. Ez az oka annak, hogy a kereskedelmi televíziók nem sugároznak ilyen adásokat: a profitorientált szemlélet sosem lesz hajlandó egy olyan műsorra költeni, amelynek nézettsége nyilvánvalóan alacsonyabb lesz – egy nettó kétórás előadás végignézése komoly szellemi befektetést igényel a nézőtől is, ezért sokkal kevesebben vállalkoznak rá, mint egy többször ismételt hollywoodi film vagy egy egy kaptafára készült szórakoztató műsor végigülésére. (Ez annak ellenére így van, hogy különböző fórumokon sokan első helyen említik a színházi közvetítéseket arra a kérdésre, hogy mit kellene sugároznia egy jó televízióknak, és/vagy mit hiányolnak a képernyőről. Ám a nézettségük általában alacsony, legfeljebb a populáris, szórakoztató előadásoké relatíve magasabb.) Ezért szorult a színházi és operaközvetítés a közszolgálati csatornákra – mármint azokra, amelyek hajlandóak is akként működni. Persze ha a közszolgálati csatorna finanszírozása nincs megoldva, vagyis az állam rákényszeríti arra, hogy részese legyen a reklámpiacnak, ennek következményeként a közmédia is kereskedelmi alapokon gondolkodik, és profitszemlélettel tekint a produkciókra – márpedig azon sokat lehet spórolni, ha nem utaztat stábot egy színházba, és az előadás közvetítése helyett egy filmvásáron nagy kedvezménnyel beszerzett 1977-es kanadai tévéfilmet sugároz. (Létezik ellenpélda: a lengyel közszolgálati televízió, amely ugyan sugároz reklámokat, és színházi közvetítést is ad

¹ Az országos tévécsatornák műsorkínálata 2009 márciusában, az Országos Rádió és Televízió Testület megrendelésére készült elemzés, közzétéve: http://www.mediatanacs.hu/elemzesek/20/25/1265713965/orszagos_musorkinalat_2009_03_20100207.pdf

² Közzétéve a Magyar Televízió Közalapítvány honlapján: http://www.mtvka.hu/attachments/028_kmsz.pdf – az új médiatörvény létrehozta közszolgálati médiastruktúrában a Magyar Televíziót már nem közalapítvány működteti.

³ Az elemzés funkcióját tekintve elitkultúra jellegűnek nevez minden magas kulturális értéket képviselő műsorszámot (szerzői filmek, kulturális magazinok, komolyzene, vers, ismeretterjesztés stb.). A tanulmány szerzői jelzik, hogy „A funkció szerinti besorolás nem minősíti a műsorokat színvonaluk szerint, tehát bármilyen funkciójú műsor lehetett jó, de lehetett gyenge is”.

heti rendszerességgel, nézettsége mégis magasabb a kereskedelmi csatornákénál.)

A színházi közvetítés amúgy nagy hagyományokkal rendelkezik. A műfaj 1957, a Magyar Televízió születése óta jelen van, az első tíz évben jellemzően a fővárosi, ritkábban a vidéki színházak kurrens (de szükség-szerűen a 3 T „támogatott” kategóriájába tartozó) alkotásait közvetítette a televízió, évről évre növekvő számban. Ezek többnyire a hatalom szempontjából veszélytelenek, kockázatmentesek voltak, az *elvárt*, követeendőnek tekintett színházesztétikai alapokon készültek. (Érdemes megjegyezni, hogy az emberek jelentős része ezeken keresztül „tanulta meg” a színház nyelvét.) A hetvenes évek közepétől kezdve a színház szinte szó szerint „jelen volt” az otthonokban, heti rendszerességgel voltak közvetítések, háttérműsorok, turnéfilmek. Szolnoki András, az MTV színházi osztályának vezetője visszaemlékezése szerint gyakorlatilag minden műfaj és minden színház kapott helyet a műsorfolyamban, vidéki és fővárosi, szórakoztató és művészi előadások egyaránt sorra kerültek, a stúdió-előadásokat sokszor tévéjáték formában rögzítették. Igaz, Paál István, Gaál Erzsébet és Fodor Tamás rendezései csak később, a nyolcvanas években jelentek meg a képernyőn, a korabeli „alternatív” színházi közeg kimaradt a palettáról, de ennek nem politikai okai voltak, hanem az, hogy nem volt számukra hely a műsorstruktúrában (akkoriban este 10 után befejeződött az adás). Szolnoki csupán néhány olyan esetre emlékszik, amikor egy-egy felvétel „dobozba” került, ezeket tíz évvel később mutatták be. „A cenzúrát nem a Magyar Televízió csinálta, hanem a Művelődésügyi Minisztérium Színházi Főosztálya, amely bekérte a műsorterveket, és ha valami nem tetszett nekik, rávették az igazgatót, hogy álljon el a bemutatótól” – mondja Szolnoki András. A rendszervál-

tást követő években is évi 40-50 közvetítés volt, 1991-ben az MTV még részt vállalt a Kamra létrehozásában is, amely amikor nem színházként, akkor televíziós „célműteremként”, tévéjátékok rögzítésére alkalmas helyként funkcionált. 1998-ban az induló kereskedelmi TV2 még tervezett színházi közvetítést, ebből néhány meg is valósult, vasárnap éjszaka, a Magyar Televízióban azonban ekkorra teljesen megszűnt a színházi közvetítés, csak 2002-ben indult újra. 2003 és 2005 között évi 24 új előadás került képernyőre (felerészt élőben, felerészt felvételtől), 2006-tól azonban ismét jelentősen



Iklády László felvételei

JOBBRA: A Tartuffe a Várszínházban (1985)

LENT: A Honkongi paróka a Nemzeti Színház előadásában (1976)



megrítkult, majd szinte eltűnt az MTV műsorából. Mára a negyed-évenkénti „színházi tematikus hetek”, és az ezen hetek végén adásba szerkesztett új közvetítés is eltűnt. Ezalatt a Duna Televízióban majd egy évtizedig kifejezetten sűrűn, havi rendszerességgel (esetenként gyakrabban) jelent meg a színházi előadás, ez a csatorna szívesen befogadta az ORTT-pályázaton nyertes produkciókat is. Az utóbbi időben azonban a Dunán is megrítkult a színházi közvetítések sorozata.

Ma összességében azt mondhatjuk: csak nagy ritkán kerül (élő) színházi közvetítés a képernyőre, az is inkább a Duna Televízióban, a Magyar Televízióban viszont tényleg csupán alkalmasszerűen. S ha megtörténik is, az jellemzően populáris produkció, de előfordul az egyér-



BALRA:
A Homburg hercege
az Új Színházban
(1995)

LENT: Az ember
tragédiája a Nemzeti
Színház előadásában
(2002)

Koncz Zsuzsa felvételei

telmú politikai indíttatású műsorszerkesztés, legyen szó akár *Az ember tragédiájáról*, a Nemzeti Színház nyitó előadásáról (amelynek műsorra tűzését az intézmény akkori kormánybiztosa, Schwajda György a leghatározottabban ellenezte, a legfelsőbb akarat mégis a közvetítés mellett döntött), akár a szolnoki Szigligeti Színház szilveszteri revüjéről. Az ORTT az elmúlt évtizedben írt ki ugyan pályázatokat színházi felvételek gyártására, de az utolsó ilyen esetében is egyértelmű, hogy nem a színházművészeti szempontok döntöttek arról, mi kerüljön a nézők elé.⁴ A trend alapján úgy tűnik: a színházi tévéközvetítés szilveszteri jellegzetességgé válik. 2009–2010 fordulóján a Budapesti Operett-színház zenés egyvelegét tekinthették meg az m1 nézői, az óévre eső részben a musical- és operett-részleteket a teátrum falai között, az újévre esőben pedig nótázást egy pincekocsmái miliőben a színház sztárjaival, a kettő között pedig a színház igazgatója kívánt boldog új évet a magyar népnek. A Duna Televízióban viszont évek óta a szolnoki színház *Határok nélkül* című szilveszteri gáláját közvetítik – ez a giccsbe és szirupba csomagolt nosztalgia-esztrádműsor azonban színházi szempontból értékelhetetlen. A legutóbbi szilveszteren az MTV a hét éve repertoáron lévő *Egy csók és más semmi* című operettet közvetítette a Vígszínházból, ennél kurrensebb darab, úgy tűnik, nem akadt (talán azért nem, mert az egri Gárdonyi Géza Színház *Csörgess meg!* című, nagy közönség- és szakmai sikert aratott produkciójának felvételét három héttel korábban, szombaton késő este elsütötték a kimutathatatlan nézettségű m2-re rejtve).

Érdekességképpen 2010 tavaszán lajstromba vettük az MTV honlapján lévő videotárból elérhető színházi közvetítéseket. Ezek a következők voltak, a gyártás éve szerinti bontásban: 1976: Szakonyi Károly: *Hongkongi paróka* (Nemzeti Színház, rendező: Illés István); 1982: Csurka István: *Döglött aknák* (Katona József Színház,



⁴ Koltai Tamás: *Az ORTT színháztéka*. 2010. február 13. (<http://www.168ora.hu/velemeney/ortt-palyazat-szinhasz-51056.html>)

rendező: Iglódi István); 1983: Eugène Scribe: *Egy pohár víz* (Józsefvárosi Színház, rendező: Félix László); 1985: Molière: *Tartuffe* (Nemzeti Színház/Várszínház, rendező: Szinetár Miklós); 1990: Csurka István: *Majális* (Játékszín, rendező: Csurka László); Carlo Goldoni: *Velencei terecske* (kaposvári Csiky Gergely Színház, rendező: Ascher Tamás); 1995: Heinrich von Kleist: *Homburg hercege* (Új Színház, rendező: Hargitai Iván f. h.); 1996: A Grimm testvérek meséje alapján Keleti István: *Az ördög három aranyhajszála* (Budapesti Gyermekszínház, rendező: Gömöri V. István); 1998: Csiky Gergely: *A nagymama* (Nemzeti Színház, rendező: Iglódi István); 2008: Mozart: *A varázsfuvola* (tévéfilm-változat, HOPPart, rendező: Novák Eszter); 2009: Kálmán Imre: *Csárdáskirálynő* (Budapesti Operettszínház, rendező: Kerényi Miklós Gábor); Ron Aldridge: *Csak kétszer vagy fiatal* (József Attila Színház, rendező: Léner Péter); Fenyő Miklós–Tasnádi István: *Aranycsapat* (József Attila Színház, rendező: Méhes László). Vagyis csaknem ugyanannyi a rendszerváltás előttről, mint utánról, és jelentős túlsúlyban vannak a szórakoztató előadások.

SZÍNHÁZI HÁTTÉRMŰSOROK

Színházi tematikájú műsor a magyar közszolgálati televíziók egyikében sincs. A Duna Televízióban volt ilyen törekvés – ahogyan a rendszeres színházi közvetítésre is, a *Dunaszínház* sorozatban –, de ezek megszűntek. Portréműsorok nagy ritkán készülnek (az olyan típusú sorozat, mint a *Mestersége: színész* volt annak idején, amely mindig színházi alkotó pályáját dolgozta fel, ma talán elképzelhetetlen, bár kivételként Alföldi Róbertnek volt egy népszerű és jeles színművészekkel folytatott beszélgetős műsora néhány évvel ezelőtt), a *Névjegy* a Duna Televízióban, a *Záróra* az m2 éjszakai sávjában pótolja időnként ezt a hiányt. Ezek alacsony nézettségű, rétegműsor-sávokban kapnak helyet, ám a műsorstruktúrában következetlenül szerepelnek, promóciójuk szinte nincs. A színházról mint témáról a kulturális magazinok (a *Kikötő* a Dunán, korábban a *Kultúrház*, manapság az *Arany metszés* az MTV-ben) ejtenek szót, időnként, főleg fesztiválszerű eseményekhez, különösen a POSZT-hoz kapcsolva. De általában, eseti kivételektől eltekintve, ezek sern többek bulvárszintű híradásoknál, amelyek megmaradnak a felszínes beszámoló szintjén. Sem a színházi élet eseményeit feldolgozó, sem a bemutatókról, színházakban folyó munkáról rendszeresen és szakmai hitelességgel beszámoló műsor, sem színházkritika nem jelenik meg a televízióban. (Néhány éve az olyan populáris előadástyarák, mint a Madách és az Operettszínház, werkfilmeket készítenek népszerű produkciójukat reklámozandó, amelyeket a kereskedelmi televíziók műsornak álcázva sugároznak vagy az éjszakai, vagy a hétvégi nappali műsorsávban.)

A színházról való televíziós reprezentáció a magazinműsorokban valósul meg, jellemzően a reggeli (*Ma reggel*), a délelőtti (*Nappali*) és a délutáni (*Teadélután*) műsorsávban. Ezekben általában egy-egy színházi bemutató kapcsán hívnak meg egy-egy rendezőt, színészt, aki tulajdonképpen négy-öt percben promotálhatja a premiért. Hogy ez miért banális, arról kiválóan tanúskodik a *Teadélután*nak a Maladype Színház *Figaro házassága* című bemutatójáról szóló blokkja, amelyben a magyar

színházművészet két kiemelkedő alakja, Törőcsik Mari és Zsótér Sándor válaszolhattak arra a kérdésre, hogy mi is ez a darab, és hol látható – négy és fél perc időtartamban. Ezekon a „kölcsonösen mindenkinek megéri” típusú kvázireklámokon kívül a színház legfeljebb a politikához kapcsolódóan lesz téma a televízió számára, mint például a Nemzeti Színház körüli viták kapcsán, de ilyenkor egyáltalán nem színházi, hanem kizárólag politikai aspektusból. Mindennek fényében érdekes, hogy a hiányt pótlendő a vasárnap reggeli tévéműsorban önálló rovatot kapott a *Magyar Teátrum* című kiadvány, amelynek keretében Fekete Péter, a Békés Megyei Jókai Színház igazgatója, a lap főszerkesztője a Teátrumi Társasághoz kapcsolódó színházakból mutat be kedélyes életképeket, színházi háttérzsekmák képviselőit és előadásokat. Fontos kérdés, hogy miért kap egy nyíltan politikai alapon szerveződő színházi tömörülés önmagát népszerűsítő, saját maga által szerkesztett lapja ilyen előkelő reklámlehetőséget a közszolgálati Magyar Televízióban, miközben politikasemleges kulturális műsorokban nem jut sem hely, sem idő a teljes színházi szakma, a színházakban folyó munka megjelenítésére, netán – *horribile dictu* – párbeszédre, esztétikai vitákra. Megjegyzendő, hogy a kereskedelmi alapon működő, de közműsor-szolgáltatónak minősülő Hír TV és ATV egy-egy műsorában visszatérően foglalkozik kulturális adásaiban a színházzal, akár vita vagy portré szintjén is.

ÖSSZEZGÉS

Amennyiben a közszolgálati tévé valóban a bevezetőben említett értékek megőrzésére és bemutatása okán létezik, akkor a színházkultúra ma Magyarországon nem jelenti jellemzően sem az identitáskeresés formáját, sem a magyar kultúra egyfajta hordozóját és közvetítőjét. Az elmúlt húsz év színházi látszatjelenléte is kellett ahhoz, hogy a színházról való közbeszéd gyakorlatilag megszűnjön, hogy elenyésző legyen az olyan színházi események száma, amelyek elérik a média ingerküszöbét, még a közszolgálati csatornák ingerküszöbét sem – ez pedig legalább annyira írható a színházi szakma reakcióképtelensége, szinte kizárólagosan a status quo megőrzésére irányuló létezése számlájára, mint a politikai elit azon, pártfüggetlenül folyamatos törekvésére, hogy a közszolgálat távolodjon el a kultúrától, és kerüljön közvetlen hatalmi befolyás alá. Ami a közszolgálati televízióban megjelenik a színházról, felszínes, gyors, kevés, és ezért lényegében észrevehetetlen. A televízióban nem épülnek műhelyek, a folytonos átszervezés és a politikai széljáráshoz igazodó vezetőváltások következtében nem alakulnak ki hosszú együttműködések, kizárólag a napi hírérték meghatározó a bulvárhír-versenyben. A színházakban – általánosságban, kevés kivételtől eltekintve – nincs műsorpolitika, csak műsorterv, nincs nézőnevelés, csak nézőszám-növelési eszköztár. Csak ez utóbbi számít – és ebben a színház és a televízió egyaránt osztozik. Elkerülhetetlen leszögezni: a társadalom, a közösség számára értékes dolgokat nem mennyiségi, hanem minőségi alapon kell megítélni. Az, hogy ez nem így van, kortünet. Amit a színháznak – és a közszolgálati televízióknak – nem elszenvednie kellene, hanem megmutatnia, szembesítenie vele a társadalmat, a közjó érdekében.

V. Gilbert Edit

Szertelen jegyzetek

Az V. DESZKA Fesztiválnak, a kortárs drámák seregszempléjének második felére érkeztem Debrecenbe. Fő benyomásaim a következők:

- a rendezők elég sok szervezési bizonytalansággal küszködtek;
- a különféle pályázati kiírások óriási szerepet játszanak a kortárs drámák és előadások születésében, s ez egyes esetekben, vallják be az alkotók is, nem teljesen a vállalt irányba viszi el őket;
- a válogató, Fábri Péter igen tágan értelmezte a magyar kortárs dráma fogalmát;
- a határon túli színjátszásban korszerű jelenségek tanúi lehetünk.

Ami a szervezési hiányosságokat illeti, elsősorban az aznapi előadásokat követő éjszakai szakmai értékelések pontos idejének, helyének kideríthetlensége volt bosszantó. Nemcsak az előzetes műsorfüzet(ek) tervezett és a büfébeli palatábla aktuálisnak ható információi álltak ellentétben egymással. S az élet egyiket sem követte.

Kérdéses ilyen későre tenni elemző programot (a másnap délelőtti megvitatás a Pécsi Országos Színházi Találkozón jól működik). Elsőrendűen fontos, hogy minél többen részt vegyenek rajta, mert a diskurzustól, a közvetlen kritikai megmértetéstől mélyül el az élmény. Mint Vidnyánszky Attila megelőlegezte bevezetőjében, a dráma gyógyíthat. Még hatékonyabban, ha a nézők a látott előadások generálta kérdéseikkel, problémáikkal, megállásukkal, töprengéseikkel a fesztivál idején betérhetnek a szakmai vitakörbe. Az interpretáció, az együttes kibontás, fejtegetés, a nézetek ütköztetése, az értelmezői reflexió teszi kerekké a mindenkor műalkotást, s élővé, beszélgetőhellyé is a fesztivált.

Főként, ha valóban ez történik. Ha a közönség is szót kap. Erre nem került sor, így nem tudakolhattam meg például azt, hogy a *Debrecenistenasszony*nak miért nem a már kész előadását, miért a sokkal kezdetlegesebb olvasópróba/felolvasószínházszerű feldolgozását láthatuk, némi színpadi körítéssel. (A szerző, Borbély Szilárd is elismerte: tíz százalékot nyert és kilencvenet veszített így a produkció, ám sem akkor, sem később nem mondta el magától, miért emellett döntöttek, s mi sem kérdezhettünk rá.)

Nyilván az a jó, ha problémacentrikus az előadások megbeszélése, s nem létrejöttük körülményeiről fagatja az alkotókat az egy személyben válogató és moderátor (Fábri Péter). Termékenyebb, ha ütköznek a kritikai nézetek, ahelyett, hogy a háttéranyagból már jobbra tudott tényeket ismételtetnek el, s a válogató rendre megdicséri az általa odahívott produkciókat. Kritikusok vitafórumát láttuk volna szívesebben itt is, ahogyan a POSZT-on ez megszokott. (Az előadások előtti *Hangolók*at sem sikerült elcsípnünk – folyton úgy tűnt, a büfé közönsége hangolódik permanensen egymásra, s nem tágul publikussá beszélgetésük tere. Netán a helyi, meglehetősen infernalisnak ható, savanyú szagú és tömött büfé marketingfogása volt ez a menüpont?)



Pozitív élmény viszont a fesztivál egészét kísérő élénk közönségérdeklődés, a kiegészítő előadásokra behozott pótszékerek s az ottaniak kedves segítőkészsége. S ami a fő: az előadások túlnyomó többsége nem okozott csalódást. A POSZT-hoz képest, ahol a bekerülés formális keretfeltételei szigorúak, s minden egyes elhajlás szóvá tétetik, meglepő, de méltányolható volt az itteni válogatás meglehetősen megengedő szempontrendszer. Sem a közeli bemutató ténye, sem a viszonylag új darab, sem a kortárs, sem a magyar dráma kritériuma nem tűnt megingathatatlannak. Kellemes bolyongani ezen a többszörös határsávon, széles kilátással a szomszédos területekre, több esetben azonban mégiscsak nehezen védhető a döntés. Izgalmas lehet egy külföldi mű honi

1. Az Aranycsapat
nyíregyházi előadása

Balázs Attila felvétele

2. A kaposvári Portugál

Klencsár Gábor felvétele

3. A kaméliás hölgy
a Magyar Színház
előadásában

Schiller Kata felvétele

4. A Debrecenistenasszony
szcenírozott felolvasása

Máthé András felvétele



2.



3.

átdolgozása, de *A kaméliás hölgyben* egyetlen lényeges gondolati-formai eltérést sem igen találni az ismert szüzsétől.

Aztán: bizonyosfajta közönséget vonzhat a focimusical, de a nyíregyházi *Aranycsapat* se a rendező Tasnádi Csabát, se az író Tasnádi Istvánt nem tüntette fel igazán jó színben. Hosszan, lelkesen táncoló együttes háttérvetítés előtt – nagobbrészt erre épül a produkció. A foci-allegória elcsépel, a rock and rollban feltárulkozó világ úgyszintén. Kissé közhe-lyes nosztalgiazás az egész, itt-ott fekete bőrkabátosokkal s '56 lyukas zászlóival a csúcsponton. A rock megfelelő koreografálás híján nem visz el egy előadást (főként ha nem párosul jó hanggal, énektudással). Esztétikai szempontból leginkább az indokolhatja a színrevitelt, ahogy végül, a túlvilági színben együtt érző mágiával megelőlegezték oly fájón

hiányzó emberi öntudatunkat, büszkeségünket, állampolgári önértetünket. Társulatpolitikai oldalról pedig Bárány Frigyes jutalomjátéka. Az ő s a két másik idős színész alkotta öregurak triászja érdekesebb, bár hosszadalmasan szótt cselekményfonal, amely végül összeér az ötvenes évekkel. Az egyik ifjú focistának a csapatot gyámolító középkorú hölgnél (Gerle Andrea) tett pikáns beavató látogatása mélyült még el. Meglepő, fergeteges burleszknak induló s végül tragikusba forduló történet.

A vetítés a színházban problematikus megoldás. A DESZKA Fesztiválról szóló tudósítások felemlítették, hogy a Marosvásárhelyi Nemzeti Színház Tompa Miklós Társulatának *A dög* című előadásán (írta-rendezte: Kiss Csaba) sem funkcionált ez az (olcsó) eszköz. Szerintem ott igenis volt helye, szerepe. Nemcsak a környezetet, az áttűnő háttérret, részleges, széteső keretet képezte meg a széthulló, szétforgácsoló és manipulativan újra valahogy összeálló életek mögött-között, hanem meditatív többletet is adott az előadásnak. Időbeli eltolással



4.

kinagyította a párok egymást lassan simogató s az egyének elmerengő mozdulatait. Elmélyült jellemábrázolás, keserű sorsok, a túlélés cinikus-praktikus realizmusa, komor, nehéz, fájdalmas megoldások, megcsalt illúziók, rossz kompromisszumok alakították a darab szellemi terét. A fiatal lány, a szerető, a „Dög” (Gulácsi Zsuzsanna) testében fejlődő magzat csereeszközzé, áruvá válik, pénzzé tétetik, s az így teremtett életszínvonal lehetősége felülír benne minden korábbi értéket, emberi ragaszkodást: az általa megkörnyékezett férj (Szélyes Ferenc) és annak felesége (Nagy Dorottya) reményeit, ajánlatait megcsalva, az ő pénzükön a még több pénzt jelentő harmadikhoz (Györfy András) repül. Az elrajzolt, komoly szatírába váltó befejezés szerint az üzlet bejön: az ausztráliai öregúr váratlanul hamar meghal, s a lány az ő primitív inasával folytatja sikeres életútját, nem tudni, miért küldözgetve tovább a baba fotóit hajléktalanná tett volt szeretőjének, gyermeke vélhető apjának. Az egyedüli üdítő jóság-színfolt a nőgyógyászé a különlegesen kedves, humoros, emberséges figurát hozó Kárp György személyében, aki nyílt színi tapsot is kap az élet megtartása melletti megható, türelmes és sikeres érveléséért.

Kiss Csaba másik nagyszínpadi rendezése, a már említett *A kaméliás hölgy* jóval hagyományosabb munka, s adaptációként, nem saját darabként hat. Személyes magyarázataiban, ars poeticáiban (melyeket az író-rendező szakmai beszélgetéseken, interjúkon meglepő nyíltsággal adott tudunkra) sem tudott az átdolgozás újdonságértékéről meggyőzni. Az új, a későn jött szerelmet, a megcsontosodott életbe betörő félelmetes kihívást rendezte meg ezzel a darabbal is, mondta, ezúttal a főhősnő alakjába bújva, vállaltan érzelmesen. A nagy ívű, lassú, archetipikus cselekmény nagyvárosban indul, s oda tér vissza a vidéki, kissé csehovias kitérő után. A tükrök, a kosztümök, a hinta, az automobil s a jó színészi alakítások összjátékából kibomló sztori közel hozza Marguerite-et. Megmutatja a viruló ifjú élet öntudatlan hatalma, ifjú szerelmének hosszabb távú érdekei előtt meghajló, érzéseit vállaló, de alázatosan feladó beteg kurtizánt. Ismerős minden momentum, de elhiszszük. Még ha a híresen realista magyar színház kevéssé elemelt, alig stilizált, némiképp koreografálatlan jegyeit viseli is magán ez a rendezés. Ahonnan (incselkedésül?) kiemelkedik a vége felé egy ezzel a tendenciával szemben megfogalmazódó jelenet: mozgással, ritmussal, szimbolizmussal. Györgyi Anna a címszerepben nagyszerű, méltóságteljes, komoly. Tud érzéki és kiszolgáltatót, megtört is lenni, de az nem derült ki a játékból, hogy minden kliensébe szerelmes, amíg velük van. Ha jól értettük, Kiss Csaba vallomásos nyilatkozatai szerint ekörül kereshető e darab nívója. (S emlékezetes marad, hogy Armand-ként Gémes Antos frissen törött bokával végigjátszotta az előadást.)

Milyen nehéz egy férfinak kimondania, hogy szeretlek, ismerik be az éjfélkor kezdődő *Ovibrader* (írta: Garaczi László, rendezte: Bagó Bertalan, Pillanat Színház) péniszdialógjaiban. Impulzív színészi játék, dinamika, takarékos díszletek, szerepösszevonások jellemzik a férfiidentitás szorongó mélységeiről, egy férfi-élet múltjának és jövőjének zátonyairól, megoldatlanságairól szóló darabot. A kapcsolat, a nő megérintésének,

a férfiöntudatnak, a férfibeszélgetésnek a fájó hiánya tölti ki, ami félelmet kelt, lehangolóan hat a nőkre – szóval a férfiak valóban nem tudják... És nemcsak a címszereplő... és nem csupán azt kimondani, hogy szeretlek.

A kaposváriak Egressy Zoltán sokat játszott *Portugálját* vitték színre. A vicces, korántsem ellenszenves irgácsi alkoholistákat komikusan, szórakoztatóan, harsányan és mégis jó ízléssel, szeretettel bemutató előadás a kliséket fellazítva érvényes alakokat teremtett. Viszonyokat alakított ki. Megemelte (a színpaddal magával is) és reflektáltta tette az elvagyódás horizontját.

A két felolvasó színház vegyes érzéseket keltett. A már említett, izgalmas című és titokzatosnak megmaradó *Debrecekenistenasszony* (debrecei Csokonai Színház) nehéz, veretes, nyelvújítás előtti nyelven szóló Kazinczy–Csokonai-darab befogadását nem könnyítette meg, hogy a színészek közül többen bakiztak, hadartak. (Nem tudtak próbálni.) Stílusimitációból természetesen ötös jár Borbélynak. A kamarazene, valamint néhány szenvedélyesen eljátszott, elénekelt, elkomédiázott jelenet és az ötletes, egyszerű díszletek: a képkerektek jól szolgálták az előadást. A *Webáruházat* a helyi, dráma tagozatos Ady-gimnazisták adták elő, néhány nap alatt kiválóan betanulva szerepüket. Itt Németh Ákos szövege maga kissé olyan, mintha felnőtt akarna gyereknyelven beszélni, gondolkodni. A gyerekek igyekezete, tehetsége, oldottsága és felelősségtudata nézhetővé-hallgathatóvá tette a tizenegy-tizenkét évesek némileg erőltetett, didaktikus drogos-sztoriját. Már megint pályázat – ezúttal egy EU-s együttműködésben létrejövő, talán párban is íródó (?), tizenegy nyelvre lefordítandó s több helyütt előadandó (?) darabról. A kérdőjelek a Fábri Péter bizonytalan tájékoztatója után is fennmaradt homályos pontokat jelzik.

Mindezzel együtt nagy élmény volt a DESZKA, jó, hogy van, köszönet érte azoknak, akik összerakják. A szervezési hibákat túl lehetett élni. Az előadásokat megtartották, az érdeklődő sok alkotót láthatott, hallhatott megnyilvánulni fontos témákról, a színházról és az irodalomról, a vizualitásról, az együttműködésről. A jegyárak középkategóriásak, inkább az olcsó felé tendáltak, kaphattunk belőlük, amire venni akartunk. S amire nem kaptunk előre, kitartó várakozóként végül oda is beengedtek. (A *Portugál* végével egy időben kezdődő, sokak által magasztalt *Szutyokról* nagy sajnálatomra kénytelen voltam lemondani. A város másik pontján játszották, s azt a tájékoztatást kaptuk a jegypénztárban, hogy biztosan nem várja be a másírók jövőket. Mindenesetre a szünetben és a taps alatt távozó, a következő helyszínre átrohanó nézők vesszőfutása nem éppen elegáns, kulturált, a színházhoz méltó megoldás a problémára.)

Csodával határos, ha születik, erősödik, él egy új kulturális vállalkozás. A fesztiválon a nem hivatásos kritikus is megmerítkézhet szenvedélyében: együtt láthat sok produkciót megfizethető áron. Megcsodálja a szép (Csokonai) és a jópofa (Víg mozi) színházépületet. Visszagondol az értelmes, tehetséges, kiegészítőként, partnerként fellépő diákokra. Éli a legjobb értelemben vett kulturális turizmust. Megunhatatlan élvezet a színházak körüli kávéházakban, vendéglőkben kisebb-nagyobb baráti társaságokkal napestig vitatni, összevetni a látott, napi akár három-négy előadást. És sajnálni, ami kimaradt.

Elvegyük-e feleségül a parasztlányt?

BESZÉLGETÉS PÁLFI ÁGNESSEL ÉS SZÁSZ ZSOLTTAL

Baráti eszmecsereére ültünk össze a DESZKA Fesztivál után. Beszélgetőtársaim színházzal foglalkozó, színházról gondolkodó emberek, nem „hivatásos” ideológusok. Pálfi Ágnes költő magyar-orosz szakon végzett, eddig négy verseskötete jelent meg. Puskin vers- és prózapoétikájáról szóló könyvét számon tartja a hazai russisztika. Legutóbbi tanulmányaiban a négy újkori európai „héroszt” (Don Quijote, Don Juan, Hamlet és Faust) az evangéliumok tükrében vizsgálja. A Miskolci Egyetemen tizenegy évig tanított, tavaly az ELTE Bölcsészkarán volt vendégtanár. Szász Zsolt Blattner-díjas bábművész képzőművészként indult. Több független színházi formáció vezetője, a preatrállis, szakrális dramatikus hagyományok kutatója. A Nemzetközi Betlehemes Találkozók szervezője, a nyírbátori Szárnyas Sárkány Utcaszínházi Fesztivál művészeti vezetője. A Csokonai Színház „mindenese”: dramaturg, rendező, projektmenedzser.

– Egy közösen jegyzett tanulmányotokban ezt a kérdést tesztitek fel: „...egy évszázadnyi ilyen magyar történelem után, ahol rengeteg a dráma, miért nincs színház, miért nem alakult ki az osztársadalmi értelemben is hathatós színpadi nyelv?” (SZÍN, 2009. április) Hogyan foglalnátok össze röviden a választ is erre a kérdésre?

SZÁSZ ZSOLT: Az elmúlt száz évben nemcsak az országhatárok rendeződtek át, hanem a társadalom szerkezete is. Ezeket a változásokat a színházi struktúra nem tudta követni. Ahogyan arra Spiró György több helyen utal, a polgár száz évvel ezelőtti igénye, elvárása a színjátszással szemben és az ahhoz társuló intézményrendszer mindmáig nem változott meg, miközben a társadalom nagyszerkezete alapvetően más, mint száz éve volt.

– Okként említitek azt is, hogy a múlt század kilencvenes éveitől erős mintaként szolgált a nyugat-európai posztmodern. Ez mennyire gátolta a magyar színházi nyelv kialakulását?

SZ. ZS.: Mára lassan nálunk is autonóm művészetté válik a színházcsinálás, a posztmodernnek, de még inkább a neoavantgárdnak köszönhetően. Most a DESZKÁ-n szintén Spiró beszélt arról, hogy a színház világa mentes az irodalomban általános normakényszertől. Ha tetszik, kiszabadult a polgári igények béklyójából. Mindemellert a diktatúra évtizedei után a művé-

szetekben – ahogyan a mindennapi életben is – egyfajta felzárkózási kényszer jelent meg: a Nyugathoz akarunk hasonlítani, s ebben, mint az eminens diák, túl is teljesítünk.

PÁLFI ÁGNES: A *nem saját* követése vált belső kényszerre. Balassa Péter 1986-ban, Jeles András *Drámai események* című produkciója kapcsán a kelet-európai tragikumot igen találóan jellemezte a „preindividuális” fogalmával. Történelmünkben a polgári átalakulás akadályoztatása miatt valóban elmaradt, illetve felemás módon ment végbe az egzisztencia személyiséggé válása. Ezért a színházról gondolkodva ma sem túlhaladott a XIX. századi „korunk hőse” problémafelvetés. De ezzel függ össze szerintem kisebbrendűségi komplexusunk is; az a fajta vélekedés, hogy a magyar színpad drámai hősei csak amolyan „utánfutók”. Mindenesetre feltűnő, hogy máig sem tudjuk társadalmi konszenzussal elfogadni, éniük részeként tekinteni őket. Igazából ezért problematikus Bánk bán alakja, és ezért merülhet fel újra és újra a kérdés: ki az a Csongor?

– Akkor tehát segíti vagy gátolja a karakteres magyar színházi nyelv kialakulását a posztmodern?

SZ. ZS.: Gátolja. De pontosítanék, hiszen a hazai színházelméletben ma már a posztdramatikus teória csúcsra járatása zajlik. Holott a jelek szerint Európa ezen az önfelszámoló, dekonstruktív polgári mentalitáson már túl van. Mi viszont – mivel nálunk nem játszódtak le bizonyos társadalmi folyamatok – túl nem, csak *előtte* lehetünk.

P. Á.: Inkább arról van szó, hogy egyszerre vagyunk előtte és utána. Illetve, hogy a köztesben, a senki földjén foszlik semmivé az életünk. Éppen ez a dráma jelent meg most itt több produkcióban is. A *Prahban* például a feleség szájából hangzik el, hogy valójában nincs ránk szükség, de az országra sincs. A kamaszok szemzögéből ugyanez a fölöslegességerzet kap hangot a *Völgyhídban*. A *Portugál* esetében a cím jelentése kettős: egyrészt azt jelzi, hogy egy ismeretlen, idegen világba vágyódva reméljük a jobb, teljesebb életet, másrészt hogy önmagunk számára is idegenek vagyunk.

– *Ami Egressynél Portugália, az Csehovnál a Baszmannaja utca...*

P. Á.: Igen, csak lényeges különbség, hogy a Baszmannaja utca Moszkvában van, tehát ahová a három nővér vágyódik, az a saját hazájuk, saját kultúrájuk. Azon belül egy magasabb szint. A XIX. századi orosz fejlődés nem olyan, mint a magyar. Ők 1812-től felfelé

emelkednek, nem kell vesztesnek érezniük magukat. Nekünk viszont csak pillanatokra adatik meg a győzelem esélye, a hit, hogy „emelkedő nemzet” válhat belőlünk. Például, amikor a forradalom másnapján, 1848. március 16-án Petőfi azzal a felszólítással lepi meg költőtársait, hogy itt az ideje Shakespeare-t fordítanunk...

– *Beszélünk valamiről (a karakteres magyar színházi nyelvről), ami valamiért nem alakult ki. De tudjuk-e, hogy milyennek kéne lennie, ha lenne?*

SZ. ZS.: Szerencsés helyzetben vagyunk, mert az idej DESZKA Fesz-



tivál műsorán két olyan előadás is szerepelt, amelyben tetten érhető, hogy az utóbbi években azért valami kikristályosodott. Az egyik darabot a nyitott, a másikat a zárt drámai gondolkodás példajaként szemlélhetjük. A nyitotthoz sorolható a *Mesés férfiak szárnyakkal* című Vidnyánszky-rendezés, a zárthoz Pintér Béla *Szutyokja*. A *Szutyoknak* klasszikus drámai szerkezete van, és bármennyire mulatságos is az előadás, műfajilag ez egy tragédia. A *Mesés férfiak* pedig nyitott szerkezetű, misztériumjáték típusú produkció. Ugyanakkor az a közös bennük, hogy mind a kettő az apokaliptikus, egész-elvű gondolkodást képviseli.

– *Kritériumai ez utóbbi jellemzők (az apokaliptikus szemlélet, az egész világban gondolkodás) a karakteres magyar színházi nyelvnek?*

SZ. ZS.: Abszolút értelemben igen. Mert ne feledjük, hogy a magyar dráma- és színháztörténet legemblematisabb alkotása mégiscsak *Az ember tragédiája*, amely mint „emberiségdráma” a magyar drámai alkatról is hiteles képet ad.

– *A Mesés férfiak első észlelésre ízig-vérig orosz alkotás. Nemcsak azért, mert orosz történelmi alakok szerepelnek benne, hanem mert a szürreális költői textus özöne alatt-mögött a szereplők belső életének tartalma árad, zubog folyamatosan (ez olyasmi, amit Nyemirovics-Dancsenko a Csehov-drámák szövegálati áramlásának nevezett). Én az előadáson teljesen spon-tánul az Etűdök gépzongorára című Nyikita Mihalkov-filmre asszociáltam, erre az artisztikus mozgóképsorra, amely Platonov-részletekre és egyéb Csehov-szövegekre készült. Ezek szerint más nemzet kultúrája ihlette témák is megszólalhatnak karakteresen magyar színházi nyelven?*

SZ. ZS.: Vidnyánszky orosz rendezői iskolázottsága tagadhatatlan; de mondok én egy másik nevet: Stanislaw Wyspiański. A *Mesés férfiak* színpadi beszédmódja – a szövegek asszociatív montázstechnikája vagy Attila szófordulatával élve „foszlánydramaturgiája” – az ő *Menyegzőjére* is nagyon hasonlít.

P. Á.: A *Mesés férfiakban* én ott látom Madáchot is. Amikor az űrben Krisztusként lebegő Gagarin oda-szól, hogy vágjatok már le a kötélről, nekem a *Tragédia*, Ádám „úrutazása” jut az eszembe.

– *Vidnyánszky az ember repülni, szárnyalni akarását párhuzamba állítja a krisztusi megváltással (és megdicsőüléssel); ezt a párhuzamot aztán következetesen végigvezeti, kidolgozza, színvonalas akciókkal szcenirozza, így a végére mindenki (alkotó, előadó, néző) megérdemelten juthat el a való-ban felemelő katarziszig. De ezt mindig így kell csinálni? Mindig szükség van a világjobbító szándékú végkicsen-gésre?*

SZ. ZS.: Nem egyszerűen erről van szó. Amikor mi a dráma világjobbító erejéről beszélünk, inkább egy megváltó kulcsműre várunk, egy olyan drámára, amelyet például Wyspiański írt meg. Amivel spirituálisan mozgósítani tudta a lengyeléget. Belőle nőtt ki Grotowski és Kantor – s hármójuk munkássága révén keletkezett egy olyan új lengyel drámai és színházi hagyomány, amely-

nek máig ható, közvetlen társadalomszervező ereje is van.

P. Á.: Vidnyánszky *Úri murija* sem áll távol ettől az ideától. Ugyanaz a kérdés fogalmazódik meg nála is: hol kell keresni a hőst, az embert, hol van az a bizonyos magyar őserő... Wyspiański a század elején azt állítja: az intelligenciának vérfrissítésre van szüksége. Ez az egyik lehetséges olvasata a *Menyegzőnek*: a falusi menyasszony a nemzet-egyesítést jelképezi, de egyben a művészlét, az értelmiségi elit alkotói krédójának megújítását is, amittől a közös múlt, a nemzet mitikus emlékezetének visszahódítása remélhető. A magyar szecessziót ugyanez az igény tette naggyá (lásd a képzőművészetben a Gödöllői Iskolát vagy a zenében Bartók és Kodály életművét).

– *A Szutyokban hogyan, miből teremődik meg a jobbító, társadalomszervező erő?*

P. Á.: A *Szutyok* nem kozmikus, nem „madáchi” mű. Viszont működése, hatásmechanizmusa ugyancsak egész-elvű. Pintér Béla társulata mai világunkról pontos és teljes látéleletet igyekszik adni. Nem szociodarabot csinál; a vidékit, a zsidót, a cigányt nem tekinti egzotikumnak. A játékos minden gesztusa azt sugallja: értelmiségi létük múlik azon, hogyan tudják képviselni, emancipált hősként színpadra emelni ezeket a saját szintjük alatt egzisztáló figurákat. Ha tetszik, ezt az attitűdöt, alkotói krédót akár pozitív üzenetként is felfoghatjuk.

– *A pozitív üzenetet, végkicsen-gést manapság elég sok színházvezető rémesen leegyszerűsítve fogja fel, vagy találja a nyilvánosságnak. Az egyik északelet-magyarországi színház közelmúltban kinevezett igazgatója egyenesen azt nyilatkozta, hogy ha az előadás végén az üzenet nem reménykeltő, nem katarikus, nem olyan, amivel másnap is érdemes egy napot elkezdeni, akkor az a színház nem jó. Ezért több zenés és szórakoztató előadás lesz műsoron az általa irányított színházban, mert a legfontosabb feladat: a közönség kiszolgálása. Szerintem Vidnyánszky Attila nem ilyesmi-re gondol, amikor a dráma jobbító erejéről beszél. Tőletek azt kérdezem, hogy a közönség kiszolgálása, a népszórakoztatás része lehet-e a keresett-áhitott karakteres magyar színházi nyelvnek. Debrecen hol áll ebben a kérdésben?*

SZ. ZS.: Műsorpolitikájában a vidéki színházak zöme ma is a régi magyar nemzeti színházi hagyományokat követi. Az 1837-es nemzeti színházban még egyként játszottak tragédiát, komédiát, zenés népszínművet, operát. Mi is egy háromtagozatos repertoárszínház vagyunk. Ezek a kereteink. Ezen belül keressük – akár alternatív színházi eszközökkel – a művészsínházzá válás lehetőségét. A zenés népszínházi hagyományokat az opera tagozat fejlesztésével próbáljuk nemzetközi rangra emelni. Minőségi, az európai magas kultúrához tartozó



Mathe András felvétele

klasszikus műveket mutatunk be korszerű színházi eszközökkel. Ebből kifejlődhet egy színvonalas, szórakoztató zenés színház is.

P. Á.: Érdekes kísérlet erre a *Ludas Matyi* nemrég lezajlott ősbemutatója. Annak a példája ez a produkció, hogy egy közismert – ráadásul debreceni vonatkozású – téma hogyan hangolhatja rá a közönséget egy vadonatúj, posztmodern költői átírat és a belőle készült kortárs daljáték befogadására. A siker azt bizonyítja, hogy igenis lehet hatni a közönség ízlésére. Hiszen a közönség igazából nem tudja magáról, hogy kicsoda-micsoda, mit akar. De épp ezért képes változni, fejlődni is, ha tudatosan építkezünk, betartva a fokozatosság elvét.

– Ugorjunk a budapesti Katona József Színház előadására: a *Cigányok*ra. Vajon van-e helyük a leendő

magyar színházban az aktuális világmorról, a hétköznapjaimról szóló, azokra kegyetlen igazmondással rávilágító előadásoknak?

SZ. ZS.: A *Cigányok* előadása igen tiszteletre méltó vállalkozás. A DESZKA létrejötte óta kísérem figyelemmel a Katona dokumentaristának nevezhető irányvonalát. Ez a program azért is érdekes, mert a legesztétikusabb művészsínházunkban valósul meg. A jó szándék elvitathatatlan, és a téma is nagyon aktuális. Tersánszkyval a bennünk élő romantikus cigányképet exponálja, és ezt ütközteti a Grecsó Krisztián által megírt dokumentumjátékkal, ami a lehető legközelebb megmai, sokszor brutális valóságunkhoz – s teszi mindezt rendkívül esztétikus formában. A *Cigányokkal* a budapesti művész, a polgár, az értelmiségi végre kitekint a maga jól berendezett világából, de arra nem ragadtatja magát, hogy „parasztlányt vegyen feleségül”. A *Cigányokkal* szerintem nem született meg a várva várt korszakos, új magyar dráma.

P. Á.: A *Szutyokban* sokkal radikálisabban tevődik föl a cigánykérdés. Arra késztet az előadás, hogy önmagamban keressem meg a cigányt. Pontosabban, hogy a cigányság az identitásom részévé váljon. Ez ugyanaz a „kik vagyunk” önismereti kérdés, amit már korábban érintettünk. Pintér Béla Társulata a *Szutyokban* azért hiteles, mert személyes viszonyt tud létesíteni azzal a világgal, amelyet színpadra visz.

– Annyit hadd mondjak el én is a *Cigányokról*, hogy bár a második felvonásnak az elsőre épülésével szemben nekem is tengernyi aggályom van, de az első felvonást színháztechnikailag, esztétikailag káprázatosnak jónak tartom. És hogy egy kicsit hazabeszéljek: *Keresztes Tamás* táncos-mozgásos „fizikai színházi” megnyilvánulása páratlanul tehetséges, elbűvölő, utánózhatatlan. Hogy korszakos, új magyar dráma született-e a *Cigányokkal*, azt nem tudom, de ezt a témát folyamatosan melegen kéne tartani. Elképesztő ugyanis a társadalom közönye ez ügyben, és az előadásokon (a *Szutyokén* is) többször megdöbbentem azon, hogy a közönség egy része akkor is jóízűen kacarászik, amikor nekem a gyomrom remeg (a résztvétől és a szegyéntől) a cigányokat ért tragédia miatt. Persze azért, mert tudom: valóban megtörtént esemény sor a gyilkos-

ság referenciatartománya. Az önismereti kérdés kapcsán meg kell kérdeznem: hogyan fogadtátok a TÁP Színház *Rolóját*?

P. Á.: Nagyon izgalmas előadás ez. Velem is előfordul néha, hogy meg akarom szüntetni az identitásomat, le szeretném húzni a rolót. Nehéz eldönteni, még az előadás után is, hogy a memória nélkül élő fiú valóban kóros állapotba került-e, vagy pedig ő húzta le szándékosan a rolót. A jelenetek is „rolótechnikával” követik egymást, vagyis egyáltalán nem kapcsolódnak egymáshoz. Engem ez arra emlékeztet, amikor a tévében egy tragikus hír után hirtelen bevágják a jópofa macskareklámmot. Milyen legyen a színház, ha az életünk ilyen?

– Okozott-e hiányérzetet benned az, hogy az előadásnak abszolút semmi reménykeltő üzenete, pozitív végkicsengése nincs? És még egy: mennyire zavart, hogy a pap igen negatív figura benne?

P. Á.: A negatív pap figurája Molière óta közhely, klisészerű motívum az irodalomban és a színházban. A képmutatás metaforája. A másik kérdésedre elmondhatom, hogy valóban nem voltam feldobva a *Roló* után. Ennek ellenére az előadásban vannak reménykeltő pillanatok. Ilyennek éreztem a szexuális beavatás sötétben zajló, csak hangokkal előadott jelenetét. Hogy az aktus végül is sikerül, az nekem azt bizonyítja, hogy a test „emlékezetét” fel lehet ébreszteni. És ha ez igaz, akkor van remény a gyógyulásra.

– Ezt akár tekinthetjük a magyarságra vonatkozó, történelmi léptékű metaforának is?

P. Á.: Ez azért túlzó belemagyarázás volna. De az biztos, hogy a jelenet elemi módon, katartikusan hat a nézőre. S pozitív az üzenete a különböző korú és képzettségű színészek együttlétének, kreatív összjátékának is. A színház ugyanis nemcsak a játszott darab tartalmával, hanem önnön létével, a társulat energiaállapotával is üzenetet sugároz. A *Mesés férfiak*ban is legalább annyira fontos elem, hogy a társulat hogyan működik együtt az előadásban, mint maga a darab. De ugyanez a titka a szabadkaiak költői színházának is (*A kisinyovi rózsá*), amelyben az agónia apokaliptikus időterében egy olyan virtuóz játék indul meg a nyelvvel, amely a szín-

padot a folyamatos, leállíthatatlan teremtés közegévé teszi.

– Az ördögszáj és az Elnémulás eszmei mondanóját fontosnak, helyesnek gondolom. Mégsem tartom egyiket sem kiemelkedően értékes előadásnak. Sőt! Szerintem a Kováts-műhely produkciójának csak egyes részletei, szegmensei nevezhetők professzionális színháznak. Bár Az ördögszájban markáns, karakteres figurák láthatók, a legtöbb szereplő játéka inkább színvonalas műkedvelő előadásra emlékeztet. (Az egyetlen biztos kivétel: Gémes Antos.) Amikor magatokban megfogalmazátok az ítéletet egy előadásról, mennyire képesek ideológiai szempontok (reménykeltő üzenet, pozitív végkicsengés stb.) felülírni bennetek az esztétikai értéket? Egyszerűbben: megbocsátható-e a gyengébb színvonal, ha helyes az erkölcsi, kedves a világnézeti üzenet?

SZ. ZS.: Az ördögszáj azért nagyon izgalmas, mert realiztikus képet nyújt a múlt század harmincas éveinek magyar falujáról – a fasizmus, a holokauszt előtti utolsó pillanatokban. Ez egy olyan társadalmilag kiélezett helyzet, amelyben mindenki vizsgázik. Minden egyes szereplő a saját identitásán keresztül kénytelen a válaszokat megfogalmazni. Ebben a túlfeszített állapotban megképződik a misztikus sík is. És automatikusan megindul az egyeztetés egy mélyebb és magasabb szinten. Egyik oldalon a boszorkányság archaikus tudattartalmai, a másikon a zsidó misztika. A két idegen kultúra találkozása drámai feszültséget kelt, ezt a költő-drámaíró Vörös István kiváló dialógtechnikával érzékelteti. Az előadás a szituáció- és figurateremtésben – főleg a nők megfogalmazásában – is komoly teljesítmény.

P. Á.: Egyre több a színpadon a monologizált, fragmentált típusú szöveg; a fesztiválon talán ez volt az egyetlen olyan mű, amelyik hagyományosan, realiztikusan dialogizált dráma, mégis újszerűen hat. Új kontextusba kerül a megkésett férfibeavatás jelenkori szindrómája, illetve a már szóba hozott preindividualetás kérdésköre is.

– A kérdésem még mindig az, hogy nekem nézőként az izgalmas elméleti-történelmi háttér, valamint a fantasztikus dialógtechnika miatt kell-e szeretnem az előadást. Könnyen előfordulhat, hogy ezek az értékek éppen a gyengécske közvetítés (az előadás) miatt nem jutnak el hozzám. Ezért csak a korrekt, átgondolt és következetesen megvalósított, színvonalas rendezői koncepción nyugvó kitűnő színészi játék garantálhatja – nemcsak az értékes előadást, hanem – a karakteres színpadi nyelv megeremtődését is. Mindamellelt, hogy nagyon fontos a helyes erkölcsi-ideológiai üzenet is. Az Elnémulással kapcsolatban is – bár összehasonlíthatatlanul jobb előadás Az ördögszájnál – felmerül bennem a kérdés, hogy vajon a színházi minősége okoz-e katarzist a nézők egyes rétegeiben, vagy pedig a tartalmi-ideológiai mondanivalóval történő azonosulás váltja ki a nézői könnyes örömet. Rákérdezek: az Elnémulással konkrétan ki akartátok szolgálni a – mondjuk így! – erősen nemzeti érzelmű közönségréteg igényeit?

SZ. ZS.: Ez föl sem merült. Hubay Miklósnak ez a darabja szerintem sem tartozik a legmagasabb szinten

megírt művei közé, meg is kellett húznunk alaposan. Szinte csak a cselekményt közvetlenül szolgáló szövegeket tartottuk meg, az összes többit, amit kihagytunk (leginkább a szereplők szájába adott esszészzerű írói kommentárokat), színészi játékkal és egyéb eszközökkel kellett megjelenítenünk. Tehát másodlagos szöveg- és jelentésképzésre volt szükség, hogy megmutathassuk a drámának azokat a tartományait, amelyek közvetlenül nehezen megfoghatók, átélhetők. A nagyváradi születésű Hubay a nyelvhalál témájával egyszerre deklarálja a magyarok és általában a kis népek sorskérdései iránti érzékenységét és európeúságát. A nyelvek kihálása nála nem csupán nemzeti ügy, hanem többretegű jelentéssel bíró, globális témafelvetés.

P. Á.: Hubayt mindig is a kettős látás, a madáchi típusú világdramára való érzékenység jellemezte. Az más kérdés, hogy a közönségnek mindig is lesz egy olyan rétege, amelyik csak a nemzeti szólamot fogja kihallani az Elnémulásból.

SZ. ZS.: Az Elnémulás színrevitelében elsődleges feladatunk a szövegen túli jelentésrétegek színpadi térrel, kórussal, énekbeszéddel, vendégszövegekkel történő „megérzékítése” volt. Ettől balladisztikus, kicsit misztikus tónust kapott az előadás, ami a színészi játékot is megemelte, feszítette, erőteljessé tette.

– Ha Az ördögszájnál megemlékeztem Gémes Antost, az Elnémulás kapcsán Újhelyi Kingát valósággal piederstálra kell emelnem. Ugyanabban a karakterben meg tudja mutatni a gyarló, az akasztófa árnyékában olykor kesernyésen bolondozó egyszerű emberi lényt és a Médeia indulatával harcolni képes amazont. Mindemellelt a szerep ívét is gyönyörűen megrajzolja. A végén egy átfogó kérdést teszek fel: hogyan tudnátok néhány rövid mondatban értékelni az idei DESZKA jelentőségét?

P. Á.: Kiemelném a különböző „szekértáborokat”, színházi ideálokat képviselő alkotók közötti dialógus természetes hangnemét. De jó gondolat volt a drámaíró Spiró György és az irodalomtudós Szörényi László egy asztalhoz ültetése is, mert mindjárt az első napon magasra tették a mércét a szakmai párbeszédnek színvonalát illetően. Ezen az ötödik DESZKA Fesztiválon egy olyan diskurzus körvonalai sejlettek föl, amelynek súlypontjai egészen máshol vannak, mint azt az elmúlt húsz évben tapasztalhattuk. Lehet, hogy többen pártpolitikai indítatású csatározásokra számítottak, de ez a botrány valami csoda folytán elmaradt. Vagy talán annak köszönhetően, hogy a színházi szakma végre önmagára figyelt, és valódi feladatára összpontosított. Weöres Sándor egykor úgy fogalmazott, hogy a költészet a lélek hajlékonyságának megszerzésére való. Ez a gondolat minden bizonnyal a színházra is érvényes.

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE: KUTSZEGI CSABA

Kővári Orsolya

Kafka bogara

MONORI LILIRŐL



Szovári Gyula felvétele

A Kilenc hónap című filmben

„Minden művészet önéletrajzi. A gyöngy a kagyló önéletrajza” – mondotta Federico Fellini, kinek fülbemászó szavai színházi vonatkozásban akkor érezhetőek át velejükig, amikor az ember megismerkedik a „Szentkirályi utca 4.” előadásaival.

E nevet sohasem viselő színház alapanyagai között szerepelnek Aiszkhülosz, Beckett, Shakespeare, Hemingway, Dosztojevszkij, Faulkner, Puskin, Virginia Woolf, Eizenstein, Mejerhold, Babel szövegei, a Pasolini-gyilkosság anyaga, a Kerepesi temető sírkőfeliratai, a DIVSZ-induló, Tung Jüe buddhista szerzetes regénye... – de mindezek csak aláfestésül szolgálnak egy férfi és egy nő belső történetéhez, akik annyira összetartoznak, hogy közös birtokukon kerítést kellett emelniük maguk közé annak érdekében, hogy elhiggyék három együtt töltött évtizedet követő különválásukat. Ebben a műhelyben azonban nem önéletrajzi elemek felhasználásáról vagy magánügyi ihletettségről van szó. Inkább analízisről. Lelki élveboncolásról. Akik az érzéstelenítés nélküli operációt huszonhat esztendőn át magukon és egymáson végezték: Monori Lili és Székely B. Miklós. Színházi ingyencségek mindketten. Monori Mészáros Márta s újabban Mundruczó Kornél, Székely B. Tarr Béla életművének alapembereként épült be a magyar és az egyetemes filmművészetbe. Monori találkozásuk idején már leszámolt a színházi pályával, ugyanakkor azt is megfogalmazta magának, hogy a filmmel nem juthat igazán közel az áhított lényeghez. Székely B. pedig, a Stúdió „K” legendás Woyzeckje után – Fodor Tamás és Gaál Erzsi hatására, egyszersmind tőlük elvágyódva – új utakat keresett. „Az az emberi, esztétikai állapot, amiben Lili akkor létezett, kimondta a kételyeket, melyeket akkor én már évek óta hurcoltam”¹ – nyilatkozta.

Monori 1980-ban járta végig az IKV-lista összes pesti pincéjét, majd arra a csőtörésektől áztatott, Tarkovszkij-filmbe illő helyre bökött rá, amit elsőként nézett meg. Közel háromévtizedes utánjárás árán szerezte meg, „színházat mint önálló formanyelvű művészet céljára”.

Öt évet ücsörgött az egyik fal előtt, mire megszületett az első előadás, a Balázs Béla Stúdióban elfogadott – Bódy Gábor támogatását élvező –, de végül filmre mégsem vitt forgatókönyvből, a *Műtét*ből. Az első szabad választás napján tartották a premiert a Szentkirályi utcában, egyetlen néző ereszkedett alá: Molnár Gál Péter.

Monori „belügyeket” vitt színre, gyermekkorból hozott traumákat, házasságban felgyűlt indulatokat. A választott egymásrautaltság fojtó és felszabadító erejét. Konyhanyelvre beszéltek át az irodalmi szövegeket, és irodalmi rangra emelték hétköznapijaikat. A kétszemélyes társulás kiegészült házi kedvencekkel és egyenes ági leszármazókkal. Totyival, az elfagyott lábú kacsával, Grusenykával, a kutyával, Pekkával, a fehér kakassal, Szabó Mikivel és Jerkével, a két bárányal – hogy csak az általam név szerint ismerteket említsem a gazdag felhozatalból. Leszármazói részről beavatást nyert Horváth Sándor – Monori fia, aki szó szerint beleszületett a magyar művészetbe, egész pontosan Mészáros Márta *Kilenc hónap* című filmjébe.

¹ Nem színházhoz, emberekhez kötődtem. Beszélgetés Székely B. Miklóssal. *Kritika*, 2009. november.



B. Müller Magda felvétele

Az Örökség című filmben

Vágtalanul pottyant ki főszerepet alakító anyjából. Első megszólalásával mindjárt katartikus élményt keltett, tizenévesen mégis elmenekült a családi színház elől, és nyugodtabb vizekre evezett. És ott van Székely Rozi – aki viszont színésznő lett, jelenleg Bodó Viktor nyugodt vizeket kerülő hajózási társaságának² tagja. Harcedzett teremtés. Pincékben, napi tizennégy órás próbafolyamatokon erősödött. Minden ízében átjárta az izmos kisoroszi levegő. Alternatív páncélos szűz. Igazi Jeanne d’Arc. Az elhivatottság egyetlen hazai mesterétől tanulta a színházat.

Monori Lili olyasmit keres a színházban, olyan esz-
közökkel keresi, és annyi ideig keresi, hogy személye
intézményes keretek között – értve ezen a függet-
lenek intézményrendszerét is – hosszú távon lénye-
gében tűrhetetlen. Repertoárrendszerben kopaszodó
rendező nem várhatja meg, míg Monori magáénak érzi
a szöveget, míg hozzágyötri magát szerepéhez, vagy
míg megjegyzi az instrukciókat. Márpedig Monorival
nem könnyű. Ő a legkeményebb dió. A legfeketébb
bárány. Nem pusztán strukturális, hanem lelki füg-
getlen. Az alkotás belső szabadságának olyan fokát
vívta ki maga számára, mely a rendszerkényszer kere-

² Bodó Viktor társulatának pontos neve: Szputnyik Hajózási Társaság – Modern Színház- és Viselkedéskutató Intézet – Labor.

tei között értelmezhetetlen. Mely nem ácsingózik szakmai elismerésre, közönségsikerre, sarokházat érő szerződésekre. Mely beéri a vizes pincével, a fűtetlen szobával, az ártérbéli otthonnal, maroknyi nézővel. Mely a tudatot is felszabadítja. Monori hiába próbálkozott becsülettel, még Zsámbéki Gábor kaposvári társulatában sem hallotta saját hangját. 1976-ban leszerelt. A színházcsinálásból csak időlegesen vonult ki, de a színházi szakma outsideré lett. Színésznőnek nem való színésznő.

Nem hibáztatható ezért senki, mindent megtettek beolvasztásáért, hasonításáért, egzotikumként való hasznosításáért. Jó szemű alkotók látták és látják benne az erőt a mai napig, vonzódnak pinceelődásai ízéhez, szagához, csupaszságához, zavarba ejtő őszinteségéhez, becsülik kompromisszumot nem tűrő ars poeticáját, mely egyedül az ember önmagához való ragasz-

kodásának megtérülésében hisz – mégsem tudják feloldani szorongását. Monori pedig szorong. Szorong a Főiskola óta, ahol ripityára törték, mert nem tudtak mit kezdeni méla undorával, Molnár-idegen játékaival, szakadarságával. Lezsibbadt. Nem tudott próbálni, hely-

Schiller Kata felvétele



A Frankenstein-tervben

zetgyakorlatot végrehajtani, még azt sem volt hajlandó megjegyezni, melyik oldalon kell bejönnie. Bármekkora lendülettel lódította meg magát, mint Kafka bogara, hátára visszagurulva kapálózott. Nyilas Misit is eljásztotta Kazimírnak, mégis dicstelenül távozott öt nyomorúságosként megélt év után a Tháliából, miáltal egyébként Dárday, Bódy, Szentjóby, Erdély társaságában nyalogatta sebeit.

A kaposvári intermezzo után, a hetvenes évek közepén második számú belépőként csatlakozik a MAFILM színtársulatához. Minden filmjében olyan érzést kelt, mintha szociológiai pontossággal választott, utcáról behozott amatőr volna, akit épp az adott szerepre találtak meg valami bérház kapualjában, óriási szerencséivel. A hetvenes évek közérzetfilmesei, objektív-analitikusai, fikciós dokumentaristái ki voltak éhezve a másképp, máshonnan megszólaló színészekre. Monori a szociálpszichológiai látásmód megjelenítője lett. Jobb sorsra érdemes, nyakas proletárlány. Mélyen szunnyadó ösztönök dacos felszabadítója. Az elvárásokkal szembehelyezkedő, makacs, könnyen szerelemre lobbantó, de hosszú távon nehezen viselhető nőt testesítette meg. Gondoljunk csak a *Kilenc hónap szeretőjétől* született gyermekét egyedül nevelő egyetemista munkáslányára, az *Ők ketten* gyűlöletben szerelmes lázadó-jára vagy a *Ha megjön Józseföntörvényű*, anyósával kényszerű összezártágban élő fiatalasszonyára. Kézdi-Kovács Zsolt filmjének külön érdekessége a kifogástalan mesterségbeli tudással élő Ruttkai Éva és a mesterségbeli tudást mellőző, ám sallangmentes őszinteségében lefegyverző Monori kettőse.

Nem klónozza magát. Minden filmben más múltból mesélt rafinált tekintete.

Amikor gyermeket vásároló dúsgazdag asszonyt alakított az *Örökségben* – a gyermekszülésre felvásárolt Isabelle Huppert oldalán –, nyomát vesztettük a nyolcadik kerület szülöttének. Bár a hazai szaksajtó eleve nem felfalta, Monori igen fontos dolgot mutatott meg abban a filmben: az előkelőség, a kíméletlen, mindent megszerezni vágyó és bárkin bármi áron átgázoló akarnokság nem külsőségek, technika által nyert ábrázolást. A fejében létezett, onnan alkalmazta vászonra, játék nélkül, úgy, hogy közben hamisítatlan önmaga maradt. És ez az a hangvétel, ami később színháza unikalitását adja. Olyan tónus, mellyel csak nála találkozhat a néző. Az *Örökség* után a francia Gaumont meghívottjaként Párizsban tanulhatott volna két évig, de három hónap elteltével összezsugorodott, és hazautazott fiához. Széttárt karok, értetlen tekintetek kísérték döntéseit. Sorra dobta vissza a lehetőségeket, melyekért a magyar színésznők százhoz közeli százaléka vállalna ma is parázson gyaloglást.

Mikor a kilencvenes évek elején bejelentették a MAFILM színészállományának megszüntetését, Monori Lili levelet írt az Antall-kormány kultuszminiszterének, Andrásfalvy Bertalannak, melynek tartalma dióhéjban a következő: amennyiben ez megtörténik, és neki színházhoz kell szerződnie, felakasztja magát. A miniszter nem hagyta válaszolatlanul a levelet, a színésznőt vigasztalva azt felelte, leutalnak neki egy státust a Nemzeti Színházba.

De Monori ekkor már úgy szívta magába a nedves dohsszagot, mint esőerdőbe átültetett fa a magas párát. Átitatódott. Feltöltődött. Bedolgozta darabjaiba pályáját, anyja tragikus halálát.

Előadásai jó ideje nem a Szentkirályi utca 4. alatt zajlanak. Monori színházát, s színházával együtt életét művészi és ökológiai szempontok védelmét meghaladó kereskedelmi érdekből lebontották. Azóta a MU Színház kamarájában, kölcsönlakásokban üti fel a fejét tagságában is megfogyatkozott műhelye. A legutóbbi két előadását lányával, Rozival készítették el. A másodikat Skype-színház keretében adták, a játékosok különböző helyszíneken tartózkodtak.

Ahogy anno látás- és hallászavarokat, depressziót okozott neki az intézményes működés, most ismét egy színháziasítására tett kísérlet következtében mondta fel szervezete a szolgálatot. Mundruczó Kornél Orczy-kertben felállított konténerre, benne az elmúlt évek egyik legjobb előadásával, a *Frankenstein-tervvel* és Monorival, beutazta egész Európát. 2008-ban a POSZT zsűrije a legjobb női főszereplő díjának átadásával méltányolta Monori visszatérését. A rendező még egy hamburgi munkájában is főszerepet osztott rá. A *Frankenstein-terv* századik előadásán Monori szíve bejelzett. Ott, a színpadon, majd néhány héttel később otthon is lezavart egy szívrohamot. Most orvosi utasításra nem stresszelhet. Nem lép fel, nem utazik. Viszkető tenyerűek mondogatják: szimulál. Válogat a kendermagban. Újabb saját darabon töri a fejét, miközben a kötelezőt elszívrohamozza. Nem hinném. Monori szabadsága olyan nagy, hogy ahhoz mi hozzászólni sem tudunk.

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

Operaénekesnek lenni

BESZÉLGETÉS KOMLÓSI ILDIKÓVAL, BÁTORI ÉVÁVAL,
SCHÖCK ATALÁVAL ÉS WIERDL ESZTERREL

Melyek az énekeskarrier legfontosabb kérdései, döntései, dilemmái?

KOMLÓSI ILDIKÓ: A hosszú pálya egyik titka, hogy ha kiderül, milyen hangfajba tartozik az ember, maradjon is abban. A következő legfontosabb az énektanár. Nem kis feladat jó tanárt választani, mert az egy életre meghatározó lehet.

BÁTORI ÉVA: Nagyon fontos döntés, hogy itthon maradsz-e, vagy külföldre mész. A magyar zenei élet rendkívül belterjes; egészségtelenül Budapest-centrikus, itt pedig csak egy operaház van. A vidéki operatársulatokat művi módon elsorvasztották, tehát az énekeseknek nemigen van választási lehetőségük.

SCHÖCK ATALA: A külföldi és az itthoni karrier, illetve a karrier és a család összeegyeztetése.

WIERDL ESZTER: A magánélet és a pálya egyeztetése a gyerek születése után. Egy énekes nem mehet gyesre három évre. Mindenki fél, hogy elfelejtik, ezért mindenki iszkol vissza a pályára. Pedig ha az ember tényleg jó, egy kis erőfeszítéssel vissza lehet jönni. A férfi énekeseknek általában könnyebb családot alapítani.



Schöck Atala

Schiller Kata felvétele

Mennyire a hang a döntő az énekes pályáján? És mi még?

K. I.: Ötven százalékban a hang. A többi művészi intelligencia. Aki nem fejleszti a művészi intelligenciáját, az mindig csak egy énekes marad, nem válik művésszé.

Sch. A.: Korábban azt hittem, a hang, ma tudom, hogy sok minden más is. Mindig figyelem a külföldi kollégákat: mi az, amitől valaki előbbre jut. Tudni kell ellazulni, megtalálni a saját stresszkezelési módot, mert ez a pálya nagyon stresszes. Ha valami baj van, rögtön jelezni kell. Alázat is kell – örülni, hogy a sok jó énekes közül engem választottak. Akarni kell dolgozni. És az énekes legyen kíváncsi és nagyon nyitott. Itthon például sokkal nagyobb az ellenállás a rendezői utasításokkal szemben, mint Európa többi részén.

W. E.: Bizonyos adottságok együttállása szükséges a karrierhez. A jó hang alapkövetelmény, de szerintem megfelelő lelki, pszichofizikai adottság is kell arra, hogy az ember képes legyen lazán énekelni. Számos énekes hangilag nem óriási, de nagyon nagy kisugárzása van, magabiztos, nagyon jó idegrendszerrel és nagy muzikalitással rendelkezik. A tanár is lehet döntő, jó és rossz irányban egyaránt. Jó értelemben vett önbizalom (nem elbizakodottság!) is szükséges – az ember álljon biztosan a lábán, ne ingassa meg a gáncsoskodás. Ez a műfaj érzékeny állapotba hozza az énekest: annyira megnyílik a színpadon, hogy sérülékennyé válhat.

folytatás a 28. oldalon

Kevés hivatás van, melynek gyakorlása olyan maximális testi-lelki készenléteket követel, s melynek gyakorlója az ünneplés, a kritika és a felejtés olyan szélsőségeinek van kitéve, mint az operaénekesé. Hang, tehetség, alkat és szerencse együttállása esetén is nehéz magas színvonalú és egyenletes teljesítményt nyújtani, de akár megmaradni is egy olyan pályán, amely a huzatra és a lelkiállapotra egyaránt ennyire érzékeny. Arra voltunk kíváncsiak, amivel a közvélemény nem szokott foglalkozni: hogy mi áll a teljesítmény mögött. Négy különböző korú, háttérű, tapasztalatú énekesnőt és négy férfi énekest kérdeztünk; ezek a szempontok és a véletlen egyaránt közrejátszottak abban, hogy épp őket választottuk. Válaszaik összecsengése és különbségei egyaránt tanulságosak.

BESZÉLGETÉS BRETZ GÁBORRAL, BÁRÁNY PÉTERREL, ANDREAS SCHOLL-LAL ÉS SZEGEDI CSABÁVAL

BRETZ GÁBOR: Talán a saját pálya jó irányítása. Az ember néha olyat is elfogad, amit nem kellene, de visszautasítani kockázatos. A figurák, karakterek helyes megválasztása is fontos, mert a szerepek beépülnek, alakítanak az emberen. És óriási kérdés, főképp nőknek, hogy gyerek vagy karrier.

BÁRÁNY PÉTER: Az „itthon vagy külföldön”... És ha valaki elmegy, mennyi időre. Otthagya-e a családját, barátait. Ahhoz nagyon nagy szerencse kell, hogy itthon elsőre nagy pályát fusson be az ember – sok az eszkimó, kevés a foka.

ANDREAS SCHOLL: A legfontosabb talán az egészséges önértékelés. Vannak tehetséges, de félénk fiatalok, mások meg szerényebb képességekkel is sokra tartják magukat. Tudni kell, mi az, amit már tudok, és hol legyek óvatosabb. Bízni kell a tanárban, ő ismeri a hangomat, tudja, mit tudok énekelni. Ma ódivatúnak számít a tanárra hallgatni. A növendékek már félprofik, utazgatnak a tanulóévek alatt is, a diploma előtt még csinálnak egy kis turnét, és teljesen tönkremenne jönnek vissza. A türelem hiányzik. Pedig nincs olyan az életben, hogy „egyszeri sansz”, amit nem szabad kihagyni. Ha jó vagyok, akkor biztos, hogy megint lesz alkalom ezt megmutatni. Az éneklésben a kommunikáció a lényeg, és ha valaki jó, arról elkezdenek beszélni.

SZEGEDI CSABA: Akik el akartak riasztani az énekesi pályától, finoman fogalmaztak, mert a valóság olykor durvább, mint amit ők említettek. Sok a dilemma, amit nem lát az ember, amikor még nincs benne.



Bretz Gábor

Schiller Kata felvétele

B. G.: A hang az alap. Egyszer megkérdeztem egy kolléganőmtől, hogy ő miért nem sztár, miközben járja a legnagyobb operaházakat, és nagyon-nagyon jól énekel. Azt mondta, neki klassz ez a legjobb házakban való „énekelgetés”, mert felmérte, hogy a sztársághoz fel kellene bérelnie egy marketingcéget, mindenhová plakátokat vinni, CD-t kiadni egy nagy lemezcégnél, vagyis beleszerezni az egészbe rengeteg pénzt. Neki nem éri meg.

B. P.: Olykor már azt mondanám, a marketing legalább olyan döntő, mint a hang. Az általános életszínvonal-emelkedésnek köszönhetően ma már többen tudják énekesképezni magukat a világban, rengeteg a kiváló énekes a piacon, tehát döntő lehet, ki mikor kivel tud találkozni. A megjelenés is lényeges, az énekesek-

nek ma hollywoodi elvárásoknak kell megfelelniük. A nőket már vetkőztetik is. Jó tenor kevés van, nekik még megbocsátják az előnytelen külsőt.

A. Sch: A hang önmagában nem elég – intelligencia, kíváncsiság, pontosság, barátságosság kell... És egyéniség. Van, hogy valakinek nem a legszebb a hangja, de érdekes. Sokszor hallom, hogy egyeseket állítólag a kapcsolataik tettek sztárrá – lehet, de azért ennek is vannak határai. Azzal senki nem fog világkarriert csinálni, hogy csinos, és lefekszik a „fontos emberrel”. A fontos ember egyszer fellépteti, de ha az énekes nem jó, azzal önmagát is blamázza. Valamelyes előnyre szert lehet tenni jó külsővel, de a jó hangot, az érdekes személyiséget mindig megveszik.

folytatás a 29. oldalon

Mit tett/tesz a karrierjéért, az éneklési lehetőségekéért?

K. I.: Tanultam és tanulok. Mindig igyekszem a professzionális maximumot letenni az asztalra. Az úgynevezett kapcsolatépítésben nem vagyok túl jó. Segít a karrierben, ha az ember már fiatalon több nyelven beszél, így kinyílnak a lehetőségek. Én négy nyelven beszélek.

Sch. A.: Folyamatosan járok előéneklésekre. És jártam versenyekre, amíg korban belefértem.

W. E.: Nem mondhatnám, hogy túlmenedzselem magam. Nyomasztott az előéneklés, ezért nem nagyon erőltettem. A tanulmányaim során mindig az intuíciónra hallgattam, és azokhoz az emberekhez csapódtam, akik érdekesek voltak számomra. Mindenesetre az elmúlt tíz évben szerintem körülbelül háromszor annyit tudtam volna dolgozni, mint amennyit dolgoztam.

Kell-e ügynök, menedzser?

K. I.: Én szabadúszó vagyok, így az ügynök elengedhetetlen. Nekem kettő is van. A világ nagy, így szerintem manapság egy ügynök már nem elég.

Sch. A.: Természetesen kell, és ehhez nem is kell messze menni, Bécsben is van rengeteg ügynökség. Én új ügynökségeket is keresek, mert szeretnék újabb területeken, például oratóriuméneklésben külföldön is előbbre jutni.

Tanácsolná-e fiatal énekeseknek, hogy versenyekre járjanak?

Sch. A.: Nem árt versenyekre menni, mert megtanulja az ember, hogy a megadott két percben kell valami átütőt nyújtania. Az a jó, ha a zsűriben operaigazgatók,

a közönség soraiban impresszáriók vannak. Nekem a versenyszereplések kapcsán jött Bayreuth, Drezda, Frankfurt, Brüsszel.

Mennyire vannak „előre kiosztva” a versenydíjak?

Sch. A.: Ilyen is van...

Meddig kell meghallgatásokra járni?



Komlósi Ildikó

K. I.: Nem kell megsértődni, ha előéneklést kérnek egy szerepre. Ebből nem kell presztízskérdést csinálni, ilyen a világ, fogadjuk el; ha nem, magadtól veszed el a lehetőséget. Én komoly karrierrel a hátam mögött is elmentem előénekelni, ha fontos karmesterek kérték. Járjon az énekes meghallgatásokra, meg kell méretettni.

B. É.: Én úgynevezett *Arbeitsproben*ra megyek. Gyakorlatilag ez is előéneklés, de nem szériában, nyolcvanadikként a huszonekét éves emberek között. Az *Arbeitsproben* a karmester vagy a főzeneigazgató próbál velem egy félórát. Aki nem ismer, vagy régen látott, teljesen természetes, hogy látni-hallani akar. Mondhatja a végén azt, hogy köszönöm szépen, nem a maga hangját/alkatát képzeltem el.

Az én ügynökeim régebben eljöttek egy-egy előadásomra, ilyenkor szóltam egyes fiataloknak, hogy énekeljenek nekik. Ezt nagyon szívesen megszervezném most is, hisz ezzel tudjuk őket segíteni, mert engem is nagyon sokat segítettek.

W. E.: Utálok az előéneklést. Nem sokat csináltam; szerencsém volt, itthon csak ritkán volt rá szükségem, eddig egyik munkám a másiktól jött. Ha külföldre szeretnék menni, akkor muszáj előénekelni, ez teljesen természetes.



Bátoriné Éva

Schiller Kata felvétele

folytatás a 30. oldalon

B. G.: Egy kis ésszel mindenki ráébred, hogy nem lesz sztár, ha nem tesz érte valamit. Amit nagyon-nagyon fontosnak és hiányosnak tartok, az a nyelvi képzés. Nemcsak operaénekeseknél, hanem mindenkinél. Meg kell tanulni három-négy nyelvet. Az angol a legfontosabb, az operairodalom szempontjából pedig a német, olasz, francia, orosz. Már a középiskolában minimum két, de inkább három nyelvet kellene megtanulni. A jó kiejtéshez meg különösen minél hamarabb el kell kezdeni a nyelvtanulást.

B. P.: Én nem sokat tettem... Sokszor kell előéneklésekre járni, és a fő európai nyelvek (de legalább az angol és német) ismerete ma már megkerülhetetlen.

B. G.: Mindenképpen kell. Egy operaház nem az énekessel tárgyal a szerepekről és a feltételekről. Az én ügynököm mindenütt képvisel, kivéve itthon, de lehet, hogy jobb lenne, ha a budapesti Operával is ő tárgyalna a feltételekről. Itthon a közalkalmazotti repertoárszínház szelleme uralkodik, nem lehet pontosan tudni előre, mikor van a próbaidőszak, kik a partnerek stb. Így egy

B. G.: A versenyzés jó, akármennyire nem szereti is az ember. De leginkább a részvétel a fontos, a megmutatkozás, mert a zsűriben ott ülnek a rendezők, karmesterek, fontos szereposztók. A mi pályánkat emberek döntenek el, nem stopperóra, az ítélet nagyon-nagyon szubjektív. Én szeretem is, hogy az egyik ember azt mondja, úristen, ez hallgathatatlan, a másik meg, hogy ez a legszebb hang a világon. Én csak azt

B. G.: Rengeteg előéneklésen voltam, jón és rosszon is. Ezután is kellene, de nem szeretnék. Énekeltem már kisebb-közepesebb-nagyobb szerepeket, ezekről mind van hangzó anyag, kép, ezek alapján már lehet döntést hozni.

Sz. Cs.: Annyit mindenképp megteszek, hogy megpróbálok egészségesen táplálkozni. Néha hiányzik egy-két pohár sör és a buli, de nekem rögeszmém, hogy aki színpadra áll, az nézzen ki jól. Erre oda kell figyelni. És lelkes vagyok, bejövök reggel, és egyedül gyakorolok, zongorával, hogy már úgy mehessenek a korrepetícióra, hogy ne legyen kényszerű a velem való munka. Meg nyelvet tanulok, mert az nagyon fontos. Senki nem érezte velem, hogy ciki, hogy nem beszélsz angolul, de ciki. Ma elképzelhetetlen, hogy valaki nyelvtudás nélkül labdába tudjon rúgni. És ha már az operaénekes tud németül meg angolul, akkor tudjon olaszul is.

szabadúszó, mint én, nem tud tervezni. Másrésztől itt olyan szerződéseket kötnek az énekesekkel, hogy ha bejön egy Covent Garden-felkérés, az énekes következmények nélkül bármikor lemondhatja az itteni szereplést.

Sz. Cs.: Nagyon fontos, hogy legyen az embernek impresszáriója, de persze olyan, akire rábízhatja az anyagi létét.

nézem, hogy valaki azzal a hangjával, ami van, mit tud csinálni. Van, akit annyira idegesít egy hangszín, hogy feláll, és otthagyja az előadást. Egyik kollégám olyanokat tud mondani hangokra, hogy sírok a röhögéstől.

Sz. Cs.: Versenyre kijutni, meghallgatásra kimenni sokba kerül, de ha majd sikerül megerősödnöm finánciálisan, akkor a nyakamba veszem a világot.



Bárány Péter

Schiller Kata felvétele

folytatás a 31. oldalon

A magyar énekes mindenképp menjen külföldre?

K. I.: Innen igenis be lehet futni karriereket, ahhoz nem kell elmenni. Én azért mentem el, mert férjhez mentem, és mert megtaláltam azt az énektanárnőt, aki megtanította nekem a bel cantót, és biztos technikát adott a kezembe. Elmenni nem kell, de kimenni igen. Nem szabad a jó lehetőségeket kihagyni.

W. E.: Sokféleképpen lehet csinálni ezt a pályát. Van, aki leszerződik egy kisebb színházhoz. Van, aki szaladgál, egyik nap München, másik nap Brüsszel... Van, aki nem megy külföldre, mert itt akarja élni a maga életét. Mindig visszatérünk erre a gyökéresztés/család-kar-

rier dilemmára. Szakmai szempontból nagyon jót tesz a kitekintés. Ha mást nem lehet, legalább ki kell menni előadásokat hallgatni. Az opera nemzetközi műfaj. A külföldi munkák épp azért annyira érdekesek, mert teljesen más szemléletű művészekkel lehet együtt dolgozni. Ez elengedhetetlen a fejlődéshez... Ugyanakkor, ha szívenre teszem a kezem, számomra irtóztató gondolat, hogy repülőről repülőre szálljak, és szállodában ébredjek egyedül. De nagyon vonz annak a lehetősége, hogy színvonalas nemzetközi gárdával dolgozhassam, minden eddigi ilyen élményem nagyon inspiráló volt.

Meddig kell tanulni? Itthon sokkal kevésbé tapasztalom a legszélesebb értelemben vett tanuló mentalitást.

K. I.: A síríg... Mindenből tanulok. Olyan vagyok, mint egy szivacs. Elmegyek operába, koncertekre a zenei koncepció, a karmester vagy a rendező kedvéért, vagy mert esetleg készülök egy darabra, és annyiféle látószögből lehet felfogni egy szerepet. Mindig kapok valamit; rosszból, jobból egyaránt tanulok.

B. É.: Én mindig találkoztam olyan emberekkel, akik jóindulattal tudtak segíteni. Kérdezni kell – te itt mit csinálnál? Volt, hogy megkértem Marton Évát, nem skálázna-e velem. Boldogan skálázott, és mondott trükköket. De legtöbbször félnek hozzám odajönni és kérdezni, mert azt hiszik, kibeszélem őket, kihasználom a helyzetet. Az énekesek nem tételeznek föl egymásról intelligenciát. Pedig minden lehetőséget meg kell ragadni a tanulásra.

Sch. A.: Tanulni nyilván folyton kell, mindenből, mindenkitől. Sokat tanulok úgy, hogy megfigyelek kollégákat – konkrét megoldásokat és általános hozzáállást is. És egy énekesnek minimum két idegen nyelven kell

beszélnie, enélkül ma már nehezen boldogul külföldön. Az is egyértelmű, hogy az általam nem beszélt nyelven írt szöveget is tökéletesen meg kell értenem, mielőtt egyáltalán hozzáfognék a szerephez. Én beírom a pontos magyar fordítást, a kiejtéshez pedig anyanyelvi segítséget veszek igénybe. *Coach* nélkül ma nem lehet jó alakítást nyújtani. Persze az is nagyon kellemetlen, ha a rendező nem érti pontosan a szöveget...

Igyekszem tévéből, internetről tájékozódni a különféle produkciókról a világban. Ehhez nyitottság és érdeklődés kell. Sajnos az nálunk a probléma, hogy sokszor nemcsak a nyitottság hiányzik, hanem kemény ellenállás is van az újjal, a mással szemben, legyen az rendezői elgondolás vagy akár egy újfajta smink.

W. E.: Nagyon érdekel, milyenek a mostani fiatal, korszerű énekesek, és hogyan énekelnek a nagyvilágban. Nagyon sokat lehet tőlük tanulni. Ha tehetem, szívesen megyek külföldre is előadást nézni, ha más nincs, akkor a DVD is megteszi.

Van-e most is tanára?

K. I.: Kitűnő korrepetitorok vannak az operaházakban, akik sokat tudnak segíteni az adott produkcióban.

B. É.: Nagyon jó tanárim voltak, de azután a magyar fizetésemből nem engedhettem meg, hogy kijárjak Németországba vagy Amerikába énekórára. Amikor az apám meghalt, a hangszalagom nem volt rendben, mert ha nem szárnyal a lélek, nem szárnyal a hang. Egy híres foniáterprofesszor, valamint Mészáros Kriszta és Nádor Magda hozták rendbe a hangomat. És van egy zenei mesterem, aki mindig eljön Németországból, amikor dolgozom, hogy velem örüljön és velem sírjon. Láta a *Rózsálovag*-premiert, örült, hogy milyen jól sikerült, aztán másnap reggel három A4-es oldalt telediktált azzal, hogy mi volt rossz. Ez nekem nagyon jót tesz.

Sch. A.: Járok Németh Judithoz kontrollra, amikor mindkettőnk elfoglaltságai megengedik. A támaszon vagy a hangzóképzésen szoktunk dolgozni. Ma már leginkább a zongorakísérőre bízom magam. Itthon remek kísérők vannak, éppen ezért nagyon el vannak foglalva.

Speciális területeken persze mindig érdemes „anyanyelvi” zongorakísérőt keresni. Az Operaházban Bartinai Gáborral dolgozom immár nyolc-tíz éve. A *Carmen*-re Párizsban, Richard Straussra Bécsben kerestem olyan zongorakísérőt, aki az adott terület specialistája. Jobb helyeken minden produkcióra *coach*okat szerződtetnek, a nyelvi és a stílusbeli betanításra.

W. E.: Igen, van valaki, akivel rendszeresen dolgozom a zenei formáláson is, de főleg az énektechnikámon. A külső fül nagyon fontos. Voltam sok mesterkurzuson is, még a tanulóéveimben, ahol sok érdekes és értékes tapasztalatot szereztem, nagyon komoly pályát végigélt énekesektől, ezekből van, amit azonnal, van, amit csak évekkel később értettem meg és építettem be. A legfontosabb mégis a sok gyakorlás, próbálgatás, mert ha az ember ráérez is valamire, az csak hosszas és kitartó ismétlés és gyakorlás eredményeképpen válik automatikus működéssé, amely a legmegterhelőbb pillanatokban sem mond csődöt.

B. G.: Nem feltétlenül. Reális itthon karriert csinálni. Van olyan énekes, aki egyszerűen nem érzi magát jól külföldön. Volt, aki kifejezetten azt mondta, olyan honvágya van, úgy jönne már haza minden este próba után, hogy ő egyszerűen belebetegszik abba, ha külföldön kell énekelnie. Nem lenézendő dolog, ha valaki itthon akar nagy karriert csinálni. Vidéken is van némi operajátszás.

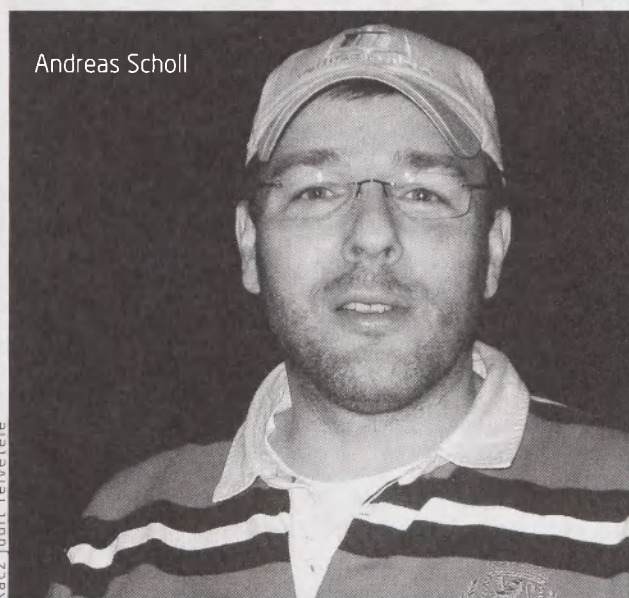
B. P.: Nyugaton természetesebb a jövő-menő életmód, a magyar fejekben még nagyon elkülönül az itthon vagy máshol. Itthon pedig sokan csak azt látják, hogy milyen „jó dolga van” a külföldön éneklőnek, holott eb-

ben rendkívül kemény munka és egy nehéz döntés van.

Sz. Cs.: Mindenképpen pozitívan hat a szakmai teljesítményre, ha az ember sokat mozog. Úgy éreztem, amikor hazajöttem a cardiffi versenyről, hogy sokkal több vagyok, mint amikor elmentem, pedig csak két héttig voltam távol. Amíg nincs családom, hajlandó vagyok elmenni tanulni egy-két évre egy nagy operaházhoz. De én Magyarországon szeretnék élni, nem tudok külföldön lenni évekig. Inkább bevállalom, hogy elmegyek hétfőn Kölnbe, és ott letudok egy egy hónapos próbaidőszakot.

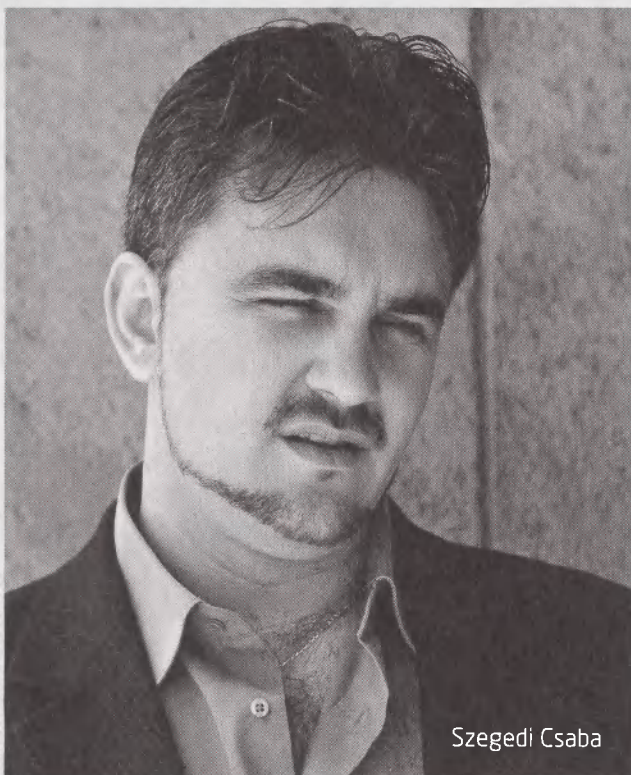
B. P.: Holtig... A zenei képzésen kívül öt-tíz év a biztos színpadi rutin megszerzése. Szükség van a folyamatos éneklési kontrollra is. A tanulás lehetősége, az információ ma már házhoz jön, hacsak kifejezetten el nem zárkózik tőle az ember. Magyarországon viszont úgy tűnik, áll az idő. Nagyon lassan változnak a dolgok, és irtózatossá az ellenállás a változással, az újjal szemben. Ez az ország zárvány Európa közepén, alapvetően befelé néző mentalitással, amely az európai és világtrendeket eleve gyanakvással vagy elutasítással fogadja, nyitottság, kíváncsiság nélkül. Sem az operajátszás, sem a közönség nemigen vesz tudomást arról, mi van máshol.

A. Sch.: Minden helyzetből, minden kollégától lehet és kell tanulni. Nemrég Cecilia Bartolival énekeltem – meg kell mondjam, amikor mellette énekel az ember, kezdőnek érzi magát. Azt hittem, én is profi énekes vagyok – de amit ez a nő felkészülésből mutatott, az halálatlan. Óriási ösztönzőerő. Nagyon sokat tanultam tőle, nagy hatást gyakorolt rám.



Andreas Scholl

Rácz Judit felvétele



Szegedi Csaba

Schiller, Kata felvétele

B. G.: Folyamatosan járok a tanáromhoz, ha nem vagyunk egy helyen, telefonálunk, korrigál egy-két dolgot. Ha jön egy új szerep, egy új fázis, és érzem, hogy elbénázok benne két hangot, akkor azt kijavítja.

B. P.: Egy kiváló korrepetitor is csodákra képes, ha odafigyelnek rá. Szerintem mindig kell a külső fül.

A. Sch.: Igen, most is veszek énekórákat. Nem rendszeresen, de amikor egy új projekt jön, legyen az felvétel vagy új fellépés, azt végigkíséri a tanárom. Nem sokat mond, két-három megjegyzést tesz, de nagyon fontos a kontrolláló jelenléte. Nagy súlyt helyez a természetességre. Odafigyel, hogy semmit se erőltessenek. Ne legyen nyomás a hangon – a hangot mindig a testtel kell indítani.

Sz. Cs.: Azon szerencsések közé tartozom, akik a mesterüknek mondhatták Sólyom-Nagy Sándort; ő emberként és művészként egyaránt példaértékű számomra. De egy életen át kell a kontroll. Nekem havonta-kéthetente volna szükségem tanári támogatásra; most Miller Lajos segít. Itt az Operaházban sok csodálatos korrepetitorral és karmesterrel dolgozom együtt. A mentoromnak mondhatom Kovalik Balázst is. Színész-mesterséget tanított az opera szakon, konkrétan a szakmát a színpadon... Hihetetlenül szakmacentrikus életvitelt folytat, megtanított nagyon sok mindenre, neki is köszönhettem azt, hogy eljutottam ideig.

folytatás a 33. oldalon

Az itthoni oktatásban mit tanítanak meg és mit nem?

K. I.: Világjelenség, hogy a mai gyerekek jobban énekelnek, és gratulálok a tanároknak, mert ez azt jelenti, hogy a fiatalok jó kezekben vannak. Azt is látom viszont, hogy sok olyat is énekelnek, ami nem nekik való. Rövid karriereket látok. Annak örülök, ha valaki okosan építi énekesi pályáját.

Mit csinál a testével, mit jelent a karbantartás?

K. I.: Mindenki maga dönti el, hogy sportol vagy nem sportol, de kötelességünk jól kinézni. Nálam szerencsés, hogy magas vagyok; magasugró, röplabdázó voltam. De ez csak alapnak jó, valamit folyamatosan kell csinálni. Sokáig jógáztam. A fitnessklubokat nem igazán énekesnek találták ki: ha egy énekes kimelegszik, a légkondicionált helyiségben rögtön légszűrőt kap. Itthon van futópálya, és tornázom.

B. É.: Járok Alexander-órára és foniáterhez beszédgyakorlatra. Minden nap megcsinálom az öt tibeti gyakorlatot. Rúnagyakorlatokat csinálunk a gyerekekkel, ami a légzéstechnikát és az izomzatot tartja karban. Biciklizem minden nap, meg súlyózom, mert az ember az esztétikumra is figyel.

Sch. A.: Sok C-vitamint eszem, sokat sétálok... De a rendszeres testedzés, futás, konditerem hiányzik az életemből – többnyire csak odáig jutok, hogy elmegyek,

W. E.: Amikor én jártam a Zeneakadémiára, nagyon erős volt a színpadi munka. Kovalik Balázs és Almási-Tóth András foglalkozott velünk, és egészen más szemlélettel dolgoztunk a színpadon, mint korábban. Ami az énektanítást illeti, az nagyon delikát ügy. Nem mindenkinél működik ugyanaz a módszer.

és megnézem a futócipőket... Ha a szerephez kell valami különleges mozgás, azt akkor megtanulom, megtanítják.

W. E.: A színpadi létezésben nagyon fontos a testtudatosság. Jógázni szoktam – szenzációs dolog, a világon mindenre jó. A Zeneakadémián volt mozgásóra, balett, Feldenkrais, kontakt, mindenféle mozgásművészet. Engem mindig érdekelt az extrém mozgások, de soha nem kényszerítettek a színpadon olyasmire, amire nem voltam képes. Van énekes, aki úgy tartja, ő majd énekel, de tőle ne kérjen senki semmit. Nagyon jó látni, hogy azok a fiatalok, akik a legutóbbi osztályokban végeztek, sok mindenre kaphatók a színpadon, értik, hogy ez isteni buli. Az az igazság, hogy az énekes mindig csak akkor hisztériázik a színpadi munkában, amikor nem tanulta meg a szerepét, nem tudja elég jól elénekelni.

Tanult-e igazán színészetet? Mennyire kulcskérdés a színészi alakítás?

B. É.: Ha egy előnéklésen nem látják, hogy az énekes énekelni és játszani is tud, nem fogják megvenni – bőven vannak, akik mindkettőt tudják. Az éneklés és a színészet szimbiózisban kell, hogy éljen. Erre már a képzésben nyitottá kell tenni a fiatal énekest. A közönséget is csak úgy érinti meg az előadás, ha az énekes hitelesen játszik is. Én ezt úgy tanultam meg, hogy nagyszerű rendezőkkel hozott össze a jó sorsom.

Sch. A.: Manapság nem elég énekelni tudni, játszani

is kell. Sőt, egyre fontosabb szerepet kap a színészi teljesítmény.

W. E.: Mi szerencsére mindent csináltunk, verseket, operettet, prózát. Kovalik nemcsak jó rendező, hanem fantasztikus pedagógus is, ránéz valakire, és tudja, hogy mit adjon neki, honnan szólítsa-bökdösse meg, hogy elkezdjen működni a színpadon, a személyiség melyik része az, ami sugározni fog. Egy egész generáció nőtt fel ebben, én is a mai napig ebből építkezem.

Hogyan befolyásolja a gyerekszülés az énekesi pályát?

K. I.: Szerintem helyes, hogy a nők ma későbbre időzítik a szülést – az énekesnő előbb legyen biztos önmagában. Nem kell félni a gyerektől: én a hetedik hónapig énekeltem, majd a császármetszés után hat héttel már próbáltam Mehtával az *Ariadne Naxosz szigetén*-t. Rengeteget tornáztam. És elkezdtem az alapoktól újraépíteni a technikámat. A hang a szülés után begömbölyödik, megnagyobbodik. Lelkileg is teljesen más: csordulig van az örömmel. Félttem azokat, akik visszariadnak a szüléstől. Amióta gyerekem van, sokkal jobban viselk bármilyen konfliktust, nehézséget.

B. É.: Nem tudtam volna elképzelni az életemet gyerek nélkül. A gyerek és a karrier összeegyeztethető, de persze vannak konfliktushelyzetek. Jövök haza Amerikából, és ki kellett volna szállnom Párizsban, hogy énekeljek. Azt mondtam, hogy nem szállok ki, mert öt hete nem láttam a fiamat – persze az életben többet nem hívtak a párizsi operába. Azt mondta az ügynök, hogy mindenki eldöntheti, gyereket akar-e nevelni, vagy énekelni akar. De a nő szerepeket a női mivoltunkból kell megformázni. Ehhez elengedhetetlenek a szerelmek, a csalódások és a többi.

Sch. A.: Mindig akartam gyereket. Rájöttem, hogy nem szabad ezen (sem) görcsölni – félttem, hogy mi lesz a kisfiammal, ha három napig nem látjuk egymást. Semmi nem lett. Néha pedig jön velem. Ha úgy adódik, második gyereknek sem fogok ellenállni. A család sok szervezési igényel, de teljesen megoldható. Anne-Sofie von Otternek, Nina Stemmének több gyereke van... A kolléganők körében azt látom, hogy aki szült, ki van cserélve, pozitív értelemben.

W. E.: Néhány nagy énekesnő a karrier miatt lemondott a gyerekről. Én nem éreztem veszteségnek, hogy a szülés évében annyi mindenről lemaradtam. Egy színpadon működő embernek, aki az érzelmeivel dolgozik, a gyerek olyan élmény, amivel szerepek sokaságát teljesen másképp tudja megélni. Ezt csak átélni lehet, nem lehet elmagyarázni. Érzem magamon, hogy lelazultam, a munka élvezetté vált, a stressz, az énközpontúság görcse leoldódott. A hangsúlyok természetesen eltolódtak. Most már sokkal jobban meg kell gondolnom, hogy mennyit és milyen beosztással vállalom.

folytatás a 34. oldalon

B. G.: Valahogy mindenki megtanul énekelni, ki így, ki úgy. Én szerencsés voltam a Zeneakadémián, mert jó tanáraink voltak, mindenki adott valamit.

Sz. Cs.: Nehéz őszintén beszélni erről, mert tele vagyok indulatokkal. Nagyszerű emberekkel találkoztam a Zeneakadémián, ugyanakkor az akadémia az

„életre készít fel”, a sok intrikával... Átgondolhattam, mennyire engedem magam tönkretenni egy rossz kritika vagy egy igazságtalan megjegyzés miatt. Egyébként az akadémián több szabad időt engednék. Ha csak arra gondolok, hogy úristen, nekem elsős körben negyvenhat órámmal volt hetenként...

B. G.: Próbálok egészséges lenni, vigyázni magamra, nem elhízni. A súlyt kordában tartani sokat számít. Fontosak az ízületek, mert az embernek sokat kell állnia, ide-oda vetődnie, térdre hullania... Én szerencsés voltam, mert Kovalik Balázsnál az opera szakra megtanultuk ezeket. Ha engedi a kosztüm, kérni kell térvédőt. Gondolni kell a jövőre. Igyekszem sportolgatni, úszni, futni, de egyedül edzeni egy fitnesssteremben, ennél unalmasabb dolgot nem tudok elképzelni. A vívás még várat magára, de már tervbe vettem. A *Carmen*-ben van egy késharc, és olyan dolgokat kell közben énekelni, hogy ihaj. Életemben először a Miskolci Fesztiválon énekeltem a *Kékszakkállút*. Abszolút akrobatikus produkció volt – nyakamba vettem a kislányt, Mester Viki az ölembe ugrott... el is szakítottam a vádlimat, pont az utolsó mondatomban. Én szeretem az efféle mozgalmasabb dolgokat, csak azt kell elérni, hogy ne sérüljek meg.

B. P.: Aki tesz valamit a testéért, jól teszi. Ma már komoly akciók mennek a színpadon, csúszás-mászás, futkározás, fejfelé lógva éneklés... Ezt meg kell tanulni. Aki rendszeresen jár a fitnessklubba, tónusban tartja az izmait, nem fog annyit izzadni a színpadon, kevésbé fog kifulladásig, jobban néz ki, és keve-

sebbet beteg... De a férfi énekes lusta állatfajta, inkább a nőkre jellemző, hogy törődnek magukkal.

A. Sch.: Régebben is sportolgattam egy kicsit, de nem rendszeresen. Tavaly óta futok. Ma öt kilométert futottam, tegnap hetet, ruganyos erdei talajon – annyira jól teszt! A futás gyönyörű – egyszerűen érezni a testet. Biciklizem is, változatosságként. Ez a stressz legyőzésében is segít. Az utóbbi időben nagyon sokat utaztam, dolgoztam – de élveztem, és nem fárasztott. Megdolgoztattam, de a testem most sokkal ellenállóbb.

Sz. Cs.: Nagyon nehéz egészségesnek maradni, az ember könnyen elkaphat mindenfélét, s ha lemond egy fölkérést, bármilyen korrekt módon, kicsi a valószínűsége, hogy visszahívják. Este hat után nem eszem semmit, ami nagyon nehéz, ha előadásom van. Futópádon rendszeresen mozgok. Ez a szakma hihetlenül mozgásos, ráadásul ezt úgy kell csinálni, mintha az ember a kisujjából rázná ki a teljesítményt, mert ha meglátszik a verejtékcsepp az arcomon, az már nem olyan vonzó... Addig szép egy magas c, amíg egy tenor szabadon, mosolyogva énekl. Amikor már vörösödik a feje, nem annyira tetszetős. És ezt a pályát nemcsak torokkal, hanem főleg térddel, lábbal kell bírni. Rengeteget kell rohanni, esni a színpadon.

Hogyan befolyásolja a család az énekesi pályát?

B. G.: Bryn Terfel már megengedheti magának, hogy lemondja a Covent Gardent, mert a kislánya eltörte a kezét. Mi még többet kockáztatunk egy ilyen lemondással. Én igyekszem megoldani, hogy a családom is jöjjön velem, ahova dolgozni megyek. Próbáltam a nélkülük meg a velük létet, és velük sokkal jobb volt.

B. P.: A gyerek egy alaptétel, mert a mozgásteret óhatatlanul behatárolja. Ha az embernek családja van, jobb egy fix szerződés, ami mellett még lehet máshol is dolgozni. De habitusa válogatja, van, aki tudja és szereti magával vinni mindenhol a családját. Énekesi szempontból szerintem minden nőnek csak használ a szülés, érik tőle a hang. Az értékrend is átalakul, és ad egy érettséget, stabilitást az embernek.

A. Sch.: Kevesen értik meg, mennyire fontos az érzelmi biztonság. Én is túl gyakran tettem meg, hogy az érzelmi stressz ellenére mégis tovább énekeltem. És amikor az ember felmegy a színpadra, megkívánják, hogy legyen mindig százszázalékos, mintha min-

dig mindenki az lenne... Három éve meghalt az édesapám, akkor volt egy mélypontom, nem volt kedvem énekelni, nem okozott örömet, elfáradtam hamar. Az elmúlt két évben azonban visszanyertem az erőt. A jó testi kondíció mellett a személyes, családi környezetem is jó, a volt feleségemmel jó a kapcsolat, gyakran vagyok együtt a lányommal. Mindez egyértelműen kihat a hangra, az énekesi teljesítményre. Persze úgy is lehet élni, hogy minden csak a zene körül forog, de akkor szerintem hiányzik az anyag – hiszen az ének is az életből táplálkozik. Csalódásokból, találkozásból, örömeiből. Ha csak a zenével foglalkozik az ember, előbb-utóbb elfogy a belső táplálék.

Sz. Cs.: A családnak nehéz, és nekem is. Szinte ajándék az élettől, amikor hazamehetek a szüleimhez két-három havonta, egy-másfél napra. Szeretnék egyszer a világ egyik legjobb baritonja lenni, de biztos családi háttérrel, feleséggel, gyerekekkel.

folytatás a 35. oldalon

Mit tesz a lelki, szellemi, szakmai önfejlesztésért?

B. É.: Nagy hiba, hogy az énekesek nem járnak színházba. Nekem sem tetszik minden, de érdekel. Részt veszek zenei műsorokban, beszélgetésekben, és megismerem zeneszerzőket. Ha tehetem, elmegyek Bécsbe vagy Salzburgba, Grazba. Nagyon jónak tartom, amit a grazi opera is csinál, hogy megveszi más színházak produkcióit. Ez nálunk is kivihető lenne, ahogyan például Bátor Tamás csinálja Miskolcon. Így a magyar közönség látná, hogy ugyanarról a darabról mit gondolnak máshol. És olvasni kell rengeteget. Amíg egy énekes nem olvas, addig nem lesz belőle jó énekes, mert amit nem lát a világból, azt nem is bírja odavinni a színpadra.

Sch. A.: Általában az adott szerep kívánalmaival kapcsolatban fejlesztem magam. Carmenhez rögtön vettem kasztanyettát, és beiratkoztam egy flamenco-tanfolyamra, előtte pedig Franciaországban dolgoztam, ami a nyelvben segített. Próbálok tudatosan építeni is a repertoáromat, de az aktuális munka kevés időt hagy erre.

W. E.: Az énekés olyan, mint a sport, a balett, minden nap gyakorolni kell, ötven-hatvan évesen is. Ahogy az ember fejlődik mint ember, szellemi lény, úgy nyilván a saját szakmájában belül is egyre inkább a bonyolultabb, cizelláltabb dolgokra kíváncsi, új zeneszerzők, műfajok kezdik érdekelni. Szívesen nézek prózai színházat vagy filmet. Többet kellene eljárni operába, de egy-egy DVD is nagyon inspiráló tud lenni. Másrészt az én teljesítményemet klasszisokkal meg tudja dobni a jó partner. Nemcsak a szopránhoz kell egy jó tenor, hanem Suzannához is egy jó Grófnő. A jó partnerekből fel lehet tölteni.

Ismeri-e eléggé a hangját – a lehetőségeit és korlátait?

B. É.: Igen, de fiatalkorban ezt nem tudja az ember, csak ott van az a rengeteg energia, és nekimegy, énekel. Én mindig kitűztem magamnak, hogy mi az, ami-be nem megyek tönkre.

W. E.: Lírai hang vagyok, de sok olyat énekeltem, amit inkább karakterben láttak belém. Pontosan érzem, hogy mi a jó nekem, és mi nem. És még biztosan változni fog a hangom.

Mekkora a kínálat/túlkínálat a hangfajában?

K. I.: Minden hangfajban van kínálat. Igaz, tenor sosem volt sok, és ha egyszer kijön egy jó tenor, arra rátesznek mindent. A túlkínálattal föl kell venni a versenyt, át kell gondolni, hogy mi az a tér, ami az enyém lehet. A lehetőségek adottak, a tehetséges emberek előtt nagy út állhat. Nagyon érdekes, hogy mennyit változott a világ. Huszonkét-huszonhárom éves fiatalok énekelnek ma nagyszerűen, tökéletesebb ének-

technikával, de ez a tény ugyanakkor nagy veszélyforrás is lehet, mert arra készítenek, hogy túl korán énekeljenek nehéz szerepeket.

B. É.: Az én hangfajomban nagyon nagy a túlkínálat, de ez soha nem zavart; amiket én el szerettem volna énekelni, azokat mind elénekeltem.

Sch. A.: Nagyon sok a jó mezzo. De mindenkinek sajátos hangja van, és az változik is.

Ön kihez méri magát? Ma már a közönség a legnagyobb sztárokat hallja felvételtől – nehéz ezzel versenyezni?

K. I.: Nem próbálok magam máshoz mérni. Mindenki mást kapott a jóistentől, azzal kell ügyesen gazdálkodni. Boldog vagyok, amikor sikerül egy frázist, egy színt úgy megoldani, ahogy szerettem volna. A hang és a hangképzés aranybánya. Dolgozni, bányászni kell, és kincseket hozhat a felszínre a tudatos munka. Ami fontos, hogy ne imitálj soha másokat, légy önmagad! A hangfelvételek egyébként sokszor nem a valóságot adják vissza. Ma már nagyon fejlett a technika. A kis hangokat mindig is jobban szerette a mikrofon, mint a sok felhanggal rendelkező nagy színpadi hangokat.

Sch. A.: Nem gyötör, nem nyomaszt a sztár, én leginkább a saját belső mércémhez igazodom. Megnézek

másokat abban a szerepben, amit énekelek, főképp a színészi megoldások miatt.

W. E.: A repertoárszerepeket nyilván nehezebb énekelni, mint egy ősbemutatót vagy egy olyat, ahol nincs semmi eleve elvárás. Nem mérem magam senkihez, de azt szeretem, ha akikkel dolgozom, éreztetik velem, hogy akkor, ott én vagyok a legjobb. Ha ez nincs, elkezdem magam méricskélni. Egyébként ha tanulok egy szerepet, hallgatok felvételeket, mert érdekel, ki hogyan fogja föl. Másnak más gondolatai, érzései lehetnek, s azok bennem is elindítanak folyamatokat. Megfigyelem a technikai, hangvételei, stilisztikai megoldásokat.

Milyen hosszú a karrier?

K. I.: A karrier attól függ, hogy mit tettél meg érte, és mennyire okosan alakítottad. Én harmincnégy éves koromig énekeltem a lírai mezzo szerepeket, utána tíz évig a drámai mezzókat, és most kezdem a Wagner-szerepeket. Nagyon sok énekest látok szárnyalni magam mellett, akik öt-tíz év alatt megcsinálják a karrierjüket, és aztán sajnálatosan eltűnnek.

B. É.: Az én értékrendem szerint, amit ma karriernek neveznek, annak a művészethez semmi köze. Jól kell énekelni, és az embert megtalálják a feladatok.

Sch. A.: A mezzóra azt mondják, harmincöt éves koráig legyen türelemmel. Úgyhogy azt hiszem, számomra most jó időszak kezdődik. A pálya hossza szerepektől is függ, meg attól, ki mennyire okosan bánik a hangjával. Erre én vigyázok.

W. E.: Az egyéni pálya hossza technika- és alkatfüggő. A nő ki van szolgáltatva a hormonális változásainak. Attól is függ, képes-e megöregedni a színpadon. Ha a személyisége fejlődik, el tud jutni odáig. Igazából a pszichés megterhelést kell bírni.

folytatás a 36. oldalon

B. G.: Minden adva van ahhoz, hogy a világ összes információját magába szívja az ember. Mindig keresem a jó technikát. Kollégákra is rá szoktam szállni – ha hallom, hogy valamit nagyon jól csinál, megkérdezem, hogyan csinálja. Nyesztyerenko kurzusa is nagyon jó volt. És természetes, hogy hallgatom a nagy elődöket, próbálok tőlük tanulni. Az önfejlesztéshez több operát is kellene nézmem, főleg élőben. Minden produkcióban van valami olyan új dolog, ami korábban nem volt. Az ember változik, fejlődik, újabb és újabb dolgok jönnek elő, mindig van mit tanulni. Nagyon-nagyon szeretnék több barokkot énekelni. Gregor mondta nekem, hogy minden másnap előhúz egy Bach-áriát, és azzal gyógyítja a hangszalagokat. Azt mondja az idősebb generáció, hogy amíg a barokk és Mozart még megszólal valakinek a torkában, addig nincs probléma.

B. P.: Az alkatnak megfelelő mennyiségű gyakorlás szükséges, meg el kell menni a koncertekre és meghallgatni a konkurenciát, leszűrni a tanulságokat. Gyakran hallgatni a kedvenceinket és pofátlanul utánozni őket, amíg saját ötletünk nem támad. Ezt per-

sze majd visszakapjuk kritikákban... amelyeket viszont cserébe nem olvasunk el, mert azok inkább leépítenek, itt pedig önfejlesztésről volna szó...

Sz. Cs.: Mindenféleképpen tájékozottnak kell lenni. Nekem most leginkább arra volna szükségem, hogy tudjam, a korosztályom merre, hogyan mozog. A Mezzo kedvéért van tévém, de nincs időm nézni. Fantasztikus DVD-CD-gyűjteményem van otthon, mániás gyűjtő vagyok, de csak eredetit vagyok hajlandó vásárolni. Nem hallgatom másolatot, nem töltök le felvételt. Meg kell adni a tiszteletet, úgy érzem. Egy lemásolt felvétel nem szól ugyanúgy, bárki bármit mond. Ma kevesebb időm van zenét hallgatni, mint zeneakadémistaként, ha készülök valamire, azt meghallgatom egyszer, aztán elrakom. De nem is elsősorban a baritonokat hallgatom. Szeretem a konzervatív, szép előadásokat, de nagyon szeretem például az itteni *Elektrát* is. Kovalik *Mozart-maratonja* hihetetlenül izgalmas, nagyon nagy feladat volt. Az *Anyegin* minden, csak nem konzervatív, viszont gyönyörű. Bayreuthban is láttam izgalmas dolgokat, meg szörnyűeket is.

B. G.: Ma már mindenből nagy kínálat van. A legjobbnak lenni, az a teendő.

B. P.: A kontratenor szűk terület, és van elég kiváló énekes, hogy lefedje a repertoárt. Sokan divatból is megpróbálkoznak vele, de kellő adottság híján nem lehet fennmaradni. Akinek ráadásul igazi színpadi jelenléte is van, az viszont ritka.

A. Sch.: A kontratenor némiképp divat is lett. Talán azért is, mert ez a hangfaj megtöri a konvenciót, és az felszabadító. Kicsit önkeresés – sok fiatalember a személyiségét találja meg a magas hangon való éneklésben. Ezzel kapcsolatban azért van némi fenntartásom, mert a személyiséget meg lehet találni a magas hangban, de ez még nem minőség.

B. G.: Ez nem stresszel annyira. Egyrészt jó, hogy minden fel van véve, de másrészt mindenkinek élőben kellene hallgatni az énekes produkciókat. Ha becsúszik valami hiba, az még emel is az egészen.

B. P.: A hasonlítás lehet nyomasztó, de ezzel együtt kell élni. A hangfelvétel viszont ösztönző is – ha egy megfelelő szerepben az ember megteszi a tőle telhetőt, akkor nem gyötrődik, amiért a világsztár sokkal

jobban csinálja – lehet tőle tanulni. Mindig az a nyomasztó, ha saját képességeinkhez mérten nem vagyunk elég jók. A közönségnek általában tiszta a füle, legalábbis amíg nem olvas kritikát, illetve nem világsztárral találkozik. E kettő ugyanis rendesen aláássa ítéloképességünket...

Sz. Cs.: Az jó, hogy bárkit meg lehet már hallgatni felvételtől. Mérjenek máshoz, nem baj, engem ez nem zavar.

B. P.: Ha az ember ésszel dolgozik, hatvanig nagy valószínűséggel énekelhet. Jól kell gazdálkodni a tudással meg az erővel. A magas hangok sérülékenyebbek, a mély hangok inkább érlelődnek. De van olyan szoprán,

aki hetven fölött gyönyörűen énekelt Wagner-szerepet.

A. Sch.: Remélem, még hosszú. James Bowman lasan hetven, és még énekelget. Ha jól kezelem a hangomat, én is eljuthatok odáig.

Az ön számára ki az elsődleges igazodási pont, a rendező vagy a karmester?

K. I.: A próbaidőszakban szeretek először a karmesterrel dolgozni. Ha zeneileg mindkét részről helyrekerül a darab, könnyebben össze tudom egyeztetni a karmesteri és rendezői instrukciókat. Mindig jól kijöttem a rendezőkkel, Ruth Berghaustól Konwitschnyig, Robert Wilsontól Carsonig, Zeffirelliig, és még sorolhatnám. Szeretek próbálni. Megpróbálok megérteni, mit várnak tőlem. Élvezem a modern és tradicionális rendezéseket is. Hiszen minden jó lehet, ha hit, értelem és meggyőződés van mögötte. Így megérinti az embereket a produkció.

B. É.: Természetesen a karmester, annak ellenére, hogy a német rendezőcentrikus színházban szocializálódtam, és szerintem a színészet legalább olyan fontos, mint a zene. Nyolc évig hegedültem, és négy évig brácsáztam, tehát abszolút muzsikusként nézek minden operát. Abból születik nagyon jó előadás, ha két nagy egyéniség teremti, de mindkettőben van alázat. Igazán rossz rendezővel még nem dolgoztam. Mindenesetre ha egy rendező kotta nélkül elzongorázza a *Csárdáskirálynőt* vagy a Schubert-dalokat, mint Konwitschny, akkor annak van hitele az énekes számára.

Sch. A.: Vegyes élményeim vannak. Ritka az, aki a rendezéshez és a zenéhez is ért. Egyre több operarendező dolgozik szövegkönyvből, nem partitúrából... Nemegetszer van feszültség kettejük között, és ez az énekeseken csattan. Fontos lenne mindig tisztázni a saját feladatkört, és ha valaki abban jó, a másik el fogja fogadni. Nekem alapvetően a karmester a referenciapont, hiszen zenei műfajról van szó. De ez attól is függ, kit érzünk erősebbnek és jobbnak. A Karl-Ernst és Ursel Herrmann rendezőpáros például számomra etalon. Ők ütemről ütemre pontosan ismerik a darabokat, náluk mindennek értelme van. Itthon nagyon szeretek Kovalik Balázssal és a Szemerédy–Parditka párossal dolgozni, ugyanezért.

W. E.: Mind a kettő, egyformán. A legfontosabb, hogy jól érezzem magam a színpadon. Nem szokott ilyen konfliktus lenni, a jó rendezőkben többnyire megvan az alázat, és nem kérnek olyat, ami zenei lehetetlenségeket szül.



Schiller Kata felvétele

Wierld Eszter

Mit tanácsolna a fiatalabbaknak a pályájuk menedzseléséhez?

K. I.: Bánjanak okosan magukkal. Ne aprózzák el magukat, a szerepekkel építkezzenek. Persze nehéz így gondolkodni a mai világban, nem irigylem az énekeseket. Minden pénzbe kerül, az élet, a család, a lakás, az énektanár... Másrészt nagy kísértések vannak, és olykor az ember fia nem bír nemet mondani. Ez is érthető...

B. É.: Sok fiatalnak kellene egy bizonyos életszakaszban, bizonyos ideig külföldön dolgoznia. Ehhez nagyon jól meg kell tanulni énekelni, nincs mese. Régen nemhogy egy énekes, de egy cipész is elment tanulni, világot látni külföldre. Ki kellene menni, azután hazajönni, hogy a csodákat hazahozzuk. És a másik: iszonyú jól kell tudni a darabot, hogy az elmémet ne az foglalja le, mikor kell belépni, mi a szöveg. Dolgozni kell, nagyon sokat. Elveszett tehetség nincs, csak kevés befektetett munka.

Sch. A.: Elsősorban nagyon jól kell kommunikálni. Ennek hiányában nagyon sok jó lehetőséget elszá-

laszthatunk. És javasolnám az előéneklést az ügynökségeknél. Azonkívül ma már az internet az úr – én is megcsináltam a weblapomat. Mindenesetre nem lehet otthon ülni és telefonhívásra várni. Németországban például a fiatal énekesek kezdettől fogva sokkal inkább értik, hogy versenypályán vannak.

W. E.: Jónak kell lenni... Aki jó, azt előbb-utóbb észreveszik. Az opera komplex tudást igényel; tudni kell színpadon dolgozni, egy szerepet kibontani, lelkileg felépíteni, kigyakorolni. Nagyon el kell mélyülni a munkában, intenzívnek kell lenni a próbán. Ez ugyan egy agyonhasznált frázis, de mégis: nagy alázat kell... Nem szeretem, ha úgy jönnek egy próbára, hogy jaj, mikor megyünk már haza. Ha valaki nem szereti ezt csinálni, inkább ne csinálja.

AZ INTERJÚKAT RÁCZ JUDIT KÉSZÍTETTE

B. G.: Szeretném, ha a karmester lenne. Régen karmesteruralom volt, aztán rendezőuralom, most meg attól függ, kinek van nagyobb neve. Engem nagyon rosszul érintenek az ilyen konfliktusok, szeretek mindenkiel jó viszonyban lenni. Végül is én vagyok az, aki vagy megcsinálja, vagy nem. A nemet mondás nagy kérdés. Ha nem értek egyet egy rendezővel, attól még lehet az ötlete briliáns. Én sokáig nem tudtam, mire jó a rendező, aztán láttam olyan rendezéseket, ahol csoda született a rendező által.

B. P.: Ma leginkább a rendező mondja meg, mi történjen. Arra is van példa, hogy két próba után szerződést bontanak, mert nem értik meg egymást, de azért ez ritka – mindenkinek érdeke a jó hangulatú munka.

Mennyire szeret kortársat énekelni?

B. G.: Szeretek. Ha nem hangellenes tevékenység, akkor szívesen... Kortárs darabok bemutatása fontos, csak a közönség nem mindig tudja befogadni meg értékelni, mert nem ment végig azon a belső zenei fejlődésen, ami ehhez kell, talán az iskola, a neveltetés miatt, nem tudom. Én is azt várom a kortárs zenétől, hogy valami olyat mutasson, ami az én romantikán és klasszikán nevelkedett fejemnek és lelkemnek is tetszik. Amikor Tippett *Child of our Time*-jét meghallgattam, azt gondoltam, ezt képtelen leszek megtanulni. És aztán lassan megnyílt az egész. A *Kékszakállút* sem értettem azonnal, ma meg már átölelem, olyan csodálatos.

B. P.: Az én hangfajomat a kortárs művek többnyire a legkevésbé szimpatikus, illetve a hisztérikus szereplő számára veszik igénybe... Bevallom, tökéletes zsákutcának tartom a mai zenét (persze tisztelet a kivétel-

A színpadon először úgyis a rendező lát; vele kell zöld ágra vergődni, zenei szempontból is. Ehhez persze az kell, hogy a rendező elképzelései ne ellenkezzenek a zene lényegével, vagy legalább indokolhatóan legyen más. Ha ez összhangba kerül, azt hiszem, a karmesterrel is megértik egymást; az már nagyon rossz, ha az előadónak lavíroznia kell a két vezető között...

Sz. Cs.: A szerencsések közé tartozom, eddig sosem kellett döntenem. Az én dolgom az, hogy mind a két elvárásának eleget tegyek, és én is jól érzem magam. Ma a színpadon fekvőtámaszozni meg bukfencezni kell – a legelképzelhetetlenebb helyzetekben kell úgy énekelni, mintha az lenne a legtermészetesebb...

nek!); a végletekig cizellált dodekafónia lemond a dallam és többnyire a ritmus kínálta lehetőségekről is, s milyen eszköz marad karakterábrázolásra ezután? De szívesen veszek részt bármilyen modern (színpadi) produkcióban, mert mindig kihívás olyasvalamit létrehozni, ami addig nem volt.

A. Sch.: Nekem is írnak zenét, de az mindig így megy: mekkora is az ambitus? Aha, az a legmagasabb, az meg a legmélyebb hangom – és a darab mindig a szélső értékek táján mozog... Händel ezt természetesen sose csinálta. Nem hangfajra írt, hanem egy adott énekesre, akiről pontosan tudta, mik az erősségei, és azokat emelte ki. Azt kérdezte, mi az a régió, amelyben az az énekes kifejezően és nem csak technikával tud énekelni. Nem könnyű dolgokat, de énekelhető, énekesnek való dolgokat írt.

Mit tanácsolna a fiatalabbaknak a pályájuk menedzseléséhez?

B. P.: Minden lehetőséget meg kell ragadni. Fiatalon sok versenyre kell járni, még ha sok esetben bunda is az egész, és rém kiábrándító lehet, de mindig ott van az esély a fiatal énekes számára. Nem a díj a lényeg, hanem hogy lássák-hallják. Másik fontos dolog, hogy az ember tisztában legyen a saját hang adottságaival, neki való dolgokat vállaljon el, ne próbáljon meg előreszaladni, még ha kockázatos is vizsautasítani valamit.

A. Sch.: Ha egy fél évig nem megy jól valakinek, azt hiszi, összedől a világ – de aztán mégis minden megy tovább, hullámhegyeken és hullámvölgyeken keresztül. Ilyen szempontból nem irigylem a tanítványaimat: az internet korában bárki bírálhatja az embert, és az azonnal mindenhova eljut. Azelőtt egy-egy sikerületlenebb koncert feledésbe merülhetett, ma mindenütt tudnak róla, és bármikor lehívható... Ugyanakkor az egyik nagy példaképem, James Bowman és a tanárom is azt mondták, kudarc mindenkiel előfordul, miért gondolom én, hogy csakis sikerről sikerre lépegetek mindig. Egy másik dolog, hogy amikor hozzáfogok egy darabhoz, kialakítok egy elképzelést róla. Felteszem magamnak az alapkérdéseket: Miről is szól a darab? Ki vagyok én? Kinek éneklek, a közönségnek, magamnak, valakinek, aki máshol van, vagy Istennek,

vagy egy monológrol van szó? Hova irányuljon az energiám? Milyen a retorika, mit kínál a költő, a szövegíró? Mit kínál a zeneszerző? Azt mondanám, ez kilencven százalékban házi feladat, nem művészet. A maradék tíz százalék a saját gondolat. Nem szabad rögtön énekelni, hanem meg kell érteni a darabot. A hangunkért egyedül mi magunk vagyunk felelősek. Az embereket nem érdekli a hang, amikor már tönkrement. Amíg lehet, mindenki profitálni akar az énekesből, még a barátok is arra biztatnak, csináld meg, fantasztikus szerep! Csakhogy ők nem fognak nekem nyugdíjat fizetni, ha tönkremegy a hangom. Legalább öt *nagyon jó* koncertet kell adni ahhoz, hogy elfelejtődjön a rossz – ilyen a pszichológia.

Sz. Cs.: Nagyon nehéz okosnak lenni ezen a pályán – nemet mondani, amikor hihetetlen kecsgetető gázsit, kollégákat, helyszínt ajánlanak... De fontos, hogy így ismerjenek meg engem a koncertszervezők, hogy ha a Csaba egyszer azt mondja, hogy igen, akkor nem mondja le egy héttel később, mert bejött egy CD-felvétel. Nincs ital, drog, nők, az énekes ne legyen másnapos, de fáradt se, mert senkit nem érdekel, hogy miért az. Közhelynek hangzik, de ez működik: tanulni kell, nagyon-nagyon sokat gyakorolni. És kell egy egészséges elhivatottság.

Fuchs Lívია

Mit nevezünk fizikai színháznak?



Több mint harminc éve, még a régi *Táncművészet* hasábjain arról folyt a vita, kinek mit is jelent az akkoriban nyakra-főre – és nagyon sokféle, egymástól akár gyökeresen is eltérő jelenségre –, egyre szélesebb körben használt új fogalom, a *táncszínház*. A kérdés alapos körbejárása, a szóösszetétel és elemeinek meghatározása, a jelenség történeti és elméleti vizsgálata akkor persze elmaradt. Hiszen hol volt még három évtizede a *színház* sajátosságairól gondolkodó teatro-

lógia – tánctudomány pedig ma sincs, kivéve a koreológiát, amely azonban kizárólag a mozdulatelemzés és lejegyzés, a tánc írásbeliségének (és rekonstrukciójának) a tudománya.

Ma, ha megint körkérdést tennénk fel, mit és miért hívhatunk *fizikai színháznak*, feltehetően ismét nagyon is széttartó válaszok érkeznének. Abban persze rögtön bárki egyetért, hogy a most nálunk alkotó Nigel Charnock egykori együttese, a DV8 fizikai színház – hiszen Euró-

pában Lloyd Newson, e társulat másik alapítója kezdte használni a fogalmat saját irányzatuk megnevezésére –, és valószínűleg Horváth Csaba kísérletei a színészekből és táncosokból álló Forte Társulattal is nyilván ugyanide sorolhatók. Ha ugyanis olyan *színházi* előadásokat látunk, amelyekben a szöveg mellett (vagy helyett) a mozgás kap kiemelt hangsúlyt, akkor előkerül az új skatulya: fizikai színház – bár mintha ugyanekkor a Tünet Együttest, az Artust vagy a Bozsik Yvette Társulatot senki nem emlegetné. Hogy is van ez?

Az alábbi írásban, amelynek végén sem érdemes majd definíciót keresni, arra teszek kísérletet, hogy röviden összefoglaljam, hogyan látom a (*színházi*) tánc



Merce
Cunningham:
Sounddance

történetében azt a folyamatot, amely a *fizikai színház* irányzatának kialakulásához és elterjedéséhez vezetett. Ezt a folyamatot – bár az elmúlt közel száz évben a „dramatikus” színház közegében is lejátszódott a szavak és testi akciók viszonyának többszörös átértelmezése – most kizárólag a (*színházi*) tánc keretein belül vázolom fel. Szembetűnő ugyanis, hogy a XVIII. század óta a színházművészet egyik megjelenési formájaként elfogadott *táncművészet* (a *színházi tánc*) megújítói még a XX.

század második felében is újból és újból a *színház* (táncszínház, mozgásszínház, totális táncszínház, fizikai színház stb.) fogalmához illesztve legitimálják saját, a korszak konvencionális táncfelfogását megkérdőjelező művészi kísérleteiket. S miközben rendre a színházra hivatkoztak, mindenekelőtt a tánc fogalmát tágították ki vagy értelmezték át.

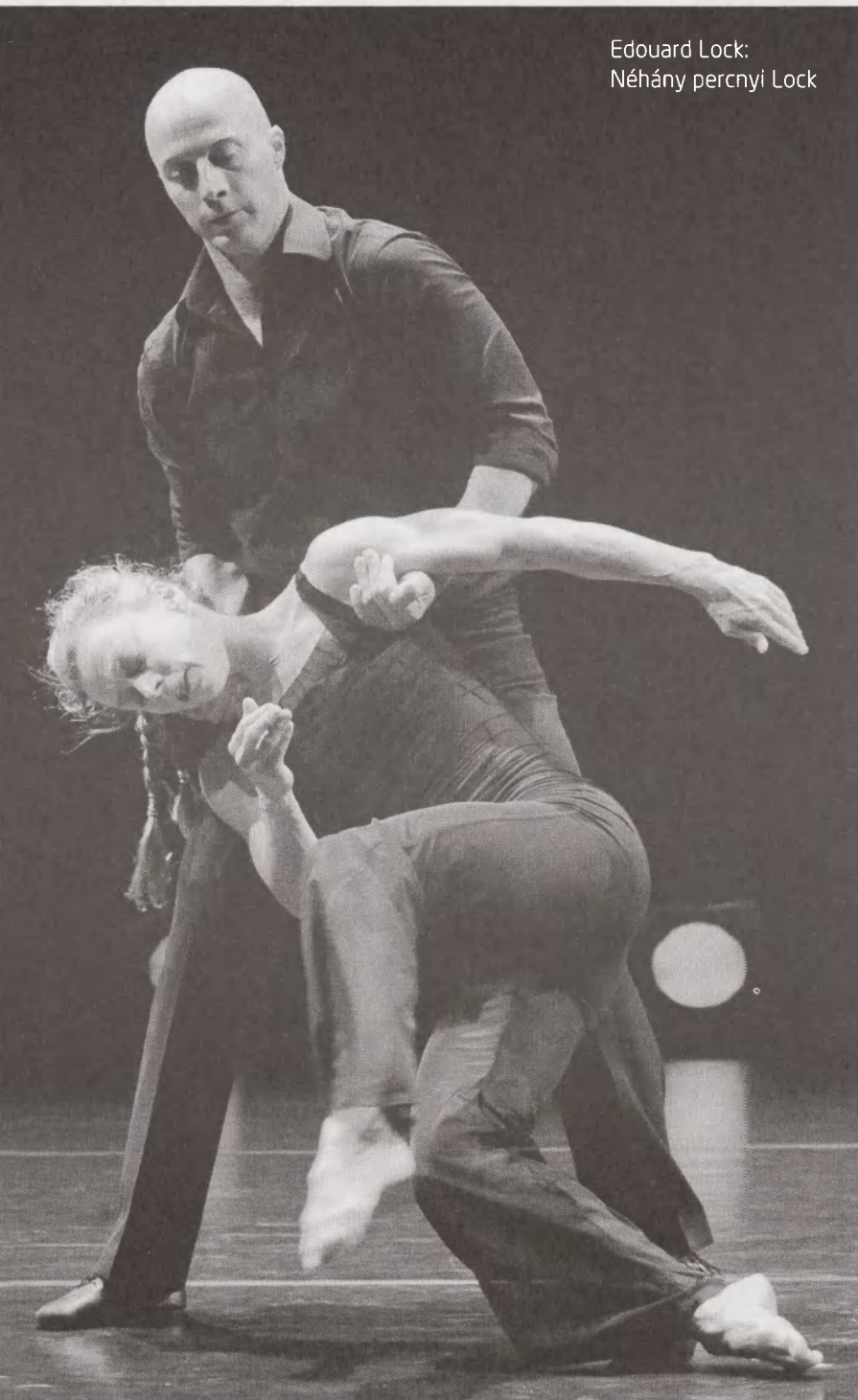
A tánc fizikai, tehát kizárólag a testre összpontosító értelmezése feltehetően a *modern tánc* paradigmaváltásához köthető. Ahhoz a történelmi pillanathoz, amikor az ötvenes évektől a fiatalabb amerikai koreográfusok közül többen elutasították a tánc jelentésségéről, a mozgás elkerülhetetlen érzelmi telítettségéről, a táncos-koreográfus szubjektumának középpontba állításáról vallott, korábban megkérdőjelezhetetlen elképzeléseket. Azt a romantikus esztétikából eredő toposzt, hogy a tánc – akárcsak a zene – a szavakkal alig kimondhatót fejezi ki.

Alwin Nikolais színpadáról viszont eltűnt a táncos személyisége – a modern tánc abszolút főszereplője –, akinek helyét az a villózó fényekbe, leplekbe, kubusokba és vetített színes mintázatokba burkolt, deformált és manipulált *test* vette át, amelyet nem kellett és lehetett többé pszichológiai vagy társadalmi kapcsolódásaiban értelmezni, hiszen nem a kifejezés, a közlés hordozójaként jelent meg, hanem pusztán a színpad fizikai/mechanikai/optikai törvényeinek engedelmességet. (Nikolais előadásai láttán rögvest meg is fogalmazta a korabeli néző, hogy azok bizony *nem táncok*, ezért nevezte el Nikolais a saját produkcióit *totális táncszínházi előadásoknak!*)

Az ábrázolás, a kifejezés és az érzelmek („Motion is not Emotion” – szölte a híres szlogen) tudatos kerülésének programja az ötvenes és hatvanas évek második jelentős, a modern tánc esztétikájától és ethoszától elforduló alkotójának életművét is áthatotta. Merce Cunningham ugyanis megkísérelte megfosztani a *tiszta mozdulatot* annak fizikai valóságán túli referenciáitól – metaforikus vagy mondhatnánk: „metafizikai” használatától. Egy Cunningham-táncos teste soha nem vált sajátos színházi textussá, mert a táncosok megjelenése nála nemileg is hangsúlyozottan semleges volt. Arcuk pedig üres, közömbös, de koncentrált, hiszen a zene által magára hagyott mozdulatsorok pontos végrehajtására összpontosítottak. Táncuk pedig – miután a kompozíciók sem a mozdulatok összefűzésében, sem tételrendezésükben, sem ritmikájukban nem követték a hagyományos központozást, hiszen nincs bennük különbség lényeges és esetleges, hangsúlyos és mellékes között – gondosan és tudatosan mellőzött bármiféle utalást a színpadi időn és téren kívüli valóságra.

Cunningham tanítványai, akik kritikus szemmel figyelték a két nagy guru, John Cage eszméinek és Cunningham alkotói gyakorlatának hasonlóságát és ellentmondásait, táncba fordították Cage elgondolásait a zaj, a csend és a zene akusztikus lehetőségeinek viszonyáról is. S ezek a Judson csoport néven ismert kísérletezők arra a következtetésre jutottak, hogy a tér/idő/erő minden testre kiható törvényei a táncként kodifikált, „stilizált” mozgásokon túl is egyetemes érvényűek, tehát érdemes az egyszerű, mindennapi, vagyis a művészet előtti, illetve művészetén kívüli mozgások lehetőségeit is feltárni a tánc számára. S ezzel gyakorlatilag

Edouard Lock:
Néhány percnyi Lock



lebontották a *tánc* és *nem tánc* között addig egyértelműnek tartott határokat – Paul Taylor pedig híres-hírhedt szólójában a mozdulatlanságot mutatta fel mint a csend analógiáját. Ugyanez a megfontolás vezetett a konvenció által elfogadott táncostestek, vagyis az éveken át csiszolt, kiművelt, megformált, technikailag különleges fizikai képességekkel felruházott testek mellőzéséhez is, így a táncosok helyét e kísérletekben a köznapi – akár ügyetlen, korpulens, tétova – testek foglalták el. E banális testek banális mozdulatokat végeztek: lépkedtek, futottak, forgolódtak, heverésztek. A néző meg vagy úgy érezhette, becsapták, mert amit lát, az *nem tánc* – mert hiszen a tánc percepciójához addig szorosan hozzátapadt a kinesztetikus érzék provokációja –, vagy éppen fordítva, hogy ő is táncos, hiszen ő is „ugyanazt” a testet

birtokolja, s ez a test „ugyanúgy” képes mozdulni a színpadi és a mindennapi létben.

A Cunningham együtteséből kiváló Steve Paxton sem táncosok részvételével fogott bele kísérleti munkájába. Foglalkozásainak alap gondolata annak a játéklehetőségnek a kipróbálása volt, mi az, ami két, egymással szoros, érintésen alapuló kapcsolatban álló test között a rájuk ható fizikai törvényszerűségeken belül lehetséges. Mert a súly, a minden tömegre érvényes gravitációs erő alkotta ennek a „művészi sportnak”, a *kontakt improvizációnak* az alapját, amelyhez – akár csak legközelebbi rokonához, a társastáncokhoz hasonlóan – semmiféle táncos előképzettség nem kellett. Paxton e mozgáskísérletekkel nem csupán a táncos „szakmaiságát”, képzettségét utasította el mint kizárólagos esztétikai értéket, hanem a kontaktban fontos szerepet játszott mindenfajta autoritás és hierarchia megkérdőjelezése, beleértve a koreográfus irányítói szerepét is. S ezzel újabb tabu dőlt meg, alkotó és előadó konvenciók szentesítette, hierarchikus viszonya. Ezért került előtérbe Paxtonnál az *improvizáció*, a matéria közös kitalálása, formálása, variálása, amelyet nem egyetlen alkotó személyiség, a koreográfus irányított, hanem a testeket uráló gravitációs törvények és a résztvevők kreativitása. S bár a kontaktfoglalkozások nem elsősorban a nézőkhöz, hanem magukhoz a résztvevőkhöz szóltak, a Grand Union nevű, turnézó csoport közönség előtt lépett fel szerte az Egyesült Államokban úgy, hogy előadásaikban sem kapott, mert nem kaphatott szerepet a koreográfus, hiszen a táncosok maguk improvizáltak estéről estére.

A hetvenes éveknél ez a kísérleti hulláma igyekezett minden más elemében is detealizálni a táncot: az improvizációkat kivették az utcára, parkokba, bevitték tornatermekbe, galériákba és bevásárlóközpontokba, ahol hiányoztak az illúziókeltést szolgáló világítási effektusok, és ahol már nem lehetett helyük a testeket díszítő vagy átváltoztató jelmezeknek sem. Ugyanekkor váratlanul ismét teret nyert a korábban megtagadott és elvetett testi/fizikai felkészültség. Megalakult ugyanis a

Pilobolus, amelyet ugyan táncban járatlan egyetemisták hoztak létre, ám a *kollektív alkotómunka* során megszületett előadásaikban a hangsúly a testkultúra ideálja szerint megformált és uralt test *akrobatikus* ügyességére és az önálló testek közötti határvonalak összekuszálására került. Az előadók – bár nyilvánvalóan nem táncosok és nem akrobaták voltak – szinte a *cirkuszi* erőművészekhez hasonlóan bonyolult mozgásokban parádéztek. Hogy tánc-e egyáltalán ez az elképesztően különös testfonadékokat bizzar akciókban felmutató és a dinamikát mint a tánc egyik konstituáló elemét nélkülöző mozgás, már a kortársak sem tudták eldönteni. Viszont nyilvánvalóan szórakoztató színház volt, hiszen a testi/fizikai konfliktusokat – a kicsi és nagy, az egy és a sok, a könnyű és a nehéz, a fent és a lent, a vízszintes és a függőleges

stb. – aknáza és figurázta ki szellemesen és hatásosan.

A nyolcvanas években a táncelőadásokban a hangsúly az energiákra, a test robbanással teli fizikalitására, az előadók testi épségét szinte kockára tevő virtuozításra került. Ez a magát *fizikai színháznak* tartó irányzat jobbra került a drámaiságot: talán elég, ha a Petőfi Csarnokban korábban fellépő Elisabeth Streb atlétáira emlékeztetünk, akiknek teste a futás teljes lendületével a felfüggesztett tornaszőnyegekre vetődött, majd onnan gyötrelmes huppanással a földre fektetett matracokra zuhant – változatlan-tagolatlan intenzitással és tempóban az előadás teljes ideje alatt. Streb társulata szívesen lépett fel utcákon és szabadtereken, ha rendelkezésükre álltak a színházi apparátus kínálta technikai feltételek. Táncosai ilyenkor is hol felfüggesztve, hol vakme-

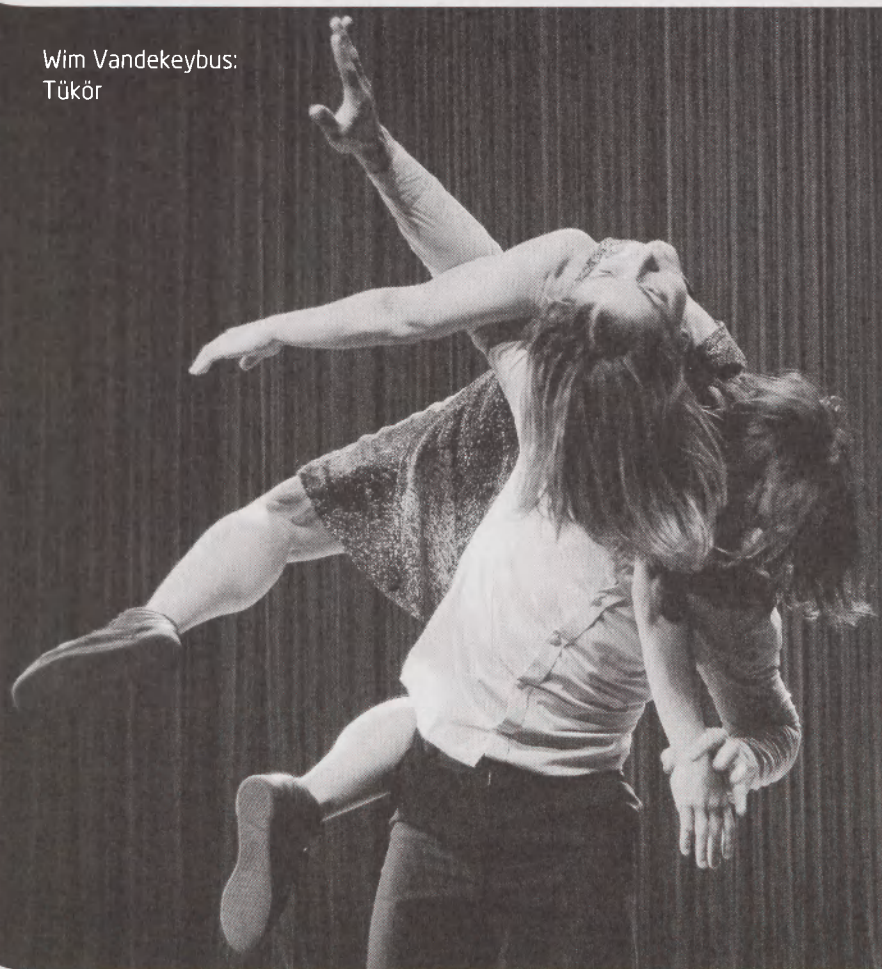
niai független csoportok kísérleti munkáiban a test mint a *tiszta fizikalitás* hordozója kapott központi szerepet. A brit Strider és X6 Collective csoport munkája is ezt a kísérleti utat választotta, míg a pszichológusból rendezővé lett Lloyd Newson elutasította a kortárs táncosok irtózását a jelentéstől, s ezzel az új táncparadigma egyik legjelentősebb képviselőjévé vált. A nyolcvanas évektől ugyanis Európa-szerte radikálisan megváltozott a testről való gondolkodás. A test ettől kezdve elveszítette üres lap jellegét, szociológiailag, etnikailag és nemileg megformált konstrukcióként tekintettek rá. Olyan *színházi szöveggént*, amely elkerülhetetlenül, már pusztán jelenlétével fogva is értékek és kódok hordozója. Mozgása pedig – bár a mozdulat fizikai ténye kétségbevonhatatlan – összetett jelentéssel bír. Newson is úgy tekintett a táncra, mint ami eredendően kommunikációra képes testnyelv. Kérdés persze, mit értett ő a táncban. Miután a testi perfekció és a tiszta formák soha nem érdekelték, figyelme az előképzettség nélkül is könnyen elsajátítható és eleve kapcsolat-ként értelmezhető *kontakt improvizációhoz* fordult. Változó összetételű társulatának tagjaival – e táncos színészekkel vagy színész táncosokkal – közös improvizációk során születő alkotásait ezért az előadók testi habitusa, gesztusai, reakciói, cselekedetei uralták. A hol durva, hol őszinte hangvétellű, nem irodalmi szövegek, a harsogóan erőszakos populáris zene, a sokkoló képek Newson előadásaiban olyan színházi textussá álltak össze, amely égetően eleven és megkerülhetetlenül fontos társadalmi kérdésekre reflektált. Mindenekelőtt a homofóbia, a kirekesztés, az agresszivitás, a manipuláció, a deviancia, a hatalom problémáira.

Newson mellett a kanadai Edouard Lock (LaLaLa Human Steps) és a flamand Wim Vandekeybus (Ultima Vez) is a kontakt improvizáció lehetőségeinek új megközelítésével kísérletezett a nyolcvanas évektől. Amiket ennek a súlyátadásra épülő improvizatív formának a lehetőségeiből mindenekelőtt a testek fizikai kockázatvállalásának határa vagy határtalansága érdekelt, bár Lock a kontaktban egymásra utalt testek kézítésára emlékeztető „párbeszédét” is ki-

aknáza. Az ő *fizikai színházuk* herosza a bátor, energikus, gyors, a sérüléstől sem visszariadó, virtuóz pörgésre és forgásra, vízszintes repülésre, durva ütközésre, heves becsapódásokra, a fizikai megpróbáltatások túlélésére képes, a biztonságát is kockáztató test, hiszen az előadók az ő műveikben nem imitálják, hanem intenzíven megélik a fizikailag is veszélyes helyzeteket.

E rövid vázlat talán érzékelteti, hogy a (színházi) *tánc* konvencióinak megkérdőjelezői, a táncot többször is újradefiniáló kísérletezők, akármilyen előjellel határozták is meg saját viszonyukat az időközben ugyancsak radikálisan átalakuló *színházhoz* képest, a nyolcvanas évektől mintha ugyanoda érkeztek volna: a „posztdramatikus” színház gazdag territóriumára.

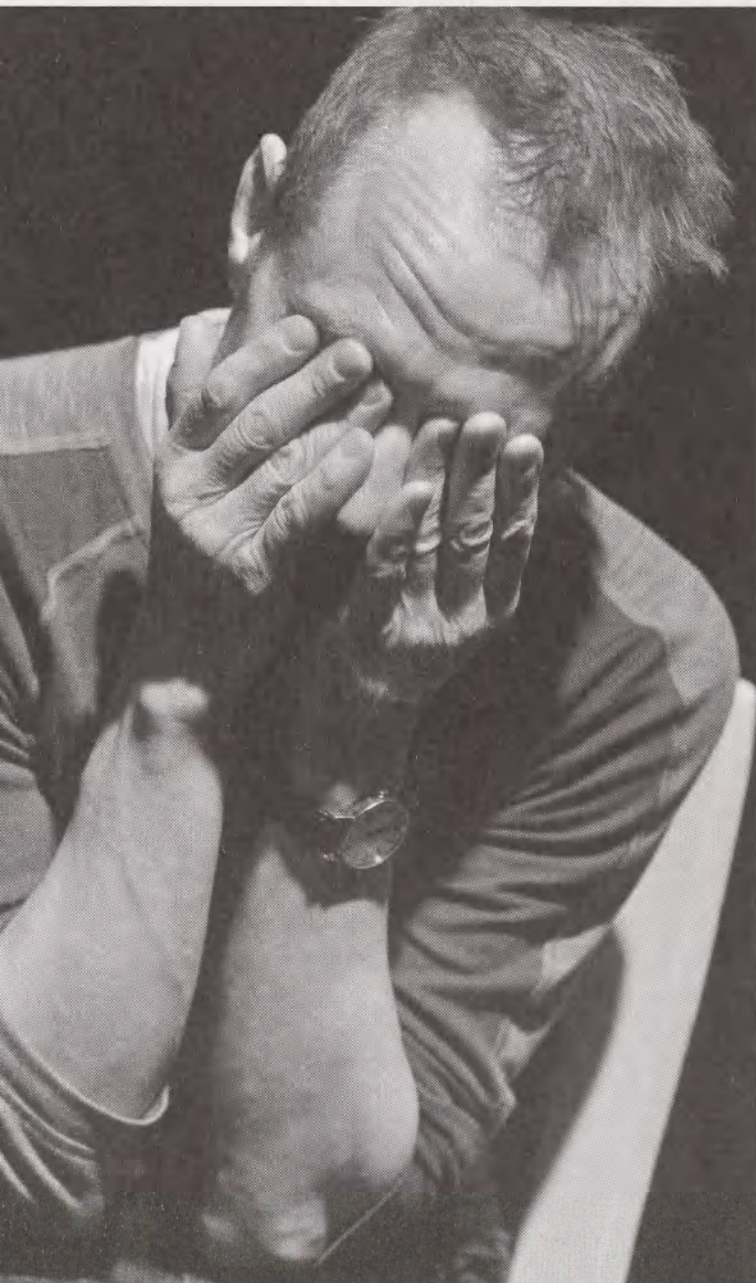
Wim Vandekeybus:
Tükör



Koncz Zsuzsa felvételei

rően magasra lendülve és innen sokfelé csapódva ejtették ámulatba a bábázkodókat a fizikai törvényeket pontosan kiszámító és bekalkuláló mozdulatok tökéletes funkcionalizmusával.

Az amerikai posztmodern tánc a nyolcvanas évek művészileg kifulladás. Szellemének frissessége, a tánc radikális átértelmezése miatt mégiscsak felszabadítóan hatott a tradícióitól elnehezült európai táncra, ahol az egyetlen jelentős új irányzat, a Maurice Béjart képviselte, a mozgás mellé a szöveget is beemelő, *totalis táncszínház* ekkorra már elveszítette lendületét, mert a közös nagy rítusok, örömnépek ideája anakroniztikussá vált. A kortárs tánc ellenben éppen születőben volt, s a legelső francia, belga, holland és nagy-britan-



Az élet szép, és... Helló!

BESZÉLGETÉS

NIGEL CHARNOCKKAL

könnyebbnek, mert kiderült, hogy nincs, aki végiggondolja a reklámozást, a produkció körüli feladatokat. Egy személyben lettem producer, szövegíró, koreográfus, rendező... És az emberek folyton késtek. De azóta helyreállt a világ rendje.

– *A plakáton fejek – az előadók – sorakoznak széles fotomosollyal, tűzpiros parókában. Mit jelent neked a forradalom?*

– Változás, felébredés, ébrenlét, életben-lét, a jelen pillanat folytonos megkérdőjelezése. Vagyis az átalakulás, változás.

– *Honnan a cím?*

– Tőlem. Így utólag azt kívánom, bár sose választottam volna ezt a képtelen címet, mert nem telik el se nap, se beszélgetés, hogy valaki meg ne kérdezné, hogy te, akkor ez most az 1956-os, egy későbbi vagy..., vagy... egy még korábbi forradalomról szól? A helyzet viszont az, hogy sok-sok hónappal ezelőtt, mikor szóba került a közös munka, ki kellett gondolnom egy címet, anélkül, hogy akár én vagy más tudta volna, miről fog szólni a darab. Ez persze gyakran előfordul, címadásban egészen jó vagyok, és a *Revolution* egészen megfelelő címenek tűnt, hisz a forradalomról kapásból mindenkinek van valamilyen gondolata... De aztán persze valóban el kellett gondolkodnom azon, mit is jelent nekem, és mit másoknak.

– *Biztos vagyok benne, hogy mélyre ástál a „forradalomban”. Lehet ma forradalmat csinálni a művészetben vagy akár a mindennapi életben?*

– Nem, valószínűleg nem lehet. Legalábbis nem gondolom, hogy én valaha is forradalmat csináltam volna. Csak megtörténik, ami megtörténhet, a művészetben legalábbis így van. De úgy hiszem, az életben sincs másként. A művészetben nagyon nehéz olyan dologra bukkanni, amit még senki sem csinált meg előttünk. Minden generáció azt hiszi magáról, hogy valami különlegeset, valami egészen újat fedez fel, de ha visszanezék például a korai hatvanas évek táncművészetére, azt látom, hogy mindaz, amit ők tettek, vagyis a performanszművészet megismétlődik a nyolcvanas években. A hatvanas évekbeli „találmányok” pedig egészen a harmincas évekig nyúlnak vissza. Sok furcsaság esett a harmincas években, gondoljunk csak Bécsre, ahol a művészek meztelenül vonultak utcára. Minden generáció forradalmárnak tartja magát. Vagy ott van a hetve-

A lig egy héttel a *Revolutionl-ről Revolutionsl*-re változtatott bemutató előtt élesen bevilágított próbateremben ülünk. Elképesztő fordulatszámom beszél, szélesen gesztikulál, mozog; kizárt, hogy a keze ne kússzon a képkivágáson túlra, gondolom. És az is kizárt, hogy e mellett az észveszejtő tempó mellett minden alkalommal tetten érjem az önmagára is, rám is, a világra is irányuló, nyakatekerten derűs iróniát. Nigel Charnock, a brit „koreográfus fenegyerek” nem először jár nálunk, viszont először dolgozik magyar társulattal, a Fortéval és az őket kiegészítő vendégtáncosokkal.

– *Milyenek voltak az első benyomásaid a munka kezdetén?*

– Igazán lidércnyomásosak. Még Angliából megírtam, hogy tíz táncosra lesz szükségem. Öt nőre, öt férfira. Megérkeztem, és csak nyolcan voltak, közülük kettő nem táncos, kettő pedig egy kicsit idősebb a kelletnél. Új meghallgatást kellett tartanom, vagyis totális összevisszaság fogadott, és a későbbi hetek sem bizonyultak



nes évek punkzenéje Angliában! A régi rock and roll-arcok önmagukra, saját hangzásukra ismertek a punkban. Tehát, a kérdésre is válaszolva: nem, nem lehet. Nincs forradalom. Vagy legalább is igen-igen nehéz kiobbantani.

A mindennapi életben talán van rá mód. Izgatott leszek, ha arra gondolok, ami Egyiptomban történt az elmúlt hetekben. Nézem a tévét, olvasom az újságokat, és elképesztő, hogy *Revolutions!* (Forradalmak) címen készítek darabot, miközben az igazi forradalom is zajlik az utcákon, az emberekben. Hogy emberek követelnek szabadságot és demokráciát, és hogy mindez a *valóságban* történik! Merthogy, azt gondolom, bármi, amit a színpadon teszünk, tesztek, az nem a való élethez igazodik. Ezért nem is akarok megfelelni a valóságnak.

– Ha semmi esély forradalmat csinálni, változtatni, akkor mi mozgat előbbre téged?

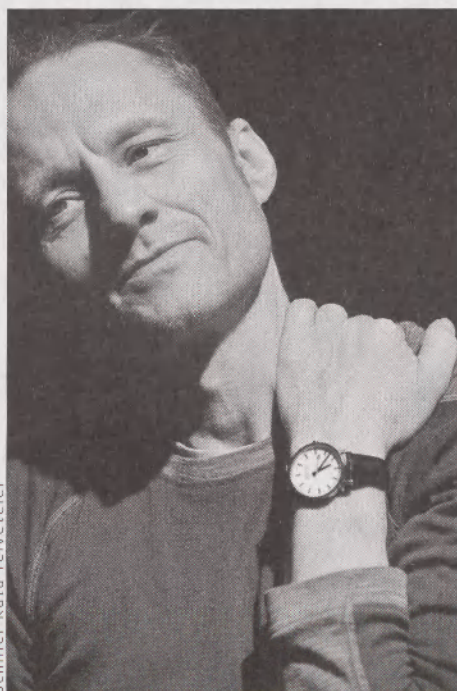
– A művészi munka csak ürügy a számomra. Magamnak ezt úgy fogalmazom meg, hogy eljátszom, mintha ez az egész számítana, és egyszerűen tovább dolgozom. Célok és ambíció nélkül, anélkül, hogy világra szólóan elismert darabot akarnék készíteni. Ez az igazság. Csak teszem, amit teszek. Ha történetesen házakat építenék, vagy autókat szerelnék, vagy egy boltban eladóként dolgoznék, az is ugyanez lenne, akkor is a dolgomat tenném. Úgy értem, az alkotás, amit művészetnek nevezünk, sajnálatos módon nem más, mint jó ürügy, hogy bizonyos dolgokat megtegyünk. Számomra ez igazán reménytelen, semmitmondó és értelmetlen. Minden értelmetlen. Az előadás értelmetlen, ez az interjú is értelmetlen, a létem értelmetlen...

– Akkor minek van értelme, miről szól ez az „egész”?

– Oké, oké... Megmondom, miről szól! Hát a forradalomról szól! De nemcsak a politikai értelemben vett forradalomról, mert ha kimondod a szót, akkor ma mindenkinek Kairó ötlék az eszébe, persze benne van az is, de ugyancsak forradalom az egyén kis forradalma, a szexuális forradalom, a fizikalitás forradalma. Igen, ez az egyik ok, amiért a címet *Revolutions!* többes számra, azaz *Revolutions!*-re változtattam. A darabban sok apró változás, sorsforduló történik, emberek találkoznak, szerelembe esnek, aztán szétmennek, mert megunják egymást, vagy beleszeretnek valaki másba. Mindez forradalom, vagyis változás!

– A *legendás DV8* egyik alapító tagja vagy, 1995-ben saját társulatot alapítottál, voltál a *Helsinki Dance Company* művészeti vezetője, koreografáltál többek közt a *Pet Shop Boys*nak, és a szólóiddal körbeutaztad egész Európát. A te életedben történtek forradalmi váltások?

– Hm... Próbálok visszaemlékezni, talán, amikor gyerek voltam... Ha voltam egyáltalán... A legfontosabb fordulat általában akkor következik be, mikor az emberek rádöbbennek, hogy többé már nem gyerekek. Hogy mostantól úgy kell viselkedniük, ahogy a szüleik vagy a náluk idősebbek. Azt hiszem, én ezen mind a mai napig nem mentem ke-



Schiller, Kata felvétel



resztül. Viszont az első fontosabb fordulat az volt az életemben, amikor punk lettem, '77-ben. A punk, a punkzene sokaknak a rombolást, az anarchiát jelenti, a mindenkori fennálló társadalmi renddel és szabályokkal szembeni lázadást. De a punk nem csupán „rossz” és „felforgató”. Sokszor rombolni kell ahhoz, hogy valami új teremjen a régi helyén. A szüleim a munkásosztályhoz tartoztak, én meg kiengedtem a dühömet, lázadtam a közép- és felső osztály ellen, a pénzarisztokrácia ellen, vagyis a punknak forradalmi, politikai jelentése volt/van a számomra. A második fordulópontra a drámaisiskolához kötődik, ahhoz a pillanathoz, amikor egyszer csak rájöttem, hogy szeretek szerepelni, tudom csinálni, hogy jó vagyok. A harmadik pedig a három évvel ezelőtti halálom. Valóban meghaltam, mert megszűntem keresni, mert mint mondtam, rájöttem, hogy az égvilágon semminek semmi értelme! Spirituális emberként éveket töltöttem meditációval, buddhizmussal, Bibliával, Koránnal, gurukhoz jártam, hogy rájöjjek, ki vagyok, hogy mi az élet és...

– És mi? Mit találtál?

– Épp ez az! Természetesen semmit! Ha azt kérdezed, mi az élet értelme, a válaszom: semmi; kérdezed, ki vagyok, a válasz: senki; hova, mi felé tartunk: sehova, semerre, mert minden: semmi. Istenem, ó, annyira kerestem a belső igazságot, pedig az a belső igazság egyáltalán nem

is létezik, nincs ott senki, semmi. És akkor azt mondtam magamnak: de hát ez nagyszerű!

– *Vagyis számodra ez a szabadság?*

– Nekem igen. Ez a totális határtalanság érzése. Hogy a semmi voltaképp a minden; akárcsak az atomizmusban: anyag van is, meg nincs is, ugyanabban a pillanatban. Mellesleg idő sincs, de ez már a kvantumfizika, amivel az emberi elme nem tud, nem akar kiegyezni, mert elképzelhetetlen neki, hogy az a szék, amin ülök, amin te ülsz, itt van, mert atomok építik fel, és még sincs itt. Ez van, ez az újság: a szék valóságos és nem valóságos egyszerre.

– *Néztem a próbát, és ezeket írtam a füzetbe: háború, szerelem, szex... Miről szól a darab?*

– Ennyiről. Szerelem, szex, halál.

– *Hogy kerül bele József Attila, Petőfi, Ady...?*

– Elég sok magyar verset olvastam, mármint ami angol fordításban elérhető volt, és közben ráakadtam József Attilára. Ó, ez az ember fantasztikus, szörnyen pesszimista, de fantasztikus. Aztán már kerestem a verseket, amelyek valamit kíváltak belőlem, meg amelyek tele vannak történessel, eseménnyel. Később, az előadásra készülve, vagy a verset társítottam már létező jelenethez, vagy egy verssorhoz próbáltam hozzáilleszteni a legmegfelelőbb mozdulatot. Mert test, hang, szöveg, mozgás és tánc ugyan szétválasztható, de én jobban szeretem őket együtt használni. Én különbséget teszek mozgás és tánc fogalma között. A mozgás az, amit most is épp csinálunk, vagy amit a színészek csinálnak a színpadon. Vagyis normális testi tevékenység. Az emberek sétálnak, futnak, elesnek, megütik-megcsókolják egymást, lefeksznek, szeretkeznek, alszanak. A tánc, az valami egészen más. Többnyire teljesen absztrakt, formákkal, vonalakkal dolgozik, úgy, ahogy azt egy utcai járókelő sose tenné. A munkámban mindezt szeretem együtt látni, igyekszem megtalálni a legkifejezőbb eszközöket, gesztusokat. A szó szorosan összefügg a mozdulattal. Ha „csak” táncot nézek, nagyon hamar elunom magam. Tíz perc után. De ugyanígy vagyok az operával is, vagyis ha csak énekelnek, azt várom, mikor táncol már végre valaki. Vagy mikor a színész játszik... Azt szeretem, ha az előadás gazdag, változatos. A *Revolutions!* ilyen, totális színház, musical, „vörösben és feketében”. Musicaleket rendezek, afféle művészi-intellektuális musicaleket, azt is mondhatnám, operát (de az inkább „sötétbarna”).

– *A beszélgetésünk elején azt mondtad, hogy minden értelmetlen. Lehet valami intellektuális anélkül, hogy értelme, jelentése volna?*

– Ó, igen, igen, minden értelmetlen, de azt is mondtam, hogy játékokat játszom, amikor úgy teszek, mintha a dolgok jelentenének valamit, csak mert én csinálom valamit. Hogy teljesen őszinte legyek, az egésznek tényleg nincs egyáltalán semmi értelme, de mégis jelent valamit... De a kérdésedre válaszolva, léteznek előadások, amelyekben a zene és a tánc látszólag intellektuális, jelent és közöl is valamit, de valójában annak, amit mond, abszolút semmi értelme. Példa következik. Láttam egy darabot, egy improvizatív jellegű táncelőadást, tizenötven voltak a színpadon, mind feketében, ugyanazokat a mozdulatokat ismételték, újra és újra, ami tíz percig kedves és szép, de aztán, amikor háromnegyed órán, ötven percen keresztül nem történt semmi változás, akkor az már kínzás, igazi kínzás, kivált, ha az ember fáradt, éhes, izzad, és egyébként is táncoló testeket lát egész nap. Egy ilyen előadás, az absztrakt tánc unalmas félrebeszélés, és azon kívül, hogy ők szépek, fiatalok, és tele vannak energiával (én meg csúnya, öreg és fáradt vagyok), nem vezet sehova, csak irigy leszek, s legszívesebben azt mondanám, könyörgök, menjetek haza, csináljatok végre forradalmat vagy valami mást... Csak ne vesztegessétek az időmet, mert dühbe gurulok!

– *Akkor mi hat rád? Van olyan darab, amelyik hat rád?*

– Emlékszem életem első Pina Bausch-előadására, azt hiszem, 1982-ből. Egy táncosnő kicsi, lábbal lökhető gyerekbiciklin ülve lejtött a közönség közé, hogy kéregessen. Ahogy lökte magát előre, egyszerre volt gyerekes és végtelenül szexuális. És pénzt kért! Ledöbbsentem. Istenem, hát ilyet is lehet? Otthagyni a színpadot, elegyedni a közönséggel, megszólítani őket? Akkor értettem meg, hogy nem kell táncelőadást, operát, színdarabot rendezni, hanem egyetlen darabban vegyíthetem mindet. És üresen hagyhatom a színpadot, eláraszthatom vízzel, kikapcsolhatom a lámpákat... Mintha Pina Bausch külön hozzám szólt volna, engedélyt adott volna, hogy tedd, Nigel, tedd, tedd, a színpadon mindent lehet! Később, egy találkozás alkalmával, meg is köszöntem neki a felszabadulásom.

– *Egy cikkben azt olvastam, hogy te igazi brit nemzeti kincs vagy...*

– Hú, az elég régen volt, nem hiszem, hogy ma akár csak egyetlen brit is nemzeti kincsnek tartana. Én csak szórakoztatni akarok. Néha megrikatni, néha megnevettetni az embereket. Kommunikálni velük, szólni hozzájuk, hogy helló, nézd csak, itt vagyok, ez az élet, az élet irtó szép, szeretlek benneteket...

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE: SZOBOSZLAI ANNAMÁRIA

www.szinhaz.net



Markó Róbert

Európai káosz

BODÓ VIKTOR A MESTER ÉS MARGARITÁJA GRAZBAN

Bodó Viktor sorozatban ötödször vendégeskedik a Szputnyik Hajózási Társaság csapatával Grazban: Kafka *A kastélya*, Schimmelpfennig *Alice*-a, Peter Handke *Az óra, amikor semmit sem tudunk egymásról* című darabja és Molnár *Lilioma* után Bulgakov nagyrégényét, *A Mester és Margaritát* állította színpadra a stájer tartományi székhely színházában. A Handke-előadással a berlini Theaterreffenre is meghívott – a grazi teátrum életében példátlan szakmai siker elérő – Bodó neve minden bizonnyal igen jól cseng a magyar határtól alig több mint száz kilométerre fekvő európai (majd negyedmillió) városban: az öltönyös-kiskosztűmös *polgári* közönség zsúfolásig tölti a nézőteret, és láthatóan élvezi a konstruált káoszt, ami Bulgakov mentén, nyomán, helyenként ürügyén az európai kultuszregényből létrejön. Kérdés, miként képes dekódolni. Merthogy hiába a viszonylagos

földrajzi közelség, Ausztria vitán felül Nyugat-Európa, a mi hazánk vitán felül Kelet – ha tehát Bodó *A Mester és Margarita* díszletszobájának falára Jozsif Visszarionovics Sztálin portréját akasztatja, az *ott*, úgy képzelem, esetleg csak orientális geg, *itt* a kollektivizálás, a permanens éhínség, a nagy terror húsba vágó (?) emlékképzete (?). Bodónál persze nem *téma* a kommunizmus, hanem kulissza: az előadást a *Munka hadának a lépése dobog...* kezdetű mozgalmi dal nyitja, s a dallam Klaus von Heydenaber további zenei kompozíciójában is vissza-visszaköszön, bár idézőjelben, mégsem kifordítva, talán inkább kedélyes nosztalgiát, mintsem szűrt és dermesztő léggört teremtve.

Pedig az előadásban elhangzó-feltáruuló regényadaptáció (dramaturg: Veress Anna és Regula Schröter) éppen az abszurd túlszabályozottság által meghatározott alap-

vető létállapotot, annak állandóságát viszi színre – Bodó ismét arról beszél, amiről Kafka (Grazban és a Kamrában) meg bizonyos vonatkozásban Molière (Katona József Színház) nyomán is: a „nem tudni, mitől” generációs szorongásáról és az azon való felülemelkedés különféle kísérleteiről. Ami a *Ledarálnakeltűntem* szűk, klausztrófób folyosója, *A nagy Sganarelle és Tsa* csapott, bizonytalan, magaslati bérháztetője volt, az ezúttal Pascal Raich nagyszabású, háromszintes, egész teret betöltő, forgószínpadra erősített díszlete. Ebben a térben nincsen ki vagy be, csupán körbe-körbe: többen több szerepet játszva forognak-alakulnak át meg át az

dául egymás után négyszer-ötször szalad fel-le egy hosszú tűzlépcsőn, mindannyiszor ugyanúgy kopog, kérdez, elejti leveleit, összeszedi, és megint előlről –, emellett a folyamatos abszurditás, egyszer-egyszer a burleszk szelleme lengi be az előadást.

Woland, Korovjov, Behemót, Hella és Margarita, vagyis az ördög és a hozzá tartozók kivételével minden színész több (akár négy-öt) szerepet is alakít, nyilvánvalóan nem csak funkcionális szempontok figyelembevételével: e gesztus a földi-földközeli emberek önazonosságát (sőt annak lehetőségességét) kérdőjelezi meg. Wolandot Franz Solar nagyszabású, elegáns, klasszikus gentle-



Peter Manninger felvételei

éppen tágasságában szűkös mikrovilágban, amely pedig kezdetben (még ferde falfelületeivel együtt is) realistának álcázza önmagát – íme, a Szadovaja utca 302/b –, s amelynek minden helyiségébe belátni. A forgószínpad másik oldalán Pilátus széles, fehér, földöntúli márványlépcsői sem a magasságos égbe vezetnek, hanem ugyancsak a Szadovaja 302/b rozsdás fémkorlátos tetejére, s e lépcsők is annyira földöntúliak (és éppen annyira realiztikusak) csupán, amennyire a teljes történet: a három szinten zajló cselekmény kompakt olvasatát adja az előadás, pontosan az egységes milió segítségével összekapcsolva a moszkvai valóságban megjelenő Woland teret, időt és realitást kitágító-felülíró létezését és cselekedeteit a Mester által írott betétre-gény eseményeivel.

Ahogy Bulgakov regénye, úgy az előadás is fokozatosan állítja feje tetejére a világot: Bodó színpadán ezúttal egyetlen pillanatra sincsen megállás, a rendező hatalmas tempót diktál színészeinek, akik azonnalmód pörgetik is a produkciót, s a mind elvontabb szövegek, a mind kuszább történetszálak mind plasztikusabb és fikálisabb humorral párosulnak. Bodó klasszikus bohó-zati paneleket is mozgásba hoz – Pető Kata postása pél-

mannek játssza, ajkán-szemében folytonos ironikus mosollyal. Jankovics Péter Korovjovja karót nyelt hivatalnok, Szabó Zoltán Behemótja puha, figyelő, sanda macskajellem, magyar akcentusuk (Jankovics gyermeknyelven egy alkalommal meg is szólal magyarul) ezúttal túlvilági idegenségük érzékeltetésére is szolgál. Birgit Stöger mérsékeltén bájtalan, józan gondolkodású Margarita Jan Thümer a művészi létezést pellengérré állító, ösztövé Mestere mellett. Ez a Mester elmenekül a világból, hogy a tébolydában igazat mondhasson, Bodó – akárcsak annak idején Frank Castorf – pedig Pilátust is ugyanazzal a színésszel játszatja, így válik a kettős figura a gyávaság és a kétes hajlékonyság szimbólumává. Jan Thümer – megfigyelhettük Bodó grazi *Liliomában* is – figyelemre méltó színész, igen jól egyensúlyoz a tragikusan sok és a komikusan sok között, s ugyanezt a papírvékony sávot találja meg Claudius Körber is mint Hontalan Iván. Játéknyelvben is, energiában is méltánylandóan egységes társulattá simulnak össze a grazi színház és a Szputnyik színészei, s jelenítik meg a változékony világ – Woland szavaival – örök változatlanóságát, amelyben Kelet- és Nyugat-Európa összefonódik – ha nem is egy örökkévalóságra, de legalább egy (színházi) pillanatra.

Koltai Tamás

A színpad kertésze

JOÓ LÁSZLÓ: BUROKBAN SZÜLETTEM



Elsős gimnazistaként láttam Gáli József *Szabadsághegy* című színművét a József Attila Színházban. 1956 ősze volt, a pontos napot nem tudom, csak 1958 februárjától kezdtem fölírni minden színházi estém (vagy főpróba-délelőtöm) dátumát, mindmáig megvan. De a Gáli-bemutató csaknem másfél évvel korábbra, '56 október 6-ra, Rajk László újratemetésének napjára esett, nem hinném, hogy azt láttam, akkoriban nem jártam premierre, nyilvános főpróbára is csak iskolaszünetben (a szombat még tanítási nap volt, és szombaton különben nem voltak főpróbák). Október lehetett, mert a forradalom leverése után csak nagyon rövid ideig játszhatták a *Szabadsághegyt* (amíg be nem tiltották), engem meg a szüleim jó ideig a közelbe se engedtek elmenni, a belvárosba se, ahol laktunk, nemhogy a József Attilába.

Jól emlékszem az előadásra, és Joó Lászlóra is, aki Andrást, a gyárigazgatót játszotta. A karakterére annak idején azt mondták: népi káder, és maximálisan hiteles volt, figurára, beszédre, gesztusra. Most megírja a könyvében, hogy

a bemutató szünetében Makk Károllyal együtt bement az öltözőjébe Nagy Imre, és olyan lelkesen beszélt a látottakról, hogy csak késve lehetett folytatni a darabot. Október 23-a után a színház forradalmi bizottsága Joó Lászlót választotta elnökévé, aki arra intette kollégáit, hogy hazatérve csináljanak alkalmas helyet a pincében, legyen hová menniük, ha a szovjet hadsereg majd „nem ereszt ki a markából bennünket”, továbbá ne keressenek vétkeseket, és gondoljanak arra, hogy jó színészre mindig szükség lesz. A forradalom leverése után a *Szabadsághegy* íróját, Gáli Józsefet letartóztatták (tudjuk: december 5-én), halálra, majd tizenöt évre ítélték. Joót a József Attila Színház igazgatója, Fodor Imre fölkererte, hogy lépjen be az MSZMP-be, amit a színész visszautasított („Rossz emberismerő vagy, Imre! Hogy egyeztethető ez össze az én jellememmel?”), mire az igazgató közölte, hogy ez esetben sem a magas fizetést, sem a jó szerepeket nem tudja garantálni. Joó László ott helyben fölmondott. Vaszy Viktorhoz szerződött a Szegedi Nemzeti Színházba. Tolsztoj *Az élő holttestének* főszerepét játszotta, Peer Gyntöt próbálta, Cyranót helyezték kilátásba a következő évadra, de a szezon végén fölmondott, mert szerelmi viszonyba keveredett egy férjes asszonnyal, és a férj megkérte, házasságának helyreállítása érdekében menjen el a városból. Alighogy kilépett – láthatjuk a fölmondását sajnálattal tudomásul vevő hivatalos levél fakszimiléjét Vaszy Viktor aláírásával –, hívták a minisztériumba, és kinevezték a győri Kisfaludy (ma: Nemzeti) Színház igazgatójává. 1961-ig töltötte be ezt a posztot. Abban az évben engedték ki Gálit amnesztiával a börtönből.

Joó László csakugyan burokbán született. 1918-ban. Az idén lesz kilencvenhárom éves.

Nyugtalan ember. Néhány évnél tovább semelyik színházban sem bírta, sőt, a legtöbb helyről egyetlen évad után távozott, Debrecenből 1946-ban, Várkonyi Művész Színházából 1947-ben. Bárdos Artúr Művész Színházát nem ő hagyta ott, hanem Bárdost cserélték le 1948-ban Simon Zsuzsára, akit aztán – az államosítás után – Joó „megörökölt” előbb mint az Úttörő, majd az Ifjúsági Színház igazgatónőjét, és akinek pártos színházvezetői és rendezői tevékenységéről meglehetősen lesújtóan nyilatkozik. (Egyes évszámoknak utána kell járni, mert a regényes memoár kissé kihagyásosan kezeli őket.) Az egy évados szerződések a Magyar Rádióval (1954), Péccsel (1955), a már említett József Attilával (1956) és Szegeddel (1957) folytatódnak. Én a Madáchban találkoztam vele, ahová 1961-ben szerződött (én egy évvel később lettem ugyanott dramaturgygyakornok). Jól emlékszem kedélyére, barátságosságára és éles nyelvére. Szerepei közül a *Hamlet* Színészkirálya – Ujlaki Lászlóval felváltva játszotta – volt a legemlékezetesebb. Kiderül a könyvből, hogy felkínálták neki a színház másik hatalmas sikerének, *A vágy villamosának* egyik főszerepét, Mitchet is, amikor Pécsi Sándor, a szerep birtoosa ki akart szállni a darabból, de ő nem vállalta. Tartott a feladat nagyságától. Érdekes, hogy bevalása szerint már a Művész Színházból is azért jött el, mert úgy érezte, Várkonyi túl nagy követelményeket támaszt, amelyeknek esetleg nem tud megfelelni. „Ez a nagyszerű színházi ember a lendületével, türelmetlenségével visszahozta bennem a gátlásokat a próbákon, főképpen a színpadi mozgásban. Jobbnak láttam, ha másutt keresek lehetőséget.”

Érdekes, hogy a nyílt, szókimonódó, az életben és a színházban egyaránt kendőzetlen véleményt mondó színész épp a saját mesteriségét tekintve gátlásos és önkritikus. Van abban valami paradox, hogy középkori lovagiasságból menekül el Szegedről – egyúttal Peer Gynt és Cyrano elől. Abszolút

főszerepet ezután is keveset játszott. Szinte kivétel Posa márki Győrött, ahol igazgató is volt. Fülöp királyt Kiss Ferenc alakította, akit hétéves börtönbüntetésének letöltése után (háborús bűntettben marasztalták el) irányítottak Győrbe. A régi stílusú Nemzeti Színház öblögető színésze – ezt nem a könyv szerzője mondja róla, hanem én – a tanára volt a Színművészeti Akadémián, sőt ő vette föl. „Legutóbbi találkozásunk tizenöt éve volt, amikor a hiúságát megbántottam – írja Joó. – Őt főszerepet vett el ezért tőlem, és büntetésül leküldött a sülőgyukba. De arra emlékeztem, hogy a felvételin száz pengőt adott zsebből, és külön tanított.” Az egykori színházi hatalmasság szorongva lesi volt pártfogoltjának és sértettjének szándékát. Joó László pedig ott helyben fölkinálja neki *A revizor* Polgármester szerepét és Fülöp királyt.

Más – valódi – nagyságokkal nem ilyen felhőtlen a viszonya, és erről is őszintén, kertelés nélkül beszél. Major Tamást például nemigen szívelte, Major sem őt. Gábor Miklóst pedig G. Miklósként említi, és megírja, hogy így fogadta őt a Madách Színházban: „Te itt nem rúgsz labdába. Ha nem tetszik, kérheted magad másik színházba.” Ezek után sem habozik leírni róla: „Ez a kiváló színész jogosan birtokolta a főszerepeket. Hamlet-alakítása európai viszonylatban is a legjobbak közé sorolható.”

Sohasem panaszkodik, és sohasem hárítja másra a felelősséget, bármi történik is vele. Úgy tűnik, számára nem „színház az egész világ”, szereti az életet, a kalandokat, a nőket. Házasságairól, családi viszontagságairól, színésznő lányának elvesztéséről is egyszerű, keresetlen szavakkal beszél. (Az én korosztályom még emlékszik Joó Kati tehetségére és alakításaira.) Ami a pályát illeti, versmondóként szép utat járt be, a szó szoros értelmében is, mivel számos országban megfordult, ahol magyarok laknak. A külföldjárás később afféle hobbiává vált, több helyre utazott, nemegyszer a saját költségén, huzamosabb időre is, rokonokhoz. Párizsban például fél évet töltött. Mindenhol szorgalmasan látogatta a színházakat, Varsóban, Leningrádban, Brüsszelben, Helsinkiben, Stockholmban, Londonban, Münchenben, és élményeiről be is számol, olykor cikkekben. Tájékozottabb a nézni érdemes színházban, mint sok divatos pályatársa. Ha el van ragadtatva, képes fölkeresni a rendezőt, például Strehlert, és beszélni vele. Pesten jelentkezik egy hirdetésre, amely franciául tudó középkorú színészeket keres, és Gianfranco De Bosio rendezésében, nemzetközi társulat tagjaként játszik a Primo Levi Auschwitz-naplója nyomán készült előadásban, amellyel azután fél évig turnézna, és a sorozatot csak az arab–izraeli háború kitörése szakítja meg.

Nyugtalanága másnak váratlanul tetsző fordulatokra készíti. „A kertész győzködte bennem a színházlátogatót”, írja hosszúra nyúlt párizsi tartózkodásáról. „Kezdtém már entellektüellé zülleni.” A Révfülaban, a Duna-parti töltesen játszó félárva kisfiú, aki még nincs öt éves, amikor bekerül a győri evangélikus leánynevelő intézet árvaházába, később Budapestre megy, és a Kertészképző Iskola ingyenes, bentlakásos növendékévé kitanulja a kertészetet, negyvenes éveiben megunván Párizst, elutazik müncheni rokonaihoz – és beáll kertésznek. „Favágás, építkezés a repülőtéren... Az órabér nyolc márka. Két hét után szakmunka...” Egyórás pihenést követően, este színház. Legjobban a Kammerspielét szereti.

Aztán újra itthon, és újra az „intellektuális züllés”. A Pannónia Filmstudió dramaturg-pektora. (Színészeknek veszik fel: „Két hónap sem telik el, be kell lássam, ezt a műfajt kollégáim sokkal jobban csinálják.”) Stúdióvezetőként külföldi filmekhez ír feliratokat. (Ismerem ezt a munkát, két évvel korábban ugyanezt csináltam, ugyanott – egy évig.) Utóbb a Magyar Szinkron és Video Vállalat lektora. Újabb évek múlva hangjátékokat adaptál a Magyar Rádióknak, többek között Zilahy Lajost.

Máig nyugtalan ember. Időnként találkozom vele színházi előadásokon. Érvel, vitázik, szókimondása változatlan. Burokban született, de feltörte, és nem félt kitenni magát az élet viszontagságainak.

SUMMARY

Three contributions make out our column on Hungarian stages. During his work as selector for the 2011 Pécs National Festival (POSZT), critic Balázs Urbán evidently saw a lot of new Hungarian plays: here he sums up his impressions. Inspired by the Katona's recent revival of Molière's *The Misanthrope* as staged by Gábor Zsámbéki, Tamás Koltai compares two previous important revivals of the same play – Gábor Székely's at the Katona in 1988 and Tamás Ascher's at Kaposvár – to the present version. An interesting topic is approached by István Ugrai and Balázs Zsedényi: the disappearance of the once flourishing theatre transmissions from the television programmes and the possible reasons of this regrettable development.

Debrecen's festival called Board, organized for the fifth time, was once more centred on contemporary Hungarian work. In her „Capricious Notes” Edit V. Gilbert reports also on the discussions connected to the productions, while Csaba Kutszegi publishes a joint interview with two of the collaborators: poet Ágnes Pálfi and puppet artist and project manager Zsolt Szász meditate on present-day theatrical currents and tendencies,

A very special, autonomous and self-contained actress is portrayed in the person of Lili Monori by Orsolya Kővári.

Judit Rácz put the very same questions about the present problems of opera singing to two groups of four: four ladies – Ildikó Komlósi, Éva Bátor, Atala Schöck and Eszter Wierdl – and four gentlemen: Gábor Bretz, Péter Bárány, Andreas Scholl and Csaba Szegedi. The answers are not only interesting, but revealing to compare.

Our column on contemporary dance opens with Livia Fuchs's essay on physical theatre, while Annamária Szoboszlai talked to British artist Nigel Charnock who devised and staged a dance event called *Revolutions!* at the Budapest alternative venue Trafó.

Róbert Markó offers a glance beyond the frontiers: he went to Graz, Austria, where our Viktor Bodó directed Bulgakov's *The Master and Margherita*.

Finally Tamás Koltai reviews an autobiographical work by László Joó, an actor perhaps minor but deep thinking and perspicacious in his judgements.



Nigel Charnock Revolutions! című előadása a Trafóban

Schiller Kata felvétele

Tavasz a Thália Színházban...határon innen és túl!



HATÁRTALAN
SZÍNHÁZI SZEMLE

*H*ATÁROKON ÁTÍVELŐ SEREGSZEMLE

Határtalan Színházi Szemle
április 10–13.

Csíkszereda
Marosvásárhely
Szabadka
Temesvár



Rivalda

Magyarországi válogatás

Rivalda Fesztivál
április 26.–május 10.

Békéscsaba
Budaörs
Debrecen
Dunaújváros
Győr
Kecskemét
Miskolc

Nyíregyháza
Szeged
Szekszárd
Szolnok
Szombathely
Zalaegerszeg

Részletes információ: www.thalia.hu

Thália Színház, 1065 Budapest, Nagymező u. 22-24., Telefon: (06 1) 331-0500

