

2011. MÁJUS

WWW.SZINHAZ.NET

1413 1427

SZÍNHÁZ

Megszállottak ideje

Mundruczó/Ördögök

Barátunk, Szókratész

Tragédia 2002

POSZT

Herczeg Tamás, Polgár Csaba

Bodrogi Gyula

Barta Dóra

VILÁGSZÍNHÁZ:

Donnellan

Lösch

Peymann

Voss

392 Ft



nka
Nemzeti Kulturális Alap



Szakács László (Shylock) és Kicsid Gizella (Portia)

A velencei kalmár sepsiszentgyörgyi előadásában

Barabás Zsolt felvétele



AZ EMBER TRAGÉDIÁJA
Nemzeti Színház 2002
Koncz Zsuzsa felvétele



MACBETH
Cheek by Jowl
Koncz Zsuzsa felvétele



BERLIN, ALEXANDERPLATZ
Volker Lösch színháza
Heiko Schäfer felvétele

Magyar játékszín

- 2 Salamon János:**
Barátunk, Szókratész
- 4 Imre Zoltán:** [V]égtelen időtől
A Nemzeti Színház 2002-es
Tragédia-előadása

POSZT

- 11 Urbán Balázs:**
Egy válogató emlékirata I.
- 17 Tompa Andrea:**
Élhető kompromisszumok
Beszélgetés Szilágyi Lenkével
és Vekerdy Tamással

Interjú

- 22 Kővári Orsolya:**
A néző is játszik
Beszélgetés
Bodrogi Gyulával

- 27 Kovács Bálint:** Mint a hadse-
regben a könnyűlovasság
A HOPPartról Herczeg
Tamással és Polgár Csabával

Tánc

- 31 Kutszegi Csaba:**
Nem az előző időszak
tisztázatlan ügye vagyok
Beszélgetés Barta Dórával

Világszínház

- 35 Karsai György:**
Hósvatag, terror, démonok
Mundruczó Kornél Ördögök-
átírata Hamburgban
- 38 Koltai Tamás:** Halál pontos
Declan Donnellan *Macbeth*-je
- 40 Thomas Irmer:**
A mozgósító kórusok embere
Volker Lösch színháza

- 43 Peter Kümmel:**
Egyszerűen bonyolult!
Beszélgetés Claus Peymann-nal
és Gert Voss-szal

- 46 Rákóczy Anita:**
Bébi és bolhák
Dublini Fesztivál 2010

A CÍMLAPON: *Megszállottak ideje* – Mundruczó Kornél *Ördögök*-átírata a hamburgi Thalia Theaterben
Krafft Angerer felvétele

színház

MAGYAR SZÍNHÁZI TÁRSASÁG | ORSZÁGOS
SZÍNHÁZTÖRTÉNETI MÚZEUM ÉS INTÉZET

XLIV. évfolyam 5. szám
2011. május

Megjelenik havonta
XLIV. évfolyam
HU-ISSN 0039-8136

www.szinhaz.net

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



Salamon János

Barátunk, Szókratész

Szókratész köztudottan nem volt otthon ülő típus. Ugyanakkor a tömeget sem szerette. Következésképp élete nagy részét Athén közterein töltötte, de itt egyenként szólította meg, kérdezgette, provokálta polgártársait. Arról nem ő tehetett, hogy ilyenkor rendszerint kisebb tömeg verődött össze körülötte.

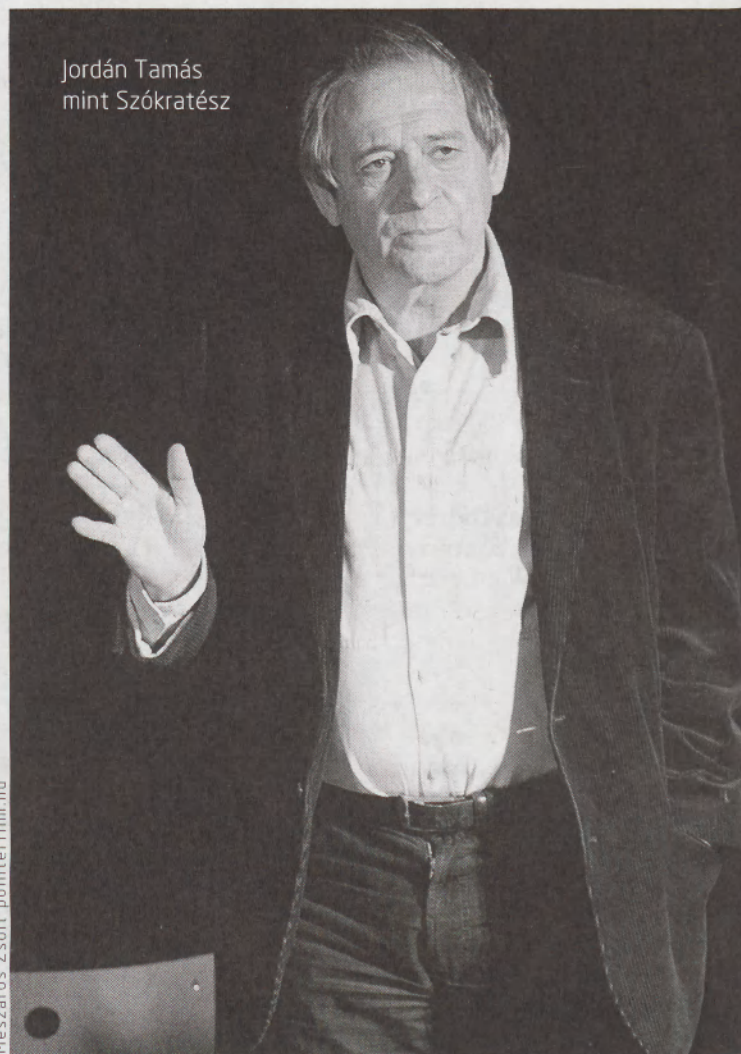
Konkrétan a tömeg, a sokaság uralmával, görög szóval a demokráciával szemben voltak komoly fenntartásai. Ez aligha meglepő, ha számításba vesszük, hogy mit gondolt a sokaságot alkotó polgártársairól külön-külön. Azt gondolta róluk, hogy saját magukhoz, ember voltukhoz méltatlanul élnek, mert „csak a vagyonuk lehető legnagyobb gyarapítására van gondjuk, meg hírnevükre, de a belátásról, az igazságról és arról, hogy a lelkiüket a lehető legjobbá tegyék, nem gondoskodnak, és nem is gondolkoznak”.

Mindezt tehát az utcán, egyenként, amolyan nyilvános *tête à tête*-ek során vetette a szemükre. De ha már ennyire szívén viselte a sorsukat, nem lett volna hatékonyabb, ha egyszerre szólítja meg őket, ha közszerepet vállalva, politikusként ad tanácsokat a városnak az emberhez méltó élet dolgában? Ezt a logikus kérdést védőbeszédében Szókratész maga teszi fel, és válaszolja is meg azzal, hogy ez a szerep számára egy népuralomban életveszélyes lenne. Mert nem lehet hosszú életű a földön az, aki „bármilyen sokasággal nemesen szembeszáll, és megakadályozza azt a sok igazságtalanságot és törvényteleniséget, ami a városban történik”.

Hogyan jeleníthető hát meg a színpadon, a sokaság előtt egy olyan ember, aki elvi alapon nem volt hajlandó megszólítani semmilyen sokaságot? Általánosabban: hogyan állítható színpadra, hogyan dramatizálható a filozófia és a demokrácia viszonya – demokratikus körünkben?

Egyszerűen. Hiszen a dramaturg itt a korszellem maga. És ez a korszellem azt diktálja, hogy a közönség, vagyis a kortárs nép színe előtt föltámasztott Szókratésznek újra vesznie kell, a filozófiának újra látványos vereséget kell szenvednie. Új korunk persze nem mulasztja el újraértelmezni ezt a passiójátékot. Míg a régi, bárdolatlan athéni népuralom méregpoharat ürítettett a filozófussal, addig a mi modern, kifinomult demokráciánk a sokaság, a nép barátjává avatja. Így, egy ilyen civilizált karaktergyilkosság áldozataként áll előttünk a színpadon.

De hát hogyan lesz Szókratészból a nép barátja? Ez is egyszerű. Egy kis szerkesztés dolga az egész. A filozófusok szeretnek sokat beszélni. Nem szükséges tehát mindent megismételni, amit hősünk a bírái előtt mondott.



Például a hosszú élet titkáról. Egy demokráciában. Arról, hogy ebben a rendszerben milyen veszélynek teszi ki magát az, akinek nemcsak az élete és vagyona kedves, de az igazság is.

Az igazság, pláne annak „objektív” változata, olyasmi, amin mi, civilizált demokraták nem vagyunk hajlandók összeveszni, és amiért nem állunk készen nemesen szembeszállni a sokasággal. Már csak azért sem, mert mi vagyunk a sokaság, és ebben a minőségünkben többre becsüljük a demokráciát a filozófiánál, vagyis az egymás iránti szolidaritást, a konszenzust az objektivitásnál, vagyis a szabadságot az igazságnál. Javarást azért szeretjük a demokráciát, mert itt mindenki szabadon dönthet arról, hogy nemesen akar-e élni, vagy nemtelenül.

Olyan Szókratészt akarunk tehát látni a színpadon, aki szolidáris velünk. Egy olyan filozófust, aki ezt a szo-

lidaritását úgy bizonyítja, hogy osztozik velünk abban az elégtételben, amivel a filozófián aratott győzelmünk tölt el bennünket. Ebben az interaktív passiójátékban persze mi is közösséget vállalunk a filozófussal. Együtt érzünk vele. Mi nem a bíráiként vagy holmi esküdtszék tagjaiként, és nem is a róla rágalmakat terjesztő polgártársaiként, hanem barátaiként hallgatjuk őt. Értjük a vádlóján, a fűzfapoéta Melétoszon gyakorlatoztatott íróniáját. Egyszerre osztozunk szellemi fölényében és a vádlója iránti megvetésében. Együtt göcögünk vele azon a sületlenségen, hogy ő, úgymond, megrontaná a város ifjúságát. Megelőlegezzük neki azt a következtetést, hogy ilyesmiben csak a hordószónok Lükón és a politikus Anütosz által felbízott Melétosz lehet bűnös.

Csakhogy ez a következtetés elhamarkodott. Már ha abból indulunk ki, amit Szókratész eredeti, nyers, nem homogenizált, nem pasztőrözött állapotában gondolt és mondott. Mert ha ebből indulunk ki, akkor kiderül, hogy a fűzfapoéta valójában a mi emberünk. Közülünk való.

Szókratésznek arra a kérdésére, hogy rajta kívül még ki árt a város ifjainak, Melétosz nem tud, nem akar, nem mer senkit megnevezni. Talán valaki a bírák közül? Nem! Esetleg a tanácstagok némelyike? Dehogy! Csak nem a népgyűlés tagjai között akadnak ilyenek? Isten ments, távol álljon tőlünk! Vagyis az akadémikus filozófust leszámítva, senki sem rontja meg, sőt mindenki derekabbá teszi az ifjúságot.

Vagyis Melétosz a mi felfogásunkat (a közfelfogást) kifejezve úgy gondolja, hogy bár minden mesterség (*techné*) speciális tudást kíván, mégis van egyetlen kivétel, ami erősíti a szabályt: a politika, illetve a politikai erények műveléséhez, a közállapotok, a közoktatás és a köznevelés javításához *mindenki* ért.

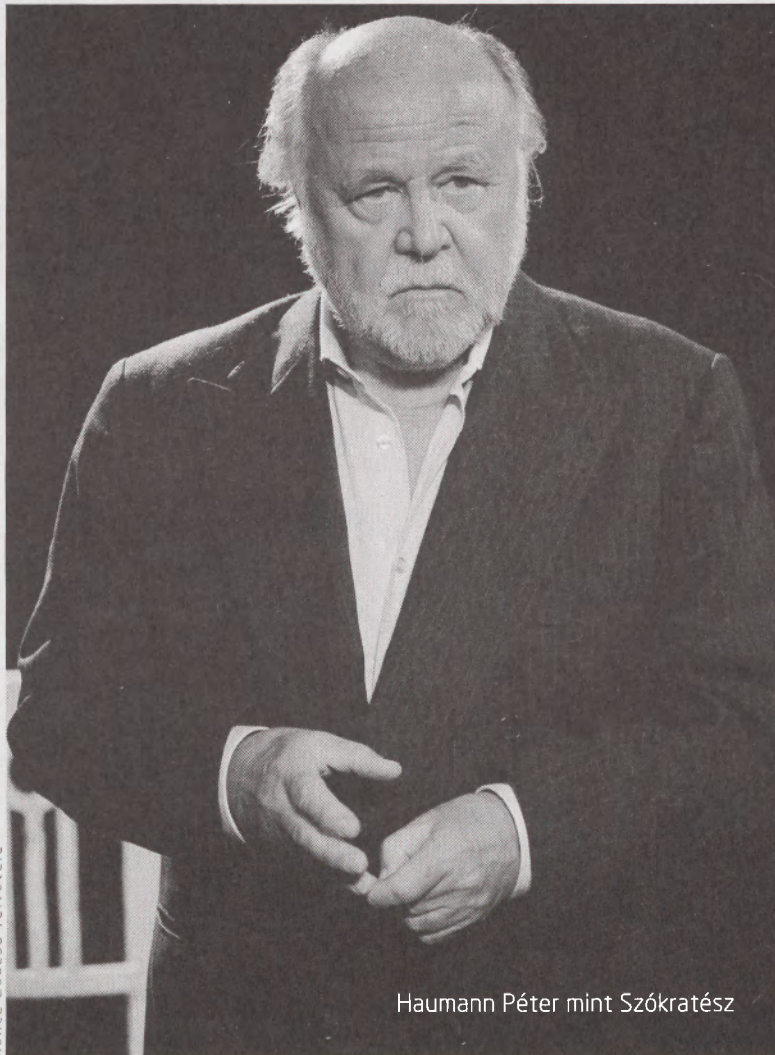
A bökkenő csak az, hogy miközben mi a nézőtérén egyfajta spontán népfrentot alakítunk barátunkkal, a színpadi Szókratésszal, az eredeti Szókratész ebből a barátságából, köszöni, nem kér. Miközben mi értő félmosolyokkal biztosítjuk együttérzésünkről, és mintegy a nép nevében egyhangúan felmentjük a vád alól, a filozófus fenntartja az ellenünk eredetileg felhozott vádjait. Vétkesnek talál minket a saját magunkhoz, ember voltunkhoz méltatlan, megvizsgálatlan élet gyakorlásában, és ezért a filozófia nevében eltilt bennünket a közügyek gyakorlásától.

Közfelfogásunk téves. A *techné* működésére érvényes szabály nem ismer kivételt: mint minden mesterség, így a politika műveléséhez is speciális tudás szükséges, következésképp nem bízható akárkire, vagyis ránk, a népre. És ugyanezért nem bízható ránk, illetve a népuralmi korszellemre a színházi dramaturg és a rendező mesterségének művelése sem. Különösen akkor nem, amikor a népuralom és a filozófia viszonyának színpadra állításáról van szó.

Rossz jel, ha egy *Szókratész védőbeszéde*-előadás jó hangulatú. Márpedig én a tíz évvel ezelőtti Merlinben (Jordán Tamás) és az idén márciusban a Katona Sufni-jában (Haumann Péter) látott előadások hangulatáról csak a legjobbat tudom mondani. Szókratészt – saját állítása szerint – azért küldték az istenek a városra, annak népére, hogy mint valami bögyöly, csipkedésével felébressze ezt a nagy lomha paripát. A mondott két szí-

nész technikai tudását dicséri, hogy a nézőtérén helyet foglaló nép, a lomha ló ilyen irritáló csipések helyett inkább kockacukrot érezhetett elolvadni a szájában.

Mindez nem jelenti azt, hogy egy hiteles előadásnak feltétlenül ugyanolyan elemi hatást kellene gyakorolnia a nézőkre, mint Alkibiadészra, akit Szókratész szavai állítólag könnyes önváddal töltöttek el, és arra a felkiáltásra indítottak, hogy az életét így, ilyen megvizsgálatlanul, filozófiátlanul nem érdemes tovább élnie. De *valami* szúró bizsergést csak kellene éreznie a mindenkori, újkori közönségnek. Valamit csak meg kellene sejtenuk



Haumann Péter mint Szókratész

abból, amit Szókratész gondolt rólunk. Arról, hogy az ifjúságot végeredményben nem a fűzfapoéta, nem a hordószónok és nem is a politikus, hanem a nép rontja meg – saját magával együtt.

Ilyen hiteles előadás nincs, és nyilván nem is lehet. Mert aligha lehetséges egy sokaságot rábírnunk arra, hogy önmagával nemesen szembeszálljon. Így azután tanácsosabbnak tűnik a közönséggel való fraternizálás helyett visszatérni az eredeti, Szókratész-féle utcai performanszokhoz, a nyilvános *tête à tête*-ekhez. Az ilyen előadások autenticitásának fokmérője egyszerűen az lehet, hogy a mestert imitáló színésznek mennyire sikerül egyenként magára haragítania azokat, akik egy színházi sokaságot alkotva olyan könnyen a barátaik lennének.

Bár Szikora és stábja szakmai és művészeti kérdés-ként igyekezett a színpadra állítást megközelíteni, a szűkebb (2002. március 15.) és a tágabb (Magyar Millennium) keretek, valamint az építkezés anomáliái⁴ átpolitizálták az előadás recepcióját.⁵ A felújítás így nem csupán esztétikai kérdésként és színháztörténeti eseményként jelent meg, hanem politikai tettként is olvashatóvá vált. Ennek következtében az előadás (hivatalos) recepciója is elsősorban politikai válaszokat generált. A budapesti színházi előadásokkal általában nem sokat foglalkozó vidéki újságok is reflektáltak rá (például *Zalai Hírlap, Délmagyarország*),⁶ s olyan közéleti lapok is foglalkoztak a témával, amelyek egyébként nem sűrűn közölnek színházi tárgyú írásokat (például *Demokrata, Heti Válasz, Magyar Világ*).⁷ Míg a „balliberális” sajtó az épületmegnyitást, a felújítást, valamint annak televíziós közvetítését kormánypárti választási propagandaként szemlélve általában negatíván ítélte meg, addig a „jobboldali” sajtó ugyanezeket az eseményeket pozitívan értékelte. Mindenesetre az olvasó az adott lap-folyóirat-internetes portál pártpreferenciáját ismerve eleve valószínűsíthette a reakciókat. Jelen tanulmányban a politikai keretektől nem függetlenül, de a bipoláris válaszokat kerülve, kísérletet tehetünk, hogy Szikora rendezését megpróbáljuk a *Tragédia* színpadra állítási hagyományaihoz illeszteni és értelmezni.

A *Tragédia* színpadra állításának 2002-ig alapvetően három hagyománya létezett. Az egyik Paulay Ede nevéhez fűződik, aki az 1883-as ősbemutatót az akkori európai színházi elvárásokra döntő hatással lévő ügynevezett meiningeni-historizáló stílusban rendezte meg. Paulay minden képhez külön díszletet tervezett, felhasználva ehhez a Nemzeti teljes díszlet- és jelmezállományát, kiaknázva az éppen bevezetett villanyvilágítás lehetőségeit, s így a történeti színek korhűségét még egy antikvárius sem kérdőjelezte meg.⁸ Ezt a színpadra állítást követték aztán Hevesi Sándor 1908-as népszínházbeli, Voinovich Géza 1934-es nemzeti színházi, Németh Antal által a Nemzeti Színház centenáriuma számára készített 1937-es változatai, illetve Vámos Lászlónak a Szegedi Szabadtéri Játékokon 1965-ben bemutatott, majd 1983-ban a Madách-centenáriumra készített nemzeti színházi rendezései, valamint a Madách Színház épületfelújítása után, 1999-ben, a Kerényi Imre által bemutatott verzió is. Az egymástól jelentős mértékben eltérő előadások közös tulajdonsága volt, hogy mindegyik elsődlegesen a vizualitás és a látvány oldaláról, valamint különböző technikai invenciók használatán keresztül próbálta meg újraértelmezni és új keretbe helyezni a *Tragédiát*.

Az 1926-os, Hevesi Sándor rendezte előadás viszont nem elsősorban a történeti hűség reprodukcióját, a vizualitást és a látványt állította előtérbe, hanem a *Tragédia* metafizikai dimenzióit s misztériumjellegét hangsúlyozta, és ügynevezett misztériumszínpadon adta elő. A misztériumszínpad fő jellegzetessége a történeti színekben megjelenő emelvényrendszer volt, amelyet az eltérő korok érzékeltetésére különböző, az adott korra jellemző tárgyi attribútumokkal (zászló, szőnyeg, kanapé stb.) rendeztek be.⁹ Az 1926-os Hevesi-féle hagyomány továbbgondolása Horváth Árpád 1937-es debreceni rendezésében, majd Németh Antal 1939-es ügynevezett kamararendezésében jelent meg.¹⁰

Németh rendezése a középkori haláltáncjátékok oratóriumszerű színpadra állítását követte. Az előadás

színpadi keretével a középkori misztériumokra és mirakulumokra való utalásnak megfelelően nyitott szárnyas oltár szolgált, amelynek az adott színnek megfelelő táblaképei jelölték a helyszínt, s képzőművészeti tablók előtt játszódott az emberiség drámája.¹¹ Tulajdonképpen ezt az elvet követték és értelmezték újra Major 1960-as és 1964-es, Brecht és Brook inspirálta ügynevezett „bőrruhás” színpadra állításai, Paál István katedrális megjelenítő díszletben játszódó, tiszszereplős szolnoki előadása (1980), Lengyel György 1981-es Madách színházi, Ruszt József szertartásjátékot formáló, misztériumszínpadot alkalmazó zalaegerszegi (1983) és Csiszár Imre miskolci, parasztmisztérium jellegű (1984) rendezései is.¹²

A harmadik színpadra állítási változatot a Huszonötödik Színház *M-A-D-Á-C-H* című előadása (1974) és a Mozgó Ház Társulás *Tragédia-jegyzetek* (1999) című előadása jelentette. Az előbbi Madách művének „darabokra szedésével”, mint azt a kortárs kritika megjegyezte, „nem egy művész véleményét és nézeteinek összességét fejez[te] ki, hanem a közösen dolgozó csoport gondolkodását és eredményeit a kutatásban”.¹³ Az előadás nem a klasszikus szöveg újabb színpadra állítását kísérte meg, hanem „kollektív alkotásként”, inkább a klasszikushoz való viszonyt tette vizsgálat tárgyává. Mint azt Fencsik Flóra kiemelte, „merész kísérlet ez, amely a klasszikus szöveget nyersanyagként használja”.¹⁴ A produkció „lényegében újragondolási folyamatot tükröz. Azt, mit és hogyan olvastak ki ma a *Tragédiából* a társulat tagjai.”¹⁵ Cirkuszi sátorra utaló díszletben, a londoni szint középpontba állító értelmezésben zajlott az Úr és Lucifer közötti harc.¹⁶ Az előadásban csak Madách-szövegeket használtak, de azokat a színpadi szituációktól függően, radikálisan áthelyezték.¹⁷ „Nem másolható fogás, hanem alkotói eljárás, szellemi viszo-

⁴ A keretektől és az építkezés anomáliáiról lásd a teljes tanulmányt.

⁵ Már a bemutató idején Szikora több nyilatkozatban elmondta, hogy először nem rá gondoltak. Csak hogy akire gondoltak, az nem vállalta el a rendezést. Ez a gesztus már a bemutató előtt jelezte, hogy a színházi szakmában sem egységes a vállalkozás megítélése. Lásd SZIKORA 2002.

⁶ Lásd GYÓRFFY I. 2002, HOLLÓSI 2002.

⁷ A *Demokratában* BENCSEK András és BARTA Boglárka, a *Heti Válaszban* Horváth Csaba, a *Magyar Világban* pedig Cs. NAGY Ibolya írt a megnyitóról és az előadásról. Lásd BENCSEK 2002, BARTA 2002, CS. NAGY 2002, HORVÁTH 2002.

⁸ Ennek a hagyománynak a továbbélése sokat köszönhet az Athenaeum Kiadó által megjelentetett *Tragédiáknak*, amelyek Zichy Mihály réznyomatú történeti képeit is tartalmazták.

⁹ Lásd NÉMETH 1933, 99–113.

¹⁰ Lásd KOLTAI 1990, 87–90.

¹¹ Uo. 110–122.

¹² Bár a *Tragédia*-hagyomány utolsó negyven évének a részletes feldolgozása még várat magára, jelen tanulmány keretén belül sem kísérhetjük meg ennek a munkának az elvégzését.

¹³ MOLNÁR GÁL 1974.

¹⁴ FENCSEK 1974, 3.

¹⁵ TAKÁCS 1974, 4.

¹⁶ Ez a felfogás jelent meg később a Komáromi Jókai Színházban 1993. március 19-én bemutatott, Beke Sándor által rendezett előadásában is.

¹⁷ Mint azt a *Magyar Ifjúság* kritikusa megjegyezte: „Az előadás ugyanis – bár nem hangzik el benne egyetlen mondat sem, amely nem a *Tragédiából* való – szabadon kezeli a mű szerkezetét és szövegét. Színeket cserél fel, von össze, szereplők, szituációk, jelenelek olvadnak egybe, vagy egy-egy sor kap különös hangsúlyt, dialógusok formálódnak dalszöveggé vagy indulóvá, egymástól több szín távolságra levő párbeszédnek vagy monológtrédeknek alkotnak új egységet, felbontva ezzel a dráma klasszikusnak tartott dramaturgiai konstrukcióját.” (n. n. 1974, 12.)

nyulás egy nemzeti klasszikushoz, annak érdekében, hogy lerobbantsák művéről a közhelyeket.”¹⁸

A Mozgó Ház Társulás előadása is hasonlóképpen közelítette meg a szöveget, s a lehmanni posztdramatikus színház jellemzőit állította előtérbe Madách drámájának újraértelmezése során.¹⁹ Díszletként bekamerázott és behangosított hosszú asztal szerepelt, a színpad háttérében két hatalmas vetítövásznon lógott, amely körül és előtt jelenítették meg az alkotók a *Tragédiához* fűzött kommentárjaikat. A *M-A-D-Á-C-H*-hoz hasonlóan, de már nem csupán Madách-szövegeket használva, az előadás elszakadt a szövegtől, csak hivatkozásként idézte a *Tragédia* színeit, s nem használta a karakterizálásnak a hagyományos értelemben vett típusait sem. A Mozgó Ház előadása nem újabb színpadi keretbe helyezte tehát a klasszikus szöveget, hanem a jelen és

ben igazolja a revü-*Tragédiát*, kifejezi a jelen kor alacsony szellemi és a Nemzeti Színház magas technikai szintjét”.²¹ Ezt a felfogást támasztotta alá, hogy az előadásban minden jelenethez új díszlet és új jelmez tartozott, folyamatosan újabb és újabb vizuális elemek zúdultak a nézőkre, s úgy tűnt, mintha az egyes színek között a folytonosságot csak a cselekmény és a három főszereplő jelentené.²²

Bár kétségtelen volt a látvány fokozott használata, ugyanakkor nem állítható, hogy „semmilyen koncepció nem [volt] felfedezhető”²³ az előadásban. A Szikora-rendezés alapkonceptiója egyrészt a vizualitás és a színház technikai adottságainak előtérbe állításán keresztül valóban kapcsolódott a Paulay-féle hagyományhoz. Másrészt azonban kimutathatók azok a mozzanatok is, amelyek a Huszonötödik Színház és a Mozgó Ház Társulás



a klasszikus szöveg viszonyát állította színpadra. Azokat a reakciókat, amelyeket Madách műve váltott ki a társulattól. Bár a szövegből indultak ki, nem tértek vissza hozzá, s a színpadra állítást így nem rendelték alá a szöveg primátusának.²⁰

A kritika Szikora rendezését egyértelműen a Paulay-féle látvány-hagyományhoz kötötte. Mint azt a bemutató után Koltai Tamás az előadásra nézve nem túl hízelgően megfogalmazta: „[Szikora] felfogása teljes mérték-

előadásainál jelentek meg. Ezeknek az egyik elemét a jelenre való folyamatos reflektálási vágy; a másikat Ádám és Éva „átlagember voltak” a hangsúlyozása jelentette; a harmadikat pedig a Paulay-féle hagyomány vizualitásának tudatosan felvállalt továbbgondolása.

A bemutató előtt megjelent interjúban Szikora mindenekelőtt azt hangsúlyozta, hogy azért esett választása a *Tragédiára*, mert az, a *Bánk bánnal* ellentétben, nem nemzeti, hanem „globális dimenzióban gondolkodik”.²⁴

¹⁸ MOLNÁR GÁL 1974.

¹⁹ Lásd LEHMANN 2006.

²⁰ Az előadás kritikáját lásd DARVAY 1999. Ez a felfogás jelent meg a SZAKKÖR Az *E.T.* c. előadásában is (bem.: Thália Színház Stúdió, 2010. május 1., rend.: Dömötör András).

²¹ KOLTAI 2002b. BÓTA Gábor is ezt emelte ki: „A felújított Madách Színház megnyitóján például esztrád lett a jeles műből. A Nemzetiben pedig [...] revü, aminek nem jó a ritmusa, ami pár sikerült megoldás dacára is elnyomja a színészt” (BÓTA 2002, 8.). KOVÁCS Dezső pedig egyszerűen „dekoratív revünek” nevezte

az előadást (KOVÁCS 2002, 32., illetve még NÁNAY 2002) is.

²² A rendezés ugyan tett némi tétova kísérletet a folyamatosság hangsúlyozására a szerepösszevonásokkal (a három arkangyal – Bitskey Tibor, Raksányi Gellért, Bodrogi Gyula – például több szerepben is feltűnt), képi (a színeket összekötő csatorna például) és zenei (Ádám és Éva lírai jeleneteinél ugyanaz a zenei motívum ismétlődött) elemekkel, de ezek sem tudták a produkciót összetartani, mivel pusztán ismétlésként hatottak.

²³ NÁNAY 2002.

²⁴ SZIKORA 2002, 98.

Madách szövegének újraértelmezéséhez pedig a kortárs vizuális nyelvet metanyelvként használva próbálta meg felnyitni a klasszikus szöveget. Mint fogalmazta, „provokálni akarom ezt a multiplex-nemzedéket, még hozzá saját eszközeivel, olyan gondolatok felvetésével, amelyekről *Az ember tragédiája* szétfeszül”.²⁵ A probléma tehát nem a koncepció hiányából fakadt, hanem inkább a koncepció radikális végiggondolásának elmaradásából, azaz a megvalósítás következtelenségeiből származott.

Az előadás a jelent – a *M-A-D-Á-C-H*-hoz hasonlóan – a londoni színnel azonosította, amelynek végtelenül sematikus pláza-képe szerint minden eladó és minden megvásárolható. A jelenlét való párhuzam ki- és bemutatását az előadás minden színben megkísérelte.²⁶ Ezeknek a párhuzamoknak a megvalósítása azonban

felidézve például a jugoszláv, afgán vagy afrikai tömegmészárlásokat, nem kapcsolódott közvetlenül a kortárs jelenhez. Ellenben az athéni szín végén, a Boeing repülőgéppel megjelenő turisták szirtaki tánca kapcsolódott ugyan a kortárs jelen Görögország-képéhez, de nem hozott létre tág és átgondolt értelmezési mezőt, azon az egyszerű állításon kívül, hogy az európai civilizáció bölcsője a turizmus szintjére süllyedt.

Lehet, hogy a történeti színek lehetséges értelmezési körének a kitágítását jobban segíthette volna, ha Szikora nem a kortárs párhuzamok megjelenítését hangsúlyozza elsősorban, hanem a római színhez hasonlóan a jelen horizontjából asszociációs felületeket idéz meg és ajánl fel. Mintegy valóban *vízióként* jelenítve meg Ádám álmát. Ebben az esetben a Lucifer által felidézett, Ádám és Éva által átélt víziót valóban az álom asszociációs dra-

maturgiája vezethette volna, amely így ténylegesen felnyithatta és kitágíthatta volna a *Tragédia* értelmezési lehetőségeit. Ennek hiányában azonban maradt a történet kronológiájához csatolt asszociációk jobban vagy rosszabbul sikerült, de végeredményében sajnos mindenképpen *ad hoc* volta.

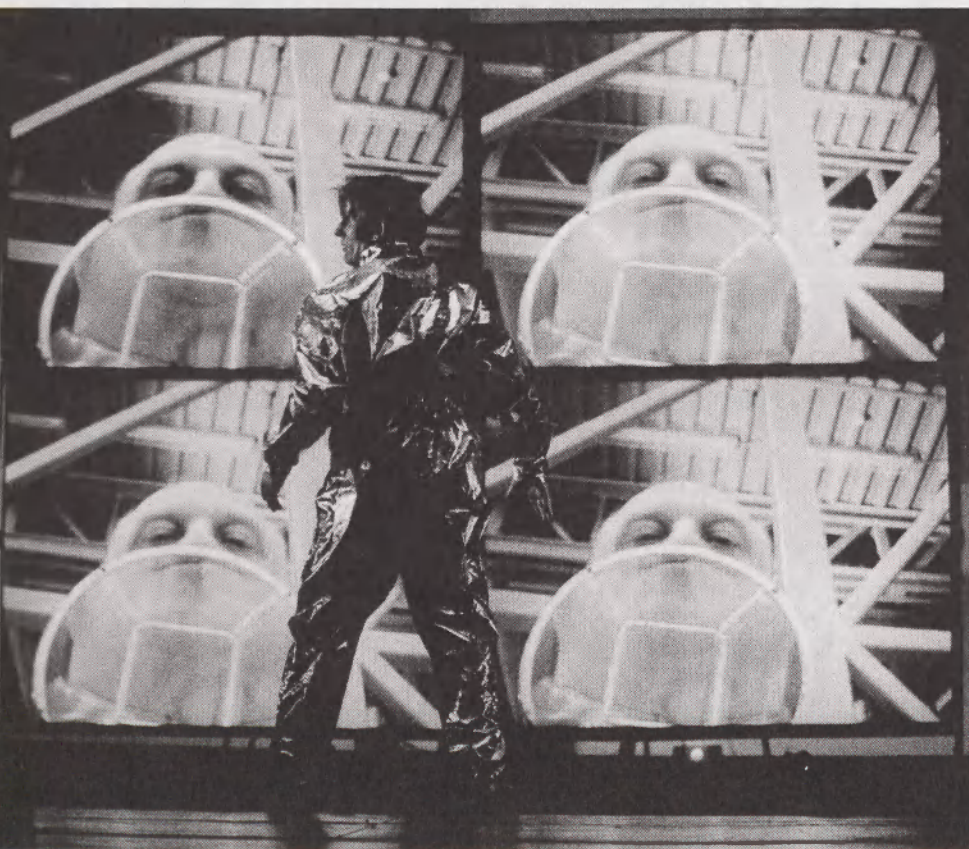
A koncepció másik lényeges eleme a főszereplők kiválasztásában mutatkozott meg.²⁷ A hagyománytól eltérően, mint azt Molnár Gál Péter kifejtette, „Szikora kiemelte a főszerepeket szerepköri meghatározottságukból, miszerint Ádámot az együttes hőse, Évát heroina (vagy naiva) játssza, Lucifert pedig az intrikus színész”.²⁸ Sőt, a szerepköri meghatározottság elvetésén kívül Szikora rendezése az életkorral is játszott: Ádám és Éva korban idősebb lett Lucifernél. A megvalósítás problémája azonban az volt, hogy nem használta ki ezt a lehetőséget. Így az előadás alapján nem vált eldönthetővé, hogy

a főszereplők „átlagember” jellege rendezői elvszerűségből vagy „csak az előadás-kavalkádnak a főszereplőket eltörpítő jellegéből adódna”.²⁹

Pontosan azért nem, mert a főszereplők mintha kisserűvé tették volna az átélt élményeket is: „inkább csak megtörtént velük nyílt színen a történelem, csak bámeszkodtak, sodródtak, kínlódtak anélkül, hogy valóban átélték volna a rájuk szakadó emberi drámákat”.³⁰

egyrészt nem konzekvensen történt, másrészt pedig nem volt egymás vonatkozásában rendszerszerűen átgondolt. A legösszetettebben talán a római színben működött. Itt a gladiátorok pankrációt idéző ketrecharca után a féktelen tivornya sanzonzai és jelmezei az 1930-as évekre utaltak. A kortárs tematika hangsúlyozása akkor vált igazán nyilvánvalóvá, amikor a pestisben elhunyt tetemeket az auschwitzi légerekben használt rabruhába öltözött szereplők tölték be. Érkezésükkel így a római jelenet átalakult a második világháborút megelőző hedonista-pusztító időszaká, felidézve a boldog békeévek mítoszát, miközben a talicskások felelevenítették a világháború embertelen pusztítását is. Ennek következtében több idődimenziót sikerült egymásba játszani, amelyek egymást kiegészítve kínáltak összetett értelmezési lehetőséget.

A megvalósításnak a koncepcióhoz képest mutatkozó következtelenségét ebben a jelenetben viszont az jelentette, hogy a jelenet, bár könnyen megtalálhatta volna,



²⁵ SZIKORA 2002, 99.

²⁶ Mint SZIKORA említette is, „az előadás minden történelmi színben [...] megfelelően merész párhuzamot von a jelenlét” (SZIKORA 2002, 99.).

²⁷ Nem beszélve az előadásban játszó színészek kiválasztásáról, amelynél úgy tűnik, hogy Szikora „a művésztől teljesen idegen szempontok szerint válogatott: legyen fővárosi és vidéki, vezető színész és epizodista, hazai és határon túli (s ezen belül minden régió képviselője), idős és fiatal” (NÁNYAY 2002).

²⁸ MOLNÁR GÁL 2002, 11.

²⁹ TARJÁN 2002, 21.

³⁰ FÖLDES 2002, 10.

Hiszen a polgári dráma kialakulása óta már a színház is tudja, hogy „hétköznapi” emberek életében is történnek tragédiák, kiábrándulások, szerelmek, hitek és vágyak, amelyek katartikus átélése és átételése nem színházi szerepkörtől és társadalmi rangtól függ. Az átélés és átételés hiányában viszont Szikora *Tragédiájában* sem a szerepkörök, sem az életkorok nem kerültek igazán játékba azon a közhelyes állításon kívül, hogy a kisemberek átlagélete milyen szűkös, s valóban csak elszenvedik a történelem viharait.

A Paulay-hagyomány vizualitásának a továbbgondolásához is fontos aspektusokkal próbált hozzájárulni Szikora rendezése. Mint azt Kemény György megállapította, „a filmművészet[nek] mint szellemiség[nek], mint látványkezelés[nek] és mint konkrét vetített kép[nek a megjelenítésével]; valamint az adaptációt átszövő kortárs képzőművészeti hatások[nek a használatával]”.³¹ Szikora tehát egyrészt vetített képekkel, a színeket elválasztó mozgóképpel, az egyes színekben megjelenő vizuális elemekkel, másrészt kortárs képzőművészeti utalásokkal, harmadrészt pedig színházi (ön)idézetekkel³² tett kísérletet a *Tragédia* értelmezési lehetőségeinek felnyitására és kitágítására. Az előadás vizualitásának újításai – igaz, ezek nem példa nélküliek, hiszen már Németh 1937-es rendezése is a kortárs technika által addigra lehetővé tett vizuális elemekkel gazdagította az előadást – a kortárs vizuális kultúrát voltak hivatva az előadásba emelni.

A megvalósítás problémáját azonban, vagyis a kritikusok által kifogásolt revüjelleget éppen az adta, hogy „a képek gyakran [...] alig illeszkednek az előadás logikájába; a mozgókép sokszor nem a színpadi látvány részeként, hanem illusztrációként jelent meg”.³³ Az egyes színek elválasztására/összekötésére alkalmazott, cső-motívumra épülő, a korábbi színek képsorait felvillantó, illetve a következő szín hangulatát és tematikáját előkészítő képeket tartalmazó film például az ismétlések következtében repetitívnek hatott, s többszöri előfordulása/ismétlése a nézőben azt

az érzetet erősítette, hogy csupán technikai szerepe volt: az átdíszletezések és átöltözések idejének kitöltésére szolgált. Az egyes színekben használt filmes és képzőművészeti utalások és effektusok pedig egyrészt *ad hoc* jellegűnek,³⁴ másrészt pusztán helyi értékűnek tűntek, harmadrészt pedig gyakran csak megismételték



Koncz Zsuzsa felvételei

³¹ KEMÉNY 2002, 50. KEMÉNY számos kortárs filmes (Greenaway betűkavalkádja az *Isteni színjáték* tévéfeldolgozásából), képzőművészeti (Bosch *Örömök kertje*, Oldenburg tárgyszobrai, Warhol osztott képei) és színházi (Kantor happeningje) utalást fedezett fel. Lásd bővebben KEMÉNY 2002.

³² A kritika is említi a londoni szín doboz-szerkezetét, amely utal Szikora *Óriáscsecsemőjére*, és a zárókép vizsugarát, amely Szikora *A per*-rendezésének végén már szerepelt. Lásd KOLTAI 2002b, KOVÁCS 2002.

³³ KOVÁCS 2002, 32.

³⁴ A prágai színben például a tanuló egyszarvún (diákjaim szerint törpe vízilovon) ront neki a tudomány tornyának, ezzel az egyszerű gesztussal fejezve ki, hogy a diák egyrészt tanulni vágyik (el is mondja), másrészt pedig orrszarvúként csörtet a tudomány „tornyában” (mint elefánt a porcelánboltban, hogy még képzavarral is éljek).

a verbális információkat, kioltva ezzel hatásukat.³⁵ Tarján Tamás kritikája pontosan ezt emelte ki: „pazar ötletek végig nem vitt intencióit, a színek összehangolatlanságát, a logikátlan elkönnyítések és átugrások garadáját kell számon kérnünk ezen az organikussá válni képtelen előadáson”.³⁶ Így valóban az maradt ki a rendezésből, ami igazán izgalmassá tehetné volna Madách szövegének találkozását a jelen metanyelvként használt populáris kultúrájával.

Következésképp, bár Szikora rendezése sok lehetőséget rejtett magában, ezeket sajnos nem sikerült megfelelő módon beépítenie az előadásba. Ha az előadás valóban játékba hozta volna ezeket az elemeket is, akkor megvalósulhatott volna az, amiről kritikájában Horváth Csaba írt: „Ez a XIX. századi szöveg [így valóban] annak a XX. századi embernek a tragédiáját jelenít[h]ette [vona] meg, aki retentó látásoktól gyötörtén áll az új évezred kapujában”.³⁷

Szikora előadásának a *Tragédia* hagyományait előtérbe állító értelmezése mellett talán az adhatja további tanulságát, hogy a közvetlen társadalmi, politikai és ideológiai kontextus figyelembevétele nélkül nem igazán lehet a jelenre reflektáló, valóban *kortárs* művészetet létrehozni. Mikor Szikora a bemutató előtt azt hangsúlyozta, hogy „az ünnepi pillanathoz semmi köze a politikának, a Fidesz-kampánynak, amit mi csinálunk – az a művészethez tartozik”,³⁸ ezzel azt az illúziót táplálta, hogy az előadás s annak fogadtatása kiemelhető az adott történeti kontextusból. Mivel azonban az előadás elmulasztotta a *Tragédia* egyik alapmotívumának, a hatalom viszonyának a megjelenítését, s a jelen politikai és ideológiai kereteit is figyelmen kívül hagyta, Szikora „globális” értékeket (?) felmutatni szándékozó *Tragédia*-rendezését könnyű volt a Fidesz-ideológia szolgálatába állítani. A happy nemzeti *infotainment* részeként, fölerősítve a márciusi 15-i ünnepség és a Millennium eseményeinek a kontextusával, az előadás így már elsősorban kampánycélokat testesített meg.³⁹

Következésképp nemcsak az építkezés anomáliái, hanem a *Tragédia* bemutatójának 2002-es értelmezései is a kultúra repolitizálására hívták fel a figyelmet. Pontosán arra a jelenségre, hogy az 1989-ben a rendszerváltással létrejött kultúra függetlensége illúzióknak bizonyult. A Nemzeti Színház megnyitója mintha előrevetítette volna a 2000-es éveknek azt a tendenciáját, hogy a politika (minden oldalon, különösen lokális szinten) szolgálólányként tekint a kultúrára, s intézményeit hűbértokként kezelve, vezetésükre saját, megbízható embereit rendeli.⁴⁰ Így, a Kádár-rendszerhez hasonlóan, olyan sajtóságos udvari kultúra jött ismét létre, amelyben minden – legyen az színházépület vagy előadás – a politikai célszerűség szolgálatába állíthatóvá vált. Ebben az összefüggésben igazat kell tehát adnunk Csepeli Györgynek abban, amit a Nemzeti Színházról írt: „Jelkép lett az épület, de nem a nemzet csinosodásának és polgárosodásának jelképe, hanem a kultúra államosításának és az értelmiség megszarolásának jelképe.”⁴¹

Nemzeti Színház – s a jövő?

A második évezred első évtizedében a nemzetiszínház-elképzelésről két egymással ellentétes koncepció látott napvilágot. A szerb származású, Hollandiában élő színháztörténész, Dragan Klaić szerint a nemzetállá-

mok szétfoszlásával a monumentális, állandó társulattal rendelkező, repertoárszínház jellegű nemzeti színházaknak is bealkonyult. „Mostanság a nemzeti színház terminusa inkább véletlenszerűen használt, szinte jelentés nélküli címkévé vált, egy anakronisztikus és kifulladás ideológiai konstrukcióé. [...] A nemzet szolgálatának missziója kevés értelemmel bír a globalizáció és az európai integráció idején.”⁴² Mivel az egységes nemzet színpadra állításáért létrehozott intézmény elvesztette létjogosultságát, így megszüntetésére is elérkezett az idő.

A kanadai színházteoretikus, Janelle Reinelt viszont nem osztja Klaić véleményét. Szerinte „a nemzeti színház elsődlegessége eltűnhet, de a nemzeti identitás és a »nemzeti érzés« kérdései valószínűleg a közeljövőben sem fognak eltűnni. [...] Mivel a nemzet elképzelése nem statikus, ha továbbra is jelentéssel akarjuk ellátni, akkor még inkább szükség van vitára és képzeletre. Az a vágy, hogy kapcsolatba kerüljünk ezekkel a fogalmakkal és lehetséges megjelenéseik politikai és társadalmi különbözőségeivel, makacsul tartja magát, sőt növekvő mértékben tör elő.”⁴³

Ez viszont azt jelenti, hogy a XXI. század nemzeti színházának elképzelését, hasonlóan a többi nemzeti intézményéhez, a megváltozott nemzeti, európai és glo-

³⁵ Ilyen például az egyiptomi színből alkalmazott vetítés. Lucifer azon szavaira („Nem érzed-e a lanyha szelletet?”) a képernyőn pitypang bőbitája tűnik fel, amelyet a mellette elsuhanó autókerek lassan megfoszt díszes koronájától.

³⁶ TARJÁN 2002, 21. Nem mindenki értett egyet ezzel az értelmezéssel. METZ Katalin a *Magyar Nemzet*ben éppen azt emelte ki, hogy „az új teátrum hipermodern színpadtechnikáját a lehetőségekhez (és ismert rendezői hajlamaihoz) képest [Szikora] csak módjával, szigorú szelektálással, azaz indokoltan – a megfelelő történelmi-gondolati s a színpadi szituációt alátámasztó módon – használja. Nem válik öncélúvá az a mindig kockázatos rendezői eszköz sem, amikor anakronizmusok sokaságát veti be az előadásfolyamba: a mára utaló képi képzetársításai epp erősíti, illetve ellenpontozza a darab filozofikumát, és korunk asszociációs körébe vonva a darabbéli eseményeket, világosan követhetővé, érthetőbbé teszi a madáchi gondolatokat” (METZ 2002, 7.). CS. NAGY Ibolya számára viszont „a poézis [...] a kihagyott gyönyörű sorok, az egész mű zengése” hiányzott (CS. NAGY 2002, 7.).

³⁷ HORVÁTH 2002, 62. Az idézet szó szerint így hangzik: „Ez a 19. századi szöveg annak a 20. századi embernek a tragédiáját mondja el, aki retentó látásoktól gyötörtén áll az új évezred kapujában” (HORVÁTH 2002, 62.). Kettőnk véleménye között a különbség az, hogy míg HORVÁTH szerint ez az előadásban meg is valósult, szerintem távolról sem.

³⁸ SZIKORA in KARÁCSONY 2002, 3.

³⁹ Bár a független művész elképzelése nem több, mint romantikus idea, a műalkotásnak mindig van lehetősége arra, hogy saját lehetséges világán keresztül megkérdőjelezze a hatalom elveit, vitába szálljon velük, bemutatva saját esendőségét és kiszolgáltatottságát. Szikora rendezése azt a dilemmát is előtérbe állította, hogy a létrejövő műalkotás feledtet-e, illetve át tudja-e értelmezni létrejöttének körülményeit, etikai, morális dimenzióit. Hiszen történeti források bizonyítják, hogy a Mediciek és Esterházyak művészeti pártolása például elsősorban nem a művészetet, hanem saját dicsőségük megjelenítését és hatalmuk kulturális hegemoniaként való legitimálását szolgálta. A jelentős különbség a kortárs kultúra-finanszírozókkal szemben az, hogy a Mediciek és az Esterházyak saját pénzüket és magánvagyonukat fordították kulturális célokra. Jelen esetben pedig a köz vagyona fordítódott csoportérdekek kiszolgálására és csoportérdekek kulturális legitimálására.

⁴⁰ Lásd a budapesti és a vidéki színházigazgatói pályázatok körüli anomáliákat.

⁴¹ CSEPELI 2003.

⁴² KLAIC 2008, 220.

⁴³ REINELT 2008, 229.

bális kereteket figyelembe véve szükséges újragondolni. Hiszen az európai nemzetállamok és intézményeik, különösen az Európai Unió határain belül, ma mindegyik azzal a kihívással szembesülnek, hogy miként közvetítsék mindig is meglévő, mostanra azonban megerősödő és önálló szerepre vágyó, egymástól kulturálisan, etnikailag, politikailag és gazdaságilag is eltérő közösségeik és csoportjaik diskurzusait, nézeteit és perspektíváit. Reinelt szavaival: „A pillanat egyik leg-sürgetőbb kérdése az, hogy a nemzeti színházak milyen mértékben képesek megkérdőjelezni saját koncepciójuk adekvát voltát, mialatt a nemzetről magáról áthelyezik a hangsúlyt a nemzet *viszonyainak* a vizsgálatára egyrészt az európai identitással, másrészt pedig olyan nemzetközi identitásokkal kapcsolatban, amelyek az »európai« identitást más kontinensekkel és más országokkal szemtől szembe hozzák játékba.”⁴⁴

A hazai helyzetre vonatkoztatva ez azt jelenti, hogy amíg a nemzetiszínház-elképzelés újragondolását nem végezzük el, addig a presztízsbetűzésként létrehozott Nemzeti Színház csak önmagába és önmagára záródó intézményként működhet. Kiemelt financiai helyzetéből következően pusztán irigyelt vagy vágyott, dicsért vagy kárhoztatott, de mindenképpen neuralgikus pontja a színházi és a társadalmi közegnek. Betöltheti ugyan a „legjobb” tétélezett „zászlóshajó” szerepét – bármit jelentsen is ez –, de a többiek csak irigykedve nézhetnek. Követni nem tudják, mivel nincsenek meg ehhez a szükséges forrásaik és lehetőségeik. Ez viszont azt is jelenti, hogy amíg a nemzeti színház szerepe és funkciója nincs egyértelműen, az ország lakosságának és a színházi szakmának a bevonásával tisztázva, addig könnyen felhasználható egyetlen egyén, csoport, illetve politika érdekeinek a kiszolgálására.

Megoldást csak a nemzetiszínház-elképzelés újragondolása nyújthat, mind elméleti, mind financiai, mind szervezeti szinten. Remélhetőleg ennek az újragondolásának a következtében a nemzeti színház az egymástól eltérő csoportok és közösségek plurális, sokoldalú és állandó középpont nélküli *hálózatán* alapuló elképzeléssé válik, amely a nemzet szétszórt és kulturálisan megosztott összetételét is képviselni tudja. Ez az új tartalmi és működésbeli formáció (talán) igazolhatja, hogy még a mai posztindusztriális, poszt-szocialista, posztkoloniális és globalizálódott világban is, amikor a kapitalista kultúrparban a színház csupán marginális árucikk, a nemzetiszínház-projekt maga köré tud gyűjteni embereket, pártokat, csoportosulásokat és intézményeket, arról vitázva, illetve megmutatva azt, hogy milyen lehet, illetve milyennek kellene lennie a nemzet színházának. A nemzetiszínház-projekt mai irányítói így (talán) új módszertani terepnek és alternatív térének alakíthatják a régi elképzelést és a régi intézményt, hogy (tényleges vagy virtuális) falain belül és kívül a (színházi és nem színházi) *status quo* újragondolható legyen, lehetővé téve a nemzeti (ségi) létnek, a nemzetközi és a nemzeti identitások újabb és újabb viszonyokba rendeződő konstrukcióinak elemzését és megértését. Mint azt Frank Peeters Belgium Nemzeti Színházaival kapcsolatban írta: „ameddig igaz az, hogy az emberek jelentik a nemzetet, addig egy színház csak

akkor hívhatja magát igazán nemzetinek, ha ajtaja teljes mértékben nyitott minden belga számára, legyen új vagy régi, beszéljen hollandul, franciául, marokkóiul, törökül, arabul vagy bármilyen más nyelven, amelyet jelenleg beszélnek Európa fővárosaiban.”⁴⁵ Jó lenne, ha ugyanez érvényes lehetne a hazai viszonyokra is, s minden hazai „belga” reprezentálódhatna a Nemzeti Színházban. A többit pedig majd csak meglátjuk...

HIVATKOZÁSOK

- BARTA 2002 – BARTA Boglárka: Az ember tragédiája. *Demokrata*, 2002. március 21. 54–55.
- BENCSIK 2002 – BENCSIK András: Az eklektika dicsérete. *Demokrata*, 2002. március 21. 10.
- BÓTA 2002 – BÓTA Gábor: Parányi ember a hókuszpókusokkal teli világmindenségben. *Magyar Hírlap*, 2002. március 18. 8.
- CS. NAGY 2002 – CS. NAGY Ibolya: A Tragédia – Úr nélkül. Megnyílt az új Nemzeti Színház. *Magyar Világ*, 2002. április 7. 5.
- CSEPELI 2003 – CSEPELI György: Az értelmiség bekerítése. *Mozgó Világ*, 2003. www.mozgovilag.hu (2009. május 10.)
- DARVAY 1999 – DARVAY Nagy Adrienne: Posztmodern Tragédia. *Critikai Lapok*, http://www.c3.hu/~critikai_lapok/1999/12/991204.htm, (2009. május 10.)
- FENCSEK 1974 – FENCSEK Flóra: M-A-D-Á-C-H. – Bemutató a 25. Színházban. *Esti Hírlap*, 1974. március 16. 3.
- FÖLDES 2002 – FÖLDES Anna: Az ember parádéja. *Critikai Lapok*, 2002/6. 9–12.
- GY. J. 2002 – GY. J.: Dráma a tájban. Török Péter a kultúrák találkozásáról és a befejezetlen gesztusokról. *Heti Válasz*, 2002. augusztus 16. 48–49.
- GYÓRFFY I. 2002 – GYÓRFFY István: Hajóra szállunk? *Zalai Hírlap*, 2002. március 16. 6–7.
- HOLLOSI 2002 – HOLLÓSI Zsolt: A kép győzelme a szöveg felett. *Délmagyarország*, 2002. március 18. 9.
- HORVÁTH 2002 – HORVÁTH Csaba: Időutazás a mába. *Heti Válasz*, 2002. március 22. 60–62.
- KARÁCSONY 2002 – KARÁCSONY Ágnes: A Tragédia és rendezői. *168 óra*, 2002. március 21. 2–4.
- KEMÉNY 2002 – KEMÉNY György: Film, színház, Madách. *Filmvilág*, 2002/6. 50–51.
- KLAIC 2002 – Dragan KLAIC: Las Vegas a Dunán. *SZÍNHÁZ*, 2005/3. 31–32.
- KLAIC 2008 – Dragan KLAIC: National Theatres Undermined by the Withering of the Nation-State. In Steve E. WILMER (ed.): *National Theatres in a Changing Europe*. Palgrave Macmillan, London, 2008. 217–227.
- KOLTAI 1990 – KOLTAI Tamás: *Az ember tragédiája a színpadon (1933–1968)*. Kelenföld, Budapest, 1990.
- KOLTAI 2002a – KOLTAI Tamás: Nemzeti ekhós szekér. *Élet és Irodalom*, 2002. március 15. 14.
- KOLTAI 2002b – KOLTAI Tamás: „Tragédiának nézed?...” *Élet és Irodalom*, 2002. március 22. www.es.hu (2009. május 10.)
- KOVÁCS 2002 – KOVÁCS Dezső: „Hiú káprázat volt...”. *Kritika*, 2002/6. 31–32.
- LEHMANN 2006 – Hans-Thies LEHMANN: *Postdramatic Theatre*. Routledge, London and New York, 2006.
- METZ 2002 – METZ Katalin: Látomásokban az eszmék viadala. *Magyar Nemzet*, 2002. március 18. 7.
- MOLNÁR GÁL 1974 – MOLNÁR GÁL Péter: M-A-D-Á-C-H, A 25. Színház bemutatójáról. *Népszabadság*, 1974. március 27.
- MOLNÁR GÁL 2002 – MOLNÁR GÁL Péter: A Nemzeti Színház Tragédiája. *Népszabadság*, 2002. március 18. 11.
- NANAY 2002 – NÁNAY István: Son et Lumière. A Nemzeti Színház nyitó előadásai. *Beszélő*, 2002/5. www.beszelo.hu (2009. május 10.)
- NÉMETH 1933 – NÉMETH Antal: *Az ember tragédiája a színpadon*. Budapest Székesfőváros, Budapest, 1933.
- n. n. 1974 – n. n.: Madách, à la 25. Színház. *Magyar Ifjúság*, 1974. április 12. 13.
- PEETERS 2008 – Frank PEETERS: Creating and Dismantling the National Theatre in Devided Belgium. In Steve E. WILMER (ed.): i. m. 111–119.
- PODHORÁNYI 2002 – PODHORÁNYI Zsolt: Rekvium egy Nemzetiért. *Népszava*, 2002. március 21. 13.
- REINELT 2008 – Janelle REINELT: The Role of National Theatres in an Age of Globalization. In Steve E. Wilmer (ed.): i. m. 228–238.
- SZIKORA 2002 – SZIKORA János: Madách a multiplex korában, Szikora Jánossal beszélget Horváth Csaba. *Heti Válasz*, 2002. január 21. 98–99.
- TAKÁCS 1974 – TAKÁCS István: M-A-D-Á-C-H – A 25. Színház bemutatója. *Békés Megyei Hírlap*, 1974. március 20. 4.
- TARJÁN 2002 – TARJÁN Tamás: A víz az Úr. *SZÍNHÁZ*, 2002/5. 20–23.

⁴⁴ Uo. 234.

⁴⁵ PEETERS 2008, 117.

Urbán Balázs

Egy válogató emlékiratai I.

Tudom, első pillantásra kicsit fellengzősnek tűnhet a cím, de ennél pontosabban nem tudtam meghatározni az elkövetkező hónapokban folytatásokban közlendő írásom műfaját. 2010. március 1-jétől 2011. február 28-ig dolgoztam POSZT-válogatóként (azaz kicsit tovább, hiszen az „eredményhirdetés” március 8-án volt) – ez idő alatt a válogatásba bekerülő előadásokról nem írtam színikritikát. Amit egyébként meglehetősen jól viseltem, így annak sem éreztem szükségét, hogy a magam szórakoztatására asztalfiókomnak (vagy inkább számítógépes mappámnak) készítsek hosszas elemzéseket, feljegyzéseket az egyes előadásokról. Nincsenek tehát naplójegyzeteim, megnyitandó fájljaim, egybeim. Sőt, még csak nem is úgy néztem az egyes előadásokat, hogy rögvést egy koncepcionális gondolat sor elemeivé tehessem őket. Ám tendenciák, irányok, örvedetes és fájdalmas jelenségek enélkül is kirajzolódtak. Ez az írás ennek a folyamatnak a krónikája próbál lenni. Nem szerettem volna mesterséges rendezőelvet követni, vagyis a látott kb. kétszáz-harminc előadást akár színházak (budapesti/vidéki/határon túli, avagy kőszínházi/független/magánszínházi), akár alkotók szerint csoportokba rendezni. Inkább azokat a kérdéseket, problémákat, illetve különböző stílusokat és munkamódszereket szeretném bemutatni, érzékeltetni, amelyek a válogatás során elem tárultak. Meglehet, ebből fakadóan az írás is imitt-amott szeszélyes lesz – ha valóban így adódik, azért előre is az olvasó elnézését kérem.

...

Az alapvető kérdés természetesen az, hogy miért fontos vagy legalábbis érdemes ma Magyarországon színházat csinálni. Ami a művészi progressziónak amúgy is ritkán kedvező, de az utóbbi időben vészesen tendenciózussá váló kultúrpolitika, illetve a befogadói érzést, gondolkodást, sőt érzékelést elképesztő mennyiségű szeméttel deformáló médiakultúra árnyékában akár álságosnak is tűnhet. Ám miközben ez a helyzet jelentősen nehezíti az alkotók dolgát, fontosabbá is teszi feladatukat – mind az ízlésformálás, mind a kortárs valóságra adott reflexió terén. Legalábbis elvben – a gyakorlatban ebből gyakran kevés látszik. Az egyik jeles fővárosi teátrum vezetője nem olyan rég többször is elmondta – sokan bólogattak is –, hogy napjainkban a legfontosabb különbség a művészi és üzleti célú színház között húzódik, minden egyéb csak másodlagos kérdés. Ám felerősödtek azok a hangok is, melyek szerint nincs művészi és üzleti célú színház, csak jó és rossz színház. Analógiát nem volt nehéz találni: a film kapcsán már évek óta hallani e durva csúsztatást, ami nagyjából annyit jelent, mintha azt mondanánk: nincs paprikás krumpli és kaviár, csak jó étel és rossz étel.

S noha mindenki tudja, hogy mindkettőt lehet jól és rosszul elkészíteni, az ízvilág különbsége sokakat nem zavar. Persze nem vagyok annyira naiv, hogy ne tudjam: az igazi vita nem az ízeiről folyik, hanem arról, hogy az állami konyha éppúgy támogassa-e a paprikás krumplit, mint a kaviárt. A film terén a kérdés sajnálatosan eldőlni látszik, a színház esetében szerencsére valamivel bonyolultabb a helyzet. Másfelől annyira azért nem rózsás, hogy oszthassam a fent idézett direktor véleményét. A színházak repertoárjának ugyanis nem elhanyagolható részét teszi ki az, amit jobb híján megélhetési színháznak neveznék. Vagyis ahol az alkotók sem a bennünket körülvevő valóságról, sem a színházról, sem a színre vitt drámáról nem óhajtanak semmit mondani, de nem is a közönség magas színvonalú, professzionális szórakoztatásának igénye vezérli őket – pusztán feltöltik a repertoárt, szerepeket adnak a színészeknek, s talán abban bíznak, hogy majd csak történik valami. Természetesen nem történik – az ilyes bemutatók átható érdektelensége már a műsorra tűzéskor garantált. S ezek az előadások a repertoár nem kis részét foglalják el – még akkor is, ha írásomban inkább csak egy-két esetben, szomorú példaként fogok rájuk hivatkozni. (A szórakoztató célú előadásokkal viszont külön részben foglalkozom, hiszen – vélekedjünk bárhogyan is finanszírozásukról – ízlésformáló szerepük megkérdőjelezhetetlen. Ama bizonyos négy és fél millió jegynek – ha helytálló még ez a statisztika – nagy részét ugyanis ezekre adják el; nagyon nem mindegy, hogy a publikum nívós, tehetséges munkát vagy gagyit kap a pénzéért.)

A színház, legalábbis a művészi célú színház sajtóságos helyzetbe került. Egyfelől mindent meg kell tennie, hogy ellensúlyozni tudja a tömegkultúra gondolati és vizuális zegényességét. Hogy a maga eszközeivel nyerve meg azokat is, akik nem tudnak szöveget dekódolni, nem óhajtják a képek jelentését megfejteni, az asszociáció képességével nemigen rendelkeznek. Vagyis hogy elfogadtassa a befogadói érzékelés, gondolkodás természetes folyamatát, azt, hogy a néző nem kap mindent készen, hogy saját érzéseire, gondolataira is szükség van a jelentés felfejtéséhez. (És természetesen ezzel alternatívát kínáljon azoknak, akik minderre képesek, s rémülten szemlélik a mindent elöntő gagyit.) Másfelől kétségbeesetten harcolnia kell az ellen, hogy a konzervatív közgondolkodás valami szakrális, magasztos, emelkedett művészeti ágnak könyvelje el, amely legfeljebb jelentősen finomítva ábrázolhatja a valóságot – hiszen ezzel épp legfontosabb feladatát kérdőjelezi meg. (E tekintetben szinte rosszabb a helyzet, mint húsz évvel ezelőtt – lásd a vitákat az „alantas témák” kerüléséről, a trágár beszédéről, a meztelenségről vagy éppen a nézőknek katarzist nyújtó, „boldog vég” kiiktatásáról.)

És akkor még nem beszéltünk a személyesség jelentőségéről, arról, hogy a színesz egy alakítás, a rendező pedig egy előadás egészében valami számára fontosat, eredetét tudjon mondani a világról. Ha ebből az aspektusból közelítünk a válogatási periódus előadásaihoz, roppant ellentmondásos a helyzet. Markánsan jelennek meg a fent leírtakkal többé-kevésbé tisztában lévő, jelentős ambíciókkal bíró alkotók és alkotóműhelyek, látszanak a kompromisszumokra kényszerülők, de a rosszat tovább rontók is. Természetesen tehetség és ambíció önmagában még nem garancia a jelentős előadás létrejöttére, de a sikerületlen, problematikus, ám a fenti kritériumoknak megfelelő bemutatókat még esetleges hiányérzeteim ellenére is rokonszenvvel néztem.

...

Ahhoz, hogy az előadás a máról (a mai társadalomról, az egyén és a társadalom

Walter Péter felvétele



FENT: A Szentivánéji álom Kecskeméten
BALRA: A Romeo és Júlia Nyíregyházán



Bárázs Attilia felvétele

konfliktusairól, illetve az egyes ember mai személyes problémáiról vagy akár boldogságáról) szóljon, természetesen több út is kínálkozik. A világ- és a magyar irodalom klasszikusainak érvényes mai értelmezésétől a félklasszikusok finomhangolásán, illetve a korunk kérdéseit feszegető kortárs drámák bemutatásán át a saját előadásszöveg létrehozásáig. Az utóbbi időben érezhetően megnőtt ez utóbbi jelentősége: mind több előadás áll össze dramaturg vagy rendező által színre írt társulati improvizációkból, saját(os) nyelvi leleményekből, innen-onnan összeollózott szövegekből. Ezzel párhuzamosan gyarapodott a kortárs bemutatók száma, még akkor is, ha a mindinkább kirajzolódik azon szerzők, illetve irányzatok köre, akik, illetve amelyek bekerülnek a magyar színházi repertoárba (s ekképp persze pregnánsan láthatóak a hiányzók is). A félklasszikusoknál (az egyszerűség kedvéért ide a múlt század elejének-közepének alkotóit sorolom) már szinte megmerevedett ez a kör, a világirodalmi klasszikusok közül pedig évről évre ugyanazok vannak műsoron – a változás legfeljebb annyi, hogy egyik-másik név néha eltűnik, vagy éppen a szokottnál hangsúlyosabban szerepel. Így aztán a repertoár meglehetősen szűkösnek, kiszámíthatónak érződik. A legtöbb bemutató természetesen Shakespeare drá-

máiból készül, öt némi leszakadással Csehov követi. Tőle a szokottnál kevesebb művet játszottak idén, alig többet, mint Goldonitól. Molière fokozatos visszaszorulását jelzi, hogy a válogatási periódus ideje alatt mindössze két drámáját láttam (igaz, az egyik a mester két darabját gyúrta egygyé). Görög dráma elvéve kerül színpadjainkra, akkor is többnyire átdolgozott formában. Az utóbbi években visszaszorulni látszanak a német romantika alkotói, s Ibsen darabjai is mind ritkábban láthatók.

Shakespeare népszerűségének – az életmű bámulatos gazdagságán, az egyes alkotások önértékén túl – több oka is van. Az angol reneszánsz alkotásai nyitott drámák, sokszínűen, ambivalensen értelmezhetőek, bármilyen stíláris eszközzel megleveníthetőek. Éppúgy alkalmasak arra, hogy rajtuk keresztül a máról beszéljenek az alkotók, mint hogy interpretációjukon keresztül ontologikus érvényű gondolatokat ragadjanak meg. Ráadásul a közismert, sokat játszott darabok többségéhez érzékelhető referenciaháló is tapad, ami a posztmodern játékra (rosszabb esetben: játszadozásra) is könnyen teret kínál. Van persze másik szempont is: egy közismert Shakespeare-drámára szívesebben bejön a néző, mint egy ismeretlen klasszikusra, a legtöbbjükre pedig bátran szervezhető diákközönség is. S ha ez utóbbi talán nem volt is jellemző az általam látott előadásokra, többnyire hiányoltam az alkotói ambíciót; többségükből inkább csak egy-egy kép, hangulat, alakítás maradt meg, s születtek kifejezetten bosszantó produkciók is.

A kecskeméti *Szentivánéji álomból* az első jelenetek beváltatlan ígérete maradt meg: a színház-metaforból szinte semmit nem bontott ki Rusznyák Gábor ízlésesen viccelődő, ám fokozatosan kiürülő, tét nélkülivé váló rendezése. A nyíregyházi *Romeo és Júliából* (rendező:



Sándor Levente felvétele

számú banyák (négy boszi + Hekaté) körül, hogy koncepcionális okokból beszél-e majd' mindenki deklamálva, de legalábbis természetellenesen, s hogy miért játssza a címszerepet egy közel sem macbethi alkatú színész (Lőrincz András Ernő), arra semmilyen választ nem kaptam. Az új színházi *Ahogy tetszik* (rendező: Rudolf Péter) a tarkabarka forgatagot, a tökéletesen funkciótlan videózást, az izzadságszerűen kiagyalt és következetlenül alkalmazott metaforákat juttatja eszembe, no meg azt, hogy az értelmetlennek ható szituációkban a szereplők közti érzelmi-érzéki kapcsolatból szinte semmit sem sikerült kibontani. A temesvári

FENT: A Macbeth Csíkszeredán
 JOBBRA: Az *Ahogy tetszik* az Új Színházban

Bagó Bertalan) leginkább a két ifjú főszereplő – Nagy Péter és Budai Zsófi – mosolyára, helyenként átszellemlő tekintetére, sallangmentes színpadi létezésére gondolkodok vissza szívesen, miközben a tartalommal nem telítődő jeleneteket, szereposztási tévedéseket igyekszem felejteni. A csíkszeredai *Macbeth*-ből szinte csak a boszorkányokra emlékszem, ami aligha véletlen, hiszen a rendező, Gavril Pinte is csupán rájuk koncentrált. Ám hogy pontosan mi zajlik a megnövekedett lét-

Schiller Kata felvétele



Az *Ahogy tetszik* Temesváron

Bíró Mihály felvétele

Ahogy tetszik-ben (rendező: Koltai M. Gábor) jóval erősebb alkotói energiák koncentráálódtak, de maradandó emlékké inkább csak az erőteljes atmoszféra vált; Kalmár Bence limlomokból és avarból összehordott színpadképe, melynek domináns eleme a roncsautó-monstrum, s amelyhez hangulatilag kitűnően passzolnak a nyolcvanas évek alternatív slágerei – ám a reálszituációk tradicionális, ugyanakkor fontos kérdéseket válasz nélkül hagyó kibontása mintha egy másik, derűsebb és kidolgozottabb előadás része volna. Láttam továbbá két tökéletesen ellentétes rendezői eszközökkel megvalósított, ám egyaránt sike-



riületlen *Lear királyt* is. Nyíregyházán Telihay Péter mint-ha operaformába rendezte volna a szöveget. A képekre és a jelképekre is gondot fordító, akusztikailag és vizuálisan is hatásos előadás azonban szinte komikusan egyszerűsítette le a szerepek jelentős részét, s érdektelenül egysíkúvá redukálta a szituációkat. A Nemzeti Színházban pedig Gothár Péter annyiféleképpen, annyi eszközzel próbált a darabhoz nyúlni (a játékmód hol kifejezetten didaktikus, hol allegorikus-szimbolikus, hol játékosan ironikus; az egyes jeleneteket helyenként az egymásra halmozódó ötletek uralják, másutt éppen azok hiányoznak belőle; egyes szerepek kiosztása a lehető legkézenfekvőbb, másoké csak az ellenszereposztás igényével indokolható), hogy ez szinte törvényszerűen vezetett a kétségtelenül gazdag és látványos előadás széteséséhez, jelentésének elmaszatólódásához.

Azt, hogy Shakespeare valóban kortársunk lehet, vagyis hogy drámáit kortárs színházi nyelven megszólaltatva mind metafizikai kérdésekről, mind napjaink valóságáról lehet érvényesen és izgalmasan beszélni, három előadás igazolta. Kolozsvárt *Mértéket mértékkel* címen mutatták be a *Szeget szeggel*-t. Rossz ómen az ilyesmi: ha egy pontatlanul vagy önkényesen fordított, ám a köztudatban polgárjogot nyert címet az alkotók fontoskodva újrafordítanak, gyakran csak a nagyotmondás szándéka látszik a színen, az eredeti mondanód nemigen. Matthias Langhoff rendezése szerencsére kivételt jelent; a brechtiesen teátrális, látványos, a cselekményt Shakespeare megzenésített szonettjeinek előadásával rendre megszakító előadás nem is annyira teatralitásán, mint a következetes szöveg- és szerepértelmezésen keresztül hat. A *Szeget szeggel* bizonyosan egyike a legkomplexebb, leginkább ambivalens értelmű (és legtöbbit vitatott) Shakespeare-drámáknak. Különösen a főszereplő Herceg alakjáról, cselekedeteinek motivációiról olvashatók élesen eltérő elemzések. Ezek legizgalmasabbjai roppant nehezen valósíthatók meg színházban. Alig hiszem, hogy azt az értelmezést, mely szerint a barát álarcában a legszebb reneszánsz elveket és életérzést megtestesítő cinikus manipulátor



valójában morálfilozófiai kísérletet hajt végre, mellyel épp ezeknek az elveknek az életképtelenségét bizonyítja fölényesen az adott társadalmi keretek között, valaha is viszontlátom majd egy sikerült előadásban. Ám a közel múlt általam látott bemutatói erősen redukálták a szerepet: többnyire csak a hidegfejű, minden lépését kidolgozó, mindenkit manipulálni képes diktátort láttattak Vincentióban (ez alól még Silviu Purcărete egyebekben egészen kitűnő craiovai rendezése sem jelentett kivételt). Langhoff értelmezése jóval árnyaltabb: Vincentio életveg hedonista, aki leginkább szórakozásból hagyja országát Angelóra, s remekül szórakozik a barátság alatt is. Lépései, váratlan húzásai improvizációnak tűnnek; mindjobban élvezi az Angelóval és a többiekkel folytatott macska-egér játékot. Így persze a barátként mondott szép szavak sem vehetők komolyan. Ez a köztünk létező, kitapinthatóan aljas, mindannyiunkat behálózó hatalom félelmetesebbnek és ismerősebbnek tűnik, mint a jéghideg precizitású zsarnokság. Ráadásul Langhoff a Herceget alakító Hatházi Andrással játszatja a darab tradicionális clown-szerepét, Pompeiust is, érzékletes párhuzamot vonva a min-



1. A Lear király Nyíregyházán

Balázs Attila felvétele

2. A Lear király a Nemzeti Színházban

Koncz Zsuzsa felvétele

3. A Mértéket mértékkel Kolozsváron

Biró István felvétele

4. A velencei kalmár Sepsiszentgyörgyön

Barabás Zsolt felvétele

5. A Korijolánusz a HOPPart előadásában

Koncz Zsuzsa felvétele



denkivel szórakozó hatalom és a folyton viccelődő, de minden hatalomnak kiszolgáltatót pojáca közt. Hatházi András természetesen él is a lehetőséggel; sokszínű, árnyalt alakítást nyújt mindkét szerepben, s ha kell, a vehemens, de tévedhetetlen ízlésű komédiázásból pillanatok alatt vált fenyegetően komoly tónusra. Az alakításnak része egy – a formakoncepcióba is tökéletesen illeszkedő – „one man show”, amely mindig építkezik friss, aznapi poénokból, improvizációkból is (én például innen értesültem a Magyarország–San Marino focimeccs nehezen hihető végeredményéről). Ám mintha néha maga a rendező is belefeledkezne kicsit Hatházi alakításába; különösen a második részben éreztem úgy, hogy egyik-másik csaknem színészi magán-számmá váló cselekvés- és poénsorozat elhagyható lenne. S ezzel párhuzamosan talán kidolgozhatóbb néhány elnagyolt szituáció és figura. Így például Angelóé; mintha a nyíltan aljas, képmutató hatalom agresszivitása kevésbé érdekelte volna a rendezőt, s a meglehetősen magára hagyottnak tűnő Bogdán Zsolt sem tudott sokat változtatni a hely-

zeten. Annál mélyebb és alaposabb Izabella és Lucio figurájának megformálása. Izabellát láttam már ártatlan áldozatként és nagyravágyó, testvérét eláruló lányként is, de valahogy minden értelmezés sántított kicsit. Pethő Anikó megtalálja a szerep kulcsát: eminens kislányt játszik, aki szinte mindent megtanult, amit a könyvekből lehetett, de alig tud valamit az igazi életről – így minden okossága ellenére könnyen válik irányíthatóvá, befolyásolhatóvá. Az általában kedves sviháknak játszott Lucio Dimény Áron értelmezésében tipikus értelmiségi szájhős, aki zokszó nélkül eladja magát bármely hatalomnak (amíg egy súlyos tévedésére rá nem fizet).

Egyenetlen, helyenként túlpörgetett, helyenként némi hiányérzetet hagyó, de igen jelentékeny előadás a kolozsvári *Mértéket mértékkel*, mely nem egy pontján hátborzongató pontossággal beszél aktuális problémáinkról, érzéseinkről, közérzetünkről. Ez a mondat igen kevés változtatással érvényes lenne a sepsiszentgyörgyi *A velencei kalmár*ra is. Bocsárdi László rendezése komor, rideg világot tár elénk. Olyat, ahol mindent az érdek, a haszon irányít, ahol sem a komoly emberi érzéseknek, sem a formátumos embereknek nincs helye. Az egymással összetéveszthető, felcserélhető percmemberké nyüzsgéséből érzékletesen válik ki Antonio és Shylock alakja. Két meglehetősen kevésbé rokonszenves figura: a felsőbbrendűségi komplexussal küszködő mizantrop, aki Bassaniót leszámítva senkit és semmit nem képes szeretni, és a kisebbségi komplexustól sújtott, heves vérmérsékletű uzsorás, akit senki nem szeret. Antonio a legdurvább sértéseket is magától értetődő természetességgel vágja Shylock szemébe, Shylock pedig még lányával, Jessicával is csak úgy képes beszélni, ha minden második szó után – különösebb ok nélkül – pofon vágja. Nem csoda, ha Shylock gyűlöli Antoniót, de az sem, ha Jessica gyűlöli

az apját. S kevés idő kell, hogy Antoniónak és sleppjének is legyen oka (úgy értem: tényleges, kézzel fogható oka) gyűlölni Shylockot. A gyűlölet eszkalálódását nyomasztó erővel mutatja az előadás. S mégis, ebben a törpe világban Antonio és Shylock képviselik az emberi formátumot, fortyogó gyűlöletük ellenére is: ők azok, akik képesek emberi érzésekre, akik reflektálnak saját helyzetükre, s persze ők lesznek azok, akik végül kiemmizetten magukra maradnak. (Származásuk, illetve szexuális vonzódásuk is csak ebből a szempontból, a kirekesztettség, illetve a magány eredőjeként fontos a minden „politikai korrektséget” üdítően mellőző előadásban.)

Persze Belmontban sem sokkal jobb a helyzet: Bocsárdi eltünteteti a mesevilág színeit, a ládikaválasztás egy halott öregember szeszélyének tűnik, melyet határozott, erős akaratú lánya alighanem bármikor képes lenne megváltoztatni. A szokott kedves, talpraesett leánya helyett Kicsid Gizella helyzetével tökéletesen tisztában lévő, sorsát (és a másokét is) keményen irányítani képes fiatal nőt játszik. Olyan, aki pontosan tisztában van azzal, hogy a Shylock eltiprása után bevetett gyűrűtrükkal potenciális szerelmi vetélytársát, Antoniót is megsemmisíti. Mátray László, aki az első felvonásokban roppant szuggesztíven hozza a meggyőződéses embergyűlölő alakját, az utolsóban mélyről jövő, csendes szomorúsággal játssza el a csak látszatra felemelkedő, valójában minden, számára fontosat elvesztő férfi drámáját. Így egyértelműen Antonio alakja kerül az előadás fókuszába, még annak ellenére is, hogy Szakács László is igen erőteljes alakítást nyújt a szeretetre képtelen, bosszúszomjába fokozatosan belefulladó Shylock szerepében.

Szomorúan ismerős világ az, mely a főszereplők erőteljes alakításán keresztül megjelenik, s amelyet a látványvilág is szemléletessé tesz. Az előadást a színpadon játsszák, mi, nézők is ott ülünk – s noha Bocsárdi László nem egy nyilatkozata szerint ennek anyagi okai vannak, a rendezés ebből is profitál. A lecsupaszított színpad a megjelenített világ kietlenségét atmoszferikusan is leképezi, s az üresség érzését paradox módon a zsinórpadlások és környékén ide-oda rohangáló szereplők ricsaja is fokozza. Ebbe az érzékletesen megteremtett erőtérbe a mellékszálak és a mellékszereplők kevésbé illeszkednek. Az epizódszerepek közül egyedül Jessicáé tűnik kidolgozottnak: Szalma Hajnalka pontosan érzékelteti az egzisztenciális és érzelmi kelepccét, melybe a lány esett. Am a többi figura vagy csaknem teljesen elmosódik, jelentőségét veszti, vagy ellenkezőleg: önállósodik, s a színész öncélú magánszámokat ad elő, nem is igazán meggyőző kivitelben. Ezáltal a mellékszálakon nemegyszer megtörik a játék ritmusa és az atmoszféra ereje. Az pedig, hogy az egész konfliktust kiváltó Bassanio, aki Portia és Antonio érzelmeinek is tárgya, annyira jelentéktelen, mint amilyennek a rendező láttatja, s amilyennek Kolcsár József játssza, mármár a cselekmény hitelességét veszélyezteti. Am Bocsárdi előadásai rendre változnak, formálódnak, erősödnek – nem csodálkoznék, ha a következő hetekben a rendező egységesebb, feszebb szerkezetet alakítana ki, a mellékszerepekben is erőteljesebb alakításokkal.

Langhoff és Bocsárdi, ha más-más úton indulva és eltérő eszközöket alkalmazva is, de ugyanarra haladnak: fájdalmasan élővé teszik – méghozzá nem a kézenfekvő sablonok mentén – a színre vitt drámákban talált ismerős, mondhatni, jelen idejű konfliktusokat. Polgár Csaba némileg más úton kénytelen járni, mert az általa *Korijolánusz* címen megrendezett *Coriolanus* problematikája már-már ismerősnek sem érződik. Shakespeare hőse öntelt, gőgös, durva alak, de nagy formátumú, kivételes képességű ember. Összeütközése az ellenszenves, megvásárolható, ostoba néppel tipikus politikai konfliktus: az öntörvényű, nonkonformista vezető és a beilleszkedést, hízelgést, a látszatdemokrácia fenntartását elváró társadalom szembenállása. (A helyzet paradoxona az, hogy a történelmi igazság minden bizonnyal a nép oldalán áll – még ha nem is úgy, ahogy azt a tendenciózus Brecht-átirat mutatta.) Ez az a konfliktus, mely napjaink társadalmi-politikai viszonyai közt egyszerűen nem létezik. Bármerre nézünk, nem látunk olyan vezetőket, akik azért kerülnének szembe a társadalommal, mert néhány fejjel kimagaslanának belőle, s ne keresnék kegyeit. A ma politikusai sokkal inkább a *Coriolanus* pitiáner, demagóg néptribunusaihoz hasonlatosak. A HOPPart előadása számol ezzel: már a cím is jelzi az átirat radikális voltát. Sok vendégszöveg hangzik el, s a vendégdallamokról még nem is beszélünk: a szereplők néha kisebb-nagyobb létszámú kórusá alakulva énekelnek Schubert- vagy éppen Amanda Lear-dalokat. A forma egyszerre brechties és játékosan ironikus, s ehhez illeszkedik a tartalom is. Az előadás metsző ironiával láttatja a kisszerű, szűk látókörű, ostoba politikusok és a még náluknál is kisszerűbb, primer érdekein túl nem látó, manipulálható „nép” összetűzését. Caius Marcius (Friedenthal Zoltán) itt tohonya mama kedvence, még ahhoz is lusta, hogy a hatalmat akarja, inkább anyjának akar megfelelni, de a legkézenfekvőbb politikai elgondolásokat sem képes el-sajátítani. A nyers erőn kívül semmit nem birtokol, a nagyság árnyéka is hiányzik belőle. A legjellemzőbb gesztusa, hogy mindenhová magával cipel egy reflektort; csak így tud a figyelem középpontjába kerülni. (Ez a koncepció ugyan helyenként némileg ellentmondásba ütközik a nem mindig pontosan gyomlált szöveggel, de a frappáns ötletek és a színészi játék lendülete miatt egyszer sem döccen komolyabban az előadás.) Társai sem különbek nála, legfeljebb jobban értenek a sunyítás, az üres nagyotmondás tudományához. Az egymással is civódó, partikuláris érdekek mentén csoportosuló, bugyuta közhelyeket szajkózó derék polgárok pedig meg is érdemlik vezetőiket. Reménytelenül jelentéktelen világot mutat az előadás, minden komor pátosz nélkül, teátrálsan, játékosan, kortárs színházi nyelven megszólalva, magas szakmai színvonalú, kifogástalan színészi csapatmunkára építve.

A három előadás leginkább abban az alkotói szenvedélyben hasonlít egymásra, mely egyszerre kutatja a valóság leképezésének és a kortárs színházi nyelv alkalmazásának lehetőségeit. Vagyis a jelentés és a nyelv egyaránt fontos; ha utóbbi eszköz is, olyan eszköz, mely nélkül a mondandó nem szólalhatna meg hatásosan.

Élhető kompromisszumok



BESZÉLGETÉS SZILÁGYI LENKÉVEL ÉS VEKERDY TAMÁSSAL

– Mi volt a vonzó a válogatói felkérésben az önök számára?

SZILÁGYI LENKE: Elsősorban nagyon megtisztelő volt. Én mint színházi fotós valójában próbákat szeretek inkább nézni, most pedig kénytelen voltam a késztermékekkel szembesülni. A próba alatt sokkal inkább látom – ráadásul én fotózás előtt is meg szoktam nézni, és csak azután a fotóspróbát –, hogy mennyi munka van egy előadásban. Míg azt két-három óra alatt megnezzük, egy csomó dolgot nem is veszünk észre, nem is értünk meg. Egy próbafolyamat alatt sokkal inkább látom, hogy mi miért lett úgy, ahogy van, a viszonyok pszichológiai hátterét.

VEKERDY TAMÁS: Számomra az első reakció a rémület volt. Hogy egy egész éven át színházba fogok járni? Ugyanakkor erős a csábítás. Pár évvel ezelőtt a Filmszemlén a dokumentumfilm zsűrinek voltam tagja, azt hittem, hogy nem bírok ki ennyi filmet. Aztán nagyon érdekesnek találtam, hihetetlenül beszippantott. Olyasmivel ismerkedhettem meg, amiről fogalmam sem volt, hogy létezik Magyarországon, nemcsak film, hanem tény is. A színház azonban kisgyerekkorom óta régi szenvedélyem, és folyamatosan vissza is tértem hozzá: a pszichológiai diplomamunkámat a nő színházról és Zeami mesterről írtam, a Főiskolán is tanítottam egy darabig, aztán, igaz, elmenekültem, később írtam egy színdarabot, amelyet Ascher Tamás rendezett meg Kaposváron. Most, vén koromra, ismét végigrohanhatok egy sereg színházon, vidékre kerülök, a határon túli színházakat is látom. Elcsábultam, ez az igazság. És hogy őszinte legyek, élni kell, még mindig vannak gyerekeim, akik tanulnak, miért utasítanék vissza egy plusz pénzkereseti lehetőséget. Belecsúsztam ismét a színházadiba.

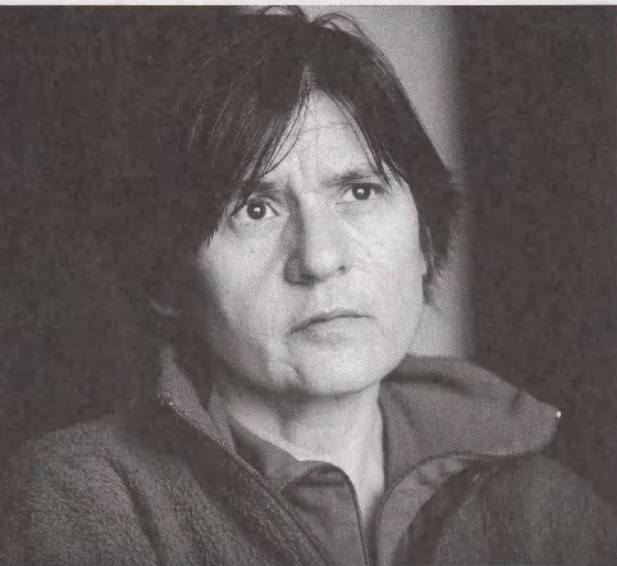
SZ. L.: Pár éve voltunk egy hegymászó expedíción, megbetegedtem, elég sokat kellett tétlenül hevernem a sátorban. Már mindent elolvastam, amit lehetett. Akkor ebben az ingerszegény környezetben arra gondoltam például, hogy színházba akarok menni. Amikor elvál-

laltam a válogatást, eszembe jutott, hogy hát ezt akarom én akkor.

– *Hogyan tudnák meghatározni a saját színházi ízlésüket?*

V. T.: Lehet, hogy majd Lenke megcáfol, de a kettőnk ízlése sok hasonlóságot mutat. Beülünk mint nézők, és azt figyeljük, hogy magával ragad-e a darab, involválódunk-e, izgulunk-e, hogy mi lesz. Én primitív néző vagyok, élvezni akarom, jól akarom magam érezni, hedonista vagyok. Ehhez fűznék egy rövid szakmai, pszichológiai magyarázatot. Goethének van egy mondása: A művészet minden nyelven kimondja azt, ami minden nyelven kimondva is kimondhatatlan marad. Ez arra utal, hogy itt valami nem verbálisról, verbálisan megragadhatatlanról, nem intellektuálisan megérintőről, nem értelmi dologról, nem bal agyféltekei dologról van szó. A jobb félteke egészben lát, érzelemteli, humora van. A bal félteke szételemzi a világot, és „soha többé nem tudja élő egészzé összerakni” (ahogy Pavlov mondta a tudós típusról, szomorúan). A mi civilizációnk bal féltekei civilizáció. Az archaikus vagy keleti kultúrák jobb féltekeiek, a művészet is az. Míg a technika és a tudomány a bal féltekéhez kötődik elsősorban... Szerencsére az embernek két agyféltekéje van, és azt összeköti a *corpus callosum* (kérges test) is, és az ember mindkettőt használja. A nagy tudós jelentős művészi erővel dolgozik, és a nagy művész jelentős tudományos elemző is (mondja az előbb idézett Pavlov, talán önmagát vigasztalva) – +lásd Bartók. A mai színházi világban a létrehozók és befogadók részéről is nagyon élesen lehet látni a kétféle tendenciát. Az egyik azt hiszi, hogy elég, ha jól kigondolom; mondhatnám, agykérgi vagy bal féltekei felszínes ötletei vannak... De ami a művészetben igazán működik, az az a furcsaság, „ihlet”, amit Schillertől Arany Jánosig mindenki úgy próbál leírni, hogy „nem tudom pontosan, mi van velem...”, nyugtalan vagyok, szorongok; ez elkezd lüktetni bennem, *ritmust* vesz fel, és ehhez keresek aztán egy tárgyat, tartal-

mat...". Nem egy „üzenet” van tehát, amelyet „a mű átad”, és azt a művész előbb becsomagolja, hogy mi majd kibontsuk. Nem; van egy szavakba nem foglalható élmény – és ahhoz keresek tárgyat, tartalmat... A dolog lényege a mélyén lüktet, kimondhatatlanul. Egy szavakban ki nem fejezhető ritmus, melódia, lélegzés...



Szilágyi Lenke

A kérdés az, hogy megvan-e ez az előadásban, és létrejön-e a nézőben. Mind ehhez tartozik egy bizonyos „elegancia” (ez lehet brutális is), formakészség. Sok előadás és sok néző ezt ma nem hiányolja, mert (intellektuálisan) „adja és veszi üzenetet”, és megelégszik ezzel.

– Amit ebben az évadban látott, abban melyik agyfélteke van túlsúlyban?

V. T.: Bevallom, így nem osztályoztam a látottakat. De ami nekem tetszett, abban ez az elem, ez a ki nem fejezhető van jelen. Sok előadást láttam, ahol a felszínes ötlet, a pusztá kigondolás van túlsúlyban; engem ez nem tudott megragadni. Ebből vitáink is voltak. [Urbán] Balázs intett minket, nehogy azt higgyük, hogy a kritikust nem érdekli, unatkozik-e az előadás közben, ő sem csak eleméz.

– Lenke, milyen a te ízlésed?

SZ. L.: Nekem a szikárabb kompozíciók tetszenek, vagy talán szigorúbb vagyok. Én inkább filmekben nőttem fel, kevesebb színházat néztem régen. Ott talán tudatosabb a szerkesztés. Színházban ezt gyakran nem látom. Sokszor tapasztalom, hogy sokat dolgoztak az előadáson, de nincs aurája. És van olyan színház, amelynek van kisugárzása, minden összeáll egy szép kompozícióvá. Nem szeretem, amikor a színész csak produkálja magát, amikor ripacskodik. A válogatás elég fajsúlyos lett,

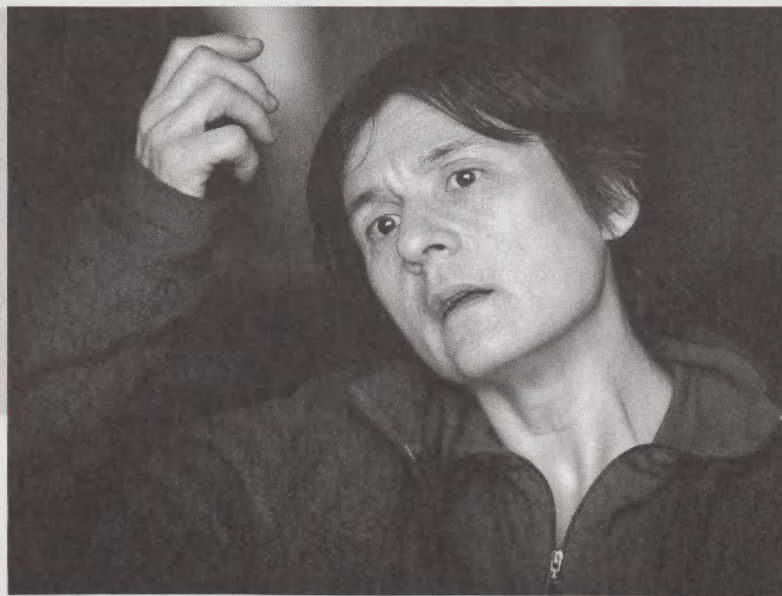
pedig voltak vidám darabok is, vígjátékok, a Radnótiiban több is. Hozzám az áll közel, ami hozzánk és rólunk szól, olyan problematikát, témát jár körül, ami minket is érint. Tudom, hogy Shakespeare fontos, de gyakran nem szól hozzánk, hanem pusztá mese marad, súlytalan, nem zaklat fel. És persze nehéz egy előadást függetleníteni az alapműtől.

– Azt várod, hogy felzaklasson?

SZ. L.: Igen. Volt olyan előadás, amiről például Balázs azt gondolta, hogy nem különösebb érték szakmailag. Ilyen volt például a *Mikve*, aminek jó sodrása volt, jó színészek, katartikus vég, és utána is sokat lehetett gondolkodni rajta. Felpiszskált.

– Mi volt igazán nagy felfedezés?

SZ. L.: A *Prolik* című egri előadásban az volt az izgalmas, hogy úgy kezdődik, mint egy realista történetmesélés, aztán fokozatosan elkezd átváltozni színházzá, igazi színházi élménnyé kerekedett, kilépett a szűk realizmusból, és ennek nagyon szép folyamata volt.



V. T.: Aura, jó sodrás, ez az, amit más szavakkal én is próbáltam közelíteni, de így sokkal jobb, egyszerűbb, kifejezőbb. Igen, „élmény”, jó – sokszor nagyszerű – színészek, ez a legfontosabb. Ami a „felfedezéseket” illeti: ilyen sok előadást látva tendenciákra is felfigyel az ember. Nevezetesen: Magyarországon és a határon túl is vannak olyan előadások, amelyek tökéletesen kezdődnek, néhány pillanatig, percig csodálatosak, utána viszont elindul az előadás, és a rendező burjánzó ötletei – egyébként esetleg jó ötletei – következtében elkezd szétesni. Például *A velencei kalmár* Sepsiszentgyörgyön: rendkívül erős kezdés, torkon ragad. Később kénytelenek eljátszani a darabot, s az egész elnehezül. Jönnek az ötletek: énekelnek benne olaszul – Velencében vagyunk, jó, elfogadom, végül azonban egy elegáns úr oroszul énekel, persze nem értem, mit énekel, hiába tanultam oroszul tizenkét évig... Kell ez? – kérdezem magamtól, miközben a rendező zsenijét, az együttes nagy erejét elismerem. A másik véglet: iszonyú nehezen kezdődik. Miért ülünk itt? Miért adják elő? – gondolja az ember. Csupa sablon, konvenció. És akkor szünet, visszamegyünk, az ember fogja a fejét, úristen, mennyi van még hátra. És a második rész elkezd mozogni, felsistereg, felforr. A végén tökéletes lesz, most már látom, miért ilyen ez a nő. Például *A postás mindig kétszer csenget* feldolgozása Szabadkán, ami *A tengeren nincs sár* címmel ment. A színészek méltatlan körülmények között dolgoznak ott, erről is érdemes volna beszélni. A *Mikve* mindkettőnek ellenpéldája. Elkezdődik, befejeződik, végig tartása van. Otto Klemperert faggatták egyszer, hogy mi a titka a Beethoven-vezényléseinek. Mire Klemperer állítólag azt mondta: *Tartom a ritmust*. Elég ennyivel nyu-

gatabbra lenni tőlünk? Hiszen a *Mikvét* egy cseh rendező vitte színre. Igazságtalan volna ezt állítani, vannak ilyen magyar rendezők is. De van még egy példám: *A revizor* Debrecenben, ahogy elkezdődik! Nagyszerű!

SZ. L.: Ez volt az az előadás, amelynek számomra aurája volt. Valami furcsa lebegés vette körül, van egy orosz szerző, Szaltikov-Scsedrin, ő tudta ezt az álmos, vidéki orosz posványt nagyon szépen leírni, és ezt az atmoszférát éreztem ebben az előadásban is megjelenni.

V. T.: Az elején „semmi nem történik”, hallgatnak – beszippant, ott vagyok, a színész színpadi jelenléte meggyőző... Ez volt Kaposváron is a *Játék a kastélyban* című előadásban. Aztán mindkettő, amikor el kell játszani a darabot, leesik, kicsit leesik, újra megemelkedik *A revizor* is. Számomra is fontos az, hogy égetően aktuális legyen. De nekem Shakespeare is az.

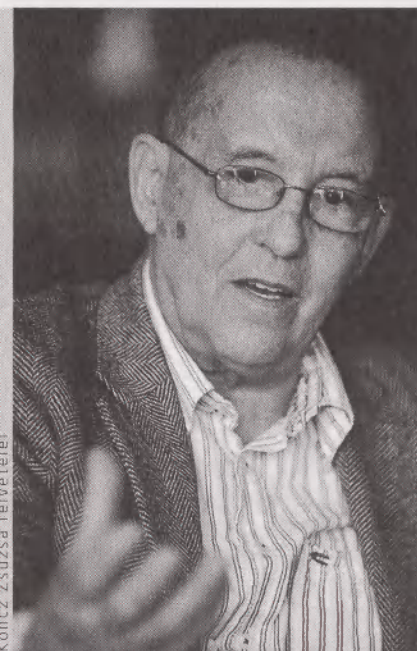
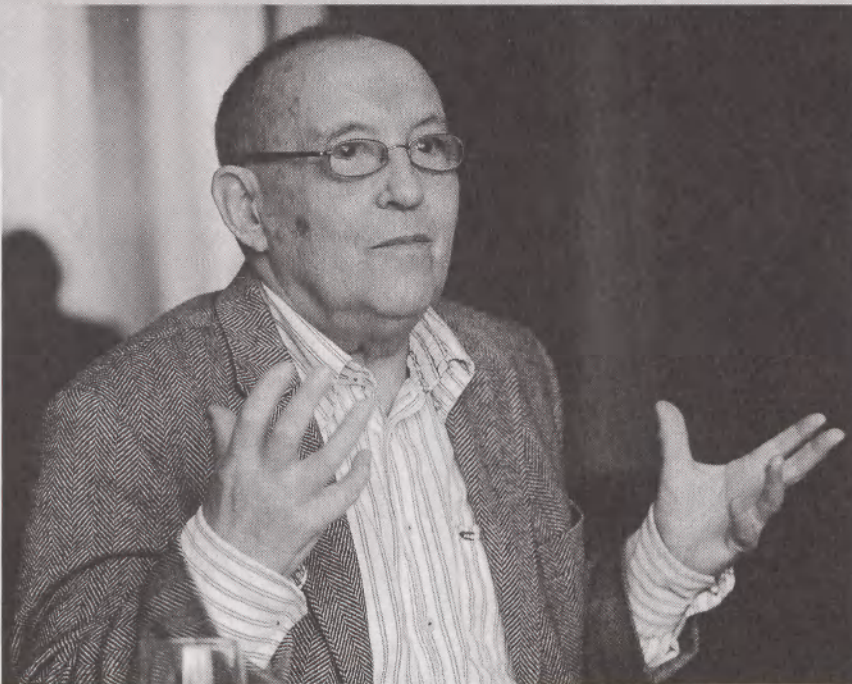
SZ. L.: Száz előadásból tíz Shakespeare. De ahhoz képest, hogy milyen gyakori, nem elég jó.

– Mi az a legjelentősebb érték, amit felfedeztek?

V. T.: Nagyszerű színészek vannak.

SZ. L.: Például a *Nehéz* című előadásban is van egy lenyűgöző néma jelenlet, a Lázár Katié.

V. T.: A *Nehéz* fantasztikus teljesítmény Mucsi Zoltán részéről is, de ezzel együtt nincs igazán megcsinálva az első részben az, hogy csak Mucsi beszél. Egy ideig remek, de aztán kezd kifáradni. A második részben sok minden helyrejön. De átviszi önmagát a darab, a rendezés, a zseniális színészek. Utazik az ember, nagyszerű színészeket lát, nagyszerű pillanatokat. Aztán mégsem válogatódik be az előadás – és az ember ezt, bár ő a „válogató”, a színészekkel, rendezővel, színházakkal szemben igazságtalannak érzi. Nekem nagy kedvencem Ljudmila Ulickaja, mindent elolvasok tőle.



Vekerdy Tamás

A kecskeméti Orosz *lekvárról* van szó: nagyon jól megcsinált, díszletezett előadás, jól játszanak a színészek, de tulajdonképpen, fájdalommal mondom, nincs darab. Egy tehetséges író megjelenít valamit, de dráma nincs. És egy igazi fájdalom van, ami kimaradt a válogatásból: a *NőNyugat*.

– Ez az előadás számomra is hiányzik a válogatásból.

V. T.: Én a *NőNyugatot* tökéletes előadásnak tartom, jöllehet nem történik más, mint öt nő – öt zseniális színésznő – ül, és szövegeket mond. Erre lehet azt mondani, hogy ez irodalmi színpad. Szerintem viszont lenyűgöző színházi produkció óriási megjelenítő erővel, s nekem nagy fájdalom, hogy nincs benne a végső programban, nem sikerült keresztül-erőszakolni.

– Miért?

V. T.: Hárman válogattunk, nyilván kompromisszumok születnek. Jogos kompromisszumok, és természetesen vállaljuk mind a hárman a válogatást,

de ezt nagyon szerettem volna még benyomni. A *Nyugat* olyan fontos korszaka a magyar szellemi életnek, mint a reformáció vagy a reformkor. Máig az utolsó nagy korszak.

– Kevés olyan van, ami nekem is hiányzik ebből a színvonalas POSZT-válogatásból, de ez igen. Talán még a *Maladype* Figarója. Talán ebből a példából megértjük, hogyan dolgoztak.

SZ. L.: A *Maladype* egyébként nekem is hiányzik, bár nekem meg a *Platonov* tetszett jobban. A *NőNyugat* nekem is élmény volt, de kérdés, hogy ez színház-e. Inkább irodalomnak érzem, vagy például elhan-

gozhatna a rádióban is, nem hiányolnám a látványt, de a színházzal szemben kicsit komplexebb elvárásaim vannak, tehát hogy képileg meg játékban is mutasson még valami mozgalmassabbat.

V. T.: Nekem nincsenek ilyen érzéseim. Elég a valódi színészi jelenlet, a személyes, testi-lelki jelenlet (amit a technika, legyen rádió vagy más, nem ad meg).

SZ. L.: Az is kérdés, hogy egy ilyen fesztiválon mi a fontos.

V. T.: Ha egy ember kiáll és mond valamit, az már színház.

SZ. L.: Vannak egyszereplős lenyűgöző előadások, például a kolozsvári *Egy örült naplója*, a többiek sajnos nem látták.

V. T.: Ajánlottuk az *offba*.

SZ. L.: Én is több mindent sajnálok. De voltak felfedezéseim is.

Azt hittem, hogy a musical nem áll hozzám közel. Ehhez képest a *Hegedűs a háztetőn* képileg úgy volt megcsinálva, hogy pörgött, mint egy film, semmilyen leállítás nem volt, hanem végighömpölygött egy kompozíció, profi módon. Ezt picit sajnálom, hogy nincs a programban. A *Cabaret*-ről is elmondható ugyanez a Centrál Színházban. De lehet, hogy tényleg ez pusztán a minimum, ami elvárható. Az a plusz, amit kerestünk, az talán hiányzott belőlük.

– *Kevés a zenés színház a válogatásban.*

SZ. L.: *Parasztopera, Chicago.*

V. T.: Ez szerintünk is probléma. Én kedvelem a jó musicalt, operettet is, fontosnak tartom az élőzenét a színházban. Boldogan láttam, hogy sok ilyen előadás van.

SZ. L.: Például az *Alkonyban* a Radnótiiban nagyon jó a zene.

V. T.: Sok *Hegedűs a háztetőn*-t láttam, remek darab. Lenkének azért tetszett annyira, mert még nem látta. Jó volt, a néző nem szenved, de talán csak „meg volt csinálva”. További színész-példákat mondanék. Nyíregyházán a *Romeo és Júliának* döbbenetes erejű színészi pillanatai vannak, nemcsak a főszereplők részéről, de mégsem lehet az előadás egészét felvenni a programba. RSg: *Albert Einstein paprikás krumpli* – ebben is van számomra valami igazán megragadó, ami nagyon jól van megcsinálva, de mégse kerülhetett be... sok minden maradt ki! A *Paravarietéről*, Tasnádi István darabjáról és rendezéséről is azt gondoltam: milyen jó volna, ha a válogatásban megjelenhetne egy ilyen előadás. Vagy Lenke kedvence, *A kis lord*.

SZ. L.: Amiben van egy csodálatos gyerekszereplő.

– *A Paravarieté kapcsán jut eszembe, hogy a válogatásban mindössze két független produkció van, a HOPParttól a Chicago és Pintér Béla Szutyok című darabja. Volt olyan válogatás, amelyben nagyon masszív volt a függetlenek jelenléte. Milyennek látták ezt a szcénát?*

V. T.: Abszolút felfedezés volt számomra Pintér Béla Szutyok című darabja. Más színházban azt mondanám, hogy blöff a tizenkét méteres orvosi köpeny uszálya vagy a napszerű maszk. Itt szervesülnek ezek az ötletek. Eszembe jut Marcel Marceau mondása: nem az a nehéz, hogy egy olyan kardot szuggéráljak, ami nincs a kezemben. Az igazán nehéz az, hogy ha a kezemben van a kard, ne egy kellék maradjon, hanem része legyen a produkciónak, át legyen lelkesítve. Itt éppen ez történik: át vannak lelkesítve a tárgyak. A Kolibriiban a *Cyber Cyrano* mindannyiunknak tetszett, végül különböző szempontok szorították ki. Abban reménykedünk, bár ez nem a mi kompetenciánk, hogy majd az offban találkozunk vele.

– *Lenke, számodra a független területen mi volt izgalmas?*

SZ. L.: Úgy érzem, a nagyszínpadokhoz képest bátrabbak a független színházak, ezért nehéz is az arányokat tartani, hogy ugyanannyi nagy és „kicsi” produkció is legyen. Először úgy éreztem, hogy a válogatás a vidéki színházakra nézve aránytalan, aztán rájöttem, hogy csak a *Fidelio* felsorol negyvenhat színházat Budapesten, és abban minden alternatív hely nincs is benne. Vidéken van húsz város, ahol egy vagy két hely van csupán. Így már nem olyan aránytalan a kép. És a határon túlról nem is beszéltünk. Ott már gyakran nincs elég közönség nagyszínpadi előadásokhoz, így a határon túli

kategória egy darab helyére egy stúdió-előadás kerülhet be.

– *Nagyon vitatnám ezt a szabályt. Ha egy jó van határon túlon, annyi legyen benn a programban, ha öt, akkor annyi. Vidékkel kapcsolatos megkötés viszont nincsen.*

V. T.: Én is vitatom ezt. De nagyon erősen meg van kötve a válogató keze ebben.

– *Meglehetősen gúzsba kötve táncolás ez.*

V. T.: Egyetértek.

SZ. L.: Nehéz így összerakni egy igazságos programot. Ha egyvalaki válogat, talán jobban mérlegel, hogy egy színházból ne legyen három előadás....

– *Ebben a programban viszont van.*

SZ. L.: Ez nem részrehajlás. Abban a színházban, ahonnan három produkció lett beválasztva, egyrészt rengeteg előadás van, másrészt nagyon sokféle.

– *Azt nem mérlegelték, hogy ha a Nemzeti Színházból három előadás szerepel a programban, azt netán szolidaritásnak vagy provokációnak lehet olvasni?*

V. T.: Ez, komolyan mondom, minket egyáltalán nem érdekelt. „Ha a Nemzetiből három, akkor viszont Debrecenből kettő.” Ez butaság. A dolog nem így működik. Vegyük például, hogy provokatív legyek, a *Vadászjelenetek Alsó-Bajországból*-t, Alföldi Róbert rendezését. Zseniálisan jó előadás. Kedélye, humora, borzalma van egyszerre. Ugyanakkor egy klasszikus, rendesen megcsinált előadás, ami ugyanolyan jó lehet, mint az, amely minden szabványt áthág, megsemmisít, szétbont, amit az ember elvár: a *Mesés férfiak szárnyakkal* Debrecenből, Vidnyánszky Attila rendezése. Az ember vitatkozhat ezzel az előadással, de egy erős vízió. Ha az a kérdés, hogy politikailag mérlegeltünk-e, akkor a válasz az, hogy nem. Egyáltalán. Akkor lesüllyedtünk volna arra a színvonalra, ahova az ország sajnos lesüllyed.

Például el kell mondanom: egy másik fájdalom, hogy kimaradt a *Magyar ünnep* a Nemzeti Színházból, egyszerűen kiszorították a többiek. Tizennégy előadást nem lehet úgy összeállítani, hogy minden benne legyen. Sokan fújának rá, de kár például, hogy kimaradt Závada Pál másik darabja, a *Bethlen* az Új Színházból: érdekes, jó színészi jelenléttel, remekül indul, később leül itt-ott. Szomorú vagyok, hogy nincs bent. Egy másik példám is van: láttam egy színésznőt két helyen is, a Stúdió „K”-ban és egy másik kétszemélyes kis előadásban (Kakasy Dórát), aki rendkívül tehetséges, még ha szétesik is körülötte az előadás. De mit lehet ezzel kezdeni? Nem tudom betenni az előadást. Szabadkán az *(Egy)másért* nagyon jó, nagyon aktuális, egy válás a téma...

– *Négy vidéki előadás van a programban: Eger, Pécs és Debrecen két előadással. Mi van vidéken?*

V. T.: Nagyszerű színészek vannak vidéken is, és persze Pesten is. Vidéken is vannak nagyszerű előadások. Ha egyszer újra válogatnánk együtt, hárman – ami nyilván nem fog megtörténni –, lehet, hogy mások lennének az arányok. Sok mindentől függ, hogy éppen most hol vannak a jó előadások.

SZ. L.: Mondják, hogy a vidéki színházak egyfajta közönséghez szólnak. Hogy ezt hogyan állapítják meg, hogy kihez szóljanak, nem tudom.

– *Sokkal inkább népszínházak.*

SZ. L.: De azért nem kéne olykor a közönséget hülyének nézni. Nem hiszem, hogy ha fajsúlyosabb dolgok is volnának, nem mennének be a nézők. De volt egy komoly

meglepetés is: a Gózon Gyula Kamaraszínház, ami félig-meddig vidékinek számít, mert kerületi, ott is lehetett olyan előadást látni, a *Himnusz*t, ami akár a végső programban is benne lehetett volna.

V. T.: A *Himnusz*hoz csatlakozom.

SZ. L.: Nem lehet összemérni a helyzeteket: Temesváron egy kis, húszezres közösségnek csinálnak színházat, igaz, oda a román közönség is jár.

V. T.: Óhatatlanul nagyobb a választék Budapesten, ez matematikai tény. Olvastam például egy kritikustól, hogy milyen csapnivaló az Örkény Színház *Kihagyhatatlan* című produkciója. Én ellenkezőleg gondolom: remekül marháskodnak benne remek színészek, beleböknek jelen életünk olyan pontjaiba, ami nagyon fontos. Jó lett volna, ha bekerül.

– Az Örkény nincs benne a válogatásban.

SZ. L.: Talán ebbe a súlyos programba jó lett volna valami könnyedebb is, ez a darab vagy a *Paravarieté*.

V. T.: Az Örkény valóban az egyik legkiválóbb színház, ezért súlyos a *Nőnyugat* kimaradása, ami Örkény–Thália koprodukció.

SZ. L.: Én megemlíteném még a gyerek- vagy ifjúsági színházakat: *Völgyhíd*, *Cyber Cyrano*.

– A *Cyrano* nemcsak jó, de fontos is.

V. T.: Sajnos nem tudtuk benyomni.

SZ. L.: A *Katonából* a *Cigányokat* is sajnálom, hogy nincs benne. Még ha megosztja is a véleményeket, jó vitaindító lett volna.

– Voltak nagy csalódásaik?

V. T.: Szívesen válogattam volna be Schillinget és Ascher Tamást, de nem volt tőlük előadás.

– A *szerelem diadala* Ascher-rendezés.

SZ. L.: Jó előadás, de inkább a színészek viszik, ez is egy könnyedebb darab.

V. T.: Én meg azt nem értettem, hogy miért kell megnézni. Érdektelennek találtam. Három válogató esetén feltétlenül előáll az a helyzet, hogy két válogató be akarja tenni a darabot, a harmadik nem. De kompenzációként a harmadik meg fog kapni egy olyan előadást, amit a másik két válogató közül csak az egyik akart. Ez az egyezkedés. A végső program mögött falanxként állunk mind a hárman, tehát nem mutogatunk egymásra. Persze van benne olyan darab, amiben külön-külön csalódhattunk. Nem fogom megnevezni, mert ez egy közös válogatás.

SZ. L.: Volt olyan előadás, ami nekem nem tetszett, de meggyőzhető vagyok, beláttam azt, hogy milyen érvek szólnak mellette.

V. T.: Vagy az ember azt is láthatta, hogyan osztotta meg a nézőket, akkor miért ne jelenjen meg, amikor ennyire provokatív. Legyen ott.

– Számomra ilyen a *Nemzetiből* a Három nővér. Látom a szakmai érveket mellette, de mint előadás teljesen hidegen hagyott.

V. T.: Akkor elárulom, hogy nálunk is erős vita volt erről. Nem mondom meg, hogy ki nem támogatta.

– Fontosnak, sőt, példaadónak hiszem, hogy egy ilyen előadás benne lehet a programban. Még egy ilyen darab van a programban: a kolozsvári Leonce és Léna, ami szintén egy igazán profi, fejben kigondolt, spekulatív előadás. Méretődjön meg, legyen vita róla.

V. T.: Talán az ország számára is rendkívül fontos tanulság lehetne, amit mi itt próbáltunk megvalósítani. Együtt ülök egy emberrel, akit értelmesnek tartok (igaz, az ország egyik fele nem tartja a másikat annak), sőt csomó dologban egyet is értek vele, színházi tekintetben. Ennek ellenére jöhetnek pillanatok, amikor nagyon eltér a véleményünk. És akkor ebben a pillanatban nem azt mondom rá, hogy ő egy barom...

– ...vagy nem borítom rá az asztalt...

V. T.: ...hanem megkeressük az élhető kompromisszumot, és akkor azt érezhetjük, hogy most tanultunk valamit, tágult a látókörünk, hogy valamit máshogyan is lehet nézni, és ez is egy érvényes szempont. Élni csak úgy lehet, egy társadalomnak, egy zsűrinek, ha ezekre a tapasztalatokra szert tesz.

SZ. L.: Mivel mi nem vagyunk szakmabeliek, Balázssal elég eltérő véleményünk volt, és olyankor megbeszéltük a különböző ítéleteket. Elfogadtam a más véleményyt.

– *Mintha azt mondanák, hogy hármásban válogatni jó.*

V. T.: Eleinte voltak kételyeim, hogy hogy lesz ez. Utólag egyértelműen azt mondom, hogy nagyon jó! Nem is csak a válogatás szempontjából, de – ha ilyen öreg ember, mint én, még mondhat ilyet – az emberi fejlődés szempontjából is jónak tartom.

– Mivel ez először történik, nagyon fontosak a mostani tapasztalatok. Egy válogató nem tudja átugrani a saját ízlését. Vagy ha elkezd egyeztetni, és mindennek meg akar felelni, az még rosszabb. Voltak jobb és rosszabb egyszemélyes válogatások. A minőségbiztosítás ott kezdődne, ha emberek együtt tudnának dolgozni és dönteni.

SZ. L.: Eleinte azt hittük, hogy sokáig fog tartani maga az egyeztetés. A végső lista azonban másfél óra alatt kialakult. Persze előtte is sokat beszélgettünk, de azért ez azt is jelenti, hogy nem volt olyan nagy a véleménykülönbség.

V. T.: Az otthonról hozott listám, amelybe belekalkuláltam a többiek vágyait is, nagyrészt megegyezik a végső listával. Mi körülbelül kétszáz előadást láttunk. De azt mondják, hogy négyszáz van, mások meg azt, hogy nyolcszáz. Lehet itt igazságosnak lenni?

SZ. L.: Ez a sok színház azért nem annyira sokféle. Belefértek volna bátrabb dolgok is, éppen a független területen.

– *Belelátok Vekerdy Tamás jegyzeteibe. Jegyeket adott?*

V. T.: Igen. Pontoztunk 0-tól 10-ig.

– *Van 10-es?*

V. T.: 10-es nincs, csak 9-es. Nagyon szigorú vagyok.

SZ. L.: Nálam van. A *Szutyok* 10-est kapott.

– *És 1-es, 2-es?*

V. T.: Sőt, nullás is, több is. Áthúzott nulla is.

SZ. L.: Nullás nincs nálam, 2-től indul, mert figyelembe vettem, hogy a szerintem legrosszabb előadáson is dolgoztak, van egy jó díszlet, vagy zene, vagy valami.

Vekerdy Tamás alapos jegyzeteire biztosan igényt tartana a Színházi Intézet archívuma, ötven évre zárolva.

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE: TOMPA ANDREA

BESZÉLGETÉS
BODROGI GYULÁVAL

A néző is játszik

– Nemrégiben felvetették önnek egy interjúban, hogy mindkét színháza, a Nemzeti és a József Attila körül is meglehetősen sok a bizonytalanság. Ön azt mondta, majd akkor fog háborogni, ha lesz min, egyelőre csak találgatásokat, pletykákat hall. Azóta is úgy érzi, nincs oka a felháborodásra? A színház és a társulat szempontjából megnyugtatóan rendeződött a József Attila sorsa?

– Én így látom, igen. Az emberek, kiváltképp a média képviselői csak a negatív tartalmú hírt tartják hírnek. Régebben azért a jó híreket is közölték. A társulat szélnek eresztéséről szóló szóbeszéd végképp pusztá kombináció volt. Én nem szeretek a rémhírek hallgatásában tobzódni, szeretem viszont azt érezni, hogy nemcsak én, hanem a körülöttem lévők is arra törekednek, hogy egyre jobb legyen. Van, mikor ez mégsem sikerül, de a szándékon van a hangsúly.

– Milyen szándékokat észlel a Nemzeti Színház jövőjét illetően?

– Ott is rendben van minden. Biztos vagyok benne, hogy ha értelmes emberek értelmes tanácsokat adnak, az a Nemzetiben meghallgatásra talál.

– A Nemzeti színészei közleményt adtak ki, melynek lényege, hogy a színház körül kialakult közhangulat nem akadályozza a művészi munkát. Kilenc művész kivételével valamennyi színész aláírta. Ön a kivételek között van. Nem tud azonosulni a tartalmával, vagy csak nem szeret aláírni?

– A közleményben foglaltakkal teljes egészében egyetértek.

– Él most a színházi szakma nagy részében egy erős félelemérzet. Vannak, akik egyenesen apokaliptikus képeket látnak maguk előtt. Ön nem érzel ilyesmit?

– Még ha érzékelnék, sem akarnám elhinni. Akkor is az járna a fejemben, mit lehet tenni annak érdekében, hogy másképp legyen.

– Ez a „láttam én már különbet is” színházi ember szemlélete?

– Hát, épp a minap számoltam össze, hogy táncos-ságommal együtt hatvan éve vagyok színpadon. Valóban erről van szó. Vannak dolgok, amik egy harminc-negyven, sőt, ötvenesztendős embernek is örületesen meglepőek. Nekem nem azok, mert én tudom, hogy ilyen is volt már – de ilyenebb is –, hogy ezt is hallottam már, és hogy ebben is lehet élni és dolgozni. Nem akarom kikerülni az úgynevezett kényes kérdéseket, egyszerűen arról van szó, hogy amikor nyilatkozom, mindig csak arról beszélek, amit én személy szerint pontosan tudok. Amit hallottam, arról annyit tudok mondani, hogy hallottam, de nem teszem magamévá. Régebben én is szerettem kirohanni, kiáltozni, hogy ez borzalom... Semmi értelme.

A tények érdekelnek. Mikor azt mondják, a József Attila Színháznak „speciális” közönsége van, én végzek egy kis felmérést, amelyből kiderül, hogy ez nem igaz. Kétféle ember van, az egyik jár színházba, a másik nem. Aki jár, az mindenfelé elmegy, ahonnan jó előadásnak veszi hírét, még akkor is, ha van egy-két törzshelye.

– Ön, ugye, egy talk-show alkalmával megkérte a nézőket, emeljék fel a kezüket, ha jártak már a József Attilában, a Víg-színházban...– és még egy-két kőszínházat említett. Bár én is fázom kicsit magától a „speciális közönség” kifejezéstől, mégis el kell ismerni, hogy vannak olyan nézők, akik nem járnak mindenhol. Ugyanakkor a törés-

vonal szerintem sem a József Attila és a Vígszínház vagy a Radnóti között van. Pintér Béla társulatának vagy a TÁP Színháznak vannak, a Krétakörnek voltak olyan nézői, akiket más színházakban nemigen lehet látni.

– Igen. És van még valami, amit az ilyen beszélgetések során figyelmen kívül szoktak hagyni. Réges-régen a Nemzeti Színház műsorában nemcsak Shakespeare, Molière vagy Vörösmarty kapott helyet, hanem volt *A bolond Ásvayné, A vén bakancsos és fia...* Utóbbiak mentek háromszázszor. A III. Richárd Törzs Jenővel pedig operettsikerrel ment évente tizenkétszer.

A József Attila, mikor én idekerültem, mindent játszó színház volt. Előadtunk musicaleket, Tennessee Williamst, Osztrovszkijt... Ezt lassan átvette tőlünk a Vígszínház, a Madách, a Magyar, és még sorolhatnám. A többi fővárosi színház kezdett lassacskán ránk hasonlítani.

– Talán azért kerül ez ritkán szóba, mert a József Attila létjogosultságát nem, vagy csak nagyon kevesen vitatják. A közönség kategorizálására, szokásainak feltérképezésére legújabbban is az elosztások kapcsán került sor.

– Nekem van egy olyan határozott meggyőződés, hogy a színházat a közönségnek csináljuk.

– A csaknem négy évtizeddel ezelőtt adott interjúk is arról szólnak, hogy a „jó előadásért a közönség mindig eljön a színházba”, „ha valami csak igénytelen, a közönség nem nézi meg”, „borzalmas, hogy a közönségsikert szinte elmarasztalásként emlegetik”...

De vehetjük azt az analógiát is, mely a közönséggel nem számoló alkotó és a levegővel nem kalkuláló repülőgép-tervező között von, és melynek végkövetkeztetése, hogy azon mindenki mosolyogna, ha a tervező kínjában azt mondaná, hogy a levegő hülye, esetleg értetlen.

– Meggyőződés, és hatvan éve rendíthetetlen tapasztalatom, hogy a közönség nem tudományos ismeretanyagért megy színházba, nem dolgozni, hanem szórakozni. Különös, hogy a magyar nyelv csodálatos gazdagsága dacára a szórakozás a könnyed kacarászás színönimájaként épült be a köztudatba, hogy zenés, kabarészerű dolgok élvezetét értjük rajta. Életem nagy színházi szórakozásai nem zenés darabokhoz kötődnek, hanem a *Hamlethez*, a *Pygmalionhoz*... A másik: minden alkotó emberben felmerül az igény a kísérletezésre, arra, hogy másképp kéne ezt vagy azt kipróbálni, megfogalmazni; bennem is volt ilyen vágy ifjúkoromban, és ez tökéletesen rendjén van. De mindennek megvan a maga helye. Ugye, azt sem szeretjük, ha kísérleti stádiumban lévő gyógyszert adnak be a betegnek. Nagyszínpadon, több száz néző előtt nem kell kísérletezni, mert ők színházi előadást szeretnének látni, nem színházi kísérletet. Ha azt írom ki, hogy a produkció egy színházi kísérlet, csomó ember lesz rá kíváncsi – de ezt kötelező bejelenteni.

Érdekes, hogy a közönség egyben zseni. Egyenként éppolyan hülye, mint én vagy bárki más. Mindig húzzuk a szánkat a nyilvános főpróba közönségére. Pedig amit ez a közönség produkál a siker terén, az jellemzi majd az összes többi előadást is. Sőt, ha a főpróbán fél ház van, az előadásokon is ugyanerre lehet számítani. Nem tudom megmagyarázni, miért van így, de az esetek igen nagy százalékában igaz. A közönségnek is szerepe van az előadásban. A színészekkel együtt szerepel. Van, hogy az a feladata, hogy nevéssen, van,

mikor elő kell vennie egy zsebkendőt és letörölni egy könnycseppet. Ő ezt próba nélkül tudja. A jó színház együtt játszik a nézővel. Az a színház, melynek hitvallása, hogy a közönséget nem lehet eléggé lenézni, rossz színház. És nemcsak hogy rossz, óriási tévedésben van. Egy jó előadás rajongói között éppúgy akadnak egyetemi tanárok, mint házmesterek. Ez a színház csodája.

– De ez nem jelenti azt, hogy mindent a közönségre lehet bízni.

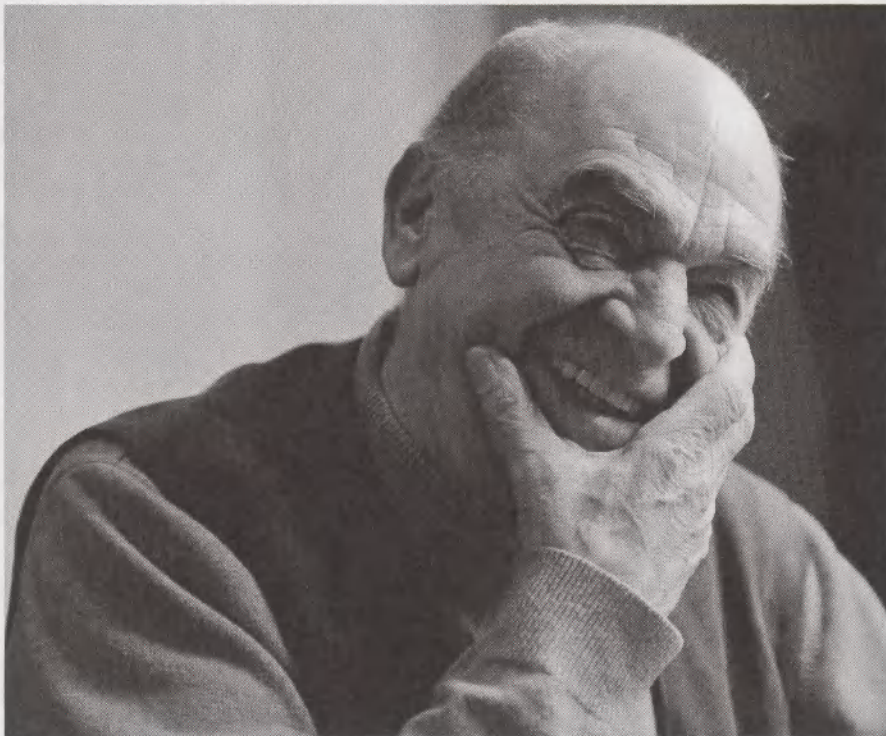
– Nem, dehogya. Semmit nem lehet a közönségre bízni. A közönségnek adni kell. De fontos, hogy be tudja fogadni. Vannak olyan nézők – jellemzően az első sorba vesznek jegyet –, akik mikor a közönség nagyot nevet, elhúzzák a szájukat. Ha a nézőtér szipog, ők fintorognak, és forgatják a szemüket. A kollégák nem nagyon szeretik őket, pedig a legjobb nézők és a legnagyobb színházjárók közé tartoznak. Sokukat felismerem. Ők azért ülnek előre, hogy mi lássuk az arcukat. Nem engedhetik el magukat, nagyon kell figyelniük, hogy mindig ellentétesen reagálhassanak. Az ő élvezetük abban áll, hogy kiválnak a közönségből, és mutatják, hogy ők mást gondolnak, mint a többiek.

– A szakma egy része azt mondja, jó Nemzetit visz Alföldi Róbert, van a színháznak arculata, bátrabb, mint a korábbi elgondolások. Mit gondol erről?

– Alföldi nagyon tehetséges. Én ezzel, hogy bátrabb, nem tudok mit kezdeni. Kivel szemben bátrabb? Egyáltalán, jön valaki szembe? Egy színháznak mindig feltűnést kell keltenie. A többi megrendelés kérdése. Ha a Nemzeti Színház vezetőjét én nevezném ki, először megkérdezném a kiszemeltet, vállalja-e. Ha igennel felel, elmondanám neki, én őt akarom a színház élére, ilyen és ilyen színházat képzelek el. Ő is leírná, hogy mit, hogyan szeretne csinálni, és ha meg tudunk egyezni, kinevezem. Mert az, hogy kiírok egy pályázatot, hatvanan jelentkeznek, miközben én már rég tudom, hogy ki lesz, de hogy ne kelljen felelősséget vállalnom, úgy teszek, mintha az egészet valami zsűri vagy kuratórium döntené el – nevétséges. Alföldi remek színházi ember, aki azt, amit ígért, meg tudja csinálni. Könnyen elképzelhető, hogy ha valami tőle idegen műsort várnának tőle, azt mondaná, nem vállalja. Vitatkozunk azon, hogy hol játszódik a *János vitéz* harmadik felvonása. Hogy a metróban. Miért, Tündérországot olyan jól ismerjük?

Ezek mondvacsinált problémák. Abból adódnak, hogy nincs eléggé pontosan meghatározva, mik az elvárások. Ki kell azokat mondani, és vállalni a döntésért a felelősséget. Ha a választottam bukik, együtt bukunk.

A Szovjetunió idején azt mondták, a nagy földeket mélyszántással fel kell szántani. Mire nálunk még a nagy nehezen megkötött alföldi homokot is mélyszántással szántották fel. Ezt így nem lehet! Biztosan van olyan pályázat, ahol van értelme a kiírásnak, ahol a beadott anyagok tanulmányozásával valóban meg tudjuk állapítani, melyikkel kerülünk közelebb a kívánt eredményhez. A színház nem ilyen terep. Itt ki kell nevezni az igazgatót. Meg mi az, hogy lejárt a mandátuma? Az járjon le a parlamenti képviselőnek. Fodor Imre huszonöt éven át csinált színházat



a József Attilában, és a színház egyre jobb lett. Mikor először játszottam itt, még elmozdítható székek voltak a nézőtéren, ha az emberek nem láttak, odébb tették az ülőhelyüket. Jól néztünk volna ki, ha félig vakolt épületnél kijelentik, na, lejárt a mandátuma. Vannak dolgok, amiket keverünk, és mindenre vonatkoztatni akarunk. Magukra a színházakra sem lehet egységes szabályozást elfogadni. Mert minden színház egyéniség. Van, ahová azért megyek, mert klasszikus előadást szeretnék nézni, máshová épp azért, mert arra nem vagyok kíváncsi, és az érdekel, hogyan csavarják ki az alapanyagot. És minél szabadabban ki tud bontakozni az egyéniség, annál jobb a színház. Azért, hogy minél többeknek jusson ki az életében egy kis igazgatás, nem érdemes tönkretenni mindent.

– Ugyanakkor van egy-két színház ma Magyarországon, ahol huszonöt-harminc éven át regnált az igazgató, és az utolsó években, évtizedben szinte csak pusztulás járt a nyomában. Az sem ritka, hogy a direktor pozícióhoz ragaszkodik, nem színházhoz.

– Én húsz évig voltam igazgató, tizenöt után le kellett volna tennem.

– Miért?

– Akkor úgy alakultak a dolgok körülöttem, hogy kapcsolnom kellett volna, nem vesznek már szívesen. Korábban mindenféle nagy terveim voltak, ezekért sokat küzdöttem, az is természetes, hogy folyton akadályokba ütköztem. Addigra elfáradtam. Ilyenkor például abba kell hagyni. Vagy ha az ember már az ötödik olyan darabot mutatja be, melyre a néző nem megy el, vagy szünetben hazamegy, akkor be kell vallani: ez nekem nem megy. Van egy régi történet: Simon Zsuzsát Szegedre szerződtették, de ő jelezte, hogy csak akkor megy, ha a férje, Mányai Lajos is mehet. Mányai remek színész volt, de akkor épp nem volt szükség ilyen alkatra Szegeden, ezért kitalálták, jöjjen rendezőnek. Hozzálátott a munkához, az igazgató nézte-nézte, majd a harmadik napon odaállt mögé, és

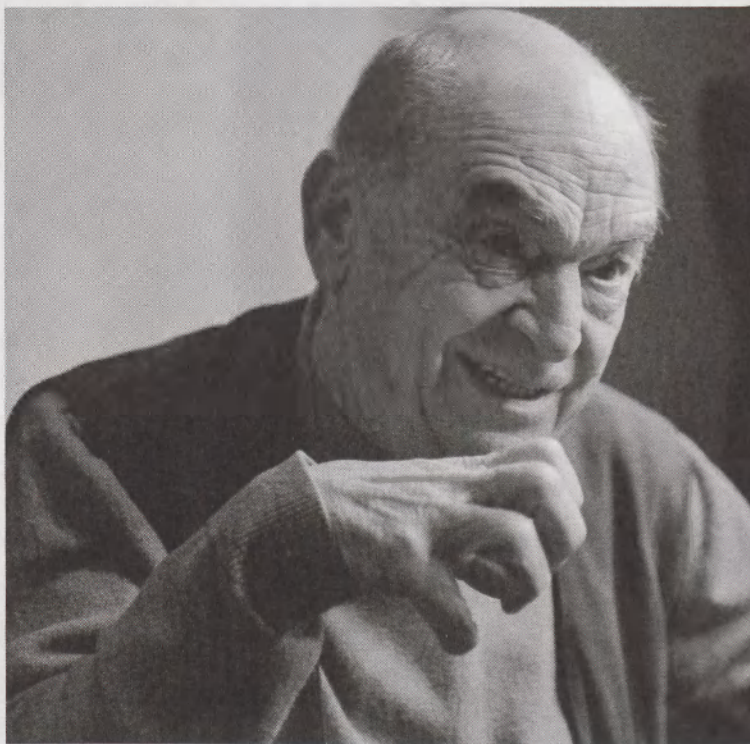
a fülébe súgta: „Mányai, maga nem tud rendezni.”

A szovjet rendszerű színházcsinálás rontotta el az egészséget. Ami egyébként olyan simán jött át ebbe az új világba, mint kés a vajban. Vagy mint a tb-hozzájárulás. Emlékszem, egy időben a színész, a rendező, a táncos, a dramaturg mellett volt igazgató tanszak a főiskolán. A Szovjetunióban ez teljesen érthető volt, hiszen az egy hatalmas ország...

A háború előtti színházigazgatók akkor adták át a színházat, ha tönkrementek. Képzeliük el, hogy Beöthynek azt mondja valaki, hogy lejárt a mandátuma.

– De a magánszínházak igazgatói a saját befektetéseikkel hazardíroztak.

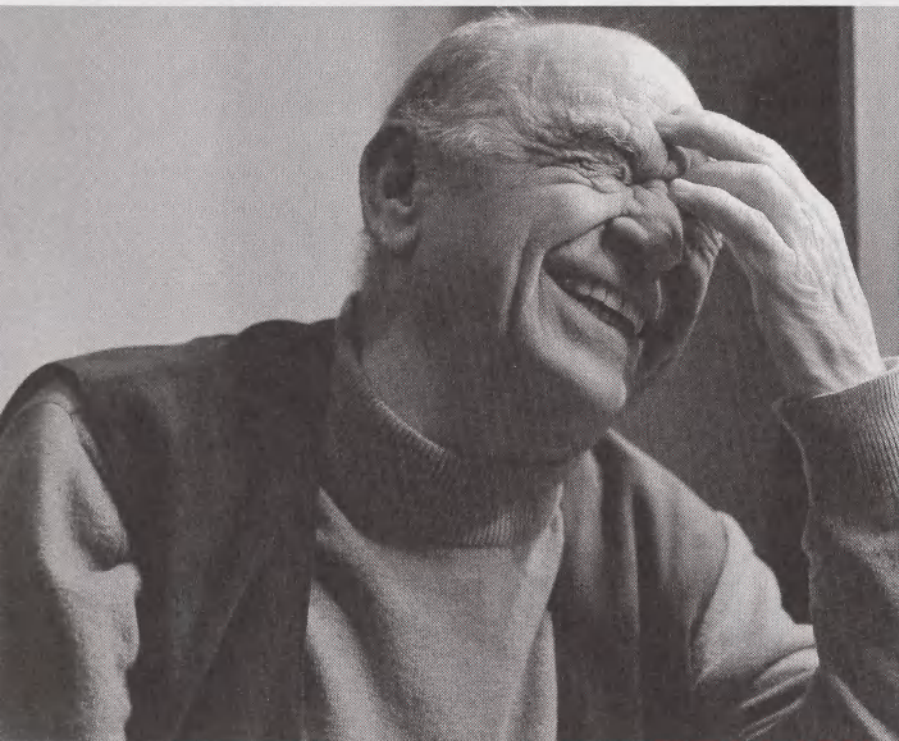
– Igen, és akkoriban a bukás mérhető volt. A színházcsinálók tisztában voltak vele, hogy az



emberek a színészért, a színészi játékért járnak színházba. Az volt a legfontosabb. Most minden második színész igazgató akar lenni. Ma már a legritkább esetben fordul elő, hogy színészre elővesznek színdarabot. A rendezőnek veszik elő. Amire én azt szoktam mondani: a világon van egy Peter Brook, nálunk van tizennyolc.

– Amit mond, a közönség számára is érzékelhető. A színházi plakátok nagy százalékán nem láthatók színészek, vagy ha igen, háttal, homályosan, próbaruhában, egyetlen név olvasható ki tisztán, az a rendező. Lehet még a színész értékcsökken(t)ésén változtatni?

– Nem tudom, de feltétlenül érdemes lenne.



Schiller Kata felvételei

– Ön szerint egyébként Magyarországon ténylegesen dominál a rendezői színház?

– Szerintem ilyen nincs, hogy rendezői színház. Persze a kifejezés létezik, és a rendező személye nagyon fontos, hiszen kell valaki, aki az összes szerepet „játssza” – de rendezői színház nincs. A rendezői színház a mozi. Forgatáson azt mondja a rendező, nézz jobbra, közben gondolj erre vagy arra – aztán hogy mit vág be, hova, mit akar kihozni az egészsből, arról ő dönt. De ott sem szabad megfélemlíteni a filmipar sztárkultuszáról. Nevekre adnak pénzt. Mi is eljutunk majd lassan ide. Először kapitalizmus volt, aztán jött a szocializmus, most megint kapitalizmus van, vagy...

– ...kapitalista szocializmus?

– Igen, igen, amolyan kapiszoci...

A színészeket negligáló színházi plakátokkal kapcsolatban annyit mondanék: aki megengedheti magának... Nem akarok én itt rontani senkinek a helyzetén, de a nézők akár tragédiát, vígjátékot, kabarét, akár operát, operettet, musicalt választanak, miként a háború előtt, ma is a színészért, az együttjátszásért mennek színházba. A szórakoztató színháznak nem ellenpontja a művészszínház. Ellenpontja azonban az unatkozató színház.

– És épp Brook írta: „Az ördög neve unalom.”

– Olyan nincs, hogy jaj, de szép, amit látok, közben meg halálra unja magát a közönség. Az ízlésesen, unalmasan, néző számára érthetetlenül „tartalmas” előadás ugyanúgy riasztja és semmibe veszi a közönséget, mint az ízléstelen, otromba produkciók. Ha a néző nem érti az előadást, kikapcsol, és megpróbálja átvészelné a számára érthetetlen részeket. Egyrészt szörnyű érzés számára, amikor nem tud visszakapcsolódni – ilyenkor vagy végigkínlódja az előadást, vagy ha nem sajnálja a pénzt, szünetben hazamegy. Másrészt mikor kikapcsol, megszűnik a kapcsolat közte és a színész között. Ami örületesen fontos. Én a szín-

padon úgy teszek, mintha a partnerrel beszélgetnék, de lényegében a nézőkkel beszélgetek. Mikor a barnára festett Besse nyei azt mondta az *Othellóban*, „vért, Jago, vért”, megállt a levegő, mintha jégcsapok lógtak volna a nézőtéren – miközben mindenki tudta, hogy nem fogja leszűrni Szörényit. A néző elhiszi, amit lát, és ő is játszik.

– De azért nincs kifogása egy olyan film vagy színházi előadás ellen, mely arra sarkallja a nézőt, hogy otthon leemeljen a polcra egy könyvet?

– Nincs. De ezt a hatást sem unalmas, sem érthetetlen előadás nem tudja kiváltani.

– Találkozott már olyan rendezővel, akinél azt érezte, ő akar kilátszani a produkció mögül?

– Hogyne, többször. Meg is mondtam mindig, hogy ez tévedés. Még akkor is, ha jó előadás születik. Azok a különösen nagy tévedések, mikor a rendező annyira ismeri a színdarabot, hogy mindjárt az első felvonásban eljátszatja a harmadikat.

Láttam egyszer egy *Liliomot*, ahol a főszereplő már az első percekben olyan hisztérikus volt, hogy csöppet sem lepott meg, hogy végül öngyilkosságot követett el.

– Épp egy színész mondta nekem mostanság, hogy szerinte a nagy drámaírók műveinek, például a Csehov-darabok „megbolondításának” az a csapdája, hogy ezekbe a darabokba bele van írva a katarzis, mely elvész, ha nagyon kiforgatják, vagy teljesen figyelmen kívül hagyják a szerzői útmutatókat, esetleg rosszul vagy keresztsbe osztják ki a szerepeket. Ilyenkor marad a szövegtenger, ami, bármilyen különleges elképzelésbe ágyazzák, önmagában érdektelen.

– Ezzel egyet tudok érteni, és ugyanezt gondolom Molnár Ferenc, de Shaw darabjairól is. Ha a rendezőnek nem tetszik a darab, semmi gond, az alapötletből, alap gondolatból, amely miatt kiválasztotta, írni vagy íratni kell egy másikat, egy újat. Shakespeare, Dürrenmatt, Brecht megcsinálta. „Az én olvasatomban” kezdetű mondatoktól meg tudok örülni. Ahogy attól is, mikor egy komédia próbáin azt mondják: ne menj rá a nevetésre. Vagy hogy: játsszunk ellene. Van olyan, hogy a színész ötlete láttán percekig fuldoklik a nevetéstől a rendező, majd gyorsan hozzátesszi: az előadáson ezt ne csináld semmiképp. Néha az az érzésem, hogy ilyenkor nem jut eszébe semmi, ezért találja ki, hogy menjünk szembe a darabbal. Hogy ez mitől alakult ki? Hogyan? Nem tudom. Talán nem volt olyan igazgató, aki azt mondja: „Mányai, maga nem tud rendezni.”

– A Film, Színház, Muzsika A hét portréja rovat-sorozatában Illés Jenő a következőket jegyezte le önről: „Nemcsak a színpadi szituációt tudja átforrósítani, pezsgővé tenni, hanem a nézőtér hangulatát is; mosolyától, mozdulataitól valami különös áram fut végig a széksorok között, s a nézők szívesen elfelejtkeznek a legképtelenebb helyzetekről is, mert Bodrogi képes arra, hogy a játék költészetével elfedje a szituációk roskatag támasztékait, a megírás hiányosságait.” Majd a záró sorokban: „Talán

arra is képes lesz, hogy játékkultúrájával igényesebb szerepek lépcsőin az igényesebb nézőkhöz és önmaga rejtett lehetőségeihez is eljusson...” Az utolsó mondat számos változatban visszaköszönt későbbi pályája során. Mit gondol erről?

– Az igényesebb szerepekkel egyetértek, az igényesebb nézőkkel nem. Ha egyetlen ember ülne a nézőtéren, lehetne róla értekezni, hogy ő igényes vagy sem. A közönség a színház része. Másik része a színpad, ahol a színészek játszanak. Ami és aki ezeken kívül van, az mind segítőtárs. Segíti a nézőt vagy a színészt.

Igényesebb szerepen pedig én azt értem: könnyű eljátszani, felépíteni, mert nagyon jól meg van írva. Rengeteg olyan darabban játszottam, ahol ki kellett találni, mit lehet egyáltalán kezdeni vele, mit lehet egy ilyen gyenge szerepben eljátszani.

– Ma sem bánja, hogy nem volt sokkal több olyan nagy, drámai főszerepe, mint, mondjuk, a II. Richárd vagy Willy Loman?

– Azért nem, mert műfajok csak a közönség számára léteznek, számomra nem. Nekem Az ügynök halálában is a közönséggel való játék, a közös hangulat volt érdekes.

– És a közönséggel való játék szempontjából nem érez különbséget Willy Loman és egy mókás vígjátéki figura között?

– Az ügynök halála után éreztem, hogy az emberek itt másfajta szórakozásban vettek részt. Tehát természetesen érzek különbséget, de mégsem így állok hozzá a szerepekhez. Egy igazán jó komikus szerep még a tragikusnál is tragikusabb.

– Miért volt akkor több nagy komikusunknak élete fájdalma, hogy csak nevetetőként emlegetik? Gondolok például Kabos Gyulára, Csákányi Lászlóra.

– Ez egy nagyon kedves, szimpatikus affektálás. Kabos Gyula vagy Latabár Kálmán, ha belépett a színpadra, és a közönség nem csinálta össze magát azonnal a röhögéstől, belehalt. Egyszer játszottunk valami vígjátékot a Margitszigeten, Latabárnak a testvérével volt egy jelenete, melyben lóttak egyet, mire leesett egy vadliba. Az ügyelők egyszer rosszul csapták össze kint a két lécet, ami miatt a liba is később esett le. Latabár tragikus őrjöngésben tört ki, hogy lehet egy poént így tönkretenni. A nagy drámai szerepek utáni vágyakozás arról szól, hogy ezt kell mondani. Én viszont attól vagyok olyan, mint a mostani rendezők, hogy nem azt válaszolom erre a kérdésre, amit illene, hanem felhívom magamra a figyelmet azzal, hogy mást mondok, mint a többiek, és kitalálom, hogy a műfaj a közönségre, és nem a színészre tartozik. Ez egy ilyen szakma. Nem véletlen, hogy a penicillint nem mi találtuk fel. Nincs olyan színházi előadás, melynek végén a sánta a botját eldobva megy haza. Három órára tudunk felemelni. De akkor akár olyan erővel, hogy még szeretnek is minket, igazi érzelemmel.

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE: KÓVÁRI ORSOLYA

Novák Eszter és Ascher Tamás első zenés színész osztálya 2007-ben végzett a Színművészeti Egyetemen. Mivel az osztálytársak közül mindössze egynek ajánlottak munkát, a csapat együtt maradt, és HOPPart Társulat néven kezdett játszani. Azóta a legtöbben elhelyezkedtek különböző színházaknál, de a társulat aktívabb, mint valaha, s nemrég még a négytagú, „hivatalos” HOPPart Társulat is megszületett – a többi osztálytárs vendégként (néhányan pedig sehogy sem) szerepel az új bemutatókban. Múltjukról, jelenükről és jövőjükéről kérdeztük a társulatvezető Herczeg Tamást és több sikeres előadás rendezőjét, Polgár Csabát.

– A tettek volt az első zenés színész osztály, amely párhuzamosan indult Máté Gábor prózai színész osztályával. Ti tudatosan a zenés szekcióba jelentkeztek?

HERCZEG TAMÁS: Bár már akkor is elég sok hangszeren játszottam, csak másodlagos volt számomra, hogy zenés osztályról van szó: nekem akkor csillant fel a szemem, amikor megtudtam, hogy Ascher Tamás osztályt indít. Novák Esztert csak hírből ismertem, mert addig a Bárkában voltam stúdiós – kíváncsi voltam, ki ez a nő. Felhívtam Aschert azzal, hogy mondjon valamit erről az osztályról. Azt mondta, jelentkezem nyugodtan, „nem lesz itt semmiféle gagyi”. Miután felvettek, már az első pillanatban lehetett tudni, hogy ez nem klasszikus musicalosztály lesz; de nem is gondoltuk Ascherről és Novákról, hogy konkrétan arról szeretne beszélni nekünk.

POLGÁR CSABA: Ugyanakkor senki, sem a tanárok, sem mi nem tudtuk pontosan, hogy mit is akarunk, mégis valami nagyon jó sült ki belőle. Talán az volt a lényeg, hogy megértjük, a zenének mi köze van a színházhoz – elég sok. Egyébként csak Szilágyi Katalin és én jelentkezünk a másik osztályba; ahogy Ascher fogalmazott, aki nem kellett Máté Gábornak, azt ők felcsippentették az árokpartról. Meg is ijedtem a helyzettől, mert nem játszottam semmilyen hangszeren, és az énekhangom sem volt (ma sincs) olyan szinten, mint a többieké. De nem bántam meg: a lehető legjobb helyre kerültem.

– Mindig elhangzik veletek kapcsolatban, hogy a HOPPartot egyfajta egzisztenciális kényszer szülte. Tényleg csak a kényszerről van szó?

H. T.: Tény, hogy nagyon orrba vágott minket az, hogy nem kaptunk szerződést, és az is tény, hogy mivel az egyik vizsgaelőadásunk, A varázsfuvola a Merlinbe készült, és utána ott csináltuk meg a Szent Iván éjjelét is, Magács László azt mondta nekünk, hogy ha együtt maradunk, akkor lesz helyünk a Merlinben. De azért ha mi nem döntünk úgy, hogy együtt maradunk, ha nincs bennünk az egyetem után további kíváncsiság egymás iránt, akkor mindez nem jön létre.

P. CS.: Amikor elmentünk gyakorlatra különféle színházakhoz, azt láttuk, hogy hiába tanultunk valamit az egyetemen, nem tudjuk képviselni, mert a legtöbb helyen zavarban vannak tőle, nem tudnak mit kezdeni vele, egyszerűen nincs rá szükségük. Úgy éreztük, hogy ennek bizony nincs kialakult helye, pedig úgy tudnánk a legjobban gyakorolni, fejleszteni

Mint a hadseregben a könnyűlovasság



Herczeg Tamás és Polgár Csaba

A HOPPARTRÓL HERCZEG TAMÁSSAL ÉS POLGÁR CSABÁVAL

hogy kapnak fizetést, és fizetjük a járulékokat. De mi is ugyanabban a cipőben járunk, mint a többi hatos kategóriás társulat: amit megítélnek, azt is rettenetesen későn kapjuk meg, sőt addigra már el is költöttük. Márciustól munkajogilag ez a négy ember sem társulati tag, mivel nincs fizetésünk – mert elfogyott a pénzünk.

– *Miért csak négyfős a társulat?*

H. T.: Mindenkit megkérdeztem, azokat is, akik le-szerződtek valahová – ennyien mondtak igent. [Barabás Richárd, Herczeg Tamás, Kiss Diána Magdolna és Szilágyi Katalin – K. B.] Sokan a többi munkájuk miatt nem tudták vállalni – de a nemek sem voltak egyformák.

P. CS.: Én azt mondtam, hogy nincs értelme, ha legalább nyolcan nincsenek benne. Kevésnek érzem ezt a négy embert.

H. T.: Én is kevésnek érzem. Jobb lenne, ha többen lennének.

– *Mit jelent az, hogy ti négyen társulati tagok vagytok? Hiszen az előadásokban mindig többen szerepelnek.*

H. T.: Azt jelenti, hogy mi nem szerződünk máshová, nem csinálunk mást, vagy ha igen, mindig előnyt élvez a HOPPart.

– *Nem értem: ha ti nem kaptok más színháztól fizetést, de a HOPPart sem fizet, akkor miből vesztek tejet és kenyeret?*

H. T.: Azt még nem tudom. Még tart az utolsó fizetésünk, illetve nekem már elfogyott. De azért mindig akad valami, most például Tamási Zolival próbálok egy TÁP színház produkcióban, ott kapok némi próbapénzt, és másodlagosan a HOPPart Klubot [a társulat tagjaiból álló, koncertező énekkar – K. B.] is részben a létfenntartásra gondolva hoztuk létre.

– *Ti négyen döntitek el, hogy mit és kivel mutattok be?*

H. T.: Nem, ezt általában az adott rendező és én szoktuk megbeszélni, és kikérem néhány ember véleményét – például Csabáét. Hogy mit mutassunk be, az meg kialakul – vannak vágyak, amik elérnek hozzánk; produkciós vezetőnk, Matók Szilvi már néhányat begyűjtött közülük –, és vannak, amiket meg én erőltetek.

– *És hogy működik a színészválasztás? Kitaláljátok, hogy kiket szeretnétek, és végighívjátok őket, hogy ráérnek-e?*

magunkat, ha azt csinálnánk továbbra is, amihez értünk.

– *Később a legtöbben vagy szerződést, vagy legalábbis előadásokra szóló ajánlatokat kaptatok. Vajon a HOPPart miatt?*

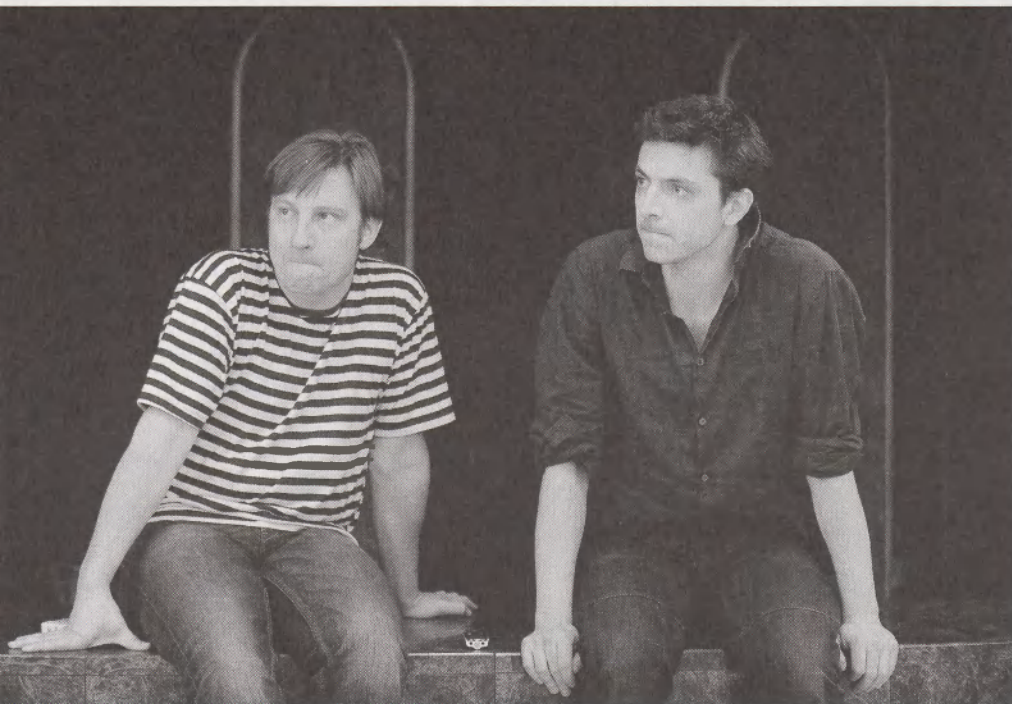
H. T.: Fontos volt, hogy pénz nélkül is nekiálltunk dolgozni – a *Halálkéményt* szinte nulla forintból csináltuk meg, úgy, hogy közben senki nem kapott még próbapénzt sem. Erre buzdítottak a tanáraink is; ne-hogy az legyen, hogy mindenki otthon ül, és várja, hogy csörögjön a telefon. Az rettenetes lett volna.

P. CS.: Kijózanító év volt a szakma számára: egyszerre két osztály végzett, és kiderült, hogy nem fér el ennyi színész – ennek ellenére azóta is nyílnak az újabb színésziskolák. Abban az évben alakult a párhuzamos osztályból a KoMa társulat is – bár ők nem ugyanilyen okokból –, így jobban fókuszáltak ránk: na, ebben a helyzetben mihez kezdtek?

„Mintha tizenhárom ember házasságot kötött volna”

– *Miért csak most alakultatok hivatalosan is társulattá?*

H. T.: Szomorú, de ez akár kezdettől így lehetett volna, ha van annyi anyagi biztonságunk, aminek a segítségével meg tudtam volna ígérni a többieknek,



H. T.: Igen. Ha kitaláltuk, hogy kiket szeretnénk, onnantól az egész próbarend ahhoz igazodik, hogy ők hogy érnek rá – ha ráérnek. Az egyeztetés mindig horror. De Zsótér például nagyon ragaszkodott ahhoz a kilenc emberhez a *Chicagónál*, így mivel nem volt más lehetőség, nagyon sokat próbáltunk éjszaka.

– *Lazult köztetek az összetartás amiatt, hogy most sokan, akik eddig a virtuális társulat teljes jogú tagjai voltak, a valós társulatnak nem tagjai?*

H. T.: Az elmúlt négy évben leginkább emiatt lazult a kapcsolat, és ez iszonyú fájdalmas. De az évek során egyre fájdalmasabb volt az a kérdés is, hogy tudjuk-e csinálni ezt az egészet, ha egyszer hónapokig nem tudunk leegyeztetni előadásokat. Meg kellett hozni a döntést: határozzuk meg, hogy kik az elsődleges emberek, és melyek az elsődleges produkciók, és kik a másodlagos emberek, és melyek a másodlagos produkciók – természetesen csak technikai értelemben.

P. CS.: Amikor a tizenháromból nyolcunknak lett fix, kiszámítható munkája, felmerült a kérdés, hogy hogyan definiáljuk ezt a társulatot: olyan emberek dolgoznak együtt, akik szeretik egymást, és amikor össze tudnak hozni valamit, akkor csinálják ezt az örömszínházszerű valamit; vagy mondjuk azt, hogy társulat vagyunk, de akkor olyan dolgokkal foglalkozunk, amik fontosak. És el kellett dönteni, hogy akarunk-e még egymástól tanulni, vagy csak akkor bírjuk, ha, mondjuk, jön egy Zsótér. Ráadásul most, hogy a független szférában sok együttes megszűnik a rossz helyzet, a pénz és a játszóhelyek hiánya miatt, a társulatok egyre fontosabb részei a színháznak. Pedig a független társulatok olyanok, mint a hadseregben a könnyűlovasság: szinte azonnal tudnak reagálni arra, ami az országban történik, míg a kőszínházaknak ehhez kell egy új évad, hiszen tartani kell magukat az évadtervhez.

– *Érezték sértettséget azok részéről, akik kimaradtak a hivatalos társulathól?*

H. T.: Hat-hét éven keresztül rettentő szorosan voltunk együtt – aki most bármilyen oknál fogva kima-

rad, az biztos, hogy nem érzi jól magát. Én sem érzem jól magam attól, hogy éppen azokkal nem tudok dolgozni, akikkel igazán szeretnék.

P. CS.: Négy évig tizenhárom ember napi tizennégy órán keresztül nézi a másikat, és utána is azt mondják, hogy együtt maradnak – ez olyan, mintha tizenhárom ember házasságot kötött volna. Az emberek felnőnek, ez így egészséges. És ha felépítesz egy hierarchiát, lehet, hogy valaki azt mondja: figyelj, nekem nem tetszik, amit te kitaláltál – és nem csinálja veled tovább. Miután kijöttünk az egyetemről, nem maradtunk olyanok, amilyenek akkor voltunk – az embert folyamatosan érik hatások, amiktől lehet, hogy valaki azt mondja, ezzel tovább tudok menni, azzal meg nem.

– *Nem vezet ez a csapat bomlásához?*

H. T.: Változik a csapat, de ha tovább akarunk élni, akkor olyan emberekkel kell dolgozni, akikkel tudunk. Lehet, hogy ez kemény kijelentés a részemről, de azt gondolom, hogy ha már létrehoztunk valamit, csak akkor van értelme csinálni, ha ebben nem akadályoz semmi – és ennek lehet, hogy ára van.

– *Volt, aki kilépett a HOPPartból?*

H. T.: Volt.



– *Miért?*

H. T.: Volt, aki elment továbbtanulni. Volt, aki minőségromlást vélt felfedezni valamelyik előadásban, és így már nem hajlandó dolgozni az adott produkcióban – de a társulattal nem szakított. És volt, aki rájött, a hivatalos munkájának terhei mellett nem tudja ezt is bevállalni. De ez nem fontos; a fontos, hogy amit közösen kitaláltunk, a HOPPart tudjon működni.

Addig a pillanatig, amíg ennek szellemében azonosat tudunk nyújtani, addig van értelme csinálni. Abban bízom, hogy a változást idejében felismerem.

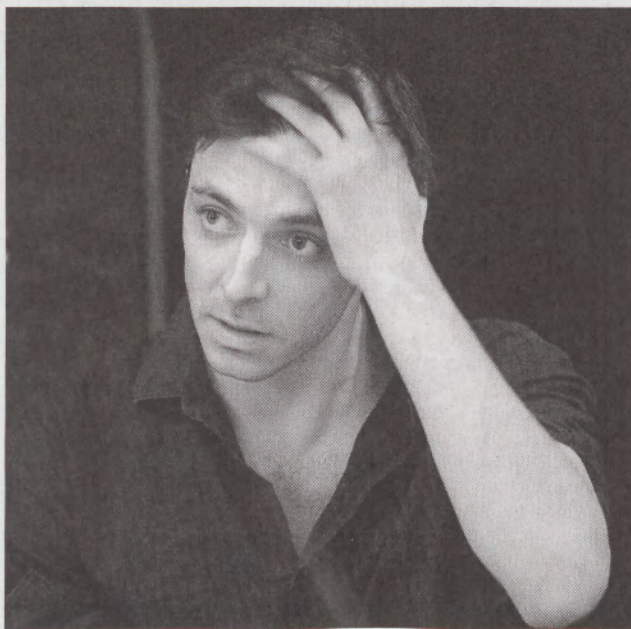
– *Most, hogy sokaknak már van állandó munkájuk, még mindig olyan szívesen jönnek egy-egy új produkcióba, mint régebben?*

H. T.: Van, aki szívesen jön; van, aki szívesen jönne, de épp nem tud; és van, aki nem jön szívesen, pedig tudna. De nincs ezzel semmi baj – mióta ezt az egészet kitaláltuk, én is gondoltam már, hogy nem csinálom tovább, mert akkor azt éreztem, hogy nincs értelme, vagy ez nekem túl nagy teher, de aztán ez elmúlik, és az ember azt mondja, hogy mégis van egy saját ügyem, miért ne csináljam. Az ember változik – nem lehet hetven évig ugyanazt gondolni. És időközben az is egyre fontosabbá vált, hogy ne maradjunk annyira egymás között; hogy azokkal, akik még érdekelnek minket, együtt dolgozhassunk. Ez már a *Szörp-rájpartinál* és a *Hermann csatájánál* elindult, Csaba már oda is hívott külsősöket. Akkor elkezdtünk nyitni, ami iszonyatosan fontos volt ahhoz, hogy együtt tudjunk maradni, és ne csak szabadidő-színház legyünk.

„Ez olyan HOPPart-os”

– *Állandó helyetek még mindig nincs.*

H. T.: De a helyzetünk egyre könnyebb. Mácsai nem tudom, meddig bírja még, de az Örkényben is szoktunk próbálni, a Nemzetit is szoktuk használni, és a Sirályba is bemehetünk bármikor – nem könnyű észben tartani, hogy mikor hol van próbánk. Mivel Bercsényi Peti a HOPPart Klub tagja, az ő munkahelyén, a Bábszínházban is gerillázunk. Vicces volt, az egyik



Koncz Zsuzsa felvételei

próba alkalmával találkoztunk Meczner Jánossal [*a Bábszínház igazgatója* – K. B.]. Megkérdezte, hogy mit keresnek maguk itt. Mondtuk, hogy épp próbálunk az egyik teremben, bocsánat, ha nem szóltak róla. Mire azt mondta, hogy ne vicceljenek már, ha van szabad terem, bármikor jöjjenek csak! És ez rohadt jó érzés.

P. CS.: A *Korijolánusznál* az volt a terv, hogy veszünk harminc hűtőt, és az lesz a díszlet. Szereztünk

is tök ingyen harminc hűtőszekrényt és hűtőládát, Tamás raktárt is intézett. Végül abba buktunk bele, hogy nem volt pénzünk minden előadásra átszállítani a harminc hűtőt a MU Színházba, mert ott nem tudtuk őket tárolni. Azóta is ott állnak a raktárban, nem tudjuk, mi lesz velük, mert, ugye, veszélyes hulladék. Azt viszont nem bánom, hogy nem ez lett a díszlet.

H. T.: Ilyen szempontból jó lenne, ha volna valamilyen saját lehetőségünk – de sajnos én szeretem ezt a rendszert, hogy nincs állandó helyünk, amit két év alatt megunnánk. Bárhová megyünk, ott biztos, hogy a hely is hozzátesz valamit az előadáshoz.

P. CS.: Még az egyetemről hoztuk magunkkal azt az igényt, hogy a hellyel mindig kezdjünk valamit. Egy csomó vizsgánkban nem volt díszlet, és ezt megszerettük – azóta ha elmész egy új helyre, húsz perc után azt látod, hogy jé, ez egy díszlet!

H. T.: Még senki nem tud róla, de lesz saját helyünk – erről még nem mondhatok többet. De akkor is megtartjuk majd ezt a rendszert, hogy az egyik előadás itt, a másik pedig ott lesz, mert ez inspiráló.

– *Nemcsak a helyszínek sokfélék, de az előadásaitok is – elég csak szembeállítani, mondjuk, A kis vakond, akinek a fejére csináltak-ot a Korijolánusszal, a Hermann csatáját az Eljövök érted – A kezdettel.*

H. T.: Még nem alakult ki az arculatunk, de ez nem baj; miért ne lehetne az az arculatunk, hogy mindig keresünk valami mást, ami sem stílusában, sem minőségében nem hasonlít az előzőre? Rettegek attól, hogy valamire azt mondják, „ez olyan HOPPart-os”. Akkor mindenki valamilyen elvárással jönne az előadásokra.

P. CS.: Persze a zene összeköti az egészet. Nekem egyébként az a mániám, hogy a szerdai előadásból a néző soha ne tudja megmondani, milyen lesz a szombati.

– *Csabára mégis jellemző, hogy társadalmi problémákkal foglalkozó előadásokat rendez.*

P. CS.: Előre soha nem döntjük el, hogy milyen lesz egy előadás, mindig nyitva hagyjuk a kérdést, és meglátjuk, mi lesz belőle. Igaz, én ezekhez vonzódom, de közben ugyanolyan örömmel vagyok benne *A kis vakondban*.

H. T.: Én pedig az infantilizmushoz vonzódom.

P. CS.: A nézőnek is jó, ha megnézi a színészt, amint egyik este egészséges véleményt nyilvánít az alkotmányról, aztán másnap szűk fehér nadrágban, szíves napszemüvegben pávát játszik. Milyen unalmas lenne állandóan csak próbálkozni, hogy megmondjuk a tutit!

– *Szoktátok mondani, hogy egyik célotok a zenés színház megítélésének megváltoztatása.*

H. T.: Igen, pályázatokban le szoktunk írni ilyesmit. De nem is áll olyan távol a valóságtól. Ha azt mondod, hogy zenés színház, mindenkinek a musical és az operett ugrik be. Az már kevésbé, hogy egy Shakespeare-darabban Händel-művet fogsz hallani, vagy Koncz Zsuzsa *Mama* című számát oratorikus feldolgozásban.

P. CS.: De ez nem egy nagy találmány, rengetegen csinálják, elég csak Pintér Béláékat említeni. És fontos elmondani, hogy nem valami ellen csináljuk, ez nem lázadás; nem nézzük le, és soha, egyik előadásunk-

ban sem gúnyoljuk ki a klasszikus operett vagy musical műfajt. Ha egy operettet valaki vérprofin megcsinál, az ugyanolyan jó lehet. Mi egyszerűen nem vágyunk rá, hogy ilyet csináljunk.

„Valami furcsa ellentét”

– *Félig-meddig kívülállóként, részben speciális helyzetű társulatként hogyan látjátok a hazai színházi struktúrát?*

H. T.: Annyira szép lenne, ha el tudnánk tartani magunkat, ha nem kéne attól függeni vagy azon rettegni, hogy mikor írják ki a pályázatot. Ezért sokan, akik azért harcolnak, hogy legyen támogatás, meg akarnak bennünket lincselni – de nézzünk egy kicsit nyugatabbra, ott sehol nincs így.

P. CS.: Jó lenne, ha ki tudna alakulni egy mecénatúra, de ehhez engedményeket kellene tenni, érdekeltté tenni az embereket, hogy a színházba investáljanak. Van erre példa, de összesen két-három emberről beszélhetünk. Ők úgy tudnak fennmaradni, hogy csinálniuk kell három szórakoztató előadást, amiből meglesz a bevétel, és abból létrehoznak egy olyat, ami megmozgatja az ember agyát is. Ennek a módszernek kellene elterjednie.

H. T.: Sajnálom, hogy a kőszínházak és a függetlenek között nincs egészséges párbeszéd. A kőszínházak nem jöttek rá, hogy a függetlenek iszonyú fontosak számukra – és viszont. Ennek a kettőnek ki kellene egészítenie egymást, nem pedig egymás ellen fordítani őket.

– *Milyen szempontból fontosak a függetlenek a kőszínházak számára?*

H. T.: Ez demagóg dumának tűnhet, de az egyik tanulhat a másiktól. A kőszínházi színészek játszhatnak a független társulatokban, ahonnan pedig gondoskodhatnak az utánpótlásról. A függetlenek bátrabb útkeresők, mások a megoldásaik – ezekre felfigyelhetnének a kőszínházak. Az újra, a másra való fogékonyság nagyon fontos lenne.

– *Hogyan képzelitek ezt a párbeszédet a kőszínházak és a függetlenek közt?*

H. T.: A londoni példát tudnám felhozni: ott a kőszínházakat West Endnek hívják, a többi pedig fringe-nek – és mindenki pontosan tudja, amikor jegyet vesz, hogy egy szórakoztató vagy egy szabadelvű, gondolkodtató előadást fog megnézni. Rend van a fejekben, és van átjárás a két „oldal” között: aki a West Endre jár, az is néz fringe előadásokat, és fordítva.

P. CS.: Itthon viszont aki a Madách Színházba jár, az általában nem megy el egy alternatív előadásra, a függetlenek nézői pedig nem mennek el a Madáchba. És ugyanez érvényesül a szakmában is: van valami furcsa ellentét kőszínház és függetlenek között, és ezt nemcsak a kőszínház alakította ki. Olyan, mintha ugyanazért az ezer nézőért harcolnánk – pedig nem ugyanazokról van szó.

– *A közelmúltban minden előadásotokban csak néhány HOPPart-os színész és viszonylag sok vendég szerepelt – utoljára a Chicago volt koncentráltan HOPPart-os. Mi a jövő útja?*

H. T.: Majdnem egy évre előre látjuk már a programot. Koprodukciókat fogunk létrehozni, mert mással együtt valahogy jobban működik minden,

nagyobb esély van rá, hogy közösen össze tudjunk rakni elég pénzt. Megkeresett a Kőszegi Várszínház igazgatója, hogy legyünk ott a nyári játékokon; azt csinálunk, amit akarunk, használhatjuk a város szabad-és belső tereit, ők pedig ehhez pénzt adnak (azért nyilván nem milliókat). A MűPa Harsányi Sulyom Lászlót kérte fel a Liszt-év alkalmából egy előadás létrehozására, ő pedig minket keresett meg. Mindkét előadást később tovább tudjuk majd játszani, meglesz a HOPPart-os utóéletük. Orlai Tiborral, a Trafóval, a Nézőművészeti Kft.-vel és Koltai M. Gáborral közösen is fogunk valamit csinálni, és talán a PLACCC fesztiválra is elmegyünk, de egy önálló előadást, egy mesebemutatót is tervezünk jövő tavaszra.

– *Külföld felé kacsingattok?*

H. T.: Nem sokat voltunk eddig külföldön, sajnos nincs emberünk arra, hogy a nemzetközi kapcsolatokot ápolja. Azért szerepeltünk a *Halálkeménnyel* Finnországban, Poriban – nagyon szerették. Voltunk Marosvásárhelyen – amennyiben az külföldnek számít – még régen a K. Mamával meg a *varázsfuvolával*: aki ott látta, azóta is emlegeti. Most felmerült, hogy a dunaPart Platform után meghívják Nanterre-be a *Korijolánuszt*, május végén pedig visszük a *Szörprájpartit* meg az *Eljövök érte...*-et Szatmárnémetibe. Nagyon szeretném, hogy sokat menjünk külföldre – főleg fesztiválokra, ahol sok más érdekeselet lát az ember –: fontos, hogy legyen nemzetközi mércénk is. Ascher mondta mindig, hogy a jót ellopni nem bűn.

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE: KOVÁCS BÁLINT

AZ ÖRKÉNY ISTVÁN SZÍNHÁZ DRÁMAPÁLYÁZATOT HIRDET ÖRKÉNY ISTVÁN SZÜLETÉSÉNEK SZÁZADIK ÉVFORDULÓJA ALKALMÁBÓL

PÁLYÁZATI FELTÉTELEK:

A pályázat jelíges.

A műveket **2011. december 31-ig** kell benyújtani az Örkény István Színházhoz.

Negyvenéves kor alatt bárki pályázhat.

Negyvenéves kor fölött csak olyan szerző jelentkezését várjuk, akinek legalább két színpadi művét korábban bemutatták már, vagy aki drámaíróként még nem mutatkozott be, de már ismert és számottevő szépirodalmi munkássággal rendelkezik.

A pályamű még nem megjelent, színre nem került alkotás legyen.

A pályamű bemutatható legyen az Örkény Színház művészi és technikai apparátusával.

Tematikai és műfaji megkötés nincs.

Első díj: 1 500 000 Ft.

Második díj: 1 000 000 Ft.

Harmadik díj: 500 000 Ft.

Az EGIS Nyrt. támogatásával.

A pályázat végeredményét az író születésnapján, 2012. április 5-én hirdetjük ki.

A győztes művet, amennyiben a bírálóbizottság megfelelő színvonalúnak ítéli, az Örkény István Színház a 2012/13-as évadban színre viszi.

A díjazott művek előadási joga az Örkény István Színházat illeti.

A bírálóbizottság tagjai: Radnóti Zsuzsa, Radnai Annamária, Gáspár Ildikó, Forgách András, Mácsai Pál.

További információ, illetve a pályázat hivatalos kiírása az Örkény István Színház honlapján található.

Nem az előző időszak tisztázatlan ügye vagyok

BESZÉLGETÉS BARTA DÓRÁVAL



Az egri Gárdonyi Géza Színház február elsejével hivatalba lépett új igazgatója, Blaskó Balázs – minden jel szerint – új vezetőt akar az Egri Táncszínház élére. Pedig a két éve alakult kisegyüttes ma már igen magas nivót képvisel. Legutóbbi, *Tiszta tánc* című premierjükön három európai hírnő koreográfus (Joseph Maim, Zachár Lóránd és Gustavo Ramirez Sansano) egyfelvonásosait tolmácsolták – nemzetközi színvonalon. Barta Dóra tagozatvezetővel a bemutató másnapján, március 19-én beszélgettem.

– Gratulált neked a Táncszínház premierje után az igazgató?

– Nem. Úgy tudom, egy hete az *Olympia* bemutatóján sem volt jelen.

– Pedig most a demokratikus előkészítésnek kellene zajlania, a diktatúrát későbbre ígerte Blaskó Balázs. Ezek után lehet, naiv a kérdésem: milyen a viszonyod az új igazgatóval?

– Akár kiegyensúlyozott munkafolyamatban is lehetnék február elseje óta, hiszen én tudom a dolgom, annak megfelelően cselekszem, ezt tettem eddig is... De azt gondolom, romlott a viszonyunk. Naponta adódnak nehéz helyzetek, például munkarendi megbeszélések, amelyeknek nekem általában valamiért védekezni kell. Hétköznapi szinten is megfogalmazható: valószínűleg nem nézünk harmonikus együttműködés elé...

– Elárulsz konkrétumokat is?

– Hát, fegyelmi meglengetése, kiírások a falon, amelyek mind arra vonatkoznak, hogy hol és mit hibáztam, rólam szóló jó kritikát nem lehet kitűzni... Ilyen „apróságok”, amiket az ember megpróbál nagyvonalúan kezelni.

– Miért lengettek feléd fegyelmit?

– Egy jótékonysági megyei gálát szervezett a színház, s még Csizmadia Tibor felkérte a Táncszínházat, hogy lépjen fel benne körülbelül húszperces műsorral, amire el is kezdtünk készülni. Kelemen Csaba, a gála szerkesztője, művészeti vezetője folyamatosan szűkítette az általunk kínált anyagot. Végül kilencperces műsoridőnk maradt, amit én elfogadtam. Aztán Csaba az elő-

adás kezdete előtt néhány perccel odajött hozzám, és azt mondta, túl hosszú a műsor, úgyhogy arra kér, ne lépjek fel. Ott álltam sminkben, jelmezben, egy felkészülési időszak után, egy jótékonysági gála előtt, és úgy döntöttem, mégis fellepek. A táncosaimnak sem tudtam volna megmagyarázni, hogy miért nem megyek színpadra, és ha nem lépek fel, nyilván nekik sem lett volna hozzá kedvük. Pár nap múlva hívtak az irodába...

– Szerinted mért csinálja veled ezt az igazgató?

– Talán mert én is pályáztam a színház igazgatói posztjára. De a nyertes ritkán bünteti a vesztest, nem? Újabban a művészi tudásomat is megkérdőjelezi, de a konfliktus gyökerét, a valódi eredőjét nem találom. Végül mindig arra jutok, hogy csak valami személyes ellentét lehet.

– Politikai ellentét nincs köztetek?

– Én nem vagyok politikai szereplő, én a szakmámat képviselem. Arról nem tehetek, hogy az utóbbi időben úgy tűnik fel, mintha az lennék. Nagyon nem kedvelem azt, ami mostanság történik, például hogy rólam bármit lehet mondani, engem ide-oda lehet pakolni. Tartok tőle, hogy nem régebben, mint Blaskó Balázs igazgató úr színre lépése óta került elő a nevem ilyen összefüggésekben.

– A Gárdonyi Géza Színházban a művészek között (tehát most nemcsak a táncosokra gondolok) van politikai szembenállás? Olyan hírek is kiszivárogtak, hogy a színházban két társulat van...

– Ez amolyan művészi széthúzás volt. Aki bent élt a társulatban, láthatta, hogy felnőtt egy új generáció, amelyik – törvénytörően – máshogy gondolkodott a színházról, mint az idősebbek. De hozzá kell tennem, hogy az elégedetlenebbek csak egy kis részét képezték a társulatnak. Bár mint tudjuk, ez nem életkori, inkább szemléletbeli sajátosság, ami nem oldódott fel az évek során, hanem két külön táborban kódolódtott a színház napi életében.

– Az új igazgató nyilatkozataiból ismerhető a színházszemlélete. De inkább politikai cselekvésnek minősíthető, mint művészinek, hogy igazgatóként Blaskó egyik első húzása az volt, hogy a színházat kiléptette a Magyar Színházi Társaságból, és beléptette a Magyar Teátrumi Társaságba.

– Egyértelmű. A színházban az elmúlt években művészi kérdések osztozták meg a közösséget, az új igazgató fellépése óta viszont erősen politikai színezetűvé válnak a belső konfliktusok.

– Színészként, rendezőként Blaskó mellőzöttnek érezte magát az elmúlt tíz évben?

– Erre azért merek igennel válaszolni, mert ő maga is ezt állítja. Azt gondolja, hogy az elmúlt tíz évben sokkal sikeresebb lehetett volna, ha nem Csizmadia a direktor. Én máshogy gondolom, de azt hiszem, erről nincs jogom nyilatkozni, nem törhetek pálcát egy másik ember fölött... De azt látom, hogy nagyon sok elfojtott indulat dolgozik.

– A köztetek lévő rossz viszonyt talán egyszerűen az okozza, hogy a személyed és a Táncszínház megszűlése szorosan kapcsolódik a Csizmadia-korszakhoz?

– Az Előadó-művészeti törvény alapján Csizmadia részéről logikus lépés volt a tagozatalapítás, nekem meg – egri lévén – nagyon jólesett, hogy a város és a megye egyetértésben kinyilvánította: szeretnék, ha itt lennék, itt alkotnék. Tizenegy új státust teremtettek ehhez, a tagozat megalakulását a személyemhez kötötték, és nemcsak arra kaptam megbízást, hogy tánckart működtessek, hanem arra is, hogy saját művészi arculattal rendelkező együttest hozzak létre. Látható, hogy megalakulásunk egy régről eredeztethető folyamat eredménye volt, nem volna szabad úgy nézni, hogy a tagozat csakis Csizmadia Tibor és Barta Dóra jó viszonya következtében jött létre. Ha valaki színházat vezet, tudnia kell szélesebb összefüggésben látni a kérdéseket. Tizenhét éve visszajárok a szülővárosomba, és nem azért, mert nincs hova mennem, hanem mert elkezdtem építeni valamit. Mindig ke-restem egy-egy újabb formát, amelyben a táncművészet számára megmutatkozást, otthont lehetett teremteni itthon, Egerben.

– A város most is melletted van: nemrég jelentették be, hogy pluszforrást juttatnak a Táncszínháznak abban az esetben, ha te maradsz a vezetője. Lehet, hogy ebben a kérdésben konfliktus van a fenntartó megye és a költségek felét álló város között?

– Nem tudom, milyen kommunikáció folyik a megye és a város között. Elvileg most könnyebben kellene szót érteniük abban is, mit tartanak értéknek. A városban sokkal régebb óta követik az eseményeket, egyszerűen jobban tudják, miről van szó. Ők érzik, értik a megszűnés veszélyét, tudják, a városnak mit jelentene ez. Ezért nyilvánították ki, hogy akkor folyósítják a célzott támogatást, ha a Táncszínház személyi összetétele változatlan marad.

– Ez sem hat Blaskóra?

– Úgy tűnik, az aggasztó gazdasági nehézségek ellenére sem tart rá igényt. A tagozat ügyvezetőjének, Mirkóczki Zitának már nem hosszabbítja meg a szerződését. Természetesen engem a direktor úr erről előzetesen nem tájékoztatott. (Zita tizennyolcmillió forintot pályázott a színháznak az elmúlt másfél évben.) Velem azt közölte, hogy hív egy másik tagozatvezetőt, és engem visszaminősít táncari taggá. Pedig a vezetői kinevezésem 2013-ig szól.

– Ezt hivatalosan bejelentette?

– Hivatalosan közölte, de írásba még nem adta. De minden megnyilvánulása, gesztusa megerősíti a kinyilvánított szándékát.

– Elfogadod a táncos-szerződést?

– Egy kicsit „viccesnek” találnám. Meg is kérdeztem tőle: úgy gondolod, hogy Erdemes művészként a Rákóczi-musicalben kell majd a karban táncolnom, és teljesítenem minden utasítást, amit majd az ad, akit idehívsz a helyemre? Viccet félretéve, súlyos problémának tartom, ha a direktor úr nem hajlandó a táncos műfajt kellő tisztelettel kezelni. A pressziójának ez a lényege: olyan helyzetet akar teremteni, hogy önmagamtól álljak fel.

– A táncosok hogyan élik meg a helyzetet? Több kitűnő színészhez hasonlóan ők is elszáradnak?

– Mindegyiküket én hívtam ide, a személyem jelent számukra garanciát. Egymásra vagyunk utalva. Ilyen egységesnek még nem éreztem a csapatot. Megtisztelő érzés, hogy egyöntetűen megfogalmazták, ők csak velem maradnak itt. Ami velem történik, őket is rántja.

– Szörnyű lehet ezt személyesen megélnetek, de ha eltekintek az egyéni sorsoktól, az háborít fel leginkább, hogy egy csúcsra jutott, európai színvonalú kisegyüttest akarnak szétrombolni... Nem túlzás azt állítanom: nemzeti kulturális értéket. Ráadásul vidéken, amelynek fejlesztése kormány szinten is hangsúlyosan a legfontosabb kulturális preferenciák közé tartozik – elméletben. A gyakorlat meg, legalábbis Egerben, ezek szerint azt mutatja, hogy a politikai erőfitogtatás és a személyes sértettségéből fakadó reváns a lényeg, aminek oltárán bármi feláldozható, szemétre vehető.



A mostani, Tiszta tánc című bemutatók szakmailag rendkívül színvonalas, értékes. De kockázatot is vállaltál a három egyfelvonásos bemutatásával, mert egyik sem kifejezetten közönségdarab.

– Amikor meghívtam a három külföldi koreográfust, még nem lehetett előre látni a mostani helyzetet, legfeljebb sejtéseink voltak. Azt végképp nem gondoltuk, hogy támadási felületnek használják majd ellenem azt, hogy nem populáris, szórakoztató estet mutatunk be.

– Elbizonytalanodtál? Taktikusabb lett volna valami könnyedebbel előállni?

– Nem bizonytalanodtam el, de elhatároztam, hogy megpróbálom

máshogy kommunikálni a jelenséget. Talán abban bizonytalanodtam el mégis egy kicsit, hogy meg tudom-e védeni a támadásokkal szemben a bemutatót. Nehéz mit mondani, ha a munkánk összegzése Blaskó Balázs szemében nem több, mint „groteszk rángatózás”. Bár elgondolkodtat, honnan meríti a véleményét, ha nem látta az előadásainkat. Az egi ténykedésem, főleg az utóbbi időben, arról is szól, hogy megszerezsem a műfajnak azt a tiszteletet, ami jár neki (ez az est ehhez nagyon jó választás volt).

– *A Tánctagozat mindig is fellépett musicalekben, zenés darabokban, és mellette önálló táncelőadásokat is tartott. Nyilatkozott már arról az új igazgató, hogy adna-e a jövőben is önálló lehetőséget a Tánctagozatnak?*

– Az első társulati ülésen egyértelműen kijelentette: Egerben ezután csak tánckar lesz. Nem akar önállóságot, egyéni stílust felfedezni benne, és nem kívánja támogatni úgy, mint azt elődje tette. Később azonban úgy nyilatkozott, hogy majd az új tagozatvezető meghatározhatja, mit hogyan szeretne, ő maga szívesen meghagyná a tagozatnak az évenkénti önálló bemutatkozási lehetőséget. (A kiegyensúlyozott működés érdekében az előző évben kibővítettük a Szervezési és Működési Szabályzatot. Ennek megfelelően a színház köteles minden évadban egy táncpremiert bemutatni.)

– *Lehetséges, hogy már ki is szemelte az utódodat?*

– Sokáig azt hittem, hogy csak blöfföl, és nincs konkrét elképzelése. De most egy kicsit elbizonytalanodtam... Bár azt gondolom, van még morális tartás a szakmában, és most – ismerve a helyzetet – senki nem jönne szívesen a helyemre.

– *Esetleg felmerült benned valaki, akiről azt gondolod, kész lenne elfoglalni a helyedet?*

– Igen, de nem nevezném meg.

– *Egyetlen igazgatónak sem lehet érdeke megszüntetni egy tagozatot, mert az Előadó-művészeti törvény a tagozatokhoz pluszforrást rendel. Tehát, gondolom, tagozatra minden direktornak szüksége lenne, csak megfelelően szerzillős klienst szeretne az élére.*

– Már nyilván Blaskó úr is tudja, hogy mennyi hozadéka van a Tánctagozatnak. Az Előadó-művészeti törvény e tekintetben sikertörténet: színházon belül egy tánctagozat működése művészi többlettartalmat eredményez, és közben gazdaságilag is jó mutatókat hoz. Egerben egyértelmű: a Tánctagozat a színház gazdaságilag legsikeresebb egysége, nagyon jó befektetés. Ezt el is mondtam az igazgató úrnak, csak hogy tudja: a Tánctagozat fenntartása a színház érdeke. A Tánctagozat luxus – felelte. Én meg azt mondom: eltörölni luxus.

– *Tudom, hogy dramatikus színházzal is foglalkozol, két nagyon érdekes, színvonalas prózás-mozgásos rendezésedet is láttam (a García Lorca házáét és a Bifidus essensist), de igazából nem tudom magamban eldönteni, hogy vajon mi motivált, amikor beadtd a pályázatodat.*

– Az utolsó pillanatban adtam be, mert vártam, hogy Blaskó Balázs mellett más is fog pályázni. Egy olyan személyre vártam, aki mögé beállhat a Tánctagozat, akit érdekel a színház előző tíz éve, az értékek megtartása, aki kommunikál, egységben akarja tartani a színházat... De bevallom, arra is vártam, hogy Blaskó Balázs megkeressen. És gyanús lett, hogy nem keres. Aztán vettem a bátorságot, és megkerestem én. Megpróbáltam információhoz jutni arról, hogy milyen sors vár ránk, ha

tényleg ő lesz az igazgató... De nem igazán sikerült, illetve azt nem tudtam meg, számol-e velem. Olyan kitérő válaszokat kaptam, amelyek csak kódolták a várható jövőt. Ez sarkallt arra, hogy pályázzak. Tudtam, hogy csak ezzel a lépéssel állíthatom igazán fókuszba a Tánctagozat ügyét, igazgatói pozícióból tudnám legjobb



Gál Gábor felvételei

ban megóvni a tagozatot... De természetesen a színház összes területére kiterjedő, átfogó koncepcióm is volt. Csizmadia Tibor mellett betekintést nyerhettem, meg tapasztalhattam, hogyan működik a színház. Strukturális elképzeléseim is voltak: az újfajta arculattervezés mellett a pályázatomban olyan komoly szakemberek, neves rendezők jelentek meg, mint Gothár Péter, Valló Péter, Mácsai Pál, Szervét Tibor, Szabó Máté, Kovács Dániel egyetemi hallgató és művészeti vezetőként Almási-Tóth András, akikre nyugodtan rábízhattam volna a színház prózai erejét. A táncot persze nem a prózai színházon keresztül szemléltem volna, hanem mindkét tagozatot objektíven, a maga értékén akartam kezelni.

– *A pályázatodban azt írtad, hogy olyan darabokat tartanál műsoron, amelyek a szórakoztatás mellett valahogy korunk emberi problémáiról is szólnának. Egy másik helyen ezt vallod: vidéken egyfajta „nemzeti színházi” vagy népszínházi koncepcióban kell gondolkodni...*

– Ez nálam azt jelenti, hogy minden egyes réteg minden igényét megpróbálnám kielégíteni. Ez nagyon nagy feladat, ha valaki tényleg komolyan is gondolja, mert számtalan elvárásnak kell megfelelni. Különben Csizmadia is hasonló elképzelés alapján dolgozott: az ő műsorkínálatából mindenki tudott válogatni. A pályázatomban ezt úgy fogalmaztam meg, hogy a színháznak széles spektrummal kell rendelkeznie: foglalkoznia kell a nemzeti öntudattal, a világban elfoglalt helyünkkel, vidéken, provinciális környezetben is fel kell hívnia a figyelmet egyfajta globális szemléletre. A „nemzeti” jelző azt is jelenti, hogy a színháznak sok mindent fel kell vállalnia, nem szabad egyetlen konkrét irányba haladnia, hanem nyitnia kell, sőt állandóan nyitva kell lennie. A színház felelőssége, hogy a sokrétűségéhez – ügyelve a minőségi kritériumokra – olyan többlettartalmat nyújtson, amelyen felépülhetnek, kinevelődhetnek a mai magyar színházkultúrát értő új generációk. Én nagyon hiszek a színházi szocializációban. A fiatalokat korán be kell szoktatni a színházba.

– *Visszatérve egy kicsit a piszkos anyagiakhoz: a Tiszta tánc-est három, külföldön is magasan jegyzett koreográfusa*

minden bizonnyal magyar viszonylatban csillagászatának számító gáziért dolgozik. Hogy tudtátok megfizetni őket?

– Kezdetben, a tárgyalások elején nagyon drágák voltak. Aztán megismerték a társulatot és a helyet, és egyre nagyvonalúbb, baráti díjak kerültek szóba.

– A pályázati rendszerrel kapcsolatban van még kérdés. A beérkezett pályázatokat egy szakmai kuratórium véleményezte, és továbbította a döntnököknek. Te négy igent, három nemet és két tartózkodást kaptál, Blaskó meg nyolc igen mellett egy tartózkodást. Az előbbi arányon – ismerve a kuratórium összetételét – nem csodálkozom. De azt képtelen vagyok megérteni, hogy aki rád igennel szavazott, hogyan szavazhatott Blaskóra is igennel. Laikus, újságíró ember is láthatja: te igyekeztél tisztességesen felvázolni egy koncepciót, Blaskó meg leginkább agyonkoptatott szlogenekkel operált, és bőszen szapult a elmúlt tíz évet. Én, ha rád szavazok, nem tudtam volna Blaskóra is szavazni.

– Ne feledd, neked nincs színházad.

– Kétségtelenül igaz: nincs. De ültek ott olyan kollégák is, akiknek szintén nincs színházuk – ha már ez döntő tényezőnek számít... Azt hogy élted meg, amikor tudodra jutott az eredmény?

– Rengeteget gondolkodtam rajta, de nem tudom a miértre a választ. Mindenesetre valahogy előre látható tudható volt, hogy Blaskó Balázs pályázatára igennel fognak szavazni. Talán nem érezték a dolog súlyát. Pedig igazad van: Blaskó pályázatában kódolva volt minden, amit most megkapunk. Utólag egyértelmű: nem lett volna szabad naívan értelmezni.

– Mintha ennek a szakmai bizottságnak annyi lett volna a feladata, hogy kiszűrje a komolytalan-elégtelen pályázatokat (egy ilyen volt is), és az összes többit – mosva kezeit – továbbküldje döntésre. De hát akkor szakmai szempontok nem is érvényesültek az érdemi döntésben! Akkor meg minek a szakmai grémium?

– Tovább is mehetünk: minek a pályázat? Egyébként több jel arra mutat, hogy a történet legrendőbb részei még ezután következnek. A szakmai, művészi tekintélyemet már egy ideje folyamatosan ki akarják kezdeni, most már az emberi hitelem van soron. Felállt egy bizottság, amelyik az előző időszak ügynevezett tisztázatlan ügyeit vizsgálta. Ez az ellenőrzés a Tánctagozat működésére, gazdaságosságára is kiterjedt, és a vaskos anyag nagyon furcsa adatokat tartalmaz. Például a bevételi oldalán nem vesz tudomást róla, hogy a tagozat pályázati úton tizennyolcmillió forinthez jutott. Pedig egy negyvenmillió tagozati, működési összköltségnél ez nem csekély tétel. Vizsgálják a Badora Társulat névhasználatát meg a bt.-m működését. Félni- és takargatnivalóm nincs. És azt gondolom: én itt, Egerben egyáltalán nem az előző időszak tisztázatlan ügye vagyok.

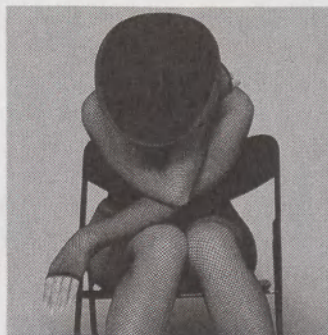
AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE: KUTSZEGI CSABA

Lapzárta előtt, március 29-én érkezett a hír: az Egri Tánctagozat valamennyi tagja (Barta Dóra, Csere Zoltán, Feledi János, Kiss Róbert, Darabont Áron, Kulcsár Noémi, Horváth Zita, Nagy Eszter Kata, Zombori Dorottya) felmondott.

MAGYARORSZÁG VEZETŐ

TÁNCKELLÉK ÜZLETE

Sansha®
Minden, ami tánc és mozgás



Hozz magaddal egy SZÍNHÁZ magazint üzletünkbe és minden Sansha termékre

10%

kedvezményt biztosítunk. Vásárlásonként a maximális kedvezmény 10% lehet.

A kedvezmény más akciókkal nem vonható össze. Az akció 2011. május 1-ig érvényes.

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

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

Karsai György

Hósvivatag, terror, démonok

MUNDRUCZÓ KORNÉL ÖRDÖGÖK-ÁTIRATA HAMBURGBAN



Spiró György írta 1975-ben, Ascher Tamás kaposvári *Ördögök*-rendezése kapcsán, hogy akármit tesz is a színpadi változat készítője, Dosztojevszkij regényének adaptációja óhatatlanul olyan lesz, mintha egy szimfónia zongorakivonatát hallgatnánk. Találó, ma is érvényes megállapítás, mert az *Ördögök* valóban igazi *regényszimfónia*, klasszikus nagyregény, amelyben nyolcvankilenc szereplő rengeteg variációban, átláthatatlanul bonyolult viszonyrendszerek hálójában kapcsolódik egymáshoz. A számtalan irányba szétfutó cselekményszálak mindenképpen választás elé állítják a művet színpadra álmódót, döntenie kell, mit hagy el, és mire helyez hangsúlyt ebből a majd' nyolcszáz oldalas alkotásból. A szakirodalom szerint amúgy is ez Dosztojevszkij legbonyolultabb szerkezetű regénye, amelynek struktúrája – ha egyáltalán *van* egységes szerkezeti váza! – összehasonlíthatatlanul nehezebb-

ben kielemezhető, mint akár a *Bűn és bűnhődés* vagy *A félkegyelműé*. De persze tévút lenne számon kérni az adaptációkon a regény cselekményének „fő” vonulatát – a megszülető színpadi változatok minősége, koherens drámai műként való működése és értékelhetősége dönti el, helyesen jártak-e el alkotóik. Az általam ismert változatok általában Nyikolaj Sztavroginnak Tyihonnál tett gyónását állítják a középpontba (így tett Ascher az említett kaposvári előadásban, és megtartotta ezt központi elemként az 1986-os vígszínházi rendezésében is, viszont Andrzej Wajda 1971-es, híres Sztary Teatr-beli rendezésében egymáshoz csak lazán kapcsolódó epizódok soraként értelmezte a regényt, s a korabeli kritika szerint a színészi bravúralakítások – például Jan Nowickié – tartották tizenöt évig a színház műsorán az előadást). De ez csak néhány a választható értelmezési-adaptációs stratégiák közül – a Mohácsi fivérek

2001-es, Nemzeti Színházban játszott átírata a negyvenvalahány szereplővel, sok-sok hibája, félkész, torzó-állapota ellenére is izgalmas kísérlet volt az egész társadalmat behálózó, démonikus erők hatásmechanizmusának bemutatására. Mundruczó és a társzerzőkként megjelölt Bíró Yvette, Petrányi Viktória és Zabezsinszkij Éva mindössze kiindulópontul, pontosabban ideológiai iránytű gyanánt használta fel a Dosztojevszkij-regényt. Nemcsak arról van szó, hogy átíratukban radikálisan csökkentették a szereplők számát – hétre, ami még Ascher huszonnyolc szereplőjéhez képest is radikális beavatkozás –, hanem ezzel szoros összefüggésben gyökeresen megváltozott a közeg is, amelyben a történetet elhelyezték. A regény mottójául választott bibliai idézet (*Lukács evangéliuma* 8,32–36) azokról az ördögökről beszél, akikről megszabadulva az ember istenére találnak: Mondruczóék hősei mintha a fordított utat járnák be: sorra-rendre beléjük költözik az a démon, amely előbb-utóbb személyiségük integráns részévé válva elpusztítja őket. Mindenkire vár valahol egy démon, mondja Mundruczó, mindössze a körülmények szerencsés/szerencsétlen összhangja kell hozzá, hogy egymásra találjon ember és ördög. Aki ennek tudatában van, az a legfontosabbat tudja a léte-



Krafft Angerer felvételei

zésről, bár haszna vajmi kevés lehet e tudásából, hiszen a démonokat befolyásolni, netán elüldözni vagy akár csak megváltoztatni is lehetetlen. Ezzel a megismerhetetlen tudással csak az rendelkezik, aki beleszületik; Szókratész *daimónja* még az a belső hang volt, amely a helytelen cselekedetektől és szavaktól óvta. A *Die Zeit der Besessenen* (Megszállottak ideje) egyetlen szereplője rendelkezik ezzel a *mindentudással*: a maga is démon erejű, titokzatos kislány, aki a szereplők között járva-keelve maga a testet öltött figyelmeztetés, a másokban már ott lakozó ördög felismerésének tudása és tudatosítása. Az egykor sugárfertőzésben fogant és világra jött csodalény

(három hónaposan már beszélt, soha nem sírt, nem nevetett) senkihez és mindenkihez tartozik egyszerre; anyja halála után apja hozta ide, a világ végére, de számára is éppoly idegen volt és maradt, mint amilyen idegen minden földi halandó, így történetünk hősei számára is.

Világjobbító utópia vagy a mindent tagadó, öncélú terror hajtja a Dosztojevszkijre legfeljebb mint ihlető forrásra támaszkodó mű hőseit Mundruczó Kornél színpadán? A nevek s a színen megképződő közösség orosz miliője is Dosztojevszkijtől származtatható, ám minden, ami erre épül, a konkrét Dosztojevszkij-utalásokkal szándékolatlan anakronisztikus



ellentétbe kerülő mai tragédia, a leginkább az elmúlt évtizedekhez köthető, világszerte megrendülést, értetlenséget és rettegést kiváltó terrorakcióra utaló cselekmény sokkal szélesebb értelmű (elsőként természetesen a New York-i ikertornyok elleni, a történelemben 9/11 néven bevonult merénylet ugrik be mindenkinek, de az alkotók a szemünk előtt formálódó terrorakciónak nyilvánvalóan jóval általánosabb jelentést szántak).

Az előadás meghatározó, leginkább magával ragadó eleme a látvány: a hiperrealista díszlet (Ágh Márton munkája) képi világa erősebb, mint bármely eddigi Mundruczó-rendezése volt – pedig ez különösen a *Frankenstein-terv* lakókonténerre és *A jég* második felvonásának gyönyörű erdő-díszlete után nagy szó! Ez a cselekmény kizárólag itt, az Egyesült Államok egy sarkkörön túli jégmezőn ottelejtett, egykori repülőterének irányítótornyában, annak csupa üveg fülkéjében és környezetében jeleníthető meg. Pontosabban egyszerre szürreális és komikus, végtelenül tragikus és sztalkerien világvege-hangulatot idéző, hogy valójában nincs is irányítótorony, a teljesen körbejárható, mindenhol be- és átlátható fülke ott hever a hómező közepén, mintha csak a földből nőtt volna ki. De az is lehet, hogy a hómező egészen a torony csúcsáig emelkedett az idők folyamán, s most már egyedül ez a fülke nyújt menedéket annak a világvége-katasztrófából megmenekült pár halandónak, akikkel találkozunk – a szín lehetne tehát akár egy mai Noé bárkája az amerikai, sarkkörü Araráton. A kietlen hómező körös-

körül nem téli, csillogó hóval borított táj, hanem örök hősivatag, vészjósló, a távoli, piszkosfehér homályba vesző árnyakkal, váratlanul, a semmiből előbukkanó emberekkel. Ugyanakkor ez a táj örökre magába zárja, aki idejön: akár önszántából, akár mert ide kényszerül, innen nincs menekvés. Mintha az a tétel is igaz lenne, hogy a külvilág maga a terror, ami elől ez az utolsó biztonságot (?) nyújtó hely, és ami ellen itt lehet vagy kell lázadni. Provokatív és történetmesélő, önálló életet élő színpadkép. Idővel persze megértjük, hogy az itt gyülekezők legtöbbször a világ elpusztítására szövetkezett; de innen senki számára sem vezet már út sehová: a tervezett nagy terrorista akció vált a „túlélőket” összefogó utolsó, nagy *eszmévé*. Szinte a nézőtérre is kicsapó, csontig hatoló, metsző-dermesztő hideg uralkodik ezen a jégsivatagon: a színészek mindvégig tökéletesen érzékeltetik, de nem játsszák túl a *fázást*, az emberi életet ellehetetlenítő, mindent és mindenkit átható hideget.

Remek színészekkel dolgozik Mundruczó, de közülük is kiemelkedik a leginkább dosztojevszkiji szerepet, a Nyikolaj Sztavrogint alakító egykori krétakörös Tilo Werner. Egyszerre hordoz testében-lelkében súlyos, a nihilhez vezető tapasztalatokat, titkokat arról a világról, amelyet soha fel nem táruló múltja miatt gyűlöl, és meg akar változtatni. Ezt az alaphelyzetét egészíti ki az érzékletesen ábrázolt, elfedhetetlen magány, amely egyrészt démoni erőt ad neki, másrészt a rá váró biztos pusztulást is pontosan jelzi. Időnkénti elesettségével esendőségével minden nőt meghódít, míg terroristatársait, benne és *az ügyben* vakon hívó zsoldosait képes akár egyetlen szavával, pillantásával vagy mozdulatával sakkban tartani. Mégis akkor a legfélelmetesebb, amikor hallgat. A két dosztojevszkiji orosz terrorista – Verhovenszkij és Satov: Bruno Cathomas és André Szymanski mindvégig pontos, szép alakításában – a magányos hős melletti örök férfitársas mundruczói továbbélése: tisztelik és gyűlölnek egykor volt társukat, mostanra vezetőjüket, segítik, istenítik, majd elárulják. Vakon teljesítik-teljesítenék parancsait, de gátlások nélkül megerősokolnák nőjét, s a meggyilkolására is hajlandóak lennének szövetkezni, csak túlélhessenek. Egy terrorban fogant Hamlet mellett elbukó, mára átírt Rosencrantz és Guildenstern-párost látunk a színen; hinni *akarnak* Sztavroginban, mert a merénylet számukra az egyetlen lehetséges kiút ebben a minden ízében idegen világban, s amikor csalódnuk kell hősükben, mert nincs eszközük, hogy az eltervezett merénylet végrehajtásáig vezető *helyes úton* tartsák, gyilkos elszántságukat és terrorista indultait megpróbálják ellene fordítani. Ahogy Sztavrogint egyre jobban vonzza a jégmező titokzatos kis lakója, az apjával itt önkéntes száműzetésben élő, tízévesforma Kislány (Leneke Eisenbarth hátborzongatóan érett alakításában), úgy bennük egyre jobban nő a kiúttalanságérzetből fakadó ön- és közveszélyes kétségbeesés. A Kislány apja (Fegyka: Matthias Leja) az amúgy pontosan felépített történet egyetlen sablonfigurája: az egykori családi tragédia miatt iszákossá vált, lezúllott, cinikus és haszonleső, gonosz és megkeseredett, csodálatos-rémisztő hatalommal rendelkező kislányát értetlenkedve szerető kisember. Ezt a folyamatot Leja hibátlanul, de különösebb hatás nélkül járja be, s nem az ő hibája, hogy alakja jórészt a történet fősodrán kívül marad.

A nők az óriási szerepűvé növelt Lebjadkina testvérek: Lisa (Franziska Hartmann) és Maria (Gabriela Maria Schmeide). Franziska Hartmann kitűnően érzékelteti a szerelmes és megalázott nő fájdalmát és bosszúvágyát, a végzet asszonya férfiakra gyakorolt démoni erejét, majd története végén érzékletesen tudja megmutatni az áldozattá válásban rejlt

tragikus magasztosságot is. Gabriele Maria Schmeide az ellenpont nővére mellett: jelentéktelen külső, zavarodott elme, őszinte, földhözragadt szeretetvágy, a világ és a készülő kataklizma tökéletes meg nem értése alkot elegyet játékában. Nagy alakítás.

Mundruczó esetében természetesen külön kell szólni az előadás filmszerűségéről, a képek, jelenetek képi világáról. A videotechnika konkrét valójában is behozza a mozgóképet a színpadi térbe; az atomrobbanás és a repülés hosszú snittjei profi módon, a legjobb értelemben vett hatásadás megoldásokkal erősítik az összképet, s új dimenzióval egészítik ki a démoni, kontrollálhatatlan erők megjelenését világunkban. Ugyanez a pontos hatáskeresés jellemzi az előadás eklektikus zenei világát is: a legkülönbözőbb stílusirányzatok és műfajok szólalnak meg a fülkéből, mindvégig pontosan színezve, olykor pedig irányítva a jelenetek hangulatát.

Egyetlen megjegyzés a végére a német közönségről. A hamburgi Thalia Theater az egyik legmagasabb színvonalú, mindenfajta kísérletezésnek teret biztosító befogadó színház Németországban. Helybéli barátaim szerint kifejezetten *trendi* színház, ahol bérletesnek lenni státuszszimbólum, de aki eljön egy előadásra, már ezzel is bizonyítja az újra, a kísérletezésre, a szokatlanra való nyitottságát. Ehhez képest azon az estén, amikor Mundruczó előadását láttam (a bemutató utáni napon), az első rész vége előtt nem sokkal – egy hirtelen, sokkolóan ordító erővel felharsanó zene megszólalásakor – két jól öltözött, idősebb házaspár egyszerűen felállt, és nem tetszésének hangot is adva kiment a teremből (igaz, a párok hölgytagjai már akkor felháborodott, félhangos megjegyzéseket tettek, amikor Franziska Hartmann félmeztelenre vetkőzve amúgy igencsak csinos testét egy rövid időre közszemlére tette). A szünetben pedig további, legalább húsz (!) néző vette kabátját, és hagyta el a Thaliát. Csodálkozásomat látva barátaim elmagyarázták, hogy ez valóban új (kor)jelenség: a hamburgi, olykor kifejezetten sznob közép- és felsőpolgárság megveszi jegyét a Thaliába, mert az, hogy „idejárnak”, jól hangzik, de azonnal hazamegy, ha valami megzavarja lelki nyugalma, sérti szemét vagy fülét. Bele sem merek gondolni, mit szólnának a jég első felvonásához... Barátaim szerint az első két-három előadás után „elfogy” ez a közönség, és elkezdődhet a produkció igazi megmérettetése. Remélem, minél hamarabb hozzánk is eljut Mundruczó legújabb előadása – amikor idáig értem gondolataimban, megvallom, elálmodoztam egy kicsit: miért is nem fordítva zajlik ez a folyamat? Képzelnék el, hogy itthon készíti el Mundruczó az előadását, kap hozzá pénzt-paripát-fegyvert, befogadó színházat, és aztán elindul *itthonról* szokásos, Európát bejáró turnéira; merthogy Mundruczó – meg Kovalik, meg Bodó – eddigi művészi teljesítményével önmagának és hazájának már oly sok megbecsülést szerzett, hogy minden hazai, megfelelő döntési jogkörrel rendelkező személy természetesen megtiszteltetésnek érzi, hogy segítheti munkáját. Aztán felébredek, s nemzeti büszkeségtől dagadó kebellem böngészem a grazi, müncheni, kölni, hamburgi színházműsort.

Koltai Tamás

Halál pontos

DECLAN DONNELLAN

MACBETHJE

Tizenketten játsszák a *Macbethet* Declan Donnellan rendezésében, a Cheek by Jowl néven közismert nemzetközi *brand* tagjai, heten nevesített szereplők, öten névtelenek: vészbanyák, katonák, nemesek. Üres színpad, fekete tér (a tervező az állandó munkatárs Nick Ormerod), csak kétoldalt, a takarásba nyúlva állnak falécekből összerótt panelek, és időnként ugyanilyen faszámolyokat hoznak oldalról középre a színészek. Hangeffekt vagy bejátszott zene sincs, alkalomadtán az egyik szereplő hegedül, egy másik dobol, valamelyikük jajszót vagy madárhangot rikolt, sóhajakat, nyögéseket hallat, vagy a természet és a természetfölötti lények akusztikáját idézi meg. Talán kétszer csapatostul énekelnek. Fekete nadrágot, inget, ruhát, bakancsot viselnek, nem öltöznek át akkor sem, ha erre



Will Keen (Macbeth) és Anastasia Hille (Lady Macbeth)

való utalás van a szövegben, nincs hálóköntös vagy ünnepi öltözet, király, nemes, katona egyformát hord. Korona vagy más tárgy sincs, étel, ital, pohár, tányér vagy ilyesmi. Nincs se páncél, se kard; evés, ivás, küzdelem, bajvívás, gyilkolás egyaránt pantomimikus jelzés.

A Tavaszi Fesztiválon a Nemzeti Színházba hozott Shakespeare-előadás mentes a „skót reality-show” konvencióitól, a vizenyős horrortól és a füstköd-revütől is. Semmi dagály, maszatolás vagy satírozás. Minden kontúr éles, minden látvány puritán, minden ritmus egzakt.



Johan Persson felvétele

Az elején Macbeth (Will Keen) és Banquo (Ryan Kiggell) a rivaldánál állnak, és a hangokra figyelnek. A hangok mögöttük szólnak, a „csapat” – ilyenkor mindenkiből csoportszínész lesz – szétszórva áll, nem válnak külön egyénekre, felváltva mondják a boszorkányok szövegét, és szolgáltatják a transzcendens kísértetsusogást. A két megszólított fölfelé, a levegőbe bámul, kutató tekintetükkel fürkészik a levegőt: a megkísértés a semmiből, az anyagtalan világból jön, „akár a lehellet, átolvad a szélbe”, ahogy Macbeth mondja (Szabó Lőrinc fordításában). Belső késztetés? Képzlet? Az „emberi háttér” suttogó propagandája? Nem tudni, de nem is lényeges. Mindenesetre „humán erőforrás” állítja elő, híján van a technikának. Nincs levegőben lebegő tör, csak a semmi van, de Will Keen kecses csuklómozdulattal *láttatja*, ahogy Macbeth folyamatosan utánanyúl, és el akarja kapni.

Donnellan megcseréli az első két jelenetet. Amikor a vészbannyák jönnek, Duncan már kimondta a halált az ámuló Cawdor fejére, s azt, hogy a címe Macbethre száll. Nem az ezoterikus jóslat teljeseedik be, a légből kapott hír a valóság sugallata. Üzenet légipostán.

Macbeth és a Lady (Anastasia Hille) dialógjai koreografált „kettősök”, szinte pantomimek. Valóságos táncos mozdulatokkal, egymást alig érintve lépdelnek, járkálnak, izgalmi állapotban kerülgetik egymást. Olyan, mintha lelkiileg felpennelt, a születő terv érzelmi-érzéki hevületétől táplált *pas de deux*-t táncolnának. Később is megmarad köztük a mozdulatokkal jelzett fizikális kapcsolat, amely lelki hullámzásukat, indulati interferenciájukat kíséri. Hol a Lady esik eufóriába és Macbeth depresszióba, hol fordítva. Eltérő emocionális hullámhosszon léteznek. Amikor Macbeth összeomlik, a Lady

ujjongva-ugrálva igyekszik elterelni a vendégek figyelmét; máskor Macbeth az, aki nyugalmat erőltetve magára, takargatja a Lady hisztériáját.

Nincs természetes erőszak, atrocitás és vér. A meggyilkolt Duncant (David Collings) ugyanúgy két kísérője vezeti be a karjánál fogva, mint ahogy életében tették – a király ugyanis vak. Holtában már nincs rajta fekete szemüveg, és magányosan áll, amikor beszélnek róla, akárha látnák őt. Mint Banquót, aki szellemalakként szintén nem különbözik élő önmagától. Először nincs is jelen testileg, csak az egyik faszámolyra fölülről eső éles fény jelzi a hült helyét. Másodszor megjelenik, de csupán egy fénykopf emeli ki a fejét a színpad mélyén, majd ahogy előrejön, már életnagyságban és halálstigma nélkül járkál. A halott király is kísétál, amikor már nincs szükség a jelenlétére. A gyilkosságok akrobatikusan kidolgozott, sűrített pantomimek. Gyilkos és áldozat távolságot tart, nem érinti egymást. Lady Macduff egy faszámolyra hanyatlik, és a láthatatlan döfés után pár másodpercig remeg a teste. Macbeth hátába hatalmas – képzeletbeli – kardot szúrnak, és minden egyes mozdulatba beleráng, ahogy szakaszosan „kihúzzák”. Minden pontos időzítéssel, gyorsan és – ha lehet így mondani – artistikusan megy végbe.

A kecses, könnyed, kifejező mozgásstilizáció végigkíséri az előadást. Macbeth és a Lady mimes mozdulatokkal vacsoráznak. Macbeth, miközben ellenségei likvidálásáról beszél, családi pózba rendezi a Macduff családot, férj és feleség (David Caves és Kelly Hotten) egymás vállára teszi a kezét, a fiuk is beáll a képbe. A színészcsoport empátiája vagy antipátiája is széles skálán, de gyors lefutású, határozott, egységes gesztusokban nyilvánul meg. Ha „nincsenek jelen”, az oldalsó



panelek mellett állnak más-más pózban, feltétlenül érintik a lécet, mozdulatlanok, de tartásuk viszonyt, legtöbbször idegenkedést, félelmet, sőt rémületet jelez. Pillanatok alatt avatkoznak be a játékba, diadalmasan hujjogatnak, alattvalóként körbetérdelik, karjukkal érintik akármelyik királyt vagy vezért, lefogják a családját az első apátia után őrjöngve gyászoló Macduffot, faléces szármolyaikat magasra emelve ellépdelnek az alvajáró Lady elől, hogy aztán ugyanebből a mozgásból „átalakuljanak” a birnami erdővé.

Egyetlen jelenet ri ki az előadásból, ahogy magából a drámából is: a Kapus clown-epizódja. Középre gördítik az egyik oldalsó panelt, kiderül, hogy keskeny fabódé. Valójában naturálsan felszerelt mai porta, kaputelefonnal, funkcionáló szerkenyűkkel, rádióból hallatszó popslágerrel, divatlapot olvasó, csiricsaré mai ruhát viselő, közönségesen trampli *portásnővel* (a Lady Macduffot is játszó Kelly Hotten alakítja), aki nyeles fémkereső detektorral tapogattja végig részegen a bekéredzkedőket, elsősorban a nemi szervük táján. Ez a szándékosan stílusidegen komikus betét, amely egyébként eszközeit tekintve ugyanolyan célratorősen szűkszavú, puritán és szakszerű, mint az összes többi jelenet, rávilágít a mesterrendezés tökéletes esztétikai biztonságára és kivételes nívójára.

A zömök, tar fejű, mokány Macbeth és a vékony, szőke, naiva alkátú, de kislányosan is erőteljes Lady nem morális megítélés tárgyai az előadásban. Nem „jó” vagy „rosszak”, nem bűnösek és bűnhődők, hanem *önmaguk*. Magukban hordják a sorsukat, amit kérlelhetetlenül végigjárnak. Nem tartanak igényt sem az ítéletünkre, sem a szánalmunkra, sem a megbocsátásunkra. Vállalják egymást jóban és rosszban. A Lady ültében hal meg, Macbeth nem a harckészültség őrjöngő hevében parentálja el, hanem halkan, kezével megérintve búcsúzik tőle.

A végén a halott Lady bejön puhán, és lefekszik férje holtteste mellé, fejét annak karjára hajtva. A kietlen csendre sötétül le a színpad.

Lakonikus, energikus és halál pontos, kétórás előadás.



Berlin, Alexanderplatz

Éneveztek „a német színház Robin Hoodjának”, amit azonban nemcsak bóknaak szántak: egyszersmind így akarták ártalmatlanná tenni Lössch állítólag politikus vagy épp ellenkezőleg, apolitikus színházát. A rendező munkái rendszeresen váltanak ki heves vitákat. Van, aki sokallja színpadi nyelvének direktségét, mások művészietlennek és plakátszerűnek ítélik munkáit. Sokakat viszont lenyűgöz, ahogy a színház művi terét ki tudja nyitni a valóság felé, és közben eleve számít az ilyen reakciókra is. December közepén került színre saját *Lulu*-verziója „A szajhaköztársaság” alcímmel, és, legalábbis Berlinben, az évad színházi szenzációja lett. A „nachtkritik.fr” [éjszakai kritika] portálon nap nap után olvashatjuk az új bejegyzéseket. De a vita elsősorban nem az előadás tartalmi vonatkozásairól folyik, hanem inkább annak felépítéséről és jellegéről, társadalmi jelentéseiről, valamint, természetesen, magáról Lösschről és módszeréről.

Ez a módszer időközben Lössch mesterségének címe lett. Egy, afféle tribünnek tekintett színdarabnak hivatásos színészek általi előadásában egy válogatott laikusokból álló csoport beszél kórusszerűen – többnyire egyenesen a közönségnek címezve – a maga tapasztalatairól. Ez egyfelől rokon a dokumentumszínházzal, illetve annak interjúkban feltárt, autentikus mondanivalóival; másfelől az állandó repertoárhoz tartozó színdarabok egyfajta keretként működnek, hogy az alkotók az értelmezés szemszögéből is megközelíthessék őket. Vitatható persze, hogy ez a keret nem zsugorodik-e pusztá ürüggyé a laikusok felléptetéséhez, és feltehető az a kérdés is, hogy a jelzett kezelési mód következtében nem megy-e veszendőbe maga a színdarab. Visszatekintve megállapítható, hogy az autentikus anyag és a drámai szöveg közötti viszony esetenként igencsak különbözőképpen alakult, és gyakran nagymértékben meghatározta a mindenkori előadás minőségét. A módszer mindhárom összetevőjének – azaz a beillesztett anyagnak, ezen anyag kórusszerű formájának, valamint az offenzíven végigvitt értelmezési célnak – természetesen megvan a maga fejlődéstörténete, és ismertek a forrásai.

Az 1963-as születésű Lössch, aki színészi tanulmányokat végzett, a nyolcvanas évek második felében, tehát az anyagi jómód és a stagnáló esztétikai viszonyok közepette kezdi meg állomásokban gazdag útját a nyugatnémet provinciák városi színházaiban. A kilencvenes évek közepétől kezd maga is rendezni, először Zürichben, majd következik a szokásos körút, amelyet a szabadúszó rendezőknek abszolválniuk kell. A feltételekhez tartozik, hogy a kezdő rendezőnek megfelelő hírnév és tekintély híján a műsorválasztásban alkalmazkodnia kell az igazgató kívánságaihoz, és ekként elég feszült



Thomas Irmer

A mozgósító kórusok embere

VOLKER LÖSCH SZÍNHÁZA

Volker Lösch színházának lényege, hogy látványos témákat laikusok közreműködésével állít színpadra. Legutóbb szexmunkásnők jelentek meg Frank Wedekind *Lulujának* új verziójában a Schaubühnén.

viszonyba kerül az értelmezési kompetencia meglehetősen szűk lehetőségeivel. Ezen az úton Lösch tisztes sikert arat 2000-ben Grazban, amikor is Matthias Fontheim, az új intendáns éráját Schiller *Az orléans-i szűzével* nyitja meg, és az előadást Johanna kollektív meggyilkolásának képével fejezi be – drasztikus végjáték, amelyet a közönség megrendülten, de egyszerűen felháborodva fogad. A karzatról azt ordítják, hogy tessék az új igazgatót azon nyomban kirúgni.

Három évvel később a rendező Drezdában kapja meg az esélyt, hogy jelenlegi színházát megalapozza, sőt, már akkor ki is teljesítse. Az *Oreszteia* előadásához Drezda városának felhívására negyventagú „polgárkórust” állítanak össze, végtére is a demokrácia születéséről van szó, tehát olyan kórustagokra van szükség, akik a klasszikus szöveget saját tartásukkal és személyiségükkel képviselik és jelenítik meg. A polgárkórusba főleg idősebbek és munkanélküliek jelentkeznek; a színházi munka leginkább az ő szabadidő-készletüknek felel meg. Az *Oreszteia* az évtized egyik legjobb ókori tárgyú előadása lett. A kórushoz – és ez szerves része Lösch történetének – vezetőnek és „edzőnek” Bernd Freytagot szerződtetik, aki korábban Einar Schleaf kórusait irányította, és már akkor legendás mestere lett a laikusokkal végzett munkának. Freytag értette a módját, hogyan kell képzetlen megszólalókat kórusra forrasztani – miközben megtartotta az egyes közreműködők személyes felismerhetőségét – és ezt a kórust aztán elhelyezni a rendezés átfogó egészében. A kórus szövege nagyrészt Aiszkhülosztól eredt, és ebbe szőtték bele a kórustagok egyéni aktualizálásait. A könyvnek is nevezhető műsorfüzetben részletesebben



Jelenet a Luluból

Heiko Schäfer felvétele

is dokumentálták néhány kórustag élettörténetét; az interjúrészek a demokráciában való részvétel társadalmi lehetőségeinek hiányáról is szóltak, vagyis például a munkanélküliségről, a diszkriminációról, valamint az egyéni székszisztról. A polgárkórus néhány tagja utólag azt is elmondta, milyen sokat jelentett neki a témának ez a kollektív színházi feldolgozása, vagyis a színházi demokráciában való részvétel.

Az *Oreszteia* ettől a rendkívül figyelemre méltó előadásától és létrejöttének körülményeitől aztán már csak egy kis lépés volt, hogy a „kívülről jött” kórus egy adott színmű társszerzőjévé lépjen elő; és ez a cél Lösch valamennyi következő rendezésében mind a mai napig meg is valósult. Gerhart Hauptmann *Takácsok* című drámájában a polgárkórus, amelynek személyi összetétele nagyrészt azonos volt az *Oreszteia*éval, még hang-



súlyosabb szerepet kapott a mondanivaló kifejezésében. Ezek a mondanivalók egyébként ismét az egyes interjúk anyagán alapultak. A *Takácsok* esetében Lösch legfőképpen arra akart rámutatni, hogy a korai proletariátusnak a darabban ábrázolt csoportja ma már csak kései proletariátusként, tehát munkanélküliek vagy nyomorszázon élők kategóriájaként létezik, így elsősorban nekik kell a darab mondanivalóját hordozniuk. A kórustagok olyan színpadi szövegeket kaptak, amelyeket korábban maguk fogalmaztak meg az interjúkban, esetleg némi utólagos átfogalmazással. Többek között az a kérdés vetődött fel, hogy a politikai talk show-k, mondjuk, a munkanélküliség témájáról, mennyiben segítenek az érintetteknek. Egy, a színpadon elhangzó megjegyzés az akkor legismertebb német politikai riporterterőről – a minden vasárnap a legjobb adásidőben fellépő Sabine Christiansen – ellen irányult, aki ezt halálos fenyegetésként értelmezte, és hivatalosan is panaszt emelt. A botrány másik vonulatáról Gerhart Hauptmann örökösei gondoskodtak, akik a továbbiakban a *Takácsok* minden későbbi előadását be akarták tiltatni. A botrány, amelyet a színháznak természetesen vissza kellett utasítania, országos hullámokat vert, és ezzel Volker Lösch és módszere, hogy laikusokból álló kórusok révén provokatív dokumentumszerűséggel ruházza fel a klasszikus szövegeket, elfogadottá és elismertté vált.

Mindazonáltal személyét és módszerét színházi körökben is vitatták. Elvégre az ő teljesen vagy félig-meddig kóruszerű szövegei polemikus nézeteket fejeznek ki, nem úgy, mint a Rimini Protokollnál, ahol áttekinthető s valamilyen sajtószertű személyes témával összekötött mesterségbeli történetekről és azok tematikus asszociációiról van szó, amelyek az önálló drámát hivatottak pótolni. Peter Weiss *Marat/Sade*-jének a Theater-treffenen is bemutatott előadásában (2008) Lösch még a leggazdagabb hamburgi polgárok névsorát is felolvastatta, hogy feltegye „a mi forradalmunkra” vonatkozó mai kérdéseket, és nyers egyszerűséggel vesse fel a szegények és gazdagok közti indulatok komplexumát. A drezdai modellt – ha elfogadjuk ezt a nevet – túl gyorsan vették át és hígították fel más színházak és városok, anélkül, hogy pontosabban elemezték volna az eljárás részleteinek a mindenkor helyszínrre való érvényességét, és ennek megfelelően differenciáltabban alkalmazták volna a modellt. Mindez egyszerre utal Lösch sikerére és gyengéire, ám akárcsak pályája kezdetén, egyszerűségről is tanúskodik, mennyire érdeklik a színházi szakmát a látványos témák és azok színpadi kifejezése. Mindeddig Volker Lösch egyetlen várost sem hagyott el úgy – legyen bár szó Hamburgról, Stuttgartról vagy Berlinről –, hogy ne kiáltották volna ki a színpad ellenséges beállítottságú Robin Hoodjának. Ám hogy ezen a címen túlmenően még mi lehetne, mindmáig tisztázatlan.

A berlini Schaubühnében Lösch legalább kétszer vállalkozott rá, hogy a módszerét kibővítsé. Ahelyett, hogy a drámai szöveggel és színészekkel kistafírozott színház, illetve a dokumentarista módon kiválogatott figurák között továbbra is bizonyos egyensúlyt létesített volna, megkísérelte, hogy a műsortervben szereplő irodalmi anyagot a maga kívülről hozott protagonistáival a feje tetejére állítsa. A *Berlin, Alexanderplatz*ban a nézők

soraiból egykori köztörvényes foglyok emelkednek fel, akik vallatóra fogják Alfred Döblin nagyszabású regényének döntő jelentőségű Biberkopf-motívumát: vizsztatérhetek-e még közétek? Elképzelhető-e a bűnözők társadalmi reintegrálása? Bár Döblin számára valóban ez volt a vörös fonál, a Biberkopft, kedvesét, Miezét és az összes többi alakot szerepeltető színpadi cselekmény és játék szempontjából csupán vékony váz marad. Kárpótlásul annál tisztábban hallhatjuk a foglyok történeteit, amelyekben beszámolnak tetteikről és a folyamatról, ahogyan bűneiket nemcsak „leülték”, hanem fel is dolgozták. „Legfőbb vágyam a rablás volt, de beláttam, hogy nem éri meg” – nagyjából ez az uralkodó hangnem. Talán túlságosan is egyértelműen fejezi ki ezt a színpadkép. A padló, amely fölött a Deutsche Bank logójához hasonló jelkép pompázik, Walt Disney Dagobert kacsájának trezorjához hasonlít: tele van szórva valódi euróval, de lejárt valutákkal és játék pénzzel is. Ezen a csikorgó pénzszőnyegen lép be a nézőtérre, majd távozik a publikum, és a saját bőrén is érezheti az alkalmi tolvajlás kísértését, míg a bankoknak – erre az asszociációra szólít fel a nagy banklogó – közvetlenül meg sem kell jelenniük. A korábbi, különösen a drezdai rendezésekhez képest e munka esetében felróhatjuk, hogy kórus és színészek között szinte nincs is interakció, és a kórus témája, illetve a drámai anyag közötti kapcsolat pusztán gondolatársításokra szorítkozik. Mindez összefügghet azzal is, hogy a gyors repertoárszínházi üzemelés nem ad Löschnak elég időt rá, hogy a maga módszereivel összehangolja a színészeket meg a laikusokat, és esetleg a közös munkából eredő új felfedezéseket is gyümölcsöztesse. Ekként Lösch módszerének koncepciózussága bizony csak koncepció marad: emitt a maga alapmintázatára csupaszított színmű, amott az e célból megszervezett kórus. Az eljárás persze még így is erőteljes és egyszersmind érdekes is lehet.

A *Lulu* helyett a művész egyébként Georg Kaiser *Reggeltől éjfélig* című expresszionista stációs drámáját akarta színre vinni; ez egy bankpénztárosról szól, aki ellopja a bank pénzét, és megszökök. Ám a kórushoz nem sikerült bankárokat találni. Amiből legalább két következtetést vonhatunk le: a szimbolikus tőke, amit egy Lösch-féle rendezésben a laikusként való közreműködés jelent, ennek a foglalkozási csoportnak túl kevés – a tényleges fizetség pedig neveltséges. Lösch tehát a Kaiser-darab helyett nyúlt Wedekind „monstre tragédiájához”, amely a férfi és nő közötti vágy kivetítődéseiről szól az 1900 körüli polgári világban. Stációs dráma ez is, amelyben partnerek és városok cserélődnek, mivel-hogy a fölöttébb kívánatos Lulut, a vágy tárgyát különböző társadalmi férfitípusok, valamint egy arisztokrata nő adják tovább egymásnak egészen a fináléig, amikor is, mintegy a polgári világ visszáján, Hasfelmetsző Jack meggyilkolja. Wedekind erőteljes társadalomszemlélettel érzekelte a partnercserére irányuló pszichoszexuális vágyakat; és ebből bontja ki aztán Lösch azt az állítást, miszerint a mai világban a fogyasztás és a piac már rég szabályozta ezeket az energiákat és deficiteket, miközben a finomságokat kiiktatták a nyilvánosságból, noha az előadás arra is rámutat, hogy az internet a maga megfelelő fórumain és fogyasztói értékeléseiben már ezt a folyamatot is leképezi.



Az e célra kiválogatott szexmunkásnők még önértékelésükben is inkább az alaposan megszervezett szolgáltatási miliőhöz tartoznak, nem pedig az utcán strichelők vagy a kerítők által futtatottak világához – azaz vagy modernül szervezett bordélyokban dolgoznak, vagy pedig saját otthonukban, apróhirdetések közvetítésével. Ők mesélnek a munkájukról, elmondják, hogyan jutottak idáig, és miféle személyes tapasztalatokra tettek szert ennek során; beszámolnak a társadalmi környezetről, ahová születtek, és azt is feltárják, hogy mi az, amit mesterségük világában megaláznak tartanak. Luluval az köti össze őket, hogy ők is erotikusan vetítik vissza a konstansnak számító szexuális vágyakat. Egyebekben a szolgáltatást foglalkozásuknak tekintik, amelyben hol több, hol kevesebb örömet találnak, és mindezt mindenféle szociológiai megfigyeléssel körítik.

Ami a színdarab funkciójának és a dokumentatív szövegnek egymáshoz való viszonyát illeti, Lösch ezt a viszonyt ezúttal végérvényesen megfordította. A *Lulu*ban ugyanis egyáltalán nincs szó provokációról és botrányosnak mondható látványosságról. Míg a *Takácsok* még ugródeszka volt a polgárok dühödt szónoklataihoz, a szexmunkásnők kórusszerűen előadott önvallomásai – a több száz fehér párnából mint áteresztő falból álló színpadkép előtt – inkább arra ösztönöznek, hogy visszakukkantsunk Wedekind drámájába, és elgondolkodjunk: vajon nem a hajdani zűrzavaros vágyak vezettek-e el a szabályozott fogyasztás mai mindennapjaihoz, amelyekben már senki sem érzi magát sem brutalizált, sem brutalizáló áldozatnak?

Mert hiszen itt van még Laura Tratnik színésznő Luluja is, aki átgazol Wedekind színművének partner-

gárdáján, amelyen belül a festőből ma természetesen modellfotós, a leszbikus Geschwitz grófnőből pedig Lady Gaga rokona lesz. Lösch tehát a külsőségekben aktualizált „törzsdarabot” állította szembe a központivá erősített Lulu-kórusossal. A szexmunkásnők kórusával tudniillik többet ér el, mint az összes addigi Lösch-kórusossal: a mégoly mennydörgő kollektív vádbeszéd helyett csoportképet alkot egyedi portrékkal, megvalósítja a mindennapok Lulu-szemszögű nyilvános megtárgyalását (és ennek érdekében négy fiatal színésznőt állít be művészi erősítésként a kórusba, noha e fogás hitelességét sokan vitatták). A végén azonban itt is kiáltvány hangzik el, amely a buja vágyak kultiválását hirdeti meg, és partneri, örömszerző magatartást javasol mind a pénzen alapuló, mind a pénztelen nemi kapcsolatokban. Mindenesetre elmondhatjuk, hogy ez a legjobb Robin Hood-i befejezés, amelyet Volker Lösch eddig elgondolt; rátalált az anyagra, amelyet ezúttal nem az agitprop, hanem a felvilágosítás szellemében dolgoz fel.

Amikor Volker Lösch feltalálta a polgárkórúst – amely Drezdában egyébként állandó intézménnyé vált –, nemcsak a színház kezdeteihez mutatott utat, hanem olyan embereket vitt fel a színpadra, akik enélkül valószínűleg még nézőként sem látogatnák a színházat. Ha azt elemezzük, hogyan nyitja ki Lösch a színpadot a valóság felé, ezt az aspektust sem szabad lebecsülnünk. Ebben az értelemben elmondható, hogy a rendező az új dokumentarizmus irányzatát egy új, a nézőket valóban közelről érintő és foglalkoztató játékformán belül is meg tudta honosítani.

FORDÍTOTTA: SZÁNTÓ JUDIT

Peter Kümmel

Egyszerűen bonyolult!

BESZÉLGETÉS CLAUZ PEYMANN-NAL ÉS GERT VOSS-SZAL

Az első alkalommal adott közös interjú a *Die Zeit* 2011/11. számában jelent meg. A két nagy hírű színházi ember a gyűlöletről, a kibékülésről és Thomas Bernhard zsenijéről beszél.

DIE ZEIT: *Uraim, önök hosszan tartó adácsszünet és viszály után ismét együtt dolgoznak: közösen dolgozták fel Thomas Bernhardnak egy magányos öreg színészről szóló, Egyszerűen bonyolult című darabját. Sokan azt hitték, már soha nem találják vissza egymáshoz.*

GERT VOSS: Őrült dühös voltam Claus Peymannra. Képtelenségnek találtam, amiket csinált, és amiket mondott rólam. Másfelől nagyra becsülöm őt, a fantáziáját, a humorát, azt a képességét, ahogy a szövegeket faggat-

ja és átlátszóvá teszi. Rögtön ugyanazokon a dolgokon tudtunk megint nevetni. A sértettség, az egyetlen pillanat alatt kirobbantott düh elvégre a színházhoz tartozik – ott csak pillanatok léteznek, semmi sem marad meg, semmi sem tökéletes. A Peter Zadekkel folytatott munkában is sorolhatnám a sértődéseket, amikor azt gondoltam: na, most aztán elég.

DIE ZEIT: *Zadek a végén azt hányta a szemére, hogy gyilkossági kísérletet követett el ellene.*

G. V.: Na igen, ez is szép bizonyíték a mi érzékeny fantáziánkra. Strindberg *Haláltáncának* egyik próbáján fellöktem egy asztalt, megjegyzendő, akkor, amikor Edgar szerepében a feleségemmel veszekedtem. Az asztalról egy nehéz hamutartó esett az első sorba, ahol Zadek ült,



amiről nekem nem volt tudomásom. A hamutartó a mellette levő ülésen kötött ki. Zadek megszakitotta a próbát, és azt mondta: az imént meg akartál ölni. A próbák több napra elmaradtak, és Hamburgtól Bécsig egy csomóan nevetve hívtak fel, hogy tényleg meg akartam-e ölni Zadekot.

DIE ZEIT: *Hogy lehet az ilyen helyzeteket kibírni?*

G. V.: Én egyáltalán nem bírom ki őket, annál kevésbé, mivel éppen Zadeknak mint rendezőnek rengeteget köszönhetek. Később már tiszta szívből tudtam nevetni az ilyen balhékon, elsősorban a sok álmatlan éjszakán meg a bosszúterveken, amiket ilyenkor kovácsoltam.

CLAUS PEYMANN: A veszekedés hozzátartozhat az alapvető kellékekhez.

DIE ZEIT: *Talán azért szítja, hogy összefüggések jöjjenek létre?*

C. P.: A cél eléréséhez minden eszközt be kell vetni. Van egy híres színésznő, Kirsten Dene, akivel sokat dolgoztam együtt. Állítom, hogy Kirstennek mindig kell egy balhé. Még életem egyik legszebb előadásán, a *Ritter, Dene, Voss*ban is volt egyszer vele egy izzadságtól csöpögő ordítózásos összetűzésem, amitől aztán átszakadt a gát. Vagy vegyük a rendező George Taborit. Ezt soha nem meséltem el neked, Gert, de egyszer híre ment, hogy Tabori *Othello*-rendezése közben kikezdtél Desdemónával. Emlékszel még? Te fel voltál háborodva: ez disznóság, egy szó se igaz belőle! Tudod, ki eszelte ki és hozta forgalomba a pletykát? A drága George, a rendeződ. És azért találta ki, hogy még több tüzet okádj.

G. V.: Ez visszaüthet a rendezőre. A színész észreveszi a szándékot, és kiszáll.

DIE ZEIT: *Ilyenkor a balhé a próbán tör ki. De mi van, ha nyilvánossá válik?*

C. P.: A balhé, a nyilvánosat is, a színházi gyűlölet fűti, legszívesebben a másik torkának ugranánk, de persze az ember ugyanakkor végtelenül csalódott és szomorú is. A legrémesebb balhé is sértettségből, gyászból, kétségbeesésből táplálkozik. Az ember egyre szomorúbb, és ennek következtében egyre dühösebb és agresszívebb lesz. A férj ellen elkövetett gyilkosság is a legmélyebb csalódottságon alapul. Ezért adott esetben ennek a tudásnak az alapján sokkal könnyebb kibékülni, és ez az oka, hogy hosszabb, mennydörgéssel és villámlással kísért szünet után Gert Voss meg én viszonylag gyorsan találtunk vissza az egymásba vetett bizalom pontjához.

DIE ZEIT: *Önnek, Voss úr, kezdetben nem volt könnyű dolga Peymann-nál. A hetvenes éveket írtuk, ön Stuttgartban játszott, Peymann volt az intendánsa. Thomas Bernhard új darabját, az Immanuel Kantot próbálták, és Peymann egy papagáj szerepét osztotta önre...*

G. V.: Akkoriban irigyeltem azokat a színészeket, akik Peymann rendezésében egy Bernhard-darabban léphetnek fel. Amikor Peymann jelezte, hogy szerepet kapok az új Bernhard-darabban, nagyon büszke voltam: lám, most már te is odatartozol, mondtam magamnak. Aztán elolvastam a darabot, és azt gondoltam: micsoda pimaszság! A kitömött papagáj, azonkívül, hogy néhány szót ismételt, meg se mukkant. Egy fal mögött állva kellett szinkronizálnom.

C. P.: Na de mint Bernhard papagáját, így is megválasztottak az év színészének! (Nevet) Hiszen több mint harminc éve dolgozunk együtt, és kezdetben bizonyára nagy csalódások közepette. Ennek során azonban Gert

Voss számos kis szerepben fantasztikus színészi eszköztárt dolgozott ki magának, amellyel mindent el tud játszani. Ez a fantázia, ez a szélsőséges bohócéria, amelyet marginális szerepekhez is kifejlesztett, alkalmassá tette az olyan hatalmas erejű konstrukciókra, mint Kleist *Hermann csatájában* a Hermann, a III. Richárd, a Prospero – és tulajdonképpen mindez az *Immanuel Kant* papagájának köztes állomásából fejlődött ki.

DIE ZEIT: *Miben áll Bernhard nagysága?*

G. V.: Bernhard egyszer azt mondta, hogy az emberek legszívesebben a nyomorékokon meg az örülteken nevetnek. Az ő főszereplői nyomorékok, örültek, betegek és öregek, a halál peremén állnak, mint Bernhard maga. De hogy ezek a figurák a gyengeségükből mekkora erőt merítenek a túléléshez, ezt én lenyűgözőnek érzem. A fogyatékoságuk teszi őket igazán nagygyá. Ezáltal Bernhard szereplői rokonságba kerülnek minden shakespeare-i alakok legfélelmetesebbikével, III. Richárddal. Egy teljesen esélytelen ember úgy tesz szert irtóztos hatalomra, hogy a körülötte lévő világot, amely megveti őt, hajszálpontosan megfigyeli, egészen odáig, hogy egyszer csak jobban átlátja és utánozza, mint az önmagát. A gyengeségéből meríti fantáziáját.

C. P.: A XX. században egyáltalán csak két világra szólan érvényes német nyelvű drámaíró van, mégpedig Bert Brecht és Thomas Bernhard. Ne higgye senki, hogy Goethe, Schiller, Büchner, Kleist, Grillparzer, Frisch vagy Dürrenmatt világviszonylatban is érvényesek. Játszani az egész világon kizárólag csak Bernhardot és Brechtet játsszák. Ausztriában pedig időközben Bernhard lett Mozart egyetlen vetélytársa.

DIE ZEIT: *Mint embert megértette őt?*

C. P.: Soha. Soha nem tudtam, mi az, ami nála élet szerep, és mi az, ami önmaga. Senki sem tudja, milyen volt valójában. Egyfelől olyan ember, aki egészen a gmundeni villamos körüli veszekedésig, avagy az Ausztria antiszemitizmusa körül kirobbant világméretű vitáig állandóan konfliktusokba keveredett. Másfelől ő volt az a totálisan sérülékeny, sőt, néha gátlásos, a saját udvarán, a saját latifundiumain trónoló nagybirtokos nimbuszában mozgó különös fickó, aki, ha egy találkozó kilenc órára volt megbeszélve, és az ember öt percet késett, büntetésül egy napra megvonta szeretetét az illetőtől.

G. V.: (*susogva*): Vagy megrohadtunk, vagy pontosak vagyunk, mondja a színész az *Egyszerűen bonyolult*ban.

DIE ZEIT: *De radikális is volt?*

C. P.: Igen, és tőlem is azt követelte, hogy legyek még nála is radikálisabb. Amikor Bécsbe mentem, zászlót akartam kitenni a Burgtheaterre, „Burgtheater” felirattal. Erre azt mondta: „Mindenki tudja, hogy Burgtheaternek hívják. Azt kell ráírunk, hogy »Gyilkosság és agyonverés.«” „Ilyet semmiképpen nem csinállok, mi az, megőrült?” Mire ő: „Ha gyilkosságot és agyonverést ír a zászlóra, akkor holnap benne lesz a *Times*ban.” Én nem engedelmeskedtem, és erre már-már megtiltotta, hogy a *Ritter, Dene, Vosst* eljátsszuk. Mert „ha valaki ilyen gyáva, mint maga, az nem kap tőlem darabot”.

DIE ZEIT: *Arra is biztatta önt, hogy tegye közzé a legendás interjút, amelyben Ausztriával és tulajdonképpen az egész világgal leszámolt, és amely Bécsben kis híján a fejébe került. Annak idején a Die Zeit közölte le.*

C. P.: Igen, Bernhard azt mondta: „Az interjúnak muszáj megjelennie, ez az egyetlen, ami megmarad magából.”



G. V.: Azt hiszem, halálos betegsége ellenére megvolt benne a képesség, hogy eljuttasson ezekkel a borzalmas körülményekkel. Úgy beszélt magáról, mint Saint-Just, könyörület nélkül. A jobb vállán ott ül a halálmadárka, mondta egy interjúban, és nevetett az újságíró rémült tekintetén.

C. P.: ...És közben a nyelvét mindig az ajkai közé tolt, már-már buján.

DIE ZEIT: Voss úr, önt Thomas Bernhard a legnagyobb tisztségben részesítette. Egyik legjobb darabját, a Ritter, Dene, Vosst „három intelligens színésztől” nevezte el, és ezzel Ilse Rittert, Kirsten Denét és önt halhatatlanná tette. Furcsa módon ön soha nem találkozott vele személyesen.

G. V.: Egyszer Bochumban kijöttem az öltözőből, és egy ember odakiáltott nekem: „Köszönöm a szép elő-

adás lett – de nélkülem. Claus Peymann később azt mondta, ez majdnem a fejedbe került, hogy lehet valaki ilyen önpusztító? Most újra találkoztam ezzel a mondattal, amikor az *Egyszerűen bonyolultban* az öreg színész kijelenti: „Egy év Ludwigshafenban, ez majdnem a fejembe került.” Most nevetünk rajta, de a színjátás, ahogy a színész mondja, halálos művészet.

DIE ZEIT: Szophoklész Oidipusz Kolonoszban című művében nemhiába hangzik el: a legnagyobb boldogság meg sem születni. Vajon Thomas Bernhard ezt aláírta volna? Vagy igazából olyan ember volt, aki a maga módján a létezésből a maximális mézadagot szívta ki?

C. P.: Egyszer azt mondta: „Én sose gondoltam a halálra, de a halál mindig gondolt rám.” És ő találta ki a „megszületés bűne” kifejezést. De akármennyit játszott a félelemmel: tizenkettőkor megettük a káposztás sertéssültet. És milyen élvezete telt az ivásban vagy az éneklésben! A *Don Giovanni* glyndebourne-i felvételét, amelyet Fritz Busch vezényelt, mindig végigénekeltek, az egyik kedvenc felvétele volt. Mi a szerep, ki az igazi Bernhard? Nem tudom. Eleinte komolyan megijesztett, hogy része legyek a haláltáncnak azokkal az érdekes figurákkal, akikkel körülvette magát, és akiknek a jelmezét magára is öltötte.

DIE ZEIT: De hiszen éppen ezt mutatja be, Peymann úr. Alapjában véve kettőjük közül nem Voss úr, hanem ön a teátrálisabb.

G. V.: Szentigaz.

C. P.: Hogy én teátrális volnék? Egyetlen kétszeres gyilkost ismertem életemben, őt is Bernhard révén. Últünk a kocsiban, amikor egyszer csak megszólal: „Jaj, köszönöm kell valakinek, aki tizenöt évig ült börtönben.” „Hogyhogy?” – kérdezem; mire ő: „Hát igen, lapáttal verte agyon a feleségét és annak szeretőjét.” És utána nagyon barátságosan kávéztunk az illetőnél, rokonszenves fickó volt. Bernhard vonzotta ezeket a figurákat, a sértetteket, az üldözötteket, az öngyilkosokat, a nyomorékokat. Néha már az volt az érzésem, hogy magamban is ilyen sajátos betegségeket és torzulásokat fejlesztek ki, hogy elnyerjem az érdeklődését. Mélységesen hatott rám személyiségének démonisága, soha nem tudtam szabadulni tőle.

DIE ZEIT: És kedvére volt, hogy efféle Bernhard-figurává változott?

C. P.: Azt már nem, inkább szorongva vettem tudomásul. És ott volt aztán az a *Peymann nadrágot vesz magának, és együtt ebédelünk* című dramolett: egyből irodalom lett belőlem, bár inkább a clownok zugába való, tragikomikus figura. És Bernhard Színházcsinálója, ez a monstruózus német rendező és állami színész, aki az osztrák vidéken tombolja ki magát, valószínűleg senki más, mint én magam.

G. V.: Én mindig azt gondoltam: voltaképp természetes, hogy Bernhard rátalált Peymannra, aki akárcsak egy Bernhard-figura volna.



A Ritter, Dene Voss című darab az eredeti szereposztásban

adást.” És a portán a feleségem azt mondta: „Azt hiszem, ez Thomas Bernhard volt.” Most mit csináljak, gondoltam; elvégre nem mehetek vissza, mintha a dicséret elkerülte volna a figyelmemet, és szeretném még egyszer hallani. Nem mentem vissza, és még ma is hagszom magamra.

C. P.: Úgy jártál, mint Bernhard Minetti, akinek csak két-három rövid találkozása volt velem. Thomas Bernhard mindig félt attól, hogy a darabjait játszó színészekkel megismerkedjen. Egyszerre gyűlölte és ugyanakkor mélységesen tisztelte a színészeket.

G. V.: Van, hogy azt hiszem, az *Egyszerűen bonyolult* egy színész írta: annyi minden olyasmit árul el, amit az ember mint színész nem szívesen vall be. Például amikor leírja, hogy egyetlen jelenetbe betegedett bele. Minden színész tudja, hogy a szerepben előfordulhat egy mondat vagy egy helyzet, amelyik az ő számára megmagyarázhatatlan marad, és ilyenkor azt hiszi, nem alkalmas a szerepre. Nálam ez az *Ismerős arcok, vegyes érzelmek* Niels-Peter Rudolph rendezte előadásában odáig ment, hogy két héten át nem jutottam túl az első mondaton, amellyel meg kellett volna nyitnom a darabot – mígnem azt kértem, vegyenek ki az előadásból.

DIE ZEIT: Hogy hangzott ez az első mondat?

G. V.: Jellemző módon ezt már nem tudom, éppen azért, mert mindig rosszul mondtam. Grandiózus elő-

FORDÍTOTTA: SZÁNTÓ JUDIT

Rákóczy Anita

Bébik és bolhák

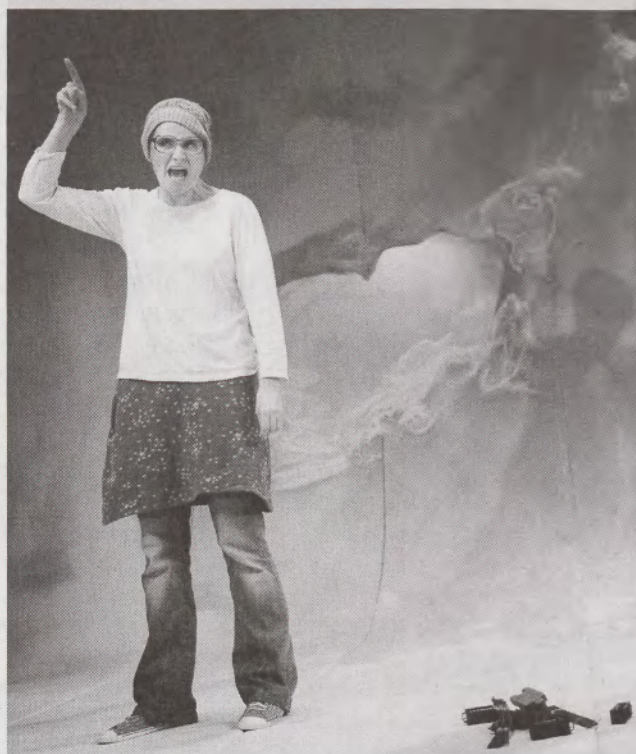
DUBLINI FESZTIVÁL 2010

Az 1957-ben alapított Ulster Bank Dublin Theatre Festival Európa legrégebbi kifejezetten színházi fesztiválja. Fő szervezőelve nem kötődik semmilyen központi témához: lényege, hogy az évad szakmailag legrangosabbnak ítélt nemzetközi produkcióit – elsősorban kortárs – ír drámákkal vegyítsék, olyan ír művészek meghívásával, mint Seamus Heaney, Roddy Doyle, Brian Friel, Enda Walsh és Tom Murphy. Harold Pinter születésének nyolcvanadik évfordulójára a Gate Theatre műsorra tűzte az *Ünnepet*, valamint Samuel Beckett-től *A játszma végét* és *Watt* című regényének adaptációját. A fesztiválon trilógiába gyűjtve megtekinthetők voltak a 2006-os Edinburgh Fringe-en feltűnt, kiváló tehetségű walesi komikus, Hugh Hughes eddigi munkásságának gyöngyszemei, a *one-man-show* és a *stand-up comedy* műfajában született alkotások: a *Floating* (Lebegés), a *360* és a *Story of a Rabbit* (Egy nyúl története), amely Hugh Hughes édesapjának és egy nyúlnak a halálát dokumentálja. Az eseménysorozat hagyományaihoz híven ismét lehetőséget adott a közönségnek arra, hogy bepillantasson a legfrissebb ír színházi törekvések és drámák még bemutató előtt álló előadásai: a Brokentalers társulat legújabb projektje, a *Blue Boy* például interjúk hang- és filmanyagának alapján olyan férfiak és nők élményeit dolgozza fel, akiket gyerekként fogva tartottak különböző ír katolikus bentlakásos intézményekben. Bár számos nagyszínpadi produkciót is láthattunk, a program jelentős részét egyszemélyes monodrámák és minimális költségvetésű kamaradarabok képezték kora délelőttől késő éjszakáig, gazdag választékkal és olyan kiemelkedő művészi színvonalú mezőnnyel, ami páratlan az európai színházi fesztiválok között. Az őszi Dublin Theatre Festival évről évre a mennyiség helyett a minőségre koncentrálnak, igyekeznek kitörni Edinburgh árnyékából.

B mint Bébi

A *B for Baby* Carmel Winters ír drámaírónő első, egész estés ősbemutatója volt az Abbey Theatre Peacock Stage nevű színpadán: két férfi és két nő intim története az örületről, a valóság képlekenységéről, a felelősségről és a külön-külön vágyakról. Az elsősorban a verbalításra építő darab négy szereplőjét Louis Lovett és Michele Moran játssza.

A tér puha, világoskék – egy kihalásos gömbszelet belsejében vagyunk, ami körülöleli a színpadot és a nézőteret, mint az anyaméh. A háttér falon két lyukon ömlik be a fény. Majd zenére bejön egy nő és egy férfi. Egyidősek. A nő leül egy üres székre a színpad közepén, a férfi otthonosan elkezd fésülni a nő haját. Mintha fodrászatban lennénk. Valamiért mégis az jut eszembe, hogy ez egy anya a fiával. Akkor viszont miért flörtöl a nő a férfival a zöld kötényben, miért beszélnek a szexről, miközben banánról, uborká-



ról, majonézról diskurálnak? Aztán lassan kiderül, hogy bentlakásos otthonban, gondozóházban, egyfajta elmeegógyintézetben vagyunk. Az átmenetek finomak – a rendezés (Mikel Murfi) egyik legnagyobb vonzereje, hogy a produkció tempójában ismerjük meg a karaktereket, nem kapunk készen, előre adagolva semmit, így a szereplők közötti viszonyok, a helyszínek, a realitás, képzelet és

őrület határai összerosódnak. Ezt a minőséget a darab végig megőrzi.

Utólag tudatosul csak, hogy az első jelenetben a felnőtt, de gyermeklelkű férfi, neve B, fodrászost játszik az egyik lakótársával, D-vel. B az idős édesanyjának is folyton professzionális frizurákat szeretett csinálni: a haláláig ápolta, ő volt élete egyetlen emberi kapcsolata. D, az elvadult, sérült fiatal nő szintén a szanatóriumban tengeti napjait: úgy megtaposta az élet, hogy az együgyű B-n kívül már nem keresi senki társaságát. Elővesz egy kést, és elmondja B-nek, hogy az ölést gyakorolni kell, hiszen van, akit negyvenszer, ötvenszer megszúrnak, és hiába. Elárulja neki, hogy milyen meglepetést szeretne karácsonyra: látott a boltban egy gömböt, amit úgy hív-

D-t). D meg van győződve róla, hogy a nagy mellű, fenekét riszáló, „kedves” Mrs C csak B fantáziájában létezik. Merthogy B egyre többet gondol Mrs C-re, aki viszonyozza is a férfi együgyű kedvességét.

A valóságos Mrs C odahaza nem az az áldozatkész ápolónő, akit a gondozóházban megismertünk. Kiégett, boldogtalan házasságban él elfásult férjével. Negyvenéves elmúlt, és gyereket szeretne. De csak nem esik teherbe. Se kutyát, se karácsonyfát nem akar, gyereket akar. A férj ráunt már a próbálkozásokra, lombikbébiprogramban a sok csalódás után nem hajlandó újra részt venni, mert ha az Isten nem adott, hát nem adott, úgys túlnépesedett a világ. Biztos, ami biztos, nem is szeretkezik az asszonnyal, a meg nem született gyerekük ott fekszik közöttük esténként az ágyban, mint egy hulla.

Így Mrs C önkéntes karácsonyi ügyeletet vállal a szanatóriumban, ahol B nekiadja a D-nek szánt üveggömböt, a téli csodaországot. Mrs C egy (mint utóbb kiderül, D-től származó) hajvágókészlettel ajándékozza meg B-t, amitől a férfi meghatódik, és könnyek között elkezdi az anyjáról beszélni, hogy csak ő tudta így kitalálni a titkos vágványait. Aztán fodrászolás után kihúznak egy ágyat a falból, és szeretkeznek. A negyvenéves feleség és a negyvenéves, szűz B.

Az aktus után B megkéri Mrs C kezét, aztán a nő gyorsan távozik, mert kintről verik az ajtót. Előtte B lelkére köti, hogy ne beszéljen kettőjükéről senkinek, különösen D-nek ne. B boldog – férfitávatták; lázasan tervezni kezdi, hogy örökségéből milyen házuk lehetne, fölveszi egyetlen, bérmlátsi öltönyét, keze-lába kilóg belőle, de ő most házasodik, összepakolja anyjáról rámaradt, kopott bőröndjét, és várja a menyasszonyát.

Aztán D nyersen rádöbent a igazságra: hogy mit is jelent Mrs C nevében a Mrs, hogy már fel is mondta az ápolónői állását, és a hajvágókészlet sem az ő ötlete volt. Ez utóbbi az előadás legkegyetlenebb pillanata. A becsapottság égető érzése, amikor egy gyerektől mindent elvesznek. B kismizmve ül a földön, ollókkal a kezében, és sír. Nem tudhatjuk, hogy ettől a traumától felnőtté vált-e, vagy csak kiszolgáltatottá. Annyi bizonyos, hogy azon az egyetlen éjszakán teherbe ejtette a hosszú évek óta gyerek után sóvárgó Mrs C-t. Erről persze csak Mrs C és a férje kényelmetlen beszélgetéséből értesülünk: az asszony fogyásáról, hányásáról és hasa hirtelen növekedéséről.

B számára kegyetlen hónapok következnek, a várakozás hónapjai. Éppen egy D-től kapott kisvasúttal játszik, amikor váratlanul beállít hozzá Mrs C a gyereke fényképével. B nem teljesen érti az összefüggéseket, de a képet Mrs C távozása után kirakja a falra, és D-vel együtt nézegetik. Akár az ő kis-lányuk is lehetne.

A *B for Baby* szövegében, rendezésében is különleges érzékenységgel megformált alkotás, mely számtalan kérdést hagy maga után. Hogy jutottak be kések és ollók ilyen könnyedén az elmegyógyintézetbe? Örülünk vagy ne örülünk Mrs C sikeres megfogadásának? Hol van a határ képzelet és valóság, vágyaink megvalósítása és egy beteg ember kihasználása között?

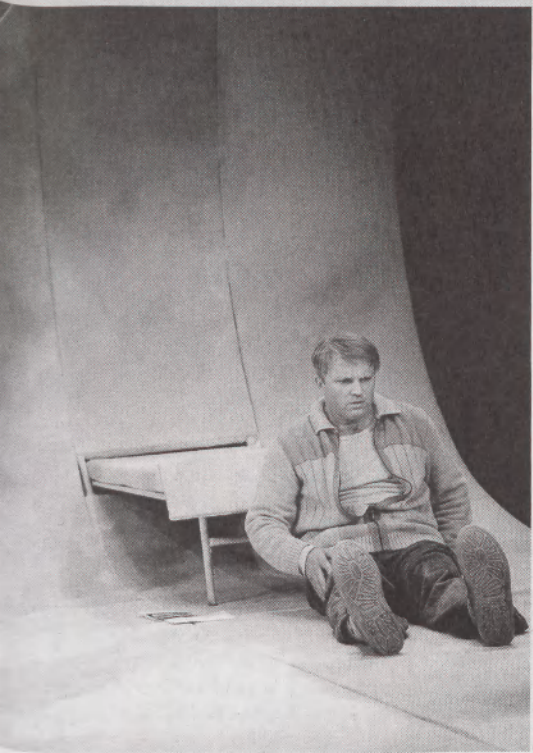
B mint Bronx

Ha már gyerekünk van, fel is kell nevelni. Kibuszoztam Dublin külvárosába, hogy az axis: Ballymun nevű játszóhelyen megnézzem a középiskolás korosztálynak szánt fesztiválprogramot, Nilaja Sun *No Child* (Nem gyerek) című egyszemélyes előadását. Hogy mire legyek felkészülve, ha csemetém történetesen Bronxba születik, és halmozottan hátrányos helyzetű diákoknak fenntartott középiskolába, nevelőintézetbe kerül. Nilaja Sun, a New York-i író és színésznő saját tanári tapasztalatait felhasználva lebilincselő, másfél órás, tizenhétszeresen díjnyertes, közöttük Obie Award-dal jutalmazott off-Broadway-produkciót hozott létre egy színházi előadás hathetes próbafolyamatáról, amelyre a bronxi tanítványait készítette fel.

Három sárga szék üres térben. Majd bejön egy idős, fekete takarítónő, a csipőjével lehet valami probléma, húzza maga után az egyik lábát. Ő lesz a mesélő, akitől meghallgathatjuk Miss Sun, az új drámatanárnő kalandjait a bronxi iskolában. Az előző pedagógust kicsinálták a gyerekek, a katonás

BALRA: Rosaleen Linehan (Nell) és Des Keogh (Nagg) A játszma végében

LENT: A B mint Bébi című előadás



Ros Kavanagh felvétele

tak, hogy téli csodaország, benne férfi, nő és kisgyerek, csak egyszerűen egy kisgyerek, nem is a kurva kisjézus. Kettejük barátságát, közeledését zúzza szét Mrs C, a másik nő, akiről néhány fodrászolás és egy meghitt kenyérsütés-jelenet után kiderül, hogy ápolónő az intézetben (ugyanaz a színésznő alakítja, mint



igazgatónő a fiatal és lelkes Miss Sunnak sem jósol nagy jövőt. A lány kitalálja, hogy Ausztráliáról és a fegyencekről szeretne az osztályával előadást rendezni *Our Country is Good* (A mi országunk jó) címmel. A *No Child* Miss Sun első és második óráját mutatja be, ami akkora kudarc, hogy a felmondását fontolgatja. Utazik hazafele a buszon, és közben azon mereng, miért választott éppen fegyencekről szóló témát, amikor ebbe az iskolába még be se kerülnek a diákok, már azt sulykolják beléjük, hogy börtönben kötnek ki. A következő órán megosztja dilemmáját a gyerekekkel is: partnernek tekinti őket, amit ők észlelnek – így kezdődhet az érdemi munka.

Amellett, hogy a próbafolyamat végére Miss Sun elfogadhatja magát a bűnöző, mindenfajta oktatási intézményt ellenségnek tekintő szülőkkel, és még a soha meg nem szólaló, beszédhibás fiú is színész akar lenni, a *No Child* érdeme nem merül ki a pedagógiai sikertörténetben. Nilaja Sun színészi teljesítménye lélegzetelállító. Ő játszik ugyanis minden szerepet – önmagát, a takarítónőt, az ideggyenge előző tanárnőt, az igazgatót és az osztály valamennyi tagját, legalább tizenöt egymástól megkülönböztethető gyereket, nehézfűt, és valamennyiük személyes történetét. Minden váltáskor teljesen átlényegült, ami különösen a gyors, félmondatonként váltó dialógusoknál volt hihetetlen, a fizikai lehetetlenséget közelítő élmény.

Meglepő tapasztalat, hogy a kétszázhusz férőhelyes nézőteret betöltő, többosztálynyi odavezényelt középiskolás diák zacskózörgése és beszélgetése a játék első tíz perce után teljesen megszűnt. Néma csöndben figyelték Nilaja Sunt, ezt a kis nőt, ahogy a produkció csúcspontjaként eljuttassa a szemünk előtt a próbafolyamat után a teljes előadást is, valamennyi szereplő szövegét. A takarítónő, a mesélő időközben meghal, de továbbra is betölti funkcióját – halott ember a legjobb narrátor, amivel Arthur Miller is egyetértene.

B mint bolha

A dublini Gate Theatre színpadának *A játszma vége*-előadásában nem szeretik a gyerekeket. A bolhákat sem kedvelik. Clov egyszer csak vakarózni kezd, és közli Hamm-mel, hogy bolhája van, hacsak nem lapostetűje. Hamm nagyon ideges lesz: „De hiszen ebből újratereződhet az emberiség! Az Isten szerelmére, csípd el!” A szaporodás és utódnemzés minden fajtája üdítően elkerülendő, minek újratermelni azt, amit be kéne fejezni lassan. Lassan.

Szürke, perspektivikus szobabelső. Sajnos a falakon látszik az erőlködés, hogy az om-ladozó, penészes vakolatot mesterségesen létrehozzák. Kétoldalt magasan két kis ablak, egy ajtó, ahogy kell. Feltűnik Clov sántító, vékony alakja, Hamm középen egy lepedővel letakarva ül. Sajnos a lábfeje kilátszik alóla, Beckett nem örülne, ha látná. A koszos, sáros fémkukák viszont a helyükön, szintén letakarva.

Clov (David Bradley) előjátékát nagy szeretettel fogadja a közönség. Nehézkesen végigjárja a szerző által lekottázott utat a létra, az ablakok és a kukák között, hangokat ad ki, felnevet, amitől a nézőtérről is nevetés hangzik föl.

Mint minden statikus, verbalításra épülő, kultikus tisztelettel övezett Beckett-előadásban, Alan Stanford rendezésében is kulcskérdés a színészek megválasztása és a belső, rendezői időérzék. Neki csak egy mellényúlása volt, de Owen Roe modoros, fád hangú Hamm-alakítása, maníros gesztusai az egész produkciót hazavágták. Szétfolyó szövegfelmondásától a többi szereplő is ritmustalanná, illusztratívává válik – azon töprengnek közben, hogy vajon azért nem vesznek-e tudomást egymásról a színészek, mert a rendezői koncepció szerint a halálra készülő ember csak önmagára figyel, avagy az történik, hogy Hamm hiteltelen műagóniájától Clov, Nagg (Des Keogh) és Nell (Rosaleen Linehan) minden igyekezete ellenére sem jönnek létre valódi helyzetek a színpadon.

Az egyetlen tapintható történés – amit intézenítésében maga Beckett is már 1967-es és 1980-as saját rendezéseiben is messze meghaladott – a Hamm és Clov közötti konfliktus fokozatos élesedése. Clov eleinte Hamm minden utasítását teljesíti, felmászik a létrára, kinéz az ablakokon, pontosan a szoba közepére tolja Hamm karosszékét. Aztán egyszer csak nem leteszi, hanem indulattal ledobja a kikémlő távcsövet. Majd hazudik is, mikor Hamm azt kérdezi a háromlábú kutyájáról, hogy meg tud-e állni, nem dől-e el. Hát persze hogy meg tud állni. Mondhat, amit akar, Hamm vak, úgyse látja. Odáig jutnak el, hogy Clov az előadás vége felé nekiáll püfölni Hammet a háromlábú kutyával. Sőt, már a meséjét sem akarja meghallgatni. Ezzel ment a legmesszebbre, mert Hammnek úgy kell a közönség, mint egy falat kenyér, hogy befejezhesse végre régen dédelgetett *Opus Magnum*-ját a neki könyörgő apáról és fiúról. De valamiért mindig ugyanott akad el a történetben. Alan Stanford rendezésével az a baj, hogy Hamm nem tudja jelentőssé tenni még a saját nagy pillanatait sem, nem érdekel sem az, hogy mit mond, sem az, hogy mit hallgat el. Ezt a játszmat régen elvesztette már.

Summary

Our column *The Stage in Hungary* publishes two contributions. Referring to Platon's *The Defence of Socrates*, János Salamon analyzes the topicality of the Socratic attitude, while Zoltán Imre examines in retrospective the 2002 performance of our national classic, *The Tragedy of Man*, in its time the opening play of the newly built National Theatre.

While waiting for the 2011 POSZT, the All-Hungarian Theatre Festival in Pécs, we publish the diary of one of the selectors, critic Balázs Urbán devoted to his experiences gained at Hungarian and Hungarian minority theatres, while Andrea Tompa talked to Urbán's two fellow-selectors, photographic artist Lenke Szilágyi and psychologist Tamás Vekerdy.

The May issue offers also some further conversations. Orsolya Kővári talked to Gyula Bodrogi, member of the National and one of our most beloved and appreciated elder actors, while Bálint Kovács met Tamás Herczeg and Csaba Polgár – manager and director-actor of HOPPart, a young and pathfinding company originating in a class of actors of the Theatre University.

Csaba Kutszegi talked to Dóra Barta, coreographer and art director of Dance Section of Géza Gárdonyi Theatre in Eger.

World Theatre is firstly viewed from a partly Hungarian aspect: György Karsai saw in Hamburg's Thalia Theater a version of Dostoevski's *The Possessed*, adapted and directed by Hungarian film director Kornél Mundruczó. At the Budapest guest-performance of England's Cheek by Jowl, Tamás Koltai saw and praises *Macbeth* as staged by Declan Donnellan; Thomas Irmer, our German correspondent introduces Volker Lösch, a new star of German directing. We also publish Peter Kümmel's double interview with Claus Peymann and Gert Voss on various personal and artistic matters. And Anita Rákóczy sent an account of the 2010 Dublin Festival.



A Lulu a berlini Schaubühnén

Heiko Schäfer felvétele

TAVASZI ÚJDONSÁGOK A THÁLIÁBAN

május 02.

GOGOL:
A REVIZOR

Csokonai Színház, Debrecen

KARINTHY:
UTAZÁS A KOPONYÁM KÖRÜL

Vörösmarty Színház, Székesfehérvár

május 03.

MOLNÁR FERENC:
AZ ÜVEGCIPŐ

Szigligeti Színház, Szolnok

május 04.

BARTA LAJOS:
SZERELEM

Miskolci Nemzeti Színház

május 05.

E. DE LA CHENELIÈRE:
HA ELHAGYSZ, VELED MEHETEK?

Budaörsi Játékszín

május 07.

TOLSZTOJ-DOBÁK L.-CSADI Z.:
ANNA

Bartók Kamaraszínház, Dunaújváros

május 09.

LÁZÁR ERVIN:
A KISFIÚ MEG AZ OROSZLÁNOK

Hevesi Sándor Színház, Zalaegerszeg

május 10.

ROLAND SCHIMMELPFENNIG:
FRAU VON FRÜHER

Magyarországi Német Színház, Szekszárd

május 10.

PETER SHAFFER:
EQUUS

Győri Nemzeti Színház



május 25.

CSÁTH GÉZA: **EGY ELMEBETEG NŐ NAPLÓJA** – bemutató
A Thália Színház és a Szabadkai Népszínház Magyar Társulatának közös előadása