

Színház

UHB
1427



Dilettánsok

Egyszer élünk

POSZT
Film a színpadon
Szó és tánc

Molnár Piroska
Udvaros Dorottya

392 Ft



nka
Nemzeti Kulturális Alap



A Leonce és Léna a Kolozsvári Állami Magyar Színházban

Biró István felvétele



EGYSZER ÉLÜNK
Nemzeti Színház
Schiller Kata felvétele



MAGYAR ELEKTRA
Honvéd Együttes
Korniss Péter felvétele



MAMMA MIA
Cadillac Winter Garden Theatre (New York, NY)
Joan Marcus felvétele

Magyar játékszín

- 2 Tompa Andrea:**
Itt és most és mindörökké
Az *Egyszer élünk*
a Nemzeti Színházban
- 7 Sz. Deme László: A butaság**
dicsérete. Meg nem is
Gustave Flaubert –
Forgách András: *Dilettánsok*
- 10 Urbán Balázs:**
Egy válogató emlékiratai II.
- 16 Kolozsi László: A film kéznyoma**
Mozgóképek a színpadon

Portré

- 20 Kővári Orsolya:**
A mesterség művésze
Molnár Piroskáról

Tánc

- 23 Kutszegi Csaba:**
Táncparadoxon
A szóból származó
mozdulatról
- 26 Péter Márta:**
Dolgozni a súlyos semmivel
Beszélgetés
Údvaros Dorottyával

Közszínház és üzleties színház

- 29 Dragan Klaić:**
Különválva és
összegabalyodva
- 37 Koltai Tamás:**
Magyar változat:
a naxoszi modell

Világszínház

- 42 Tompa Andrea:**
Hátra sem fordul
Arany Maszk Fesztivál, Moszkva

Könyv

- 46 Koltai Tamás:**
A képzelet tere
Andrei Œerban: Életrajz

A CÍMLAPON: Lengyel Ferenc, Rajkai Zoltán, Kocsis Gergely, Nagy Ervin, Vajdai Vilmos és Kovács Lehel
a *Dilettánsokban* (Katona József Színház) • Schiller Kata felvétele

színház

MAGYAR SZÍNHÁZI TÁRSASÁG | ORSZÁGOS
SZÍNHÁZTÖRTÉNETI MÚZEUM ÉS INTÉZET

XLIV. évfolyam 6. szám
2011. június

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); KÖNCZ 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



Tomba Andrea

Itt és most és mindörökké

AZ EGYSZER ÉLÜNK A NEMZETI SZÍNHÁZBAN

*E választó, bitang időben.
Ady Endre*

Nyert már igazgató a mai Magyarországon azzal az ígérettel színházat, hogy az utca dolgait, az aluljáróét nem fogja beengedni teátrumába. „Nem akarom bemutatni, amit az utcán látok” – és az aluljáróban, tette aztán hozzá éppen egy olyan városban, ahol nincs is aluljáró, ezzel nyilván a Nemzeti János vitézének elhíresült metrójelenetére célozva. A szavak egyébként olyan igazgató szájából hangzanak el, akit az elemzendő előadás bőven idéz majd. Talán a direktor egyszerre két dologra gondolhatott, amikor ezt ígerte: az utca szennyére egyrészt és az utca jelen idejére másrészt. Jelen időre, aktualitásra, azonnaliságra.

Mohácsi János és társai *Egyszer élünk, avagy a tenger azon túl tűnik semmiségbe* című előadása mást sem tesz, mint az azonnaliságra, erre a porladó, gyorsan a feledésbe hulló anyagra épít. Arra, hogy milyen viták folynak (folytak?) a Nemzeti Színház körül az utóbbi fél évben, valamint egész színházi kultúránkban, ki hol és miért kifogásolta a *János vitéz* című, mára levett darabot a Nemzeti műsorán, egyáltalán ki írta ezt a darabot, meg hogy milyen szólamokkal lehet ma színházigazgatói pályázatot nyerni, s végül is mi a színház feladata. Nem holt anyag ez a színház számára, csak hogy kevesek ismerhetik mélységeit, részleteit, túlságosan bennfentesnek tűnhet. Egyébként is reménykedhetünk, hogy bizonyos távlatból az egész amúgy is felejtésre van ítélve. A színpadon ez az azonnali valóság történelmi távlatba kerül, valamint oly időtlenségbe, végtelenbe, abszurd és szurreális világokat nyitva meg, hogy így már nem is tűnik valóságmásolatnak, hanem valami ismerős örökkévalóságnak. Billegésnek az időkvékony mezsgyéjén. A táv-

latok, a szemhatárok – a semmibe tűnő tenger – és a pillanat találkoznak a színpadon. A boncasztalon.

Mohácsiék olyan nagyszabású, igazi *opus magnum*-nak beillő, sokrétegű, bonyolult előadást szerkesztettek a jelenkor, különösen a Nemzeti „ügyéről”, amelyben a helyes vagy igaz alaphangvétel megtalálása a kulcskérdés. A perspektívát, amelyből önmagukra, a színházra, egész kortárs Magyarországunkra tekintenek, pontosan eltalálták. Két olyan dologtól mentes az alaphang, amely lehetetlenné tenné a tárgyilagos látásmódot, a helyzet szemrevételezését. Az egyik a nosztalgia, a másik az önsajnálát; az a hang, amelyben a színház magát áldozatnak tekintené, így köldöknézővé válna, s önmaga iránti nosztalgiával szólalna meg. A nosztalgia torkát, úgymond, az vágja el, ahogyan a sokféle idővel játszik az előadás, összekeveri, egymásra másolja, a jelen, a múlt és a mesei-transzcendens örökkévalóság együttes érzését kelti. Az önsajnálatot pedig az önirónia, a folyamatos elidegenítés tartja távol. E hang, e nézőpont megtalálása az előadás titka. Nem ítél el, és nem fogad el. Pusztán megszemlél, szemügyre vesz. Felmutat, ha tetszik. Ezért is helyez minden történetet múze-



umi térbe. A múzeumban nézők vagyunk, nem bírák vagy siratóasszonyok.

Mert az idő hosszú folyosójának távlatából nézzük ezt a jelent, ahonnan a dolgok mindenképpen élesebben látszanak, hiszen más események tükröződnek benne, akár valami kaleidoszkópban. Mintha mindez már megtörtént volna, a történelem pedig ismétli önmagát. Ez az ismétlés azonban nem semmisíti meg fájdalmát és reménytelenségét. A *János vitézt* és szereplőit egyszer már elküldték a Gulagra, a bűnösök pedig nem nyerték el méltó büntetésüket. Éppen ezért az előadás egyik – ha nem „a” – főszereplője maga az Idő, úgy, mint Shakespeare *Téli regéjében*: szinte emberi testet ölt, de alakot mindenképpen. Tárgy is, téma is, a játék egyik

ezen a szűk, egyszer volt világon. Hogy ezen a vékony, fogságunkat jelentő falon, amit jelennek, jelen időnek nevezünk, valahogy fel tudjunk kapaszkodni oly magasságig, ahonnan már a csillagok látszanak.

Mert a történelem egyirányú utca, csak előre lehet menni benne – „az egy utcájú Idő, e zsarnok”, írja Ady –, kényszerű linearitásban, okszerűségben. Melyet, mint minden fogságot, rabságot, Mohácsiék felszámolnak, miközben folyvást emlékeztetnek is rá. Az idő nem előrefolyik, és nem is hátra, hanem folyamatosan minden idő van, rettentő sok idő egyszerre, jelenvalóság, pillanat, történelem, öröklét, Tündérország.

Az idő motívuma a „szovjet csapatokkal” kezdődik. Szovjet géppuskás barátaink, egy falusi *János vitéz*-előadás tönkretevői, lányok szüzességének elrabló mániaikusan gyűjtik az órákat. Legendás motívum, kinek ne jutna eszébe a csuklótól könyékig órával felvértezett szovjet katona, ki boldogan csencsel hazánkban, van rá ideje, hisz átmenetileg itt állomásozik úgy negyven évig. A darab második jelenete ezt a címet viseli: „Megáll az idő.” Az időt ellopják a szovjetek, kilopják alólunk, ha tetszik, itt hagynak valami kis örökkévalóságban, időtlenségben, kezükbe veszik a mi időnket. S mert nincs óra, az égi csöppek mérik hát az időt, melyek egy vederbe



FENT: Farkas Dénes, Makranczi Zalán, Hevér Gábor, Tompos Kátya, Földi Ádám és Szatory Dávid

BALRA: Kulka János, Szarvas József, Hollósi Frigyes és Némedi Árpád

JOBBRA: Kulka János, Radnay Csilla és Makranczi Zalán

összetett, rengeteg elágazással bíró motívuma.

Az előadás egyfajta „*short history of everything*”, a dolgok mai állásának sűrített, valamely tágabb perspektívába helyezve, Magyarország az elmúlt majd’ hetven évben, amelyben némiképp a jövő is megcsillan. Bár meglehetősen kopár és kietlen ez a csillanás. Rendkívül sűrű és feszített, tömör kép. Mint minden nagy mű, élesen beszél jelenünkről valamely örökkévalóság fényében, nemcsak, úgymond, történelmi perspektívában, hanem valami sokkal vonzóbb és ijesztő fénytörésből, olyan univerzumból, amely túlmutat

Schiller Kata felvételei



koppannak, és mellesleg megzavarják a zenélést. Vízóra, mondják, és nevetünk az ősi vízórán. Amúgy inkább egy szenteltvíztartó jutna eszünkbe róla, mégiscsak szent térben vagyunk – egy zsinagógában, még ha ott nincs is ilyen. Mossák is benne kezüket, mintha ennyi maradt volna a szentségből. Megmosdani az időben...? Gyönyörű metafora. A „patak”, ahol majd Iluska a ruháját mossa, mossa, viszont meggyullad, kiszakad, porzik – hisz egy darab rongy. Mert semmi sem az, aminek látszik. Aztán a *János vitéz* véltlen szereplőit felpakolják egy teherautóra, és irány Szibéria. Nagyon is konkrét, történelmi időbe vagyunk írva. A történet valóságalapja 1946-hoz kötődik, Mong Attila munkájából, a *János vitéz a Gulagon* című kötetből meríti az ihletet.

Az előadás mindhárom felvonása múzeumi térben játszódik (Khell Zsolt kiváló munkája), mintha a történelmi idő már ki is lenne preparálva. Nem jelenvaló történelem ez, nem valóságos, háború utáni kor, vagy Gulag, vagy magyar falu, hanem mintha máris *emlékeznénk* arra, ami éppen történik, máris rálátunk a színpadi jelenre. Mintha a színpad saját eseményeihez kínálna valamely perspektívát. Mert a színpadon *még csak* történik az (az első felvonásban), hogy egy Raplód nevű falu zsinagógájában a *János vitéz*t adják elő, és ugyanott kocsmát is üzemeltetnek, mert a falu zsidósága nincs már sehol, egyetlen ember jött vissza a hatszázból. Ugyanakkor a falakon függő fényképek emlékeztetnek a zsidók összeszedésére, a tárlókban zsidó kegytárgyak csillannak, mintha máris *rég volna* mindez.

A második felvonás Gulag-jelenetében – a *János vitéz* egykori szereplői itt landolnak – hosszú, perspektivikusan szűkülő, vörös-fekete múzeumi tér emlékeztet *máris* a kommunista diktatúra bűneire, a falakon fényképek dokumentálják az *elmúlt* világot, innen a vörös szín is. Mint egy szűkülő folyosó, az Idő Folyosója. Miközben a színpadon éppen történik a dokumentálandó bűntény. A háttérben lassan keringenek mindenféle kivehetetlen kiállítási tárgyak, a zenekar pedig halk, állandó fehérzaj-szerű zenét játszik. Az egész hely, az akusztikus világ az elmélyülést, a meditációt, egy volt világban való elmerülést segíti. Végül a harmadik felvonás, mely újabb öröklétet rajzol fel, a mindenkor november 7-ék múzeumi tereit, a színpadon pedig pillanat és öröklét és megidézés találkozik, mintha valóban megállt volna az idő. Az ünnepi beszédben szét is köhögik az évszámot, amikor bemondanak. Az ünnepélyesen felavatandó tárgy azonban egy újabb időmérő eszköz lesz, kevésbé spontán, mint az első felvonásban, annál ideologikusabb konstrukció, amely majd „történelmi korszakokat” fog mérni. Úgy tűnik azonban, 1947-től nem sikerült az *időnek* elmozdulnia.

A múzeumi tér metaforája messze vezet. Mintha maguk a játszóak – a „színház a színházban”, tehát az előadandó *János vitéz* szereplői és az őket alakító hősök – kiállítási darabok volnának, ők is közszemlére téve, kiállítva. De mennyire. Mert ami a színpadon zajlik, az bírálat tárgya. Kritikáé, politikáé. A tiszteletes a harmadik felvonásban azt könyörgi és ordítja a mikrofonba, hogy „Az Isten szerelmére, ne csináljatok színházat!”, ezen egyébként nagyon jól nevetünk. Hiszen a színház veszélybe sodor. A történetben vetélkedő két Jancsi éppen Iluskáját hívja *János vitéz*-beli dalával. Aki színházat csinál, közszemlére tétetik, bírálat tárgya lesz, így

sokat kockáztat, ha éppen oly időben élünk. És a színész maganélete is kiállítási tárgy, és ezzel az előadás majd játszik is.

Bár *Egyszer élünk*, hirdeti a cím, az előadásban, mintegy saját paradoxonját bonyolítva, csak meghalni nem lehet. Mintha Petőfi *János vitéze* íródna tovább, az öröklét újabb és újabb esélyeket kap ezen a színpadon, megnyílik valamilyen mesei vagy akár transzcendens dimenziók felé. A lelőtt alak feltámad, mert hívást hall az élők szájából, s mintha álmod is látna, egy kis kövön ülő emberkét, aki azt kérdi tőle, akar-e élni. A vak pedig, mintha csak a Csodatévő járna közöttünk, látni fog, miután keresztüllövik. Az Auschwitzból hazatért lányról is kiderül, hogy már meghalt. Ők egyébként mind a falubeli *János vitéz* egykori szereplői. Mintha az előadás azt sejtetné, hogy kísérletezni lehet ugyan azzal, hogy elpusztítjuk őket, az Örök Hősöket, de nem fog sikerülni. Fényt sugárzó mellükben – zubonyukat kítárva, fény áramlik onnan – ott látni az öröklétet, az egész univerzumot, csillagokat. A látását visszanyerő Jancsi, azaz az eredeti *János vitéz* címszereplője szemében pedig nem kevesebb, mint maga az Igazság látható. Még a magyar–angol mérkőzés eredménye is megpillantható benne. És az Igazság egyéb fontos dolgai.

Hát, nem túl biztató hírek ezek a színházat fenyegető bármikori hatalom számára. Hogy a *János vitéz* és hősei nemigen pusztíthatók el. S hogy Jancsi szemébe nézve bizony ott az igazság. Vicces és finom metaforák ezek, melyek a remény színházat a reménytelenségével karöltve mutatják fel. A lét megnyílik e színpadon, képes végtelenül kitágulni, ami reménnyel tölt el, a történelmi időben azonban hőseink foglyok maradnak, a záró kép fojtogató magánya és mozdulatlansága semmivel nem biztat. A kettő mintha együtt lenne érvényes.

A történelmi idő folyton a mesével, a mesei, mitológus idővel, az abszurdal kereszteződik és ütközik, így a dolgok egyszerre lehetségesek és lehetetlenek, elképzelhetők és képtelenek, a hatalom pedig elpusztíthat, de mégsem. A szigorú szembenállások, dichotómiák felolvadnak. Az idő különböző formái, földi halandóság és színházi öröklét: ellenpontok, amelyek ellentétes érzéseket keltenek bennünk. Ezek adják az előadás remek, feszített hullámzását.

Halál nem lehetséges ott, ahol nem az idő szűk folyosóján kell végighaladnunk, egyetlen irányban. Ahol azzal szembesülünk, hogy a jelen mily sokszor megtörtént már, s a dolgok valahogy öntudatlanul és tehetetlenül ismétlődnek. Ez azért mégiscsak egyfajta fogság. De halál nem lehetséges ott sem, ahol remény van, ahol még hihetünk valamiféle valóságos értékekben, valóságosan élhető világokban. Az egész lét a fogság és szabadság ellenmondásai között hullámzik, vergődik, a hősök kapnak reményt és reménytelenséget. Színház-hőseink, Jancsi, Bagó inkább öröklétre vannak ítelve, míg emberi másuk reménytelenségre.

Mert a történelmi időben rostokoló, annak fogságában vergődő hősök számára mégiscsak kiúttalan marad a világ. Ők a harmadik, sokkal lassúbb, egyfajta érzelmi lecsengést, berekesztést nyújtó felvonásban mozdulatlanok maradnak, meglehetősen kopár életesélyekkel. A két Jancsiból legfeljebb éjjeliőr vagy váltókezelő lehet.

Így aztán halál van is meg nincs is. Igaz és nem, hogy egyszer élünk, igaz és hamis, hogy a semmi van

a szemhatáron, a tengeren. A kérdések valahogy bonyolultabbak annál, állítja ez az előadás, semhogy egyetlen mondatban megválaszolhatóak lennének. Hosszú, nagyon hosszú előadás, nagy mű kell ahhoz, hogy ezek a tényleg összetett válaszok megszülessenek, ne mezeten állítások legyenek.

Az idővel egyébként minden szinten, tematikusan, tárgyasítva is játszik az előadás. Ilon – Iluska – kezéért ketten versengenek, majd hárman, majd sokan, s az erkölcsileg nem túl szilárd leány életében is van múlt és jelen, sőt jövő is. A férfiak versenye így hangzik:

„HORVÁTH JÁNOS Én a múlt vagyok.
IMRE És a jövő is! Én meg csak a jelen.”

A színház az előadás másik nagy metaforája. Az előadás a *János vitéz* ezen soraival nyit: „Pirosodjék fönn a zászlón, / S egész világ lássa, / Hogy a magyar dicsőségnek / Nincsen elmúlása!” – ez az előadás ironikus-komoly mottója is, s a magyarság-metafora végig-hullámszik az egész játékon, ahogy a Kacsóh-féle, sőt a Petőfi-féle *János vitéz*ben is. A daljáték először mint groteszk hagyományokon nyugvó műkedvelő előadás jelenik meg, amelyet szétűlnak, másodsor pedig már a Gulagon adják – adnák – elő a Nagy Vezér számára. E második felvonás a legélesebb. A „magyarok” burját fogva tartóiról megtudjuk, hogy magától Petőfi Sándortól tanulták a „gyöngyvirágos szép magyar szót”, hol máshol, mint Barguzinban, ahol Sándor bácsi élt. A kultúrabarát szovjetek a *János vitéz*t is betéve tudják. A deportált színészek pedig azt állítják, hogy ők is. Neki is fognának. Csakhogy ők nem az „igazi”, Petőfi írta *János vitéz*t ismerik, hanem a „hamisat”, a daljátékot, Kacsóh–Heltai–Bakonyi művét, melynek egyetlen sora sem hasonlít az eredetire. Elszabadul az aktuál-színházkritikai játék, az összes áthallással az eredetiről és a hamisítványról, a színház feladatáról (ekkor idézik bőszégesen az új egri igazgatót), a remény színházáról, a nihilizmusról. Olyan szövegek ezek, amelyeket nemcsak a Parlamentben szajkóznak manapság, hanem komoly művészek is átvesznek. Petőfi *alapján* nem lehet színházat csinálni, ordítja Irgumburjan tábornok. Az „alapján” az est legfélelmetesebb szava. „Kendteknél ez rendszer?” – kérdezik. Egyébként igen, tehetnének hozzá, sőt, a rendezői színház elmúlt száz évében már az.

Azonban az igazság – túl a szűk kis jelenünkön és annak vitáin – mégiscsak az, hogy a szegény jó magyar emberek, a szibériai foglyok bizony nem tudják a *János vitéz* szövegét. Azt csak a szovjet elvtársak tudják, akik a maguk mesebeli módján jutottak e tudáshoz. Hiába fenyegetőznek, a Petőfi-poéma akkor sem jut a magyarok eszébe, csak a nóta. Mintha a kultúra is felejtésre volna ítélve. Azonban vajon hogyan volna elvárható, hogy a történelmi emlékezet működjön, hogy a múlt feldolgozódjon, hogy ne a felejtés homálya fedjen be mindent, hogy a múlt ne túllépünk, hanem meg is értsük tanulságait, ha „mi” sem ismerjük már saját kultúránkat? Márpedig most nem az elvtársak, az elnyomók tűnnek fel setét színben, hanem az áldozatok.

A másik fő motívum maga a történet, a fabula, ami ugyancsak tele van színházi allúziókkal. Az Iluskát játszó Ilon a darabban legalább négyszer megy férjhez. Férjei rendre feltámadnak, ő pedig lassan belecsúszik

a szépséges ribanc szerepébe. A történet így aztán éppen azt tematizálja, amit a nemzeti színházi *János vitéz* szemben végső érvként felhozott a politika: márpedig Iluska nem lehet aluljáróban álldogáló prostituált.

Az előadás a színházi konvencióra is reflektál. Nemcsak a *János vitéz* „hagyományos” előadsmódjára, koreográfiájára, egész látványvilágára, lobogó zászlajára, de azt a konvenciót is tematizálja, hogy a „szovjetek” (az idegenek) magyarul beszélnek. Rendszerint a színházban az illetékesekkel elfogadjuk, itt azonban kétszer is megkérdezzük tőlük, honnan tudnak magyarul.

A szereposztás most különös jelentésrétegeket hordoz. Egyrészt eljátszik az Alföldi-féle *János vitéz* emlékeivel, amelynek legalább öt főbb szereplője (Tompos, Radnay, Hevér, Stohl, Mátyássy) jelen van a színpadon – új alakban, új feszültséget teremtve régi és új szerepe között.

Az egykori francia királylány, a kivételes tehetségű Radnay Csilla játssza ezúttal Iluska-Ilont, mintegy háttérbe szorítva a korábbi Iluskát (Tompos Kátyát). Radnay Csilla nagyszerű, hideg és mégis odaadó, fényes és nevetséges „sztár”. A Tompos által játszott figurát viszont a második felvonásban meggyalázzák, ám aztán kényszerből mégis felmerül, hogy rá kellene osztani a *János vitéz* női főszerepét. Na de egy ribancra? Nem, akkor már inkább legyen a francia királylány.

Az egykori Bagó, Hevér Gábor most fel-alá ingázik Jancsi és Bagó szerepében; kissé „színházi” üzenet ez: mintha a Bagók örökösen a Jancsi szerepéről lemaradók volnának. Hevér Gábor lassan, kis szerepekben ért be. Erőre kapott, önbizalomra tett szert, színpadi súlya lett, hatósugara. Hangja most is kivételes, játéka könnyed és gyors. Remek.

Az egyik korábbi *János vitéz*, Mátyássy Bence ezúttal teljesen a háttérben maradván, eljelentéktelenítve egy villanszerelőt, lelkes, mindig jelentéktelen párttagot játszik.

A másik korábbi *János vitéz*, Stohl András tiszteletére mintha egész más, szintén a külvilágból hozott jelentésrétegek kopírozódnának rá. Stohl bűnös lélek, aki civilben most bíróság előtt felel vétkéért, s már elsőfokú ítéletet is hirdettek ügyében. A színpadi tiszteletes, aki nem más, mint az első felvonásbeli *János vitéz* rendezője, szeretetet, rendet, megbékélést, kiegyezést kereső, színház iránt elkötelezett ember, mégis rettentő feszült, magába zárt, mint aki lőporos hordón ül, ami bármikor felrobbanhat. Mintha csak egy szemtelen fricska volna Mohácsiék részéről: nesztek, az elitét bűnösre osztjuk Isten szolgája szerepét. Ám ebből furcsa színpadi feszültség, vibrálás teremődik: hirtelen meglátjuk, mire képes a színház, micsoda szerepjátékra, hazugságra, ha tetszik. A civil ember vétkes, és talán rövidesen letöltendő büntetést szabnak rá, a színész pedig a tökéletes ártatlanságot képes eljátszani. Stohl azonban ennél sokkal telítettebb szerepet kap, elképesztően sok anyagot gyúr figuráiba, mint aki már sokat tud a bűnről. Mert a tiszteletes „történetet”, ívet is kap, belső küzdelmének okát adja az előadás: a harmadik felvonásban ugyanúgy csitítgat, egyezkedik, de már nem az emberség és hit, hanem a hatalom nevében. Mit ad isten, besúgó lett. Kapott színpadi bünt is, nagyot, amekkorát csak elbír az egyház embere, nincs felmentés. Stohl András mintha tudná, milyen mélységek

felett imbolyog e szereppel, milyen emberi és színészi utakat kell bejárnia. Iszonyatos erővel „akarja”, csinálja, vezényli a színházat az első felvonásban mint „rendező”, mint akinek a léte múlik ezen.

A hatalmat sokan képviselik ebben a darabban, és a finom dramaturgia sok-sok rétegben helyezi egymás alá és fölé a majdnem két tucat szereplőt, ahogy világnk is rendkívül rétegzett. Legalul a mindig félresöpört, megjegyezhetetlen kisember (Fehér Tibor), legfölül pedig az a mindenkin uralkodó, az első felvonásban Van Gogh becenévre hallgató őrnagy (aki arról kapja nevét, hogy szeret füleket levágni – a máséit természetesen), a másodikban mint Irgumburjan tábornok Lenin ikertestvére(inek egyike), majd Sztálin földi helytartója, végül a harmadikban „csak” Sáfár elvtárs, a KB egyik első embere. A félelmetes „állatot”, ahogy majd felesége is nevezi – „Gyuri egy állat”, mondja –, Mohácsi és Kulka János sokféle alakból gyúrja össze. A *Tótek* Őrnagyja ugyanúgy ott lakozik benne, mint *A tábornokok éjszakája* című film „perfekt úriember” szadista tábornoka, akit Peter O'Toole alakít; a filmbéli náci tábornok éppen egy Van Gogh-önarcképet néz hosszan és megbabonázva, amikor örülete elkezd mások számára is észlelhetően elhatalmasodni rajta.

Kulka valamennyi színpadi belépése igazi *entrée*. Először pánsípon játszva balettozik a színre az artisztikus, kimért, kellemes és ugyanakkor félelmetes alak. Szovjet és más diktátorok művészetéhez való vonzalmát tematizálja a kép, a gyilkolás felemelő és magasztos tettet, talán a szovjet balettmániát is. Pánsípon játszik, ami nem más, mint maga a meggyalázott női test – hiszen a lány, akire rávetette magát, nádassá változott; mintha a hangszer a testéből készült volna. A második felvonásban a „figyelmet” és a feszültséget alattvalói teremti meg belépéséhez; a harmadik elejének hosszú várakozása pedig az ő és neje megérkezésével teljesedik be. A színpadi dramaturgia egész dinamikája tehát mindig az ő belépőire van kihegyezve, ezzel kezdődik el a figura mitologizálása. Az Őrnagy/Tábornok/Sáfár/Kulka nagyságát kultikus megközelíthetlensége is adja. Mint egy Honthy Hanna: a maga módján ő is érinthetetlen, mindenki felett álló isten. Rendszerint a színpad közepén, a fókuszban, teljes fényben áll. Nagyságát ellenpontozza utolsó felvonásbeli profanizálása, amikor nyomban megérkezése után a vécére siet.

Kulka káprázatos, teljes színészi nagyságában pompázik. Figyelme vagy éppen tudatos figyelmetlensége, oda nem figyelése, isteni elrövedése teremti jelenlétének iszonyatát, humora és játékossága a sárkányoké, akik mindjárt véget vetnek a számtalan kis emberéletnek. Elszabaduló haragja, hegyet omlasztó dühe csak akkor kap teret, amikor – a rendezői ellenpontoknak megfelelően – nevetni is lehet.

De ez a tábornok akár meg is törhetne, hiszen a dal magával ragadja. Azt a reményt sugallja, mintha színházba járó politikusainkra (vajon tényleg járnak-e?) hatással lehetne a színpad. A második felvonásban a Gulagon jobb híján – Iluska híján – a francia udvarbeli

jelenetet adják elő. A francia királylány (Tompos Kátya) előbb falsul, erőtlen, karcos hangon énekel, majd Jancsi szólamán felbátorodva hangja kinyílik, és hosszan tartott dala mindenkit ámultba ejt, majd csókra, igazi, nem színpadi csókra ajz. A gyönyörű hang hallatán a tábornok majdnem megfélekedezik haragjáról, de csak majdnem. Mintha a hatalom dolga nem az volna, hogy *ténylegesen* megtekintsen egy művet, ott üljön a nézőtérre, és „hagyja magát” megbűvölni.

Mindenki kap lehetőséget egy kis csillogásra, egy megjegyezhető arcot, történetet. Ilyen Szarvas József halála, Nagy Mari boszorka-szerepe, László Zsolt csodás és tárgyilagosan szemlélt alkalmazkodása minden létező rendszerhez, Tompos Kátya megtört dalai, Fehér Tibor esélytelensége.

Kovács Márton a mű társalkotója; zenéjének, zeneszeinek jelenléte, dramaturgiai szerepe egyre teljesebbé válik a Mohácsi-művekben. Most *téma* is a zene, hiszen másról sincs szó, mint a *János vitéz* inkriminált zenés változatáról. Népdal és – a burjátok földjén – kéthangú énekes, erős, felkavaró érzelmi hatások hullámanak.

A színházi metafora számtalan irányba indázik, így az előadás tele van áthallásokkal. Mintha az 1980-as években volnánk: minden szóznak, mozzanatnak lehet többletjelentése. Ha úgy tetszik, a tiszteletes azon mondatát, hogy „ami működik, azt nem kell megjavítani”, melyet az örök szerelődőhöz intéz, hallhatom úgy is: egy jó színházat nem kell megjavítani. Talán inkább egy rosszat kéne. De mivel egy okos előadást nézünk, amely nem örök igazságok nagyképű foglalata, s nehogy azt gondoljuk, a színpad szentély, ahonnan csupán igaz szavak csuroghatnak nézőtéri ölünkbe, ugyanez a tiszteletes rögtön meg is kérdezi, nem ferde-e az a bizonyos szőnyeg, amelyet éppen az előbb terítettek ki az érkező Sáfár elvtárs elé. Ami egyébként tökéletesen ferde, tele van hüplikkal, csak a vak nem látja. De nem, a szőnyeget nem fogják kiegyenesíteni. Hol hát az igazság, kérdezhetnénk. Csakis Jancsi szemében.

KOVÁCS MÁRTON – MOHÁCSI ISTVÁN – MOHÁCSI JÁNOS: EGYSZER ÉLÜNK, AVAGY A TENGER AZON TÚL TŰNIK SEMMISÉGBE (Nemzeti Színház)

Zene: Kovács Márton. **Díszlet:** Khell Zsolt. **Jelmez:** Remete Krisztina. **Dramaturg:** Mohácsi István, Perczel Enikő. **Koreográfus:** Bodor Johanna. **Rendezőasszisztens:** Kolics Ágota, Tüű Zsófia. **Rendező:** Mohácsi János

Szereplők: Bánfalvi Eszter, Dénes Zsolt, Farkas Dénes, Fehér Tibor, Földi Ádám, Gerlits Réka, Héver Gábor, Hollósi Frigyes, Kulka János, László Attila, László Zsolt, Makranczi Zalán, Martinovics Dorina, Mátyássy Bence, Nagy Mari, Radnay Csilla, Stohl András, Szabó Zoltán, Szarvas József, Szatory Dávid, Tompos Kátya.

Sz. Deme László

A butaság dicsérete. Meg nem is

GUSTAVE FLAUBERT – FORGÁCH ANDRÁS: DILETTÁNSOK

Színház nem szólhat másról, csakis a máról, mondják a hozzáértők. A jelen társadalmi folyamatairól legalább ötven év elteltével lehet majd érdemben beszámolni, jelentik ki a történészek. A *Dilettánsok* pedig azt mondja, hogy jusst is a máról beszélék, arról, ami aktuális, miközben eszem ágában sincs a jelent és közel-múltat napihír-frissességgel feldolgozni. Visszakacsint inkább bő másfél évszázadra, és zászlóként lengeti korunkba Bouvard és Pécuchet történetét, amit írója a XIX. századnak címzett.

Flaubert regénye a két lelkes oktondi tudományos felbuzdulásairól ürügy az előadás szövege számára. Forgách András szabadon pergő áttekintést komponált a regény elemeinek újracsoportosításával. Nem klasszikus elveket követő színdarabot, hanem „enciklopédikus” gazdagságú, abszurd komédiát, megspékelve finom áthallásokkal. Szikár és tömör párbeszédei előhengergetik a regény tömör sodrását, de annál részletesebben bontanak ki színes életképeket, és szívesen szöszölnek tréfákkal is, fel-felszikkasztva a konokul egyre mélyebbre hatoló, céltudatos dramaturgiát. Flaubert-ből főként a keret marad, de nem is kell siratni; a figyelmet jobban csigázzák azok a konkrét nyelvi utalások, melyek napjaink közéleti diskurzusából (is) ismerősek. „Bankárkormány”, hangzik el például még pici szünettel ki is emelve a szinte naív módon az 1800-as évek közepét rekonstruáló színpadi milióban, amelyből a kifejezés nem lóg ki, hanem egyszerűen átlóg 2011-be is. Vagy ugyanilyen hatásmechanizmus szerint működtetve: „a népre hivatkozva sanyargatják a népet”. A nem hivalkodó, jól elhelyezett nyelvi tűzijátékok élővé és sokirányúvá teszik a színházi játékot.

A Boronkay Soma által jegyzett dramaturgia a regény világán alapszik. Az első rész bemutatja a Flaubert-től kölcsönzött világot, s Bouvard és Pécuchet kiragadott bugyutaságai mellé sorakoztatva a helyszínül kínált kisváros lakóit, s voltaképpen az egész társadalmat megragadja egyetlen vacsorába sűrítve. Már itt felbukkan a rendszert bíráló nyugtalanság, amely – többször elszakadva a regénytől – a második részben teljeseedik fő szólamává. Az 1848-as forradalomtól a köztársaságon és III. Napoleon demokratikus lózungokba csomagolt

császárságán át Bouvard és Pécuchet a kiábrándulásig jut. Akár egy fabula: Flaubert továbbfejlesztett kisvárosi hatalmasságai leginkább a köpönyegüket forgatják, a mindenkori hatalom egyre torzabb irányokat vesz, a szellem két nagyszerű szolgálója pedig (félre)értelmez és sopánkodik szakadatlan. De miért és hogyan? Ascher Tamás rendezése minden bújtatott megfelelés és kaján csipkelődés ellenére sem kíván pálcát törni az egymás után felrajzolt ideológiák fölött, hanem azt vizsgálja és analizálja, hogyan működnek a különböző karakterek ebben a bonyolult és összetett rendszerben. Aki nézőként pártállása szerint dül-fül vagy hozsannázik, nem nézi elég figyelmesen az előadást: a világnézet nagyvonalúan a *művészi technika* (vö. Flaubert) szolgálatába állítva érvényesül.

A játék kezdetekor a balladai homályba vesző színpad felől Újlaky Dénes narrátori hangja nyomatékosítja, hogy az 1800-as évek közepének Franciaországában vagyunk. A gépezet mozgásba lendül, és megelevenedik a XIX. század. Khell Zsolt díszletének központi funkciója Bouvard és Pécuchet dolgozószobájának illusztrálása. A műkedvelő tudósok nappalijában minden van, ami érdeklődésük köré került: kötetek tucatjai, újfajta eke és egyéb földművelő szerkezetek, szerszámok, kardok, anatómiaórára való életnagyságú viaszttest kivehető belső szervekkel, gall druidák cserépmaradványai és ezerféle kacat, ami vagy felbukkan a színen, vagy felülről ereszkedik alá egy furmányos kötél- és láncrendszeren. A tágas szobát iskolatáblaszerű fal zárja, amire képletek és tudósok neve, ezer okosság, miegyéb van felfirkantva, de ez a tér kozmikussá is tud tágulni, vagy csekély változtatásokkal átalakulhat köztérre, Bordinné szalonjává stb. Az egészzet belengi valami mesés hangulat, mintha egy Verne-regény megelevenedett rézmetszetét korabeli politikai újságok karikatúrái népesítenék be. Szakács Györgyi túlzóan jellegzetes, elrajzolt ruhákat ad a szereplőkre, amelyekben mindenki sokkal olyanabb, mint amilyen: Germaine szolgáló például mintha egy Munkácsy-festményről lépett volna le, Foureau-nak pedig tényleg olyan a mellénye, amilyenek egy polgármester mellényének lennie kell. Az emelt atmoszférát tovább erősíti a bajszok, szakállak és barkók (maszk: Végh Attila, Tóth Barbara, Gáti Kati) dús burjánzása. Varázslatos világ, amelyben a színészek játéka is elrugaszkozik a realitástól.



FENT: Elek Ferenc (Pécuchet), Tóth Anita (Parasztasszony) és Máté Gábor (Bouvard)
 LENT: Szirtes Ági (Germaine), Nagy Lajos, Kocsis Gergely (Kapitány), Keresztes Tamás (Gorgu) Kovács Gergely e.h., és Kovács Lehel (Marcel)

tók, egy félemlerke. Fekete Ernő elkésős grófia a bohém parókával léha operettfiguraként repdes színre be és színről ki. Szirtes Ági elhasználódott, zsémbes Germaine-t alakít, akit nem érdekel már semmi, csak saját, morgásokkal teli élete. Pálos Hanna céda és flegma Amélie-jétől se várni túl sok jót, és a többiekben is van valami féregszerű. Keresztes Tamás zilált és fortyogó Gorgu. Vajdai Vilmos alázatosan hajbókoló, sunyi pillantású Jegyző. Kocsis Gergely jókedvű rokkant, félkarú „ólomkatona”. Rajkai Zoltán kimért orvos és szolgálatkész bosnyák fodrász. Lengyel Ferenc nehéz léptű, súlyos tekinteteket vető bérlő, megkeseredett panaszhalmoz. Dankó István izgága tanárember, akit a sminkje és belső lobogása hitleri fellobbanásokra ragadtat. Nagyszerű az összjáték, remek egyéni pillanatok villannak fel a háttérszereplők (Borbély Alexandra, Kocsis Gergely, Tóth Anita, valamint Botka Zoltán, Juhász Árpád, Nagy Lajos) játékában is.

A középpontban álló Máté Gábor és Elek Ferenc mint Bouvard és Pécuchet két ragyogó bohóc, egy clown-páros Vladimir és Estragon. Gyermekien liberális örvendezésük mindenben, csillogó jókedvük és állandó mozgékonyosságuk, fickándozásuk, civódásaik, majd lesújtó, közös kiábrándulásuk emberibbé és sajátos kívülállókká teszi őket a többi figurához képest. Biztos kézzel áthangszerelt alakjuk a dramatizált, sűrűbb történetekben némiképp új hangsúlyokat nyer a regényhez képest. A két bolondból két csetlő-botló, őszinte emberke lesz, olyan értelmiségifélék, szabad szellemek, akik nagy elánnal intézkednek az ész, a tudomány, a tolerancia, a társadalmi egyenlőség, a művészetfilozófia és sok minden más nevében. Elérniük sohasem sikerül semmit, illetve ha mégis, az jószerevével a véletlennek köszönhető (mint az agyhártyagyulladásal kezelt s a kúra szerint mestergerendára akasztott parasztasszony esetében, akinek a labor robbanásától csodálatos módon elmúlik – a bénasága). Mindenki furcsán tekint a két csodabogárra, senki nem érti, mit ugrálnak, a két ellenkező társadalmi pólus, a nép egyszerű gyermekei és az uralkodó polgárság egyaránt legyint rájuk. Nem tartoznak sehová, de többnyire mindenhol megtűrik őket. Ők pedig mindenfelé sündörögnek; meggyőződésből kiszabadítják a félholtra vert Gorgut a Csendőrkapitány fogdájából, de besomfordálnak sült libát ropogatni az úri osztálynak fenntar-

Abszurd, túlhangsúlyozott karikatúra minden figura, kifacsart gesztusokkal és torzított mimikával. Nem valós személyiséget imitálnak, inkább elragadnak valami eszményibe. Már-már tarka bábok, amelyek egy lázálomba illő társadalom rétegeit sorakoztatják fel. Ónodi Eszter kufárlelkű Bordinnéja selymes bajuszkáját az ég felé döfi, és gyanakvóan méreget mindenkét. Nagy Ervin lendületes bürokrata Foureau polgármestere eljátszik egy nagy pocakot is a karakter mellé. Kovács Lehel Marcelje nagy szemeket meresztő hanyis-



Keresztes Tamás,
Fekete Ernő (Gróf) és
Nagy Ervin (Foureau)



Schiller Kata felvételei

tott kokárda-kordonok közé zárt bankettre is. Kítör a forradalom – tetszik nekik, de nem tudnak benne megragadni. Diktatúrát kiáltanak az új császár rendszerére – lepisszegik őket, de hagyják az okoskodást. Így édegelnek, kissé perifériára szorulva, kicsit pórázra fogva, de önnön fontosságuktól mégis eltolva, aktívan. Amíg lehet.

Az első rész vacsoráján előtörő rendszerkritika után minden fortyogás szépen lecsendesül, lecseng, mint egy Csehov-darabban. Bouvard és Pécuchet nem foglalkozik e világi ügyekkel, elmerengenek a kozmoszon Vida Zoltán végtelent idéző, sejtelmesen derengő fényeiben, Yonderboi dallamaitól kísérve, és könyveikbe temetkezve bóbiskolnak el. A második rész végén azonban még jobban felkorbácsolódik a politikus indulat, és hőseink éppen egy betiltott Victor Hugo-kötet miatt kerülnek bajba. Mindenki rájuk ront, s bár védelmükre is kel egyetlen ember, betelik a pohár: mélységesen kiábrándulnak az emberi nemből. Nem véletlenül exponáltak korábban *A mizantróp* egyik részletét. A könyvek is már csak a kazán felfűtésére érdemesek. De ez a felismerés és ellenszegülés is olyan tetzeszóra sikeredik. Bouvard és Pécuchet csak ül álmatagon, magába süppedve. Nem a szolgálai másoláshoz térnek vissza, mint Flaubert-nél, hanem egy csupasz faág segítségével áteveznek egy békésebb csillagra. Ha úgy tetszik, a szel-

lem emberei átkelnek a fantázia és a szellem világába. Ennyi maradt nekik. Akad ebben irónia, talán önironia is. De hogy mindez komolyan veendő-e, vagy sem, az már bonyolultabb kérdés. Flaubert művéről is azt mondják tanult emberek, hogy komolyan véve nem működik, de fordítva sem, csakis mindkét nézőpontból egyszerre szemlélve.

GUSTAVE FLAUBERT – FORGÁCH ANDRÁS: DILETTÁNSOK (Katona József Színház)

Dramaturg: Boronkay Soma e. h. **Díszlet:** Khell Zsolt m. v. **Jelmez:** Szakács Györgyi m. v. **Fény:** Vida Zoltán m. v. **Zene:** Yonderboi m. v. **Rendező:** Ascher Tamás. **Szereplők:** Máté Gábor, Elek Ferenc, Ónodi Eszter, Nagy Ervin, Kovács Lehel, Fekete Ernő, Szirtes Ági, Pálos Hanna e. h., Keresztes Tamás, Vajdai Vilmos, Kocsis Gergely, Rajkai Zoltán, Lengyel Ferenc, Dankó István, Mészáros Béla, Borbély Alexandra e. h., Kovács Gergely e. h., Tóth Anita, valamint Botka Zoltán, Juhász Árpád, Nagy Lajos.

Urbán Balázs

Egy válogató emlékiratai II.

A valóság leképezésének szándéka és a kortárs színházi nyelv precíz alkalmazása nem valami ideológiai program mentén kapcsolódik össze a klasszikusok interpretációja esetében. És távolról sem az újítás görcsös szándékával. (Még akkor sem, ha sokan úgy képzelik, hogy a vizuális stilizáció vagy a cselekmény idősíkjának transzponálása már önmagában



1.

maga a modern – és ekképpen elutasítandó vagy éppen ünneplendő – színházi forma.) Egyszerűen arról van szó, hogy míg egy kortárs dráma jó esetben adja magával a formát is, s ugyanez egy markáns stílusban írott félklasszikusról is elképzelhető, addig a klasszikusok esetében az előadás alkotóinak kell a jelentést leginkább kifejezni képes nyelvet, formát megtalálniuk (hiszen egy teljesen más színháztörténeti korszakhoz kapcsolódó nyelv csak a legtrikább esetben támasztható fel érvényesen). Mindez persze feltételezi, hogy az előadás az alkotói közlésvágy igényével jön létre. Alapfeltételnek mondanám ezt, ha nem láttam volna nem egy olyan előadást, melyet a koncepció hiánya vagy annak teljes zátonyra futása (következésképpen: felismerhetetlensége) jellemezte. Különösen bosszantott a mély értelműnek szánt, de felületes, semmitmondó, kétes ízlésű redukció; több előadásban is visszaköszön a tév-képzet, mely szerint elég néhány, napjainkra jellemző banalitást valami közhelyesen modern, esetleg ironikus

formában színpadra ültetni, s ezzel rögtön mély bölcsességeket lehet mondani társadalomról, emberről, színházról. Hogy ez mennyire nem elég, azt fényesen bizonyítja például a Budapesti Kamaraszínházban látható *Dr. Faustus*, mely Marlowe drámáját egy televíziós show kulisszái közé helyezi. Ám Káel Csaba rendezése nemcsak a páratlan szépségű szövegről, de még a tév-show-ról sem képes semmi érdemlegeset, személyeset elmondani, így a játék tökéletes érdektelenségbe fullad (miközben a szöveget ismerők vérnyomása valószínűleg emelkedésnek, a drámát egyáltalán nem ismerő, így a fonalat gyorsan elvesztő nézőké pedig vészes súlyledésnek indul). A show külsőségei, ha nem is ilyen direktben, de a Thália Színházban bemutatott *A királyasszony lovagjában* (rendező: Léner András) is megjelennek: Don César nagyjelenete Hujber Ferenc „one man show”-jává válik, ami az egyébként is bizonytalanul eklektikus produkciót végképp kitéríti medréből.

Azoknál az előadásoknál, melyekből sem a mondanó, sem az annak megvalósítására tudatosan választott nyelv nem hiányzik, nemegyszer épp a forma elhatalmasodása, öncélúvá, manírossá válása jár bosszantó eredménnyel. A Szalma Dorotty rendezte békéscsabai *Stuart Mária* például allegóriákat vizualizál, didaktikusan és unalmasan. Mivel a nem túl eredeti rendezői értelmezés szerint Erzsébet éppúgy fogoly, mint Mária, a szerepeket játszó színésznők jeleneteik jelentős részét kalitkákban töltik, ahol néha sem látni, sem hallani nem lehet őket. Belső monológjaikat alkalmanként két másik színésznő közvetíti – nem csupán mikroporton keresztül, de a színpadon kószálva is. Az alkotók jelentősen átírták Kálnoky László fordítását is, de a szereplők nyelvhasználatát nem a mához közelítették, hanem



Ujvári Sándor felvétele

képtelenül életidegen nyelvi szerkezeteket hoztak létre (a német nyelvhasználathoz, meglehet, közelebb áll, ám az E/3 T/3-ra változtatása magyarul egyszerűen abszurdnak hat). A jéghidegen konstruktivista térben klasszikusan korhű ruhákban jelennek meg a szereplők, de a kontrasztnak nincs értelmezhető jelentése. A figurák egydimenziósak, a konfliktusok leegyszerűsítet-

zugságai, füllentései nem váltak egy öntörvényű világértelmezés részévé. Szólnom kellene még a Pannon Várszínház Vándorfi László rendezte előadásáról, *A két úr szolgáljáról*, de még ennyi idő távlatából sem könnyű ezt higgyant megtennem; a rendező olyan művi ripacséria kereteibe szorította az előadást, mely még akkor is monoton és érdektelen lenne, ha kivételes képességű színészek vezetnék elő, így pedig egyszerűen fülsértőnek, kulisszahasogatónak hat. Réczei Tamás volt az egyetlen, aki legalább megpróbált Goldonihoz színházi nyelvet találni. Más kérdés, hogy *A hebehurgia hölgyek* kecskeméti előadásában ebből a színházi nyelvből jóformán csak a nyelv maradt, a kifacsart, szójátékokra épülő, „mohácsi” mondatok, melyek elhatalmasodtak a játékon, s elmosták a szituációkat. Ennek a nyelvzetnek a közvetítése ráadásul jóval intimebb, az egyes szerepeket realisztikus eszközökkel formázó, de a játékból ki-kikacsingató szerepformálást igényelne, ám ezt csak Zeck Juli alakítása közvetítette. A többiek játéka gyakran nagyszínpadi(as) gesztusokból, hangsúlyokból épült, s a szerepek túlstilizálását egyes rendezői ötletek is látványosan segítették.

Nem szeretném, ha mindebből az látszana, hogy a közhelyes tartalomhoz kapcsolódó ötleltelen formakoncepció a Goldoni-bemutatók privilégiuma lenne. Hogy Csehovból is könnyen lehet jellegtelen, érdektelen előadást készíteni, arra jó példa a vígszínházi *Ványa bácsi*. Marton László rendezésének van stílusa (finom stilizáció, időtlenítés), s van igazán erős szereposztása. Ám a figurák, szituációk precíz elemzése mintha elmaradt volna; a színészi alakítások csak a legkézenfekvőbb sablonokat variálják, hiányzik a dialógusok gazdag



Schiller Kata felvétele

3.

1. Stuart Mária (Békés megyei Jókai Színház)
2. A hebehurgia hölgyek (kecskeméti Katona József Színház)
3. Ványa bácsi (Vígszínház)

tek maradnak, a színészek a technikai hátrányokkal birkóznak, s az előadás összességében csak ijesztő műviségében különbözik a hagyományosan illusztratív bemutatóktól.

De van bőven példa az ellenkező végre is: nemcsak a forma túlhazbása vihet félre egy előadást, hanem annak elhanyagolása, illetve hiánya is. A sokat játszott Goldonihoz mintha képtelen lenne saját nyelvet találni a magyar színház; mintha tényleg csak azért vennék elő darabjait, hogy minél több színésznek (s főként színésznőnek) oszthassanak hálás szerepeket. S itt gyakran megáll a rendezői tudomány; nem ritkán az egyes szituációk, kapcsolatok következetes elemzése is elmarad. Leginkább a szatmárnémeti *Chioggiai csétepaté* esetében éreztem ezt, mely az utóbbi időben több formátumos előadást is létrehozó Keresztes Attila kezei közt lármás forgataggá változott, alig követhető történettel. Ennél többre jutott Barabás Olga Gyergyószentmiklóson *A hazuggal*; megépítette a játék kereteit, elemezte a szituációkat, s nagyban támaszkodott az erőteljes színpadi jelenléttel rendelkező főszereplő, Barabás Árpád munkájára – de személyes tartalommal nem tudta megtölteni a szöveget, s ekképpen Lelio folyamatos ha-

ambivalenciája, az alkotói személyességről már nem is beszélve. De meglehetősen fantáziátlan a látványvilág is, szcenikai és játékötletekben egyaránt szegény az előadás. Nemcsak az nincs kitalálva, hogyan szólhat meg ma érvényesen és hatásosan a szöveg, de az a forma vagy ötlet sem születik meg, amely elfedhetné, zárójelbe tehetné az eredeti mondandó hiányát. Az előadást nézve még az sem vált világossá számomra, miért éppen a *Ványa bácsit* választotta Marton László a csehovi repertoárból (ezúttal még a színészek foglalkoztatására sem gyanakodhattam, hiszen a szereplők többsége nem a Vígszínház tagja).

Ismét más eset az, amikor a produkció egyetlen tartalmi vagy formai ötletre épül, s ahogy ez az ötlet elfogy, elfogy maga az előadás is. Csehovval ezt is meg lehet tenni. A Balázs Zoltán rendezte *Platonov* a Maladype előadásában egy biliárdasztal körül játszódik. Az első részben a szereplők folyamatosan játszanak is. „Mi a terved?” – kérdezik egymástól lökés előtt, s a kérdést nehéz lenne nem metaforikusan (is) érteni. Ám a biliárd egyre inkább a játék tehertételévé válik, a második részben a rendező már látványosan nem is tud mit kezdeni vele (csak Platonov halálának önmagában szép, de túlságosan kimódolt képe építkezik a játék – tárgyi – elemeiből). Az adaptáció befogadását amúgy is megnehezítik a dramaturgiai huszárvágások (már az öreg Glagoljev és az öreg Vengerovics szerepének összevonása is vitatható, de a fiatal Glagoljev, a fiatal Vengerovics és Oszip alakjának egybemosása teljes képtelenség, s alapjaiban hitelte-



Schiller, Kata felvétele

megbirkózni az érdektelenül laposra írott jelenetek sorával. De a legtöbb ilyen előadás határozott eredményt mutat. Van köztük izgalmas, érdekes, bár hiányérzetet is hagyó, van felemás eredményre vezető, de kifejezetten emlékezetes momentumokkal bíró, és van egészen kiemelkedő produkció is.

A Maladype saját Bázisán vitte színre a *Figaro házasságát*. Gyakorlatilag szobaszínházi előadás jött létre Beaumarchais darabjából – ráadásul mi, nézők nem mászkálunk, hanem hagyományos nézői pozícióban ülünk a szobában. Zsótér Sándor rendezése általában következetesen redukálja a szituációkat: az emberi érzelmek, kapcsolatok a fontosak, ezek többnyire ott, előttünk születnek meg, igazán szép színészi pillanatokat szerezve (a legtöbb ilyen talán a két nő

1.

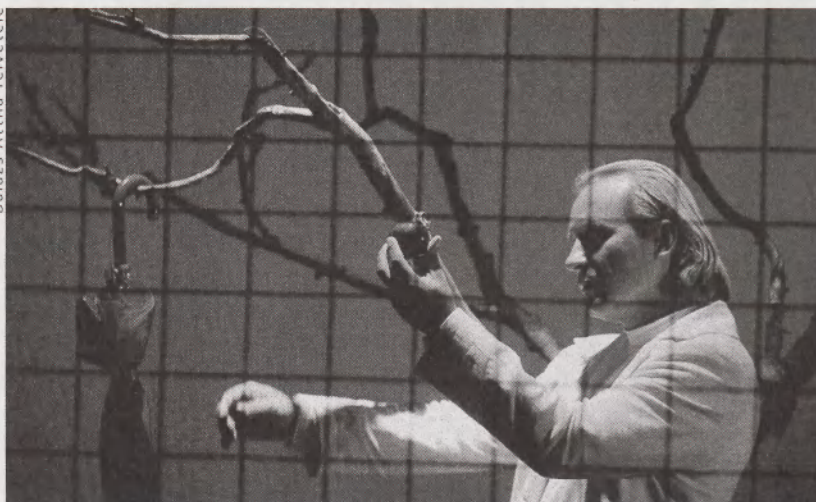
lenít is több fontos jelenetet). A színészek pedig gyakran tanácstalanság érződik, az alakítások többsége csak a fiatalos szenvedélyt adja vissza, a szerepek árnyalásával mindenki adós marad.

Hasonló problémával küzd a székelyudvarhelyi *A tavasz ébredése* is. Szabó K. István rendezése az atmoszférára épít. Arra a lázas zsongásra, formálódó érzésekre, érzelmekre és intellektusra, amelyek ábrázolása amúgy Wedekind darabjának is talán legvonzóbb sajátja. S az erős hangulatteremtő képességgel és jelentékeny vizuális fantáziával bíró rendező ezt az atmoszférát hatásosan közvetíti is. Ám Wedekind darabja, ha kissé sablonosan is, de mégis szól valamiről: a társadalmi beilleszkedésről. Bármennyit húz Szabó K. István a szövegből, ezt eltüntetni nem tudja, súlytalanná tenni annál inkább. Így a jelenetek gyakran hiteltelenné válnak, mivel nemigen tudni, mi a tragédiához vezető probléma: a felnőttek világa ugyanis annyira jelentéktelen, hogy egyetlen laza kézmozdulattal elsöpörhető lenne...

S bármilyen furcsa, egyetlen ötletre épül a Bodolay Géza rendezte *Képzelt fősvény beteg* is. Bodolayt ugyanis mintha csak és kizárólag az érdekelte volna, hogy a két népszerű Molière-komédia zökkenőmentesen egymásba csúsztatható-e. Az eredményt látva még csak nem is felelnék nemmel; kisebb-nagyobb döccenőkkel ugyan, de a két komédia cselekménye ad erre lehetőséget. Elvesznek ugyan bizonyos árnyalatok, motivációk, de ezek nemegyszer elvesznek a tradicionális Molière-előadások esetében is. Csak annyit kérdeznék: na és? Mert azonkívül, hogy a cselekményt egymásba gabalyította, s néhány – igencsak ismerős – játéköllettel, geggel megspékelte, Bodolay semmit nem tett hozzá a szövegekhez. Éppen az a *trouvailla* vagy az az eredeti jelentés hiányzik a színészi szempontból is meglehetősen egyetlen előadásból, mely a Molière-komédiákat kimozdítaná a játéksablonok közül, s valóban élővé, maivá hangolná.

Szerencsére születtek olyan előadások is, melyekben a jelentéshez jól megválasztott és érvényesen működtetett nyelv is társult. Hogy ez önmagában még nem garancia a minőségre, azt bizonyította Kokan Mladenović, aki a Bárkán úgy írta át és vitte színre *Igazság* címen Arisztophanész *Békéjét*, hogy alighanem komoly precizitással gondolta át az adaptáció és az előadás minden sarokpontját – csak éppen meggyőző minőségű szöveget nem tudott készíteni az eredetiből, s rendezőként sem tudott

Balázs Artília felvétele



2.

1. Platonov (Maladype Színház)
2. A tavasz ébredése (székelyudvarhelyi Tomcsa Sándor Színház)
3. Figaro házassága (Maladype Színház)
4. A képzelt fősvény beteg (Szegedi Nemzeti Színház)
5. Kár, hogy kurva (Magyar Színház)
6. A revizor (debreceni Csokonai Színház)

3.



Kontcz Zsuzsa felvétele



Veréb Simon felvétele

4.

főszereplő, Ligeti Kovács Judit és Tankó Erika játékában fedezhető fel). Öröm nézni azt is, hogy egy olyan jelentőségű művész, mint Törőcsik Mari, milyen erővel és kedvvel játszik együtt szobaszínházát ifjú kollégáival. Zsótér többnyire azt is eléri, hogy ne hiányoljuk a mű mélyebb rétegeit. Legalábbis addig, amíg maga is el nem kezd – kicsit bizonytalanul – ebbe az irányba lépegetni. A játék előrehaladtával Orosz Ákos Figarója ugyanis mind gyakrabban veszi fel a lázadó nonkonformista szerepét; ám ebben ez előadásban ennek egyszerűen nincs kifutása. Már csak azért sem, mert Tompa Ádám Almaviva grófjának ez esetben



Schiller Kata felvétele

5.

valóban karakteres ellenfélnek kellene lennie, aki önmagán túl is jelent valamit, de az alakítás mindvégig megmarad a kiskaliberű, kedves svihák ábrázolásánál.

A szobaszínháznál csak valamivel nagyobb térben, a Magyar Színház Sinkovits Imre Színpadán került színre John Ford drámája, a *Kár, hogy kurva*. A líraian túlfűtött, szenvedélyes, brutális szöveg (a Shakespeare utáni évtizedek legnépszerűbb és egyben legsikerültebb angol drámáinak egyike) elvben nagyszínpadra kívánczogna, látványos kulisszák közé. Koltai M. Gábor sikeresen talál formát a szűk térhez: erős stilizálás, teátrális játékoság, mindenütt jelen lévő ironia jellemzi a játékot. Ami illik is ahhoz a történethez, melyben a vérfertőző szerelem bizonyul a legkomolyabb értéknek a bosszú, a hatalomvágy, a lelki aberráció, a féktelen cinizmus világában. Az előadás szívesen él filmes eszközökkel, gyakran juttatja eszünkbe Tarantinót, bővelkedik szellemes játékoklepekben. Ám a választott forma mégis kicsit vékonynak bizonyul; a stilizálás iránya és irálya kiszámítható, a játék egy idő után nem telítődik új impulzusokkal, ismétli önnön hatás eszközeit. S noha a társulat roppant fegyelmekkel

igyekeznek idomulni az általuk megszokottól élesen eltérő színházi nyelvhez, egyenesen intenzitással csak Pál András játssza szerepét – a többiek vagy kissé hullámzó teljesítményt nyújtanak, vagy inkább igyekezetükért dicsérhetők.

Míg Ford darabját meglepően ritkán játsszák magyar színpadon, addig Gogol *A revizora* majd' minden évadban színre kerül. Jobb esetben aktualitása okán, rosszabb esetben bohózi felfogásban. Ritka, hogy a realista-natura-



Máthé András felvétele

6.

lista tradíciótól élesen eltérő színházi nyelven szólaljon meg, hiszen hatásosan játszható ebben a formában. Bevallom, némiképp meglepődtem, amikor azt láttam, hogy Debrecenben Vlad Troickij viszi színre a komédiát, még annak ellenére is, hogy láttam a tavaly Kecskeméten gogoli alapokon létrehozott előadását. Az ukrán rendező magyarországi munkái ugyanis kétségtelenül sajátos, ám sem humorral, sem szatirikus vénával át nem itatott világot mutattak, valahol az álom és a lázalom határmezsgyéjén kóválygó lelkekkel. Részleteiben emlékezetes, tehetséges, de egészében széteső, gyakran kifejezetten öncélú előadásoknak éreztem ezeket, s nehezen tudtam elképzelni, hogy *A revizor* ezen a nyelven megszólaltatható. Ám a debreceni bemutató kétségtelenül Troickij leginkább kiforrott, végiggondolt magyarországi munkája, ahol a továbbra is igen markánsan alkalmazott nyelv egyértelműen a mondandó kifejtését szolgálja. A szín ugyan a szokott módon alulvilágított, de egyfelől a világítás, a fény-árnyék változások ezúttal valóban átgondoltnak tűnnek, s igen szép képeket is eredményeznek, másfelől a sötétség, a kezdő képek szándékos lassúsága fokozatosan teremt olyan atmoszférát, mely az előadás transzcendens tartalmaira irányítja a befogadói figyelmet. Mert itt nem a társadalom elitjének általános romlottsága, röhejes nagyozlása és kicsinyessége kerül fókuszba, hanem

inkább az a folyamat, melynek során Hlesztakov fokozatosan uralma alá hajt mindenkit – s ez egyértelműen kap némi metafizikus, sőt transzcendens értelmet is (vö. kísértés, bűnbeesés stb.), melyet a slusszpoénna ható zárlat tovább erősít. Eközben Troickij találó és az előadás világához jól illeszkedő játékötleleteket is alkalmaz, s meggyőző arról, hogy Gogol drámája a szokottól jelentősen eltérő eszközökkel is érvényesen megszólaltatható. S ez még akkor is igaz, ha a színészi teljesítmények itt is kicsit egyenetlenebbek az optimálisnál, ha Gogol humora a legtöbb jelenetben elvész, s a játék dinamikáját is érheti kifogás.

Élesen eltér ettől az a mód és attitűd, mellyel Zsámbéki Gábor Molière *Mizantróp*ját színre vitte a Katona József Színházban, de közös nevező mégis említhető. Miként Troickijt is *A revizornak* egy határozott aspektusa érdekli, s ennek kibontásáért több színt is háttérbe szorít, Zsámbéki Gábor is a mű egy meghatározott (igaz, abszolút centrális) vonulatára koncentrá-

tát. Amikor távozásra előtérül, s ki is mondja, hogy rövidesen véget vetnek ennek a vircsaftnak, szavai a színházra (is) vonatkoznak. Hiszen a lecsupaszított, csupán a legfontosabb díszletelemeket, kellékeket tartalmazó tér egyértelműen a színházra asszociáltat, s ekként az előadás a morális szétesést a kultúra, közelebről a színház síkjára vetítve mutatja meg. Ettől lesz az egyébként hűvös precizitással megtervezett előadásnak fűtött személyessége, s ez teszi (a Zsámbéki Gábor igazgatói távozásával kapcsolatos áthallásoktól nyilvánvalóan nem teljesen függetlenül) fájdalmasan személyessé Alceste radikális kivonulását is. Alceste cselekedete nem pusztán megkérdőjelezhető, de sorsa eleve eldőlt; morális lényként ebben a környezetben egyszerűen nem tehet mást. Fokozatosan összepakolja batyuit – legfeljebb annyi a kérdés, mikor kerül az utolsó pakk a poggyászba. Ez az „eleve eldöntöttség” némi képp árnyalatlaná, illetve kevés tétellel bíróvá teszi az előadás nem egy rétegét (túláságosan kézenfekvően tipizált Célimène társaságának összetétele, Alceste és Célimène eleve reménytelennek tűnő kapcsolatából pedig teljesen hiányzik az az érzéki szenvedély, mely esetleg arra készítené a kor és társasága erkölceit Zsámbéki értelmezésében könnyed természetességgel magának tudó nőt, hogy saját szempontjából irracionálisan mégis Alceste-et válassza), ám felerősíti annak az elemi felháborodásnak és annak a genetikusan természetes elutasításnak a jelentőségét és formátumát, melyet Alceste érez és gyakorol. Fekete Ernő pedig szuggesztíven, hajszálpontosan, sallangmentesen játssza azt az embert, akinek nincs

A mizantróp (Katona József Színház)



Schiller Káta felvétele

A *mizantróp* megdöbbentő modernségét nemcsak mondandójának aktualitása adja, hanem szemléletének – Molière-től felettébb szokatlan – ambivalenciája is. Alceste magatartása morális szempontból megkérdőjelezhető, viselkedése azonban nemegyszer gyermeteg, nevetséges. Éppolyan keserűen lehet röhögni a nonkonformista antihősön, mint a romlott, cinikus udvari világon. A Katona József Színház előadásán azonban nemigen lehet röhögni, sem Alceste szerencsétlenkedései, sem a világ romlottsága nem csal mosolyt a szájra – a helyzet ennél jóval komolyabb. Itt a Becsület-bírótság tisztjeként maga a hatalom érkezik Alceste-ért, bocskaiban, kimérten, erejét pontosan érzékeltetve (egyúttal alkalmat adva a többieknek, hogy lázasan körüludvarolják). S Oronte sem pusztán jó kapcsolatokkal rendelkező törtető, még kevésbé szánalmas fűzfapoéta, hanem kulturális téren komoly befolyással bíró poten-

más választása, mint hogy magában gyötördjön, elképedjen, felháborodjon – és távozzon. Súlyos, gazdag alakítás, mely tökéletesen közvetíti az alkotói mondandót.

Némi publicisztikus túlzással azt is mondhatnánk, hogy míg Zsámbéki Gábor rendezésében az élet ül tort a színház felett, addig Tompa Gáboréban a színház az élet felett. A *Leonce és Léna* kolozsvári előadásának szereplői marionettbáboként közlekednek a színen. Georg Büchner drámája a lázadás lehetetlenségének tragikomédiája (megspékelve shakespeare-i reminiscenciákkal, idézőjelek közé helyezett romantikus stílusjegyekkel), míg a Tompa Gábor rendezte előadásban már a lázadás igénye sem fogalmazódik meg. Pontosabban: a lázadás, a társadalmi konvenciók elől való menekülés színház, melyben az értéksemleges passzivitás próbálja lényegi cselekvésnek álcázni önmagát. Díszlet és jelmez

Három nővér (Nemzeti Színház)



Köncz Zsuzsa felvétele

(mindkettő Carmencita Brojboiu lenyűgöző munkája) tökéletes ellentétet alkot: egy elhagyott, lepukkant térben – amely éppúgy lehet gazdátlan csarnok, éjjeli menedékhely vagy (hogy hazai példa is eszembe jusson) kiürített elmegyógyintézet – pompázatos, korhű ruhakölteményekben futkároznak, kergetőznek a festett arcú szereplők. A két királyi udvarból menekülő hatalmas utat tesznek meg – miközben el sem hagyják ezt a teret. Szavak és tények között kiáltó az ellentmondás, hiszen a valóságról senki nem vesz tudomást. Így Leonce is éppúgy üres frázisokat pufogtathat csak, mint királyi atyja. Mindenki elmegy a másik mellett, még a szerelmesek sem veszik észre egymást; szürreális álomnak éppúgy értelmezhető mindez, mint a valóság szimbolikusan kivetített tömör esszenciájának. A maszkok alól újabb maszkok kerülnek elő; a zárlat úgy ad kulcsot a történetek esetleges konkrét, racionális megfejtésére, hogy közben pontosan érzékelteti ennek másodlagosságát s a szimbolikus értelmezés primátusát. Mindez a koncepciót tökéletesen szolgáló ötleteken és koncentrált, erőteljes, hallatlanul fegyelmezett, nemegyszer fizikai teljesítményként is lenyűgöző színészi alakításokon keresztül jut érvényre. Igazi formai bravúr az előadás, de nem bravúrstikli, hiszen a forma minden ízében a jelentést szolgálja. Nem állítom, hogy nem tudnék elképzelni a *Leonce és Lénából* változatosabb, hozzám sokkal közelebb álló bemutatót, de a kolozsvári produkció előtt kalapot kellett emelnem.

Hasonlóan magával ragadó erővel használja a formát Andrei Șerban, a Nemzeti Színházban bemutatott *Három nővér* rendezője.

A lenyűgözően teátrális előadás egyszerre mutatja az érzések, szenvedélyek, gondolatok, következképpen helyzetek és kapcsolatok színét és fonákját. Mindvégig hangsúlyos szerepet játszik a színházi bársonyfűggöny, mely mögül eleinte csak három fej kandikál ki, majd színre is lépnek a címszereplők. Hamisítatlan clownerie-nak érződik a játék eleje; szinte minden mozdulat túlzó, kitett, mulatságos, s már itt is szembetűnő az egész játékmódot a későbbiekben meghatározó irónia és önirónia. A színészek minden érzelmet demonstratív módon mutatnak meg, hol erőteljes gesztusokat, metakommunikációs jeleket, hol sajátosan nyomatékos hangsúlyt alkalmazva: nemcsak nyíltan vállalt érzéseiket, hanem az elfojtott, tudat alatti vágyakat, vonzódásokat, illetve a pózokat, a hamis szövegeket, a felvett szerepeket, az élethazugságokat is ugyanilyen egyértelműen leplezik le. A magát Lermontovnak képzelő Szoljonij tényleg elfuserált Lermontovként jelenik meg (de ezzel együtt jóval vonzóbb, férfiasabb jelenség Tuzenbachnál); a szüntelen primadonnapózokat felvevő Mása demonstratív módon is színházat játszik. Nemcsak szavalja a visszatérő verssorokat, hanem sajátos színházi jelenetsort prezentál (amivel a *Sirályból* Nyina és Trepljov előadását éppúgy eszünkbe juttatja, mint napjaink független színházi próbálkozásait). Vagyis egyrészt mindenki színházat játszik a szó köznapi értelmében, másrészt egyes szereplők alkalmanként önkéntelenül is színházat játszanak a többieknek. És ezzel még nincs vége: a színészek hangsúlyozottan színházat játszanak, felénk, a nézők felé fordulva. A fent említett fűggöny egyértelműen színházi fűggöny, többnyire akként is használják, a kis dobogó is a világot jelentő deszkák egy szeletét jelképezi; erre állnak néha a szereplők, hogy pózoljanak, kedvenc frázisaikat pufogtassák – vagyis hogy egyszerre felmutassák és leplezzék érzelmeik, gondolataik színpadiasságát. Egyes figurák önmagukban is teátrálisak: Versinyin szinte nem is mint hús-vér ember, hanem mint rajongásra alkalmas idea jelenik meg a Prozorov-házban (miközben a színészi játék az első pillanattól kezdve következetesen, maró [ön]jiróniával mutatja fel a versinyini pózokat). Aztán persze róla is lefoszlik a maszk, látathatóvá lesz a hús-vér ember, aki éppoly bizonytalan, teszetosza, mint a többiek. Nemcsak Mása irányába tesz bizonytalan mozdulatokat, de Olga felé is, aztán szinte versenyezve hajolnak el egymástól. De látjuk mindenkinek a fel nem ismert, be nem vallott vágyaira utaló bizonytalan lépéseit, ellépéseit; azt, hogy Irina nem győz el lépni Szoljonijtól, holott inkább hozzá közeledne, mint az érdektelen Tuzenbachhoz, vagy hogy Kuligin éppoly bizonytalanul lépeget Mása, mint Olga körül, s leginkább a fiatal fiúk felé lép határozottan.

Ebbe a játékmódba szervesen és természetesen illeszkedik a közönséggel való folyamatos játék, kikacsintás. Amikor az előadás elején Udvaros

Dorottya Olgája kijelenti magáról, hogy huszonnyolc éves, s a nézőtérről finom kuncogás hallatszik, a színésznő a hang irányába fordul, s méltatlankodva dialógust kezdeményez. Aminek a játék keretein belül is van jelentősége (éppúgy utal Olga pózaira, mint a pszichológiai realista játékmód elvetésére és a játék egészét meghatározó színház-metáforára is), de talán ennél is fontosabb, hogy rögvest kontaktust teremt a közönséggel. Szó sincs persze valós interaktivitásról, itt az interaktivitás is látszat, a színházi helyzet önironikus leképezése. A fényeket nemegyszer felkapcsolják, hogy egyik-másik szereplő így szólíthassa meg a közönséget. Ez egyfelől persze megint játékosan demonstratív gesztus, mégis segítheti abban a befogadót, hogy intenzívebben kapcsolódjon az előadás áramkörébe.

Az első rész elementáris játékosságát, gunyorosságát a második részben (főként a negyedik felvonásban)

mind komolyabb, komorabb színek váltják; az illúziók, öncsalások lelepleződése – a darabbal összhangban – nem a feloldás, hanem a felbomlás, összeomlás felé visz. Szépen, érzékletesen komorulnak a színek, miközben a játékmód mit sem változik; a végére már az illúziókból sem marad semmi, az üres szövegek még fájdalmasan hamisan sem szólalnak meg. Nem papírforma, hogy ez a nem is fékezten habzó teatralitás, melyet határozott rendezői kéz irányít, ilyen erővel érvényesüljön magyar színpadon. Ám Šerban ezúttal érzékelhetően remekül dolgozott együtt a Nemzeti Színház társulatával. A játékmódot pontosan értő-érzékkel, remek alakításokra épülő színészi összjáték (Udvaros Dorottya Olgája és Alföldi Róbert Versinyinje még ezek közül is kiemelkedik kicsit) segítette a kivételes formátumú rendezőt ahhoz, hogy az utóbbi évek egyik leggazdagabb és legjelentősebb magyar nyelvű előadását hozhassa létre.

Kolozsi László

A film kéznyoma

MOZGÓKÉPEK A SZÍNPADON

Színházi rendezők rendeznek olykor filmet: Ingmar Bergman a *Képek*ben azt írja, a színház a hitvese, a film csak a szeretője. Ma gazdasági kényszerek és egyéb okok miatt (amelyek közül csak az egyik, hogy gyakorlatilag megszűnt a magyar játékfilmgyártás) hazánkban számos filmes kap rá a színházi rendezésre. Kamondi Zoltán a Pesti Színházban rendez, Gigor Attila két Bergmant is színpadra állított, a *Persona* után az önéletrajzi regényből készült tévéfilmet, a *Dül-fül és elnémul-t* adaptálta. De rendezett az utóbbi időben Török Ferenc, Mispál Attila, Pejó Róbert, egyetlen Arany Medvé-sünek, Mészáros Márta, a sikerfilmes Herendi Gábor is, és rendeznek a színházi és filmes alkotóként is elismertek: Szász János, Mundruczó Kornél. A Gigor Attila filmjével (*A nyomozó*) igazán ismertté váló színész, Anger Zsolt mögött immár négy forgatókönyv-adaptáció van: a Radnótiban fut a szórakoztató *Főfőnök*, ő rendezett kevésbé átütő előadást az *Esőember* című hollywoodi melodrámból, érdekeset és vitathatót a *Fahrenheit 451*-ből és átütőt a *Dogville*-ből.

Ha végigböngésszük a színházak programját, még több forgatókönyvből készült műre akadhatunk: erős a Magyar Színház *Hullámtörés* előadása, hatása (különösen a brutális végső stádium megjelenítéséé) zsigeri; Nyíregyházán Koltai M. Gábor Nyikita Mihalkov aktuális filmjét használta fel a *Tizenkét dühös ember*hez, a Pesti Színház *Az ünnepe* Thomas Vinterberg *Születésnap* című filmjének újragondolása, az Operettszínház *Rebeccája* Alfred Hitchcock *A Manderley-ház asszonya*

című filmjéből sarjadt. A legfrissebb darab Fellini-átírat: az *Országúton*.

„A két művészet, a színház és a film között egyre elevebb a kapcsolat, ami nem azt jelenti, hogy kizárólag az egyik függ vagy kap ösztönzést a másiktól” – írja Erwin Piscator 1933-ban. Olykor egy film elhomályosíthatja magának a drámának az emlékét, s azt oly módon írja felül és át, hogy az előadás recepcióját is meghatározza – van erre számos példa, Elia Kazan *A vágy villamosa* című filmjétől Baz Luhrman *Rómeó és Júliájáig* (mely nélkül a Vígszínház premierje is elképzelhetetlen lenne) –, de arra kevesebb példa van, hogy egy forgatókönyvet tekintsenek az alkotók drámai alapnak.

Anger Zsolt, aki a legtöbb, forgatókönyvből készült darabot rendezte ez ideig, azt mondta: „Én a filmet soha nem alapműként kezelem, hanem mint az adott témának egy lehetséges feldolgozását.” Ha lehetséges egy drámát újra és újra színre vinni úgy, hogy minden előadás az adott mű új arcát mutassa meg, miért ne lehetne a drámához hasonló szabályokra épülő forgatókönyveket is – minden forgatókönyvíró-iskola alaptantervének része Arisztotelész *Poétikája* – egy lehetséges, de nem értelemszerűen az egyedül lehetséges változatként kezelni?

A válasz nem egyértelműen az, hogy nyugodtan lehet, hiszen a forgatókönyv minden esetben egy bizonyos téma egy adott feldolgozása. Erwin Panofsky *A mozgókép stílusa és közege* című alapvetésének egyik fontos gondolata: „a mozgókép a kezdetek óta éppen

a színház ellenében határozza meg magát”. Identitását az elhatárolódással kezdi: Georges Méliès filmjeiben a nézőpont még megegyezik a színházi nézőével. A film a színházról mozdul el, arról válik le – nem kis munkával. Robert Bresson arról elmélkedett, hogy egy film képe csak egy másik kép mellett és ahhoz viszonyítva nyeri el értelmét, „ez a film *sine qua non*ja”. Panofskyt citálva: „a színházban a tér statikus, azaz a színpadon megjelenített tér, valamint a nézőnek a látványhoz való térbeli viszonya változatlanul rögzített, míg a moziban a néző helye ugyan rögzített, de csak fizikailag, és nem az esztétikai élmény alanyaként.”

Bár Lars von Trier *Dogville*-je egy megrajzolt, színpadszerű térben játszódik, négy fal között – az egyik fal egy fehér vászon –, mégsem állítható, hogy e hatásos, Brechtet is megficskázó művet filmre álmódott színházként képzelte el agyfűrt megalkotója. A *Dogville* a kameramozgások, az egymás mellé helyezett beállítások miatt igenis és nagyon is film. A kérdés az, hogy színházi közegbe helyezve miért kezdhet el működni olyan segédesszók nélkül, mint a párhuzamos és belső montázs, a sokkeffektus, a kránózás (daruzás, vagyis a kamera felemelkedése).

A film a színházról a kameramozgásokkal és a színészi játékkal szakad le. Nem mintha nem lehetne svenkelni, vagyis a térből kiemelni részeket a színházban is. Griffith még nem ismerte a kocsizást (a kamera sínen mozog), ezért színpadi eszközt alkalmazott: a fény mozog a jeleneten belül. A színházban még a vágás is elképzelhető. Azzal, hogy a film meg tudja mutatni – a snitt/gegensnittel – a beszélgetőpartnerek arcát és reakcióit, másfajta, bensőségebb és egyúttal visszafogottabb játékmódot követel meg a színésztől.

Az első forgatókönyvből készült drámát a *Megbilincseltek* című film alapján Georgij Tovsztonogov készítette; az átiratot, mely az USA vérforraló kisebbségi politikájára volt hivatott felhívni a figyelmet – miközben a filmet a mozikból száműzték –, az ideológia süllyesztí el. Tovsztonogov szerint a film alapvetően azért ér el más hatást – empatikusabbá teszi nézőjét a színházénál –, mert a filmnek könnyebben hiszünk. Amit a vásznon látunk, azt valóságként azonosítjuk. „Egy szétvágott ház elképzelhető díszletként – írja –, de filmen csak akkor, ha földrengés utáni helyzetjelentést látunk.”

Bár a kérdésre, lehet-e egy filmet maradéktalanul színpadon megvalósítani, nem egyértelmű a válasz – Susan Sontag szerint: *nem lehet* –, arra a kérdésre, miért és hogyan érdemes egy filmet színpadi művé átopeálni, nem nehéz felelni: ha a mába ágyazzák, rólunk, a korunkról, az ember természetéről, a gonoszságról vagy a színház határaitól mond valamit; ha több és más, mint az alapjául szolgáló film; ha az adaptálót nem köti röghöz a filmművész tehetsége.

E kritériumoknak több, színházainkban látható rendezés megfelel – nem mindegyikről emlékezik meg a *Filmvilágban* megjelent írásában (bár értő kézzel nyúlt a témához) Gelencsér Gábor (ezért is született e cikk) –, de minden szempontból kiemelkedőnek csak kettő bizonyult: Anger Zsolt *Dogville*-je és Ascher Tamás *Bohémélete*.

A *Dogville* azért kitűnő, mert merészen szakad el az alapszövegtől, az alapanyagától. Anger Zsolt feltehetően úgy gondolta (sajnos a *Fahrenheit 451* esetében nem ezt

a módszert követte), hogy mivel nem klasszikus, sokszor látott műről, nem drámáról van szó, az eredeti újrafordítása, kifordítása, teljes revideálása is megengedhető. A helyszín nála nem egy amerikai kisváros, hanem egy magyar panelház, babakocsi-tárolója, terasza. A színészekre bízta a szövegeket, mindenki maga alakíthatta a karakterét, ha nem is kedve, de legalábbis ízlése szerint. Az aktualizálás teszi e darabot itt és most, a színpadon is élessé. A szövegek találóak, felismerhetőek a mai magyar társadalom jellegzetes karakterei, de a mű az aktualizálás fölé is tud nőni, nem látélet, még kevésbé szatíra. A Lars von Trier-film hősnője, Grace azért nem tud beilleszkedni, mert senkit nem enged igazán közel magához, nem talál barátokat, márpedig ahhoz, hogy egy közösség befogadjon egy új jövevényt, annak legalább egy tagjával bensőséges viszonyt kell kialakítania. Grace hiába tesz meg mindenkinek mindent, sosem fogadják el, mert nem enged fel: ezt a hideg zártságot, ezt a mindvégig megtartott felsőbbrendűséget, amely alakját oly homályossá teszi, a magyar változat főszereplője, Szorcsik Kriszta is hitelesen meg tudja mutatni. A színpadi mű tehát más karakterekből építi fel ugyanazt a tanulságot.

Angerhez hasonlóképpen járt el Koltai M. Gábor is, aki a *Tizenkét dühös emberben* Mihalkov filmjének cseccsen vádoltja helyére cigány vádoltat állított, és az esküdtek figuráit szintúgy a mai magyar társadalomból csipentette ki. Tanulságként pedig hasonló hangokat pendít meg, és adaptációjának zárata is emlékeztet Mihalkovéra.

Ascher Tamásnál Kaurismäki filmje valójában csak kiindulópont. Annak ellenére, hogy Ascher nyilvánvalóan nem Murger jól bejáratott művére tette fel hajó-farszerű színpadképét, és nem is a Puccini-operára, az ő *Bohémélete* nem olyan szomorú mű, mint a finn rendezőé, nem vergődő emberek lecsupaszított életét látjuk, akik mellesleg művészek, hanem művészeket, akik egyébként (mert nincs kész a nagy mű, mert még nem futottak be) vergődnek. (A művészlét problémáit elemzi Gigor Attila *Dül-fül és elnémul*-ja is, de a filmtől nem szakad el. Ennek főhőse a szinkronizált néma-mozit feltaláló, Schubert-bolond Carl bácsi, akinek figuráját Bergman a nagybátyjáról mintázta.) A Kaurismäki-féle *Bohémélet* csak egy rétegét adja Ascherének, mely éppen attól olyan vérbő, attól olyan pompás, és annyira az alapműtől különböző darab, hogy ezt, a filmszüzsét, ellenpontozzák a párbeszéd, a zene (Matkó Tamásé), a vizuális keret. Izsák Lili díszlete hol lakásbelső, hol mulató, hol beszűkülő zsákutca. A narrációnak olykor egyenesen ellentmond egy párbeszéd, a szöveg hangulatának kontrapunktja a kamarazene. A darab belső feszültsége és humora a finn pocsolyák fölé emeli a művet. Aki Kaurismäki dagonyázik a pocsolyákban. Shakespeare *Szentivánéji álom*jában játszanak el úgy a mesteremberek egy-egy tárgyat (meg persze a nőszínházban), ahogy az Örkény Színház előadásában a kis tehetséggel megvert artistáink. Ennek a rendezői ötletnek is köszönhető, hogy az ellenpontozás nem fárad ki, a *Bohémélet* szórakoztató, és nem a filmmel azonos értékelveket valló produkció.

Hogy egy az egyben leképezni egy filmet mennyire nem érdemes, azt semmi sem bizonyítja jobban, mint Mészáros Márta alkotásának kudarca. Mészáros Márta



mintha felkasírozta volna Fellini *Cabiria éjszakai* című filmjének jeleneteit, és egy pop-up képeslapokhoz hasonlóan kinyíló díszletbe tette volna – a tündéri realizmus ezért nem keveredik, nem is keveredhet a neo-realizmussal, hiába jó választás Kecskés Karina a főszerepre (éppen azért jó, mert annyira más, mint a törékeny, kicsi Giulietta Masina). Ez az átültetés mutatja meg a legtisztábban, miben is van igaza Susan Sontagnak. Hiányoznak a közelik, hiányzik a premier plánok tiszta költészete. Az arcok árkaiban megjelenő történeteket nem tudjuk a szüzsé mellé olvasni. A képek csak a megfelelő képek mellett nyernék el jelentésüket. Az előadás nem több egy film illusztrált változatánál.

Kamondi Zoltán ügyes átiratot használ (az adaptációkban jártas Samuel Adamson alkotását). A *Mindent anyámról* színház a színházban. Esteban a saját halálát, a halála utáni napokat rendezi meg. A kerekeken mozgó konténerekben mintha az eredeti mű, a Pedro Almodóvar-film egyes jelenetei futnának. Olykor annyira izgágán, hogy megfigyelni sincs idő a csupasz kórtermet, a festőműhelyt, az egyedül maradt anya szobáját. A darabnak jót tehetett volna a hazai közegbe emelés: kissé idegennek érezzük a transzvesztita csöcsös-tökös hőst – Epres Attila kellően visszafogott –, amikor Pablónak szólítja magánszámában az ügyelőt. Pedig nálunk is élnek jeles travesztik. Az oldalzsöllyében a művét igazgató amatőr rendezőnek oda kellene sziszegnie: merészebben, több szívvel. A film a maga negyvenhét fontos díját éppen az áradó mesélő kedvnek, a szabadságot sugárzó figuráknak köszönheti, mely utóbbiak közt egy sincs, aki lelkileg ne károsodott volna maradéktalanul. Ezt a mesélő kedvet akasztja meg az előadásban a keretjáték. Azzal az anyával, akiről tudjuk, fia instruálja, hogy legyen megrendült, nehéz együtt érezni.

A legtöbb átirat Lars von Trier műveiből készült. Mutatóba akad csak egy-egy hollywoodi opus. Azt, hogy a film tömegek művészete lett, a szerzői filmek ellensúlyozzák: a legképlekenyebb szövegeik, forgatókönyvek a szerzői filmeknek vannak. David Bordwell meg-



Dogville (Bárka Színház)

különbözteti a film fabuláját és szüzséjét; az utóbbin azt érti, amit a fordulatok, a helyszínek hoznak létre, a fabulát szerinte a néző alkotja meg „a cselekmény és a stílus fordulataiból”.

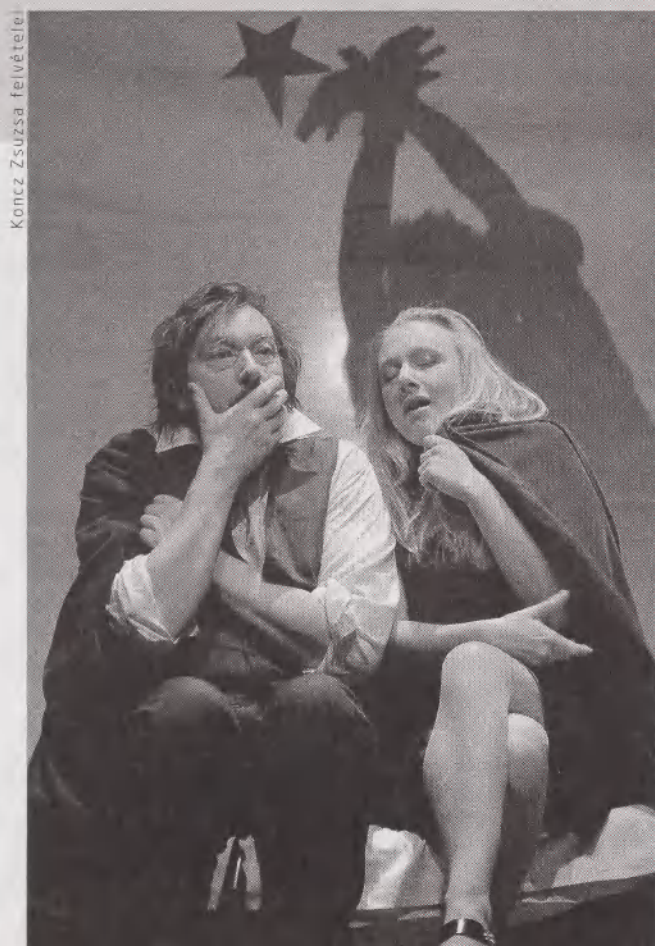
Ami a filmből drámává forgatható át, az a *szüzsé*, és éppen Trier, Bergman vagy Almodóvar az, akinél a szüzsé kevésbé jelentős, mint a stílus. Jacques Rivette szerint a szerzői film „az, ami magán viseli a szerző keze nyomát”. Az amerikai néző műfajokra ült és ül be, vígjátékot választ esti kikapcsolódásként, krimi, thrillert, ritkábban egy színészt vágyik látni, Európában ellenben a nézők egy rendező új alkotására ülnek be, egy új Almodóvar- vagy Bergman-filmre. Azért tudják, hogy (nagyjából) mit fognak kapni, mert ismerik a kézjegyeket. Egy szerzői film átültetésének legfontosabb problémája, hogy eltüntethető-e a szerző kézjegye (és ha igen, hogyan, és mi jöhet helyette). Orson Welles filmjei a térkezelés alapján is felismerhetők: kamerái széles gesztusokkal mutatják be a tereket, Bergmannál a tér szűkösebb, olykor csak színpadnyi. Welles tehát kevés-

Bohémélet
(Örkény Színház)



bé átültethető, stílusa inkább a kameramozgásban érhető tetten, nem a szövegben, a fabula a látvány nélkül nem áll össze. Lars von Trier *Táncos a sötétben* című remekműve sem képezhető le, ellenben az egyszerűbb és közvetlenebb, szűkösebb térben játszódó *Főfőnök* igen. E munkahely-pamflet olyan, mintha Swift éveket húzott volna le a Microsoftnál, és drámává formálta volna tapasztalatait. A stílus ehhez a műhöz keveset ad hozzá. Ha úgy kezeljük, mint Anger Zsolt (tehát a szórakozató darabot látjuk csak meg benne), akkor az ered-

Dúl-fúl és elnémul (Örkény Színház)



mény egy korántsem felhőtlen vígjáték a multik meggyötörte lelkekről. Csak megsínylené a darab, ha Anger érzékeltette volna, mennyivel bővebben csordogál a műben a Swift, mint a Trier.

Nehezebb színpadra állítani azokat a filmeket, amelyek stilizáltabbak, amelyek a kézjegyek nélkül csak egymás mellé tett kopár jelenetek; nem véletlen, hogy ahhoz a John Cassaveteshez, akinek műveit látszólag a legkönnyebb lenne átformálni, hazánkban nem nyúlt senki (a Nemzeti Színházban Ivo van Hoove vendég-előadását játszották). Cassavetes minden jelenetével



Mindent anyámról (Pesti Színház)

cáfolja Lukács György azon tézisét, mely szerint „a filmből hiányzik a színész jelenléte”. A filmjeit oly egyedivé tevő plánozása áll az adaptálók útjába, ahogy Fellininél a pazar, barokkos képzeletvilág, Robert Bressonnál a képek tisztasága, Godard-nál a burleszkbe átcsapó öreflexív játékok, Tarkovszkijnál (és Tarr Bélánál) a meditációra és figyelemre kényszerítő tempó.

Vagyis a filmművészet legnagyobb alkotásai – legfontosabb alkotóinak főművei – nem képezhetők le, nem adaptálhatók színpadra. Csak az olyan kisebb művek, mint például a *Dúl-fúl és elnémul*, amelyekről könnyedén lekalapálható a ráragadó stílus. Egyet lehet érteni Anger Zsolttal: a bemutatott filmadaptációk az alapmű lehetséges feldolgozásai, de nem a fabulát dolgozzák fel, csak a szűzsét, és még ha hatnak is (mint a *Hullámtörés*), csak akkor mondhatók igazán sikeresnek, ha alkotójuk megtalálta saját stílusát, és a szűzsébből egy új (a filmtől nem idegen, de azzal mégsem azonos) fabula felépítésére ösztönöz – éppen úgy, ahogy Ascher Tamás tette.

Kővári Orsolya

A mesterség művésze

MOLNÁR PIROSKÁRÓL

dősődő asszony üldögél a falusi hentesüzlet előtti lócán. Egykedvűen legyezgeti magát a fülledt meleget. A sziszifuszi mozdulatok nem valódi cselekvést szolgálnak, inkább a lelkiállapotot hivatottak illusztrálni. A lócán dekkoló nem vágyik társaságra, ez tiszta sor. Ahogy az is mindjárt feltűnik, hogy nem pihen vagy leereszt, hanem valamin járhatja magát. Reznált tudó-

másulvétel uralja az arcát, nem kicsiny bosszús nyugtalansággal. Keménykötésű nő, masszív jelenléte példás munkabírásról árulkodik, olyan emberről, aki nem tölti az időt holmi vágyakozással, és akit nem lehet akár-mivel kimozdítani a napi rutinból.

Molnár Piroška megszólalás nélkül prezentálja Barbara alaprajzát (Martin Sperr: *Vadászjelenetek Alsó-*



1. Simára László felvétele



2. Klencsár Gábor felvétele

1. Az öreg hölgy látogatásában (Kulka Jánossal)

2. A nagymamában

3. A Szépség és a Szörnyetegben (Csórics Balázzsal)

4. Az Én vagyok a Te című előadásban (Znamenák Istvánnal)

teater.hu - Illovszky Béla

3.



Bajorországból). Később persze megtudjuk a részleteket, hogy homoszexuális fia miatt válik mindenütt gyalázottá és kirekesztetté, hogy az Abram sorsa feletti szégyenérzet és az emiatt átélt szekírozás okán már több helyről mennie kellett.

Molnár Piroska olvasatában azonban Barbara nemcsak Abram tragédiájának aládúcolására rendeltetett, ahogy azzal is tisztában van, hogy az előítéleteket, a másság intoleranciáját, az idegengyűlöletet nem kell közvetlenül eljárnia. Saját súlyos története van, melyen keresztül a darab egészére nézve is egyetemesebb értelmezési tartomány nyílik meg.

Lényegi ismérve egyébként, hogy soha nem nézi el a színészi feladat terjedelmét. Alakításai egyszerre jeleltik meg a tartalom nemességét és szerepe mélységeit, s teszik mindezt a forma megejtő egyszerűségében. Szinte egyetlen színészünk, aki munkáiban következetesen vallja, látványnak, mozdulatnak és szónak tökéletes összhangban kell lennie ahhoz, hogy az alakítás képes legyen a legmagasabb rendű gondolatra irányítani a néző figyelmét. Mesterségbeli tudása évtizedeken át csiszolódott, vált mind pontosabbá, kikezdetlenebbé. Mestersége művészévé érett.



4. Schiller Kata felvétele

Barbarája nem pusztán buta átlageszmények korlátozott munkásnő, aki eltaszítja magától deviánsnak bélyegzett fiát, hanem egy szerencsétlen, egyszerű falusi asszony, aki egyúttal belekövül gyermeke megtagadásának fájalmába. A sekélyes kisközösségekbe való beilleszkedés, a korcs asszimiláció görcsös akarása egyre jobban mélyíti magányát, rágja a lelkét, de egyszersmind életfeltétel számára. Molnár Piroska világában nincsenek kirekesztők és kirekesztettek, rossz anyák és rossz anyák terheit nyögő fiúk, emberik vannak, esendő, gyáva emberik, és fiával (Stohl Andrással) való összecsapásaikban nemcsak a múltbeli szülői vétkek válnak világossá, hanem az is, hogy mindkettejüknek megvan a maga igazsága. Ettől lesz ereje az ütközésnek, tétje a drámának. És óhatatlanul megérint minket a piszkos kis egzisztenciáért érzett hatalmas aggodalom. Mely egyébként a történet valamennyi szálán diadalmaskodik.

Molnár Piroska tolmácsolásában a *Mesél a bécsi erdő* konok Nagymamája sem végzetes bűnként éli meg dédunokája elveszejtését, inkább a tiszta erkölcsről alkotott évtizedes elképzelései jegyében rendezgeti a sorokat, azzal a szent meggyőződéssel, hogy unokája sorsát a tévút kiegyenesítésével jobbra fordíthatja.

Az öreg hölgy látogatásában nem drámaszagot vitt színpadra, bosszúban tartósított vén rémséget, hanem egy magányos asszonyt tele keserűséggel és azzal a meggyőződéssel, hogy mindent nem lehet elfelejteni. Tudja, Claire Zachanassiant fokozni képtelenség, emberséges jelenlétében, kézzelfoghatóvá tételében lehet igazán vérfagyasztóvá tenni.

Molnár Piroska bőséges leckét vett túlélésből, talán ezért szemléli érzékenyen kétes hőseit, és ragaszkodik makacsul ahhoz, hogy a világ az ő szemzőgükből is megítélhető. Soha nem mond le irántuk táplált humánumáról. Ez adja fenti szerepformálásai unikalitását, és valószínűleg ugyanezért szánta neki kezdetektől Kamondi Zoltán Kolentina Dunka fodrászszalon-tulajdonost a *Dolinában*. A körülményekbe beletorzult emberek, a maguk módján túlélők csak egészen különleges empátiával kezelhetők. Ez az empátia nem adatik meg mindenkinek, jellemzően a megpróbáltatás kiváltsága. A kamera pedig a legkényesebb jószág, ami színész közelébe kerülhet, csak a hihetőt hiszi el.

Emlékezetes filmes jelenléte volt az első egyike, az *Árvácska* Madonna-arcú fiatalasszonya, aki az ideális édesanyát testesítette meg a egyetlen sorsú kislány számára. Sejtelmes aurája valahogy csupa olyasmit sugallt, amire az árva gyerek vágyhatott.

Molnár Piroska alakításainak közös vonása, hogy ritka pedantériával készülnek. Túlmutatnak magukon. Jellemrajzok és korrajzok egyben. Nem szívesen állítja az ember, hogy ez vagy az a specialitása közé tartozik, pedig így van például a kispolgári figurákkal: utánnozhatatlan bennük, szinte viszketegségig fokozódó irritációt képes kiváltani egy-egy jól irányzott mondatával. De szellemes színpadi társalgó is, sziporkázón maliciózus.

Játékában sosem bomlik meg érzelmi és intellektuális tartalom kényes egyensúlya. Pontosan tudja, hogy érzelmek nélkül nincs gondolat, ahogy azt is: a kizárólag ösztönökből táplálkozó alakítás ugyancsak alultáplált marad. Molnár Piroska nem híve a szavaló színháznak, a kényes irodalmi szövegek nézőriasztó interpretálásának. A Nemzeti Esterházy Péter szerezte *Én vagyok a Te* címen játszott előadásában lágyan hullik ölébe a finom szövésű anyag. Tisztán beszél, érthetően, mint ha csak az utcán társalogna, mégis veretessé formálódna szájában a szavak, megkapják tartalomhoz méltó köntösüket. Egyszer keményen koppannak, máskor csak folydogálnak. De végig ott áll mögöttük a színész, lírai odaadással, teljes bölcsességével, talpig ironiában.

Ugyanebből a bölcsességből és ironiából, ugyanazzal a lírai odaadással formázza néhány településsel arrébb özvegy Szerémy grófnét, aki csipkekesztyűben, gondosan cicomázva, teljes előkelőségében érkezik az általa patronált leánynevelő intézetbe, hogy léha unokája orrára koppintson. A *nagymamában* a színpadnyira duzzadt szív az úr, ezt kell elhíttetni, hogy aztán elhiggyük a frissen ondolált szerelmi megoldásokat. A címszerep alakítóján nem is múlna a dolog, stílusban, karakterben, szeretetben perfekt, csak a többi főhős ne zúdítaná ránk visszadöbentő erővel a tettetett érzelmeket. Sajnálatos, hogy a kaposvári társulatban nyoma sem volt annak a kontrollnak és ízlésnek, melyet épp Molnár Piroska színészetében oly nagyra értékelünk, és melyről vélelmezzük, épp Kaposvárról hozta. Felfogható persze az előadás ujjgyakorlatként (hakniként azonban ak-

kor sem), de úgy tűnik, nem mindenkinek olyan egyszerű Csiky Gergelyt játszani. Molnár Piroska párját ritkító erénye, hogy sosem csábul el. Fegyelme kizár mindenféle túlzást, a közönségnek való legkisebb kedveskedést is, tisztában van vele: a tálcán kínálkozó öncélú pillanatok nem kizárólag az ő részét, hanem az előadás egészét is meghatározzák.

Nem szelektálja a feladatokat és a műfajokat színészi megítéléssel. A *Szépség és a Szörnyeteg* teáskannáját York hercegné rangjára emeli. Jutalma, hogy drámában is operettsikert arat. Musicalsikert. Derűje fájdalom mélyéről fakad.

A *Taxidermia* sertésbelsősegek között lezavart malac szexjelenete a kíváncsiságát töretlenül megőrző színész apadhatatlan tehetségének bizonyítéka. A Pálfi György bizarr hangulatú mozijában nyújtott alakítás nem mérésége, hanem minősége folytán érdemel figyelmet.

A *nagymama* Szerémy grófnéja egyébként jelentéssel bír a színésznő szakmán belüli presztízset tekintve. Színésztechnikai szempontból nem különösebben bonyolult feladat, az erre szóló felkérés mégis megtiszteltetés, hagyományosan rang a magyar színháztörténetben. Pompás pályát befutott nagyszonyaink kapják

jutalom és elismerés gyanánt, amolyan „életműserep”. A Nemzeti Színház ősbemutatóján Prielle Kornélia alakította, őt követte Blaha Lujza, Berky Lili, Honthy Hanna, Dajka Margit, Tolnay Klári... – utóbbinak kimondottan jutalomjátéka volt. Tekintély kell hozzá. Így van ez 1891-től.

Mondhatnánk, hogy Molnár Piroska Pártos Géza tanítványaként, esetleg később, Sulyok Mária, Pécsi Sándor partnereként vagy a kaposvári műhelyben, Ascher Tamás és Zsámbéki Gábor kezei közt vált nagy színésznővé, ami mind igaz, ahogy az eljátszott szerepek súlya és széles skálája is hozzájárult a mesterség felsőfokú elsajátításához; ám ami Molnár Piroskát megkülönbözteti hasonló referenciákkal bíró kollégáitól, hogy a szerepépítgetést, a kifogástalan végrehajtást, a szakmai maximalizmust alapnak tekintette, és megtanult valami egészen különlegeset: befelé figyelni.

Művészete nem esetleges, helyhez vagy időhöz kötött, nem függ darabtól, rendezőtől, társulattól, pláne ihletett pillanattól – lényé része. Nem hivalkodik, nem furakszik, nem kommunikálja magát. Észrevétlenségében fenséges. Belső művészet.

GYULAI VÁRSZÍNHÁZ

Gyula Castle Theatre / Gyula Burgtheater

VII. Shakespeare Fesztivál, Gyula, 2011. július 7–július 17.



Magyar és külföldi színházi előadások, zene, film, konferencia, Shakespeare konyhája a **Corvin és a Patrióta** éttermekben és **Midsummer Wine's Dream** borfesztivál
 Információ: www.shakespearefesztival.hu

Július 7–8–9. **Midsummer Wine's Dream – Szentivánéji Borfesztivál**
 Lóvátett lovagok – utcaszínházi bemutató, koncertek, borbemutató, borkóstoló

Július 7–8–9. **William Shakespeare: Troilus és Cressida – Bemutató előadás**
 (esőnap: júl. 10.)
Szereplők: László Zsolt, Tompos Kátya, Andrásy Máté, Kádas József, Krisztk Csaba, Sipos Vera, Simkó Katalin, Blaskó Borbála, Vati Tamás, Herczeg Adrienne, Sinkó Réka, Nagy Norbert e. h., Hegymegi Máté e. h., Horkay Barnabás e. h.
Rendező-koreográfus: Horváth Csaba
 A Gyulai Várszínház bemutatója

Július 10. **William Shakespeare: Rómeó és Júlia – interaktív beavató színházi előadás**
Előadja: Iskola Színház

Július 11. **William Shakespeare: A velencei kalmár – komikus történet**
Rendező: Bocsárdi László
 A sepsiszentgyörgyi Tamási Áron Színház vendégjátéka

Július 12. **Korijolánusz**
Rendező: Polgár Csaba
 A HOPPart Társulat előadása

Július 13. **Friedrich Dürrenmatt/ William Shakespeare: János király**
Rendező: Bagossy László
 Az Orkény Színház előadása

Július 14. **Bereményi Géza és William Shakespeare**
 Beszélgetés Bereményi Géza íróval

Július 14. **William Shakespeare: Szentivánéji álom – komédia**
 A dél-koreai Yohangza Theatre Company fesztiváldíjas előadása

Július 15. **Shakespeare és a multikulturalitás – konferencia**

Július 15. **William Shakespeare: Vízkereszt, vagy amit akartok**
Rendező: Robert Szturua
 A grúz Rusztaveli Nemzeti Színház előadása

Július 16. **Ephraim Kishon: RómeóNÉ és a Júlia URA – bohózat**
Szereplők: Tóth József, Nagyvárad Erzsébet, Réti Barnabás
Rendező: Czeizel Gábor

Július 16. **Szerecsendió és gyömbér**
 Shakespeare kori kocsmadalok és sikamlós balladák
Musicians Of The Globe (GB) koncertje
Művészeti vezető: Philippe Pickett

Július 17. **Jazzonet – Shakespeare-sonettek és a jazz**
Előadja: Lantos Zoltán – hegedű, Kaltenecker Zsolt – billentyűs h., Barcza Horváth József – bőgő, Dész András – dob, Andrew J. – dj, live electronica, Tompos Kátya – ének

Július 17. **William Shakespeare: A vihar – VILÁGPREMIER**
Rendező: Oskaras Korsunovas
 Az OKT/Vilnius City Theatre (Litvánia) előadása

**A Shakespeare Fesztiválra
 5 előadásra szóló
 KEDVEZMÉNYES BÉRLET váltható!**

Infó, jegyrendelés: Gyulai Várszínház
 5700 Gyula, Kossuth u. 13.
 Tel.: 66/463-148, 30/639-9062, fax: 66/362-860
 Online jegyvásárlás: www.gyulaivarszinhaz.hu
 E-mail: gyulaivarszinhaz@t-online.hu

Kutszegi Csaba

Táncparadoxon

A SZÓBÓL SZÁRMAZÓ MOZDULATRÓL

Az egyetemes tánc történet Jean-Georges Noverre-t (1727–1810) a cselekményes balett megteremtőjeként tartja számon. Vitathatatlan, hogy a felvilágosodás nagy koreográfus-elméletírójának tevékenysége nyomán az addigi, felsőbb, főúri körökben divatos, balettnek nevezett táncjáték jellege, tartalma alaposan megváltozott (valóban történeteket kezdtek előadni tánc-pantomimmal), ennek ellenére – Noverre híres *Levelekjét* olvasva – egyre inkább az a benyomásom: a francia mestert az utókora alaposan félreértelmezte. Írásaiból ugyanis az derül ki, hogy számára a cselekmény a balettekben egyáltalán nem a cél, hanem csak az egyik legfontosabb eszköz volt a színpadi tánc tartalmi megújításában, ábrázolási módjának megváltoztatásában, kifejezőerejének fokozásában. E szentenciát persze – mint tanonc a leckének feladott tételt – sokan pontosan és gyakran fűjták, a koreográfiai gyakorlatban mégis gombamód elszaporodtak (főleg a XX. század első felében) a tartalom és cselekmény közé egyenlőségjelet helyező, a cselekvényt (tehát a tartalmat) csak a táncolás ürügyének tekintő balettkoreográfiák. Az ilyenek pedig nagyon különböznek a Noverre által vallott baletteszménytől, sőt valójában a Noverre által megtagadott üres, technicista balettfelfogáshoz állnak közelebb.

Noverre kora haladó szellemiségének megfelelően a szép *természetes* utánzását tartotta a művészet legfőbb feladatának. A felvilágosodás korának természetesség-igénye szembekerült a művészet szigorú szabályozottságával. „A gyöngye mesterember-művésznek sajátossága, hogy szolgálai módon kapaszkodik mesterségének szigorú alapelveibe, és ostobán bálványozza ezeket”¹ – hangzik az életrajzával korán jócskán túlmutató ítélet.

A cselekményes tánc iránt felmerült igény is a természetességgel és a szabályok áthágásával kapcsolatos. Noverre alábbi meghatározásából ékesen kiderül, mit értenek félre az egy kaptafára készült történeteket megjelenítő balettek koreográfusai jó kétszáz éven keresztül: „A cselekmény a táncban annyit jelent, hogy érzelmeinket és lelki izgalmainkat a mozdulatok, gesztusok és az arc igaz kifejezésével átvigyük a néző lelkébe. A cselekmény nem egyéb, mint pantomim.”² Hogy ez mennyire forradalmi gondolatnak számított, azt jelzi a tény: Noverre-nek koreográfusként küzdenie kellett a maszkok levételéért, merthogy a néző lelkéig eljutni akaró arcjáték maszk alatt bizony nem érvényesül.

Hogy miért érdemes manapság Noverre elveivel előhozakodni (leszámítva azt, hogy minden évben április 29-én, a születésnapján ünneplik a táncosok a Tánc

Világnapját), azt a következő idézet mutatja meg: „[a pantomim] a helyzetet és a szereplők érzelmeit csak jelzi a lépésekkel, gesztusokkal, mozdulatokkal, arckifejezéssel, s a nézőre bízza, hogy szöveget találjon hozzá, amely mindig igaz lesz, mert megfelel az illető hangulatának.”³

Ez egyszerűen zseniálisan előrelátó vagy egyenesen örök érvényű megállapítás. Ugyanis a kortárs tánc-bemutatók döntő többségében a műalkotást kísérő szórólapon még napjainkban is az idézet második felének variánsai, tanulságai olvashatók. Az én szívemhez is közel áll a Noverre megállapításában rejlő szabadelvű művészetfelfogás, mely szerint a színpadi helyzethez és a szereplők érzelmeihez magának a nézőnek kell – a hangulatának megfelelő – szöveget megtalálnia. Noverre persze itt a felhangzó verbális szöveg nélküli cselekményes táncra, vagyis a pantomimra gondol, de az elmélkedés arra indította, hogy gondos figyelemmel vizsgálja azt is, „mi történik egy pantomim-balett, és mi egy színdarab előadásakor”. Megfigyelései különösen érdekesek a mában, amikor a mozgás- és színpadon előadástípus (szándékosan nem különböző műfajokat említék) igen gyakran egy produkcióban belül jelenik meg, átfedi egymást. Ezek korunk divatos fizikai vagy testszínházi előadásai, vagy más megközelítésből: verbális szöveget is felhasználó kortárs tánc-koreográfiái.

Noverre szerint „Kétségtelen, hogy egész sereg dolog van, amit a pantomim csak jelezni tud. De a szenvedély bizonyos fokát a szó nem tudja elérni, helyesebben: nincs rá szó. Ilyenkor győzedelmeskedik a cselekményes tánc. Egy lépés, gesztus, mozdulat, testtartás elmondja azt, amit szóval nem lehet kifejezni. Minél hevesebb az érzelem, annál nehezebb rá szót találni. Még a felkiáltás – amely legmagasabb foka a szenvedély nyelvének – sem elegendő, és akkor foglalja el helyét a gesztus.”⁴ Ebből a rövid részletből pontosan megérthető, hogy írja mit értett cselekményes táncra. Például semmi esetre sem olyan háromfelvonásos nagybaletteket, amelyekben a cárból szovjetté lett orosz balettszínházakban a nép elnyomói felett aratott diadalát táncolták el sorozatban (lásd: proletkult), de még olyan, regények és színdarabok alapján készült balettkoreográfiákat sem, amelyek megkomponálásával – vélt közön-

¹ Jean-Georges Noverre: *Levelek a táncról*. L'Harmattan Kiadó, Budapest, 2008, 25.

² Uo. 96.

³ Uo. 23.

⁴ Uo. 23.

ségigényt kiszolgálva – napjainkban is világszerte próbálkoznak (általában színpadról kiöregedett szólótáncosok). Noverre a cselekményt (vagy pantomimot, vagy mozgást, vagy fizikalitást) elsősorban a lélektartalmat megjeleníteni képes (természetes) gesztus szülőanyjának vélte, és igaza e tekintetben máig megkérdőjelezhetetlen. Más kérdés, hogy ő maga is mai fogalmaink szerinti cselekményes nagybaletteket alkotott, és elméletben is foglalkozott a balett-téma kiválasztásával, a történet megjelenítési lehetőségeivel. Arról viszont biztosan nem ő tehet, hogy a XX. század második felében megmeredtek bizonyos egymással szemben álló nézetek. Még ma is előfordul, hogy önmagukat a korszerűség apostolának tekintő kortárs-tánc-hívők ördögtől való konzervatív jelenségnek tartanak minden cselekményt megjelenítő táncművet. Néhány évvel ezelőtt több teoretikus azt is hangoztatta: mozdulat és szó nem illik össze egy színpadon, mert amit el is lehet mondani, azt nem kell eltáncolni, a tánc meg úgysem fordítható szavakra (azért tánc). Noverre szelleme korszerűbb e gondolkodókénál. Már jó kétszáz évvel ezelőtt felfedezte: a szabályokat csak egy bizonyos határig érdemes betartani, és ezek holléte mindig kérdéses, változó.

A táncal ábrázolt cselekmény elfajzott felfogását és a tartalom megjelenítésének dilettáns módjait korunk néhány regényből készült balettkoreográfiájával könnyen lehet demonstrálni (csak néhány címet említek meg: *Zorba*, *A Notre Dame-i toronyőr*, *Ejfüjta a szél*, *A Karamazov testvérek*), de a klasszikusból lett neoklasszikus vagy modern balettel e témában nem érdemes behatóbban foglalkozni, mert a jelenség évtizedek óta nem nagyon változik, a műfajban világszerte nem mutatkoznak értékelhető megújulási kísérletek. A tágan értelmezett színházban viszont folyamatos a próbálkozás, és ezek tekintélyes része az artistikus mozdulattal is számol, vagy legalább a produkciókban testből, testtel és testtudattal beszélgetik-szerepeltetik a színészeket (színész-táncosokat). Az ilyesmivel kísérletező rendezők mintha arra jutottak volna, hogy „egy lépés, gesztus, mozdulat, testtartás elmondja azt, amit szóval nem lehet kifejezni...”.

Különösen talányos (általában a vállalkozás kimenetelét illetően is), ha a színházcsináló epikus műből, regényből vagy novellából készít táncelőadást vagy táncos-prózás mozgásszínházi produkciót. A tánc (mozdulat, pantomim) korszerűsége manapság nem azon áll vagy bukik, hogy cselekményt vagy elvont tartalmat jelenít-e meg, hanem hogy rendelkezik-e a színpadi komplexitásban olyan egyedi specifikummal, amely létét, használatát relevánssá teszi. Ha az eltáncolt cselekmény vagy megjelenített lélektartalom csak ürügy a táncolásra (és a tánc nem emelkedik feljebb öncélú díszítőművészet mivoltán), akkor a mozdulat nem lényeges szereplő a színpadon. Ha viszont ki-domborodik az a specifikuma, hogy képes kifejezni azt, amit a szó már nem tudhat, akkor nemcsak relevánssá válik, hanem – mai fogalmaink szerint – korszerűvé is. E specifikum iránti követelmény már valamennyi „komoly” színpadi táncműfajjal kapcsolatban felmerül: a kortárs tánc mellett a kortárs („modern”) balett és a megújuló színpadi néptánc igényes művelői is díszítő-szórakoztató eszközknél jóval többnek tekintik a táncot. És a dramatikus (vagy éppen posztdramatikus) színház részéről is növekszik a figyelem a mozdulat iránt, mert az „...elmondja azt, amit szóval nem lehet kifejezni”.

A fentiekben negatív példaként említett, regényből készült balettkoreográfiák éppen azt igyekeznek megjeleníteni mozdulattal, táncal, amit szóval sokkal jobban lehet: szerteágazó történetet és/vagy eszméletörténeti utalásrendszerrel átszőtt filozofikus gondolkodást. Ezekben az esetekben a mozdulatnak esélye sincs arra, hogy specifikumát hatásosan hozzátegye a megjelenítéshez, már csak azért sem, mert a történetnek (amelyet egyébként néhány felhangzó szóval egy-két perc alatt közérthetővé lehetne tenni) szintén általa kell valahogy felépülnie. Ritka kegyelmi pillanat az, amelyben már a néző számára (is) korrekten értelmezhető a szituáció, és kezdetét vehetné a mozgásos többlettartalom megfogalmazása. Ekkorra azonban a legtöbb

balett- és néptánc-koreográfusnak különlegességre már nincsen muníciója, és megelégszik érzelmeket, hangulatot illusztráló öröm- vagy bánattáncok bemutatásával. A kortárs-tánc-koreográfusok pedig – tartózkodva a körülményes-belemagyarázós történetépítéstől – igen gyakran rögtön és csupán magát „a kegyelmi pillanatot” pró-



bájják megjeleníteni, nem sokat törődve azzal, hogy az általuk jól elképzelt, következőképpen jól értett színpadi helyzet vajon a néző számára is értelmezhető-e. Talán ezek miatt is van keletje manapság szó és mozdulat szimbiotikus színpadi együttlétének (a szó ugyanis könnyebben érthetővé teszi a színpadi szituációt).

A közelmúltban Magyarországon szinte valamennyi műfajban kísérleteztek epika táncos feldolgozásával. Az e téren leginkább „hagyományörzőnek” tekinthető balett műfajban különösen értékálló a korában igen korszerűnek számító *Spartacus* (koreográfia: Seregi László, 1968), jól sikerült Pártay Lilla *Anna Kareninája* (1991), és igen kitűnő John Cranko Budapesten 2002-ben bemutatott *Anyeginje*. Mindháromra jellemző, hogy bennük a gesztusoknak, mozdulatoknak, a koreográfiának nem pusztán történeteljárású funkciói vannak, hanem az előadások formai-tartalmi csúcspontjain a tánc betölti mással nem helyettesíthető szerepét: a megjelenítéshez, a műélmény befogadásához *sui generis*

többletet ad. A néptánc megújulási kísérleteinek kiemelkedő „táncszínházi” vonulata Novák Ferenc munkásságához kapcsolódik. Számos irodalmi alapú, cselekményes táncjátéka epikus alpművet dolgoz fel, lásd: *Magyar Elektra* (1984), *A helység kalapácsa* (1991), *Lúdas Matyi* (1992), *Egri csillagok* (1997) és még sok egyéb. E koreográfiák hatása a néptáncszemlélet változásaira máig érezhető, valamennyi műfajon belüli megújulási kísérlet előzményének tekinthető. A kortárs tánc és/vagy

BALRA: A tüzes angyal (Bozsik Yvette koreográfiája)

LENT: Elfújta a szél (Magyar Állami Operaház)

JOBBRA FENT: Nyáron, este fél tizenegykor (Trafó)



Schiller Kata felvétele



Koncz Zsuzsa felvételei

mozgásszínház kategóriájába sorolható, epikus műveket adaptáló előadások leginkább a tekintetben térnek el egymástól, hogy bennük milyen mértékben használnak fel elhangzó verbális szövegeket. Bozsik Yvette *Tüzes angyala* (2005) Valerij Brjusov regényéből nem idéz fel egyetlen sort sem (vetítés kísérelő szöveggént egy Háy János-vers hallható hangfelvételtől az előadáson). A koreográfusnak cselekmény megjelenítése nem is volt szándékában. Ehelyett mintha abban a bizonyos, előbbieken emlegetett kegyelmi állapotban próbálta volna megfogni a Brjusov-főhősök kapcsolatának lényegét, ami – a gesztusok, mozdulatok nyújtotta lehetőségeken belül – sikerült is neki. De kétségtelen: az epikus alap itt szintén csak ürügyet szolgáltat, igaz, nem színpaddíszítő táncolásra, hanem a férfi-nő kapcsolat elvont ábrázolására. A lineáris cselekmény ábrázolásának elveté-

se nyilvánvalóan a *Tüzes angyalban* (is) tudatos: a férfi-nő kapcsolat megjelenítése ugyanis csak az időtlen állandóságban tud örök érvényűnek feltűnni.

A szót és az artistikus, attraktív mozgást koncepcionálisan elegyítő színház egyszerre kínál lineárisan építkező, követhető cselekményt és értelmezhető metakommunikációs jelelést. Paradoxon, de a noverre-i elvek valós tartalma manapság az olyan előadásokban képes leginkább megjeleníteni, mint Gemza Péter Goethe-szöveg alapján koreografált rendezett *A Zöld Kígyó és a*

Szép Liliomja (2010) vagy a Vörös Róbert drammatizálta-rendezte, Marguerite Duras-regényéből készült *Nyáron, este fél tizenegykor* (2011). Noverre jól látta, hogy a pusztán esztétizáló, tartalmatlan díszítő táncsal szemben a cselekményes tánc képes „lelki izgalmakat a mozdulatok, gesztusok és az arc igaz kifejezésével a néző lelkébe átvinni”. Noverre eszménye és a mai fizikai és/vagy mozgásszínház között a lényegi különbség pusztán annyi, hogy utóbbiban a cselekményt leginkább prózai dialógus jeleníti meg, persze koreográfiával megtámogatva.

A *Nyáron, este fél tizenegykor* súlyos bölcseletet, egyetemes gondolatokat nem tartalmaz, mint például Dosztojevszkij *A Karamazov testvérekje*. Talán ezért jobban is illeszthető színpadra. Az már kevésbé kiált drama-tizált adaptáció után, hogy szereplői keveset beszélnek. Sőt, az elbeszélés is rövid, szaggatott:

„A bárrész tömve van. A Rodrigo Paestra tetteről folyik szó. Pérez még rendben van, de a fiatalasszony? Nem! Egy gyermek! Maria felhajtja a manzanillát. A vendég csodálkozva nézi.”⁵

Az, hogy egy bárban az aznap történt felkavaró kettős gyilkosságról folyik a szó, könnyen dialógusokba szedhető, de a banálisan hangzó szavak valóban nem képesek a néző lelkébe izgalmakat átvinni. A színpadon a mozdulatok és a gesztusok igen sok esetben valóban alkalmasabbak az izgalom- és feszültségkeltésre. Főleg amikor egy történet környezetének a főhős lelki folyamataival adekvát alaphangulatát kell megjeleníteni és működtetni. Vörös Róbert rendező többször sikeresen alkalmazza a néma vagy beszéddel kísért mozgást. A *Nyáron, este fél tizenegykor* előadása sikeresen mutat rá (Diderot után szabadon nevezzük így!) a táncparadoxonra: a szóval alkotott tartalom színpadi megjelenítésére a mozgás sokszor alkalmasabb a szónál.

⁵ Marguerite Duras: *Nyáron, este fél tizenegykor*. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1989. Fordította: Kürti György.

Dolgozni a súlyos semmivel

BESZÉLGETÉS UDVAROS DOROTTYÁVAL

– Marguerite Duras sok műfajú szerző; műveiből gyakran írt film-, rádió- vagy színházi forgatókönyvet, filmjeivel különösen híressé vált; a Nyáron, este fél tizenegykor című kisregényét olvasva is inkább a film lehetőségei, a filmszerűség juthat az eszünkbe.

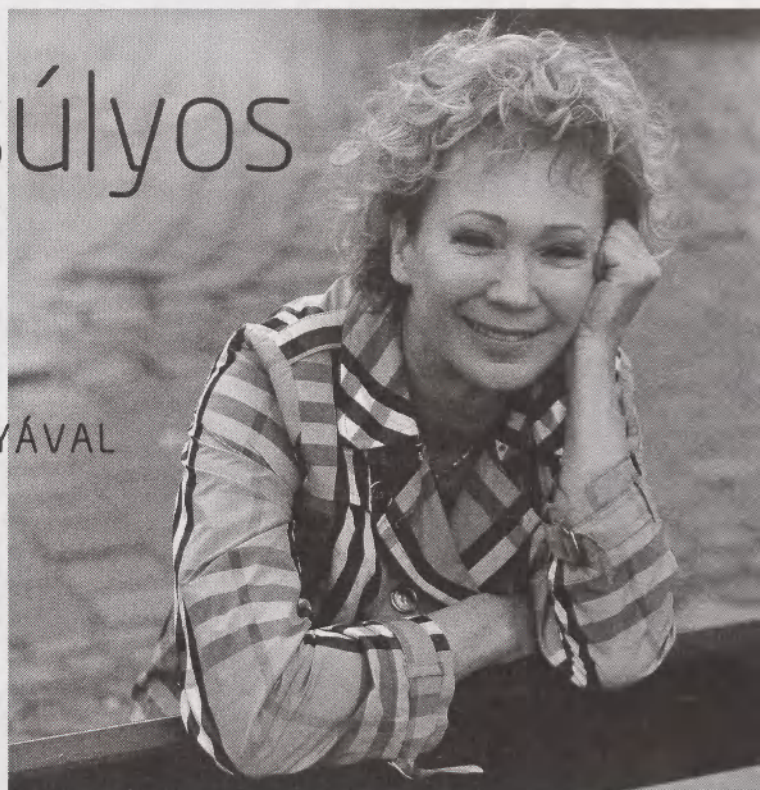
– Vörös Róbert, a darab rendezője kezembe adta a könyvet, és megkérdezte, van-e kedvem hozzá, nekem pedig természetesen volt, hiszen ez a nőfigura olyan érdekes, különös, titokzatos. És már akkor kiderült mindannyiunk számára, hogy ez a mű inkább filmszerű; csak kevés párbeszéd akad benne, a viharról, a szélről, a villámokról, a sötétről viszont annál több szó esik, ám mindezt a színpadon nem lehet megjeleníteni. Robi olykor a belső monológokból próbált párbeszédet formálni, akciókat generálni – eleve tudtuk hát, hogy nem lesz könnyű a feladat. Akkor különben még az is dolgozott bennem, hogy ha nem sikerül létrehozni egy hagyományos értelemben vett előadást, azt sem bánom, ha valamilyen öszvér dolog jön ki belőle, ha bizonyos epizódok például mozgásban jelennek meg. Érdekelt az is, mert a Trafó erre különösen alkalmasnak tűnt, hogy a nézőkkel közös térben hogyan tudunk egy történetet megjeleníteni.

– Van ennek a műnek története?

– Hát nagyon vékony, végül is pár mondatban elmondható.

– Arra gondolok, hogy ebben a némileg álomszerű regénybeli folyamatban a lényeg mintha mindig belül maradna, Maria figurájában történne csak, ami nehezezítheti a színpadi akciók születését. Olyasmit kell láthatóvá tenni, ami csak a belső, szakadozott monológokban mutatkozik meg, ám még ezekből sem derül ki, hogy a szavak, mondatok, utalások valóban kötődnek-e a realitáshoz, vagy csak laza asszociációk, netán az alkohol hatására.

– Ez a kérdés még mindig nyitva van bennem. A premier után különben máris alakítottunk a darabon, öszszébb vontunk, kihúztunk bizonyos részeket, mert a mi érzékeink is a nézőkkel együtt kezdtek el igazán működni. Azt viszont valóban nem lehet tudni, hogy ez a nő az alkohol szintjén éppen hol tart, hogy amikor belevág egy komoly dologba, amitől persze meg is ijed, valóban akarja-e vagy nem; ennek a hezitálásnak a stációit igazából csak a kamerával szemben, egy közelivel lehet jól megcsinálni, színházban nagyon nehéz. Tehát muszáj olyan dramaturgiát alkalmazni, amely a történetet erősebben viszi előre, ezért is változtattunk sok



részleten a bemutató után. De a Közép-Európa Táncszínház csodálatos táncosaira gondolva én például több mozgást is beletettem volna, talán csak a szerelmi jeleneten rövidítenék.

– A táncról való döntés alapvetően érinti a koncepciót. Már maga a mozgásanyag vagy mozgásképiség is kétféle, az egyikben jelen van egyfajta spanyolos kolorit, amely az expresszív, kifejező színpadi nyelvezet felé terel, míg a másik elvontabb, szürrealisztikus elemekkel játszik, ugyanakkor az utóbbi éppen a főalakokat jellemzi. Nehéz itt egyensúlyt találni.

– Tulajdonképpen ezért is kellene az előadások. Igazából csak élesben derül ki sok minden, hogy a különböző részletek, mozdulati és játéksíkok miképp tudnak kapcsolódni, egészzé záródnak-e végül. Nekem például színészként különös tapasztalat volt, hogy kimaradt a kedvenc jelenetem, amelyben Maria kislánya, Judith és a Manuel nevű pincér ül a földön, beszélgetnek, aztán Manuel a fuvolán játszik pár hangot, Judith pedig mintha hirtelen felismerne valamit, felkiált: – Soha többé nem foglak látni? De én nem akarom ezt a soha többét! – Manuel kimegy, a fuvolahang pedig – a zenész Philipp Gyuri által is beleszóve – lépeget tovább, míg Judith hátra, a színpad legvégébe indul, ott ül a halott Toni Perez édesanyja, akitől a kislány megkérdezi: – Te mit csinálsz? – Válasz nincs, mire Judith: – Aha, te sem alszol. – Nem tudom, hogyan, de szerintem ilyennek kell lennie az egész előadásnak. Ez a két, egybeszövődő jelenet valamiképp a föld felett lebegett, s bár én nem voltam bennük, bármit szívesen feláldoztam volna érte. Mert munka közben derül ki, mit enged meg a szöveg, és azt hiszem, Robi itt tényleg megérezett valami nagyon lényegeset, ugyanis ez a két kis epizód nem szerepel a kisregényben.

– Mintha a szöveg is nyitva lenne; az egymás mellett lebegő jelenségek megengedik, hogy kicsit hozzátegyenek vagy elvegyenek belőle, az itt-ott feltűnő vendégsorokkal együtt

is működik az az egzisztenciális mód, amely a regény alakjait sajátos formában élteti. Ezért is nehéz ezt a művet időbe, térbe fogni, színpadra tenni.

– Mostanában igényeljük, hogy minden olyan kompakt legyen, expozícióval, bevezetéssel, csúcsponttal, egy kis drámával... Erre vagyunk beállítódva, én pedig rettenetesen élvezem, ha valami másmilyen, eltér a szokottól. Aki beül az előadásra, az vagy hajlandó beleereszkedni ebbe, vagy valami egész más történik, például az, hogy bizonyos részleteket un, vagy nem tud vele mit kezdeni, nézelődik, fészkelődik. Robinak különben csodálatos víziói voltak a szcenírozást illetően, de ezek megvalósítása pénzügyi nehézségekbe ütközött, hiszen ma szinte semmire sincs pénz, mindenki nagyon spórol. És milyen érdekes mégis, hogy két semmi kis jelenet meg az a pár hang a fuvolán megindított valami fontosat...

– Duras így ír magáról: „Az én életemnek nincsen története. Nincs élettörténetem. Középpontja sem volt soha.” Közben az egész színpadi játékfolyamatban, s benne is elsősorban Maria alakjában érzek a problematikát, amely minden látható mellett paradox módon maga az űr, az üresség: hogyan tudod ezt megőrizni úgy, hogy közben színészként be is töltsd?

– Őszintén szólva, fogalmam sincs. Az űrt, ezt az ürességet talán a meglévő dolgok hatásából lehet megérezni, vagyis hogy milyen hatással vannak ránk ezek a külső dolgok. Meglehet, Duras-nak éppen az a játék tetszik, amikor valaki számára már annyi minden oda van, annyi minden odaveszett, s a világból meg önmagából is már csak az üresség marad... De nekem is csak feltételezéseim vannak. Amikor bíztam az előadásban,



akkor egyrészt bíztam Vörös Robiban, Gergye Krisztiánban, a táncosokban, természetesen magunkban, színészekben, meg abban, hogy van három nagyszerű zenészünk. A magam részéről különben elviseltem volna több zenét és táncot is, bár ez talán némi veszélyt is jelentene, mert a szónál sokkal erősebb tud lenni



Schiller Kata felvételei

a zene és a mozdulat, nekem pedig csak a szó marad lehetőségként, tehát bizonyos szempontból hátrányos helyzetben vagyok. Lehet, hogy Robi ezért is döntött így az arányokról.

– A zene és a mozgás elvileg nagyobb teret ad a fantáziának, de be is zárhat egy világba; a darabban is láttunk erre példát a közismert, szinte sémaszerű spanyolos színezettel. Szerencsére óvatos példák voltak.

– Kétszer fordult elő, a szeretkezésnél és a legvégén.

– A darab vége összecseng a regénybeli véggel, én inkább egy korábbi, jellegzetesen tapsolós képre gondolok, meg a kissé művi szeretkezési jelenetre, amely könnyen „elviszi” a nézőt. A koreografikus tételektől eltekintve viszont a színészi szerepekhez eléggé szolid mozgáslehetőségek tartoznak: leginkább spontán alakuló gesztikus akciókról beszélhetünk. Mariának például egyetlen, mozgásban kibontott jelenete van, amikor szinte a falu fölött úszik Rodrigo felé.

– Valóban. El tudtam volna képzelni a magam számára is több mozgást, mozgással kibontott részletet, mert a kimondhatatlan dolgokat talán könnyebb ilyen módon megmutatni. Ha viszont arra gondolok, hogy milyen finom mozdulati hangolásokról van itt szó, bonyolultabbnak tűnik a feladat. Eldöntöttük például, hogy egyáltalán nem akarjuk, hogy ez a nő dülöngéljen, mert iszonyú könnyen dominánssá válna az alkoholizmusa, ezért mindössze két megbillenés maradt, két tétova pillanat és kész. Különben sem attól van ennek a nőnek a fejében annyi minden, mert alkoholist, hanem egészen másért. De ezt Duras nem magyarázza meg.

– A színészi feladatokhoz kapcsolódó mozdulatok nem is külsőleges eszközök, hanem abszolút egzisztenciális elemek.

– Én ezt ösztönösen csináltam, azt hiszem, másképp nem is lehet. Azt a jelenetet persze, amelyben Rodrigót, azaz Krisztiánt viszem a madridi úton, természetesen pontosan megbeszéltük, kipróbáltuk, de egyébként Krisztián nem akart beállítani mozgásokat, színészként mentem a saját fejem után.

– Sokszor olyasmit is megoldasz a színpadon, ami egy kortárs táncelőadásban is elférne; emlékszem például a Három nővér Olgájaként a „ruhahegyen” abszolvált laza eszéidre.

– Nálam ez komplex dolog, hiába vagyok prózai színész, s nem szubrett vagy, mondjuk, táncos-komikus, műfajoktól függetlenül ezek színpadi feladatok, és az én fejemben összetartoznak. Egyébként nagy példákat láttam már az életben, mert van egy-két nagy színész-idol, például Michel Piccoli vagy Dustin Hoffman – ők valóban virtuózan mozognak, és a szerepükkel teljes összhangban. Mert a színpadon az egész alak beszél, ha nem érzem így, akkor az nem is hat rám. A Trafóban bemutatott előadásról még az jut az eszembe, hogy többnyire nagyon aktív szerepeket szoktam játszani, olyanokat, amelyekben a figurának menetelnie, csörtetnie kell előre, a történet meg megy körülötte, gomolyog, húzza maga után, vagy löki előre... Mariaként viszont inkább elviselem, ami történik, hatnak rám a dolgok, nem én vagyok a mozgatórugó, nekem kell magamba mosni a jelenségeket.

– Duras regénykoncepciójával a cselekmény helyett a lélektani rejtélyek felé lép, így nyilvánvaló, hogy ha pszichológiai, lélektani értelemben nincs intenzitás, akkor nincs regény sem; a színpadon ez a súly főként rajtad van, s ezzel némi feszültség támad az előbbi, passzívabb Maria-figurával szemben.

– Az biztos, hogy egészen másfajta jelenléte kíván ez a szerep, másfajta koncentrációt követel, mert annyi

minden van, aminek a fejemben, bennem kell megtörténnie; tulajdonképpen végig olyan érzésem volt, mint ha vetítenem kellene mindazt, ami bennem van. Ráadásul bonyolult a tér, gyakran előfordul, hogy hosszú percekig háttal állok a nézőknek, de az intenzitás, ez a fajta belső vetítés nem szakadhat meg, mert aki ott ül, annak akár a tarkómon is látnia kell, hogy mi van velem. Valamiképp „körbe” kell tehát szerepelni, minden irányba ugyanolyan erővel hatni. És ez nagyon jó, mert nagy kihívás, és jó kilépni kicsit a hagyományos „kukcska”-színházi leosztásból is, hogy szemben van a publikum, és itt vagyok én, de azért nagyon nehéz és fárasztó a nézőtől öt centire játszani.

– Érdekes kulcsai vannak a feszültségnek már a szövegben is: Maria többször fordul Pierre vagy Claire felé, hogy mondani akar valamit. Aztán nem mond semmit.

– Ezeket imádja Duras. „Figyelj ide, hallgass meg! Hallgatlak.” És nem mond semmit.

– És később sem mondja ki, még magában sem.

– Soha. Még a kisregényben sem. Ez színtiszta Duras.

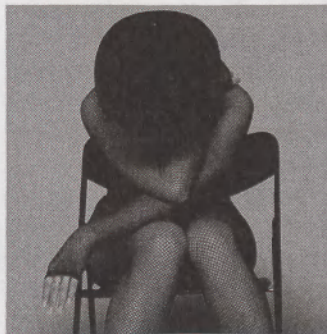
– Különös képlet, amikor a lényeg épp a kimondatlan, a láthatatlan, a végső üresség, és a rendező meg a színész ezzel a súlyos „semmivel” dolgozik.

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE: PÉTER MÁRTA

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. július 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.

Dragan Klaić

Különválva és összegabalyodva

A művészi orientációjú és közpénzekből szubvenzionált közszínház, úgy, ahogy a mai Európában ismerjük, a nacionalizmus XIX. századi ideológiájában gyökerezik. A nemzet és a nemzetállam fogalma emblematisztikus intézményként és kiváltságos ideológiai platformként írta elő a nemzeti színházat. Sűrűn hangoztatott érv volt, hogy amennyiben a nemzetnek önmaga értelmezése és mibenlétének tudatosítása végett szüksége van nemzeti színházra, úgy a nemzetállamnak képesnek kell lennie a szóban forgó intézmény finanszírozására. Ennélfogva a nyilvánosság mind elkötelezettebben törekedett rá, hogy létrehozzon és fenntartsion egy nemzeti színházat mint reprezentatív intézményt és a nemzetállam egyik oszlopát; egyes esetekben a nemzeti közösség tagjai magukra is vállalták a költségeket, mintegy megelőlegezve a még megteremtésre váró nemzetállam gesztusát. Így történt ez a lengyeleknél, a cseheknél, a szerbeknél, a horvátoknál meg a magyaroknál, akik mind saját nemzetállamuk létrejöttének előkészítő fázisaként fogalmazták meg a nemzeti színház megteremtését célzó terveiket.

A közszínház ma fennálló modelljeit összekapcsolhatjuk az 1880-as–1890-es évek párizsi avantgárdjának kis színházaival is, amelyek ínséges körülmények között, de túlradó szenvedéllyel és meggyőződéssel, és lelkes kis követői klikkek támogatásával jöttek létre. André Antoine Théâtre Libre-je (1887) honosította meg a színpadon a naturalizmust; támogatói között volt Zola és néhány további kiemelkedő naturalista író, akiknek darabjai ott kerültek színre. Paul Fort rövid életű Théâtre d'Art-ja (1892) és az Aurélien Lugné-Poë vezette Théâtre de l'Oeuvre (1893–1898) vezette be a színpadra a szimbolizmust, és arra törekedett, hogy álomszerű, megfoghatatlan és anyagi kellékeiben minimalista költői valóságot teremtsen. A Párizs peremén működő kis avantgárd műhelyek a lehető legtávolabb álltak a hivatalos státussal felruházott Comédie-Française-től (amelyet 1680-ban udvari és állami színtársulatként hoztak létre) csakúgy, mint az üzleties bulvárszínháztól a maga félvilági és népi publikumával; és modellül szolgáltak a független színházak széles mozgalmának, amely Berlinben, Londonban és más európai nagyvárosokban hamarosan felvirágzott. Az üzleties szellemű menedzserek üzleti vállalkozásként működtették a maguk nagy épületeit, sztárookra alapozták, és komédia és melodráma sajátos keverékét állították elő, ame-

lyet alkalmi botrányokkal és ügyesen szított és tálalt pletykákkal fűszereztek. Ezzel szemben a független, kisméretű és komoly szándékú színházakat sajátos esztétikai koncepció, intellektuális műsor és számos esetben kritikus szellemű vagy látomásos világszemlélet jellemezte, továbbá egy új színházi szakma képviselőjeként állították előtérbe a rendezőt, aki mint kulcsfontosságú művészi egyéniség az alkotófolyamat teljhatalmú irányítója. Amikor W. B. Yeats és Lady Gregory 1904-ben megalapította a dublini Abbey Theatre-t, a drámai szimbolizmusra építő avantgárd színház gondolatát kötötték össze a nemzeti színház eszméjével, hogy felkészítsék az ír népet a függetlenségre.

A független színházi mozgalom nagy horderejű törekvéseit a legteljesebben két orosz újító valósította meg a XIX. század végén: Vlagyimir Nyemirovics-Dancsenko dramaturg és kritikus, valamint Konsztantyin Sztanyiszlavszkij műkedvelő színész és rendező. A páros 1898-ban hozta létre a Moszkvai Akadémiai Művész Színházat (MHAT), és olyan normakészletet, kölcsönös megállapodásokat és közös törekvéseket fogalmazott meg, amelyeket a rákövetkező években sikeresen ültettek át a gyakorlatba. Egységes társulatot és gazdag repertoárt teremtettek, néhány háziszerező, így Csehov és Makszim Gorkij támogatásával, és felismerhető színpadi esztétikát valósítottak meg. Néhány év alatt diákokból és értelmiségiekből hűséges bázisközöniséget neveltek ki, de támogatta őket a terebélyesedő orosz középosztály is, amelynek a komoly és kritikus hangú önreprezentációra irányuló igényét a színház sikeresen elégítette ki. A MHAT úgy alakította ki az együttes kultúráját, ahogy az egy koherens és harmonikus művészi közösséghez illik. A kölcsönös tanulás és az egymás iránti tisztelet fontosabb volt minden egyéni sztárságnál vagy színpadi narcizmusnál. A műsor összetételét és következetes esztétikáját a rendezők határozták meg, akik állandó művészi munkatársakkal és elkötelezett adminisztratív és műszaki személyzettel működtek együtt a hosszú és gondos próbafolyamatok során.

A közösségi szubvenció növeli a kulturális megbecsülést

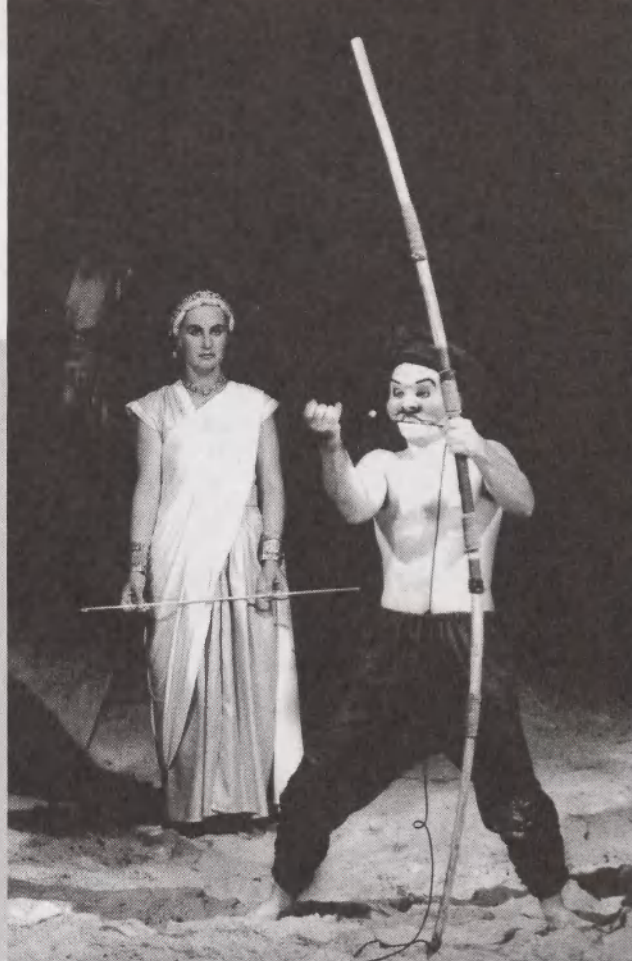
Bármily változatosak voltak is az európai színházi viszonyok, a XX. század művészi dinamikáját elsősorban azok a köztisztviseltek álló, kiemelkedő rendezők vezette színházak szabták meg, amelyek felismerhető stílusban változatos műsort kínáltak, és számíthattak a kul-

A szerző A színpad újradisztelezése (Közszínház a piac és a demokrácia között) című, kiadás alatt levő könyvének első fejezete.

turális becsvágyú középosztály, sőt, később a munkásság egyes rétegeinek mint bérlettulajdonosoknak hűség támogatására. Miközben ezek az együttesek presztízsrre és megbecsültségre tettek szert, előbb-utóbb versenyre hívták ki őket határozott avantgárd műsort játszó kisebb kísérleti csoportok; ezeket lázadó hajlamú



Tony D'Urso felvétele



BALRA: Eugenio Barba Talabot című előadása
FENT: Az Odüsszeusz a Footsbarn Utazó Színház előadásában
LENT: Ariane Mnouchkine Tartuffe-je

rendezők vezették, akik közül kellő időben számosan pártoltak át az „establishment”-hez, és vették át a „főáramlathoz” tartozó színházak irányítását. Ekként mind a repertoár, mind annak színpadi megvalósítása módosításokon és újításokon mehetett keresztül, üzleti lehetőségként azonban ingatag maradt: mielőtt az évad megkezdődött, és az előadások rotációs rendszere a kasszájánál folyamatos és megbízható készpénzes bevételt eredményezett volna, a színház ki volt szolgáltatva a bérletezési forgalomnak. Az így keletkező bevétel azonban gyakran a kiadások alatt maradt, nőtt az adósság, és csőd fenyegetett – ha csak nem jelentkezett felszabadító lovaként egy-egy módos szponzor.

Gazdag orosz kereskedőknek, majd az új szovjet államnak köszönhetően a MHAT megmenekült a pénzügyi kockázatoktól, ám az állami szubvencióért magas árat kellett fizetnie: miközben a szovjet ideológiai doktrínákhoz alkalmazkodott, állandóan ráborult a sztálinista cenzúra árnyéka, amelyhez a műsornak idomulnia kellett. 1945 után Kelet- és Közép-Európában mindenütt, ahol a szovjet katonai terjeszkedés és politikai befolyás szocialista rendet vezetett be, a MHAT modelljét honosították meg esztétikai eszményként. A repertoárszínházi gyakorlatot az állami tulajdon, szubvenció és ellenőrzés tartotta fenn és irá-



nyította, szigorú ideológiai alapokon. Ezzel párhuzamosan Nyugat-Európában a jóléti állam, valamint a második világháborút követő hit a kultúra immanens erejében és ígéretes emancipációs képességében meghonosította a társulatok egyre növekvő városi és állami szubvencionálását, és a magántőke beruházásait is a háborúban elpusztult színházak újjáépítése felé terelte. A kultúra demokratizálásának gigászi feladatát szolgálva a társulatok és játszóhelyek száma egyre nőtt, és tovább terjeszkedett a szubvencionált színház infrastruk-

túrája, amely változatos műsoron, állandó társulati magon és a rendező dominanciáján alapult, még akkor is, ha eredetileg a nacionalizmus ideológiája hívta életre, és a rendszer csúcsteljesítményének továbbra is a nemzeti színház eszményét tartották. A szubvencionált társulatoknak széles, a hagyományos középosztálybeli nézőket meghaladó potenciális közönséget kellett megszólítani, hol különleges bérletezési eljárásokkal, hol a szakszervezetek közvetítésével. A közösségi szubvenციót a művészi minőséggel, az esztétikai újításokkal, a repertoár szellemi erejével, valamint a színháznak a társadalmi összefogáshoz és a kulturális emancipációhoz való hozzájárulásával igazolták.

Jean Vilar, amikor 1951-ben átvette a Théâtre National Populaire vezetését, széles körű, elsősorban munkásokból álló párizsi közönséget akart megszólítani a Chaillot-palota 2900 nézőt befogadó hatalmas terében, klasszikus francia műsorból és közismert színészekből álló kínálatával. Ugyanez a becsvágy hajtotta Roger Planchont, aki 1957-ben hozta létre a maga társulatát Lyon egy munkások lakta elővárosában, Villeurbanne-ban; színháza 1972-ben kapta meg a Théâtre National Populaire címet. A második világháború után a kommunista Kelet-Berlinben felélesztették a hagyományosan szélesebb közönséghez szóló Volksbühnét, mire válaszképpen a nyugat-berlini hatóságok is megalapították ellenlábasként a Freie Volksbühnét. Izland 1944-ben vált függetlenné Norvégiától, és ezt 1950-ben új Nemzeti Színház felépítésével koronázta meg.

A rendszeres szubvenció hozzáférhetővé és népszerűvé tette a színházat, s egyszersmind megbecsültséget, stabilitást és folyamatosságot biztosított a színházművészetnek, amely korábban ki volt szolgáltatva a *show business* kockázatainak. Ez a színház típus egyaránt függött az extravagáns sztárok vonzerejétől, a menedzserek és impresszáriók reklámfogásaitól, a felduzzasztott propagandától, a fizetett klakktól, valamint egy kétes erkölcsű vállalkozás csábító atmoszférájától és a megengedőnek feltételezett szakmai kultúrától. Az üzleties színház még a nem-üzleties kezdeményezések elterjedése után is része maradt a színházművészetnek; továbbra is csábító színészneveket kombinált jól ismert címekkel, népszerű műfajokkal és könnyen emészthető ajánlatokkal. Eközben tekintélyes kockázatokat vállalt, pénzt hozott és veszített a menedzserek és beruházók javára vagy kárára, és ugyanakkor híján volt annak a magas kulturális státusnak, amely a közpénzekből szubvencionált társulatokat és játékhelyeket jellemezte. Ugyanakkor a közösségi szubvenció fokozatosan maga is rutinhoz, elkényelmesedéshez és intézményi kopáshoz vezetett az áldásait élvező társulatok körében, ez pedig táplálta a kultúra peremvidékein szerveződő, újító szellemű kis társulatok ellenérzéseit; ez utóbbiak ugyanis féltékenyek voltak a „mainstream” társulatok kikezdehetetlen szubvencionálására, és azt állították, hogy ők jogosultabbak volnának a közpénzeknek legalább egy részére, mint az elismert és rendszeres kedvezményezettek.

Az üzleties és nem-üzleties színjátszás párhuzamos világokként éltek egymás mellett számos városban. A címek, produkciók és személyiségek időnként cserélődtek, ám közvetlen összeütközésekre nem került sor. Az 1960-as években inkább a kísérleti csoportok és az elismert szubvencionált társulatok között nőtt az ellenérzés. Ez Hollan-

diában a „paradicsom-akcióban” csúcsosodott ki 1969-ben, amikor is a radikális vetélytársak paradicsommal dobálták meg a Nederlandse Comedie színészeit, akik *A vihart* adták elő az amszterdami Városi Színházban. A nagyobb holland városokban működő hat szubvencionált társulat rendszere ezt követően összeomlott. Helyettük egyre több újító szellemű csoport részesült csekély összegű közösségi támogatásban, és ezek a műhelyek megváltoztatták a közszínház és az uralkodó esztétikák képét.

Az 1950-es évektől az állandó repertoárszínházak szaporodása párhuzamosan zajlott a kisszínházi mozgalom fejlődésével. Intim tereket töltöttek meg a szerény kiállítású produkciók, amelyek vagy üzleties vállalkozásként, vagy pedig – és ez volt a gyakoribb – helyi támogatással, egyesületek, egyetemek és más nonprofit kezdeményezések segítségével jöttek létre. Ezek a színházak intenzív élményt nyújtottak a közönségnek, és azt sugallták, hogy a nézők is egy adott kulturális csoporthoz tartoznak, vagy egy sajátos művészi látomás részesei. A nagy repertoárszínházak azzal ellensúlyozták a kis színházak növekvő népszerűségét, hogy gyakran próbatermek, díszletraktárak vagy díszletfestő helyiségek átalakításával ők is létrehozták a maguk kisebb játéktereit, abban a reményben, hogy így többet foglalkoztathatják társulatuk tagjait, és az intim környezetben változatosabb műsort kínálhatnak.

Az 1960-as évek elejétől egyre szaporodtak az autonóm színházi csoportok, melyeknek gyakran még saját játékhelyük sem volt. A mozgalmat egyaránt táplálták a diákszínházak, valamint a különféle alternatív és szubkulturális áramlatok, amelyeket általában a kísérletező kedv egyesített, folyamatos fejlődésüket pedig nemegyszer valamilyen karizmatikus vezető művészi látomása biztosította, miközben másfelől bénította őket a szegénység és a kezdeti elismerés hiánya, produkcióik pedig nemegyszer ingerelték a közvéleményt akár esztétikai, akár moralizáló alapon. Sok ilyen csoport gyorsan el is tűnt, de jó néhány számos válságot túlélve nemzetközi elismertséget vívott ki magának az egyre terebélyesedő fesztiválhálózatban, végül pedig még valamilyen közösségi támogatásban is részesültek. Közéjük tartozott Ariane Mnouchkine 1964-ben alapított párizsi Théâtre du Soleilje és Eugenio Barba Odin Teatretje, amely 1964-ben Norvégiában jött létre, 1968 óta pedig a dániai Holstebroban működik. Más együttesek, amelyeket becsvágyó színházi újítók több nemzedéke hívott életre, legalább egy átmeneti időre meggyökereszkedtek, de csak alkalmi, egy-egy projektnek szóló adományoknak köszönhetően, amelyeket az illetékesek holmi békítő gesztusként, avagy a művészi megújulásba való szükséges befektetésként utaltak ki, ám ezek az összegek legföljebb a töredékét alkották az elismert repertoárszínházak szubvenciójának.

A válság – állandó állapot, avagy diszkurzív szókép?

Noha a közösségi szubvenciók stabilizáló hatása az egész XX. századi európai színjátszásban érvényesült, ugyanakkor a színházat gyakran nyilvánították *válságban lévő* művészi területnek, elsősorban az értelmiségi megfigyelők, kritikusok és kulturális elemzők köreiben. Ez a diagnózis egyaránt hivatkozott a szervezeti mo-

dellre, az esztétikai zsákutcára, az új médiumok és szabadidős alternatívák konkurenciájára, a közönségnek a várakozásoktól elmaradó makacs ellenállására, és különösen a támogatást igénylő és egyre szaporodó társulatok elégtelen szubvencionálására, miközben a művészi ambíciók egyre erősödnek, és a költségek, különösen a nagyméretű színházak fenntartási kiadásai egyre növekednek. A színházi emberek idővel alkalmazkodtak ehhez a válság-diskurzushoz, sőt internalizálták is. A kényelmesebbje általában azt hangoztatta, hogy minden a legnagyobb rendben lenne, ha a közösségi szubvenciók kissé bőkezűbbek lennének, a produkciók és turné-rendszer pedig megmaradna olyannak, amilyen. Azok a szakmabeliek, akikkel a szubvenció fennálló elosztási rendszere mostohán bánt, továbbra is átfogó reformokat és rendszerszerű változásokat sürgették. A politikusok és köztisztviselők általában igyekeztek kimaradni az ilyen vitákból, a költségvetési korlátozásokban kerestek mentséget, vagy úgy halogatták-odázták el a gyökeres változásokat, hogy még több bizottsági jelentést és tanulmányt rendeltek, esetleg újabb nyilvános vitákat és szakmai konferenciákat szerveztek. A politikusok többnyire ódzkodnak a további anyagi ráfordítást igénylő rendszerszerű reformoktól, különösen a költségvetési megszorítások idején.

A válság-diskurzus, valamint a strukturális sebezhetőség széles szakmai körökben elterjedt tudata ellenére Európában virul a színházművészet. Szédítő sokaságban tárulnak elénk a rendszer kiigazításai, a produkciós és közönségszervezési modellek, a szubvencióval kapcsolatos elképzelések és források, a különféle színházak, fesztiválok, stúdiók, szakmai szervezetek és ágazati intézmények. Ugyanakkor a színházi szakemberek körében dűl a munkanélküliség; jelentős többségük szerény keresetre számíthat, és tarka, mindegyre megszakított pályára kényszerül. A munkanélküliség sivár kilátása ellenére a színház- és táncművészeti felsőoktatási intézményeken belül nincs hiány tehetséges jelentkezőkben. Az ilyen, részben állami, részben magán jellegű iskolák állandó szaporodása sem csökkenti a jelöltek számát, s ez még akkor is igaz, ha a sikerről és a sztár-státusról szőtt elképzeléseiket manapság valószínűleg nemcsak a színház, hanem a televízió meg a film alakítja. A színházi és táncos tanulmányok mára elismert felsőoktatási diszciplínákká váltak. Megvannak a maguk tanszékei, tudományos fokozatai, intézményei, levéltárai, szakkönyvtárai és specializált múzeumi, valamint a tanácskozással szervezésével és kiadványok megjelentetésével foglalkozó nemzetközi szervezetei. Ezzel párhuzamosan azonban sokan vallják azt a borús nézetet, miszerint a nem-üzleties színház kisebbségi üggyé vált az egyre terjeszkedő szórakoztatóiparhoz képest.

Az üzleties színház kivirágása

A választóvonal, amely Európa színházi térképén az üzleties és nem-üzleties színház között húzódik, nem mindig ismerhető fel tisztán. Amikor a közszínház, azaz a nem-üzleties színház rendeltetéséről és életképességéről szólunk, foglalkoznunk kell az üzleties színház előnyeivel is, mivel a kulturális kontextust és a fogyasztók prioritásait ez a típus formálja.

Az üzleties színház azért létezik, hogy pénzt keresen, ami olykor sikerül is neki. Ez a kockázatos vállalkozás sokszor veszteséges, de erős produktumok, finoman hangolt piacutatás, valamint ugyanazon előadás hosszú szériában való játszása – amelyet az esetek egy részében hosszú turnék és más színhelyeken történő bemutatók is követnek – profitot is termelhet, s a profitot növelheti a reklám, illetve a különböző leágazások is: televíziós és filmváltozat, DVD, CD az előadás népszerű énekszámokkal. A sikeres produktumot egyidejűleg több helyen is ki lehet aknázni; ilyenkor az ősbemutató szerzői és producerei szerződésben kötelezik a helyi producereket és szereplőket, hogy a legapróbb részletekig reprodukálják ugyanazt a rendezést, világitást és koreográfiát, sőt még a kommunikációs eszközöket is (a plakátokon és műsorfüzetekben ugyanazt a logót és betűtípust kell alkalmazni). Az *Oroszlánkirályt* és a *Chicago*t mindenütt ugyanúgy állítják színre, az eredeti Broadway-produkciók kópiáiként. Meghallgatásokat rendeznek, hogy a szereplők a lehető legnagyobb mértékben megfeleljenek az eredeti szereposztásnak. A jogok megvásárlása, az előadásnak nagy és jól ismert helyszínen való megrendezése csakúgy, mint a reklámkampány elindítása jelentős előzetes befektetést igényel, de ugyanakkor a profitszerzés valószínűségét is tetemesen megnöveli – feltéve, hogy a folyamatos pénztári forgalmat elég gyorsan garantálják az ismerős nevek és az a tény, hogy mind *Az Oroszlánkirály*, mind a *Chicago* globális márkánévként működik. Ha a jegyeladás hosszú szériát tesz lehetővé, megtérül az eredeti befektetés, és a helyi előadás profitot fog termelni. Az a termék, amelyik az egyik helyen igazolta profitképességét, minden valószínűség szerint másutt is profitot hoz majd, feltéve, ha a kópia is profi színvonalú, és kiküszöböl olyan érzékeny kulturális problémákat, amelyek megnehezíthetik, hogy az eredeti produkció egy kulturális tekintetben más jellegű piacon is helytálljon.

Európában az üzleties színház hosszú múltra tekintet vissza: akár a XVI. században fellépő vándortársulatoktól keltezhető, amelyeknek szegényesen bár, de el kellett tartaniuk magukat. Mindazonáltal a mai *show business* mint nagyszabású, sikeres kulturális ipar epicentrumát New York broadwayi körzete alkotja, miközben az európai üzleties színház viszont jócskán túlnőtt a sikeres Broadway-musicalok másolatainak előállításán, noha Európa nagyvárosaiban továbbra is gyakran és sikeresen gyártják újra a Broadwayn bevált formulákat. Az európai üzleties színház azonban emellett eredeti termékek széles skáláját hozza létre: új musicaleket, komédiákat, bohózatokat, melodramákat, krimiket, jégtáncos-korcsolyás különlegességeket, költői cirkusz-előadásokat, lovas bemutatókat. A rendezésben és a marketingben magas szakmai színvonalon differenciálódnak a műfajok; a nagy összegű költségvetések szemkápráztató színpadi látványosságokat tesznek lehetővé, a film- és tévésztárok előtérbe állítása pedig széles közönséget csábít érzelmi azonosulásra. Mindezek a műfajok szilárd konvenciókon nyugszanak, és tartalmukat nem tállják túl bonyolultan, hogy mindenki számára hozzáférhetőek maradjanak. A cél az, hogy az előadás tetszést arasson, szórakoztasson, megnevettesse a publikumot: érezze jól magát mindenki, ha olykor ont is egy-egy könnyecseppet; higgyék, hogy szabad estéjüköt

kellemsen töltötték, és ajánlják a produkciót másoknak is. Egy vadonatúj show eredeti, másutt még ki nem próbált bemutatása tekintélyes beruházást igényel, és a bukás kockázatával jár. Ezért az üzleties színházak producerei a nem-üzleties színházak tájékán is sikeres és potenciálisan nyereséget termelő előadások után szimatolnak, és a nagyvárosok nagy színházaiban bizonyos módosításokkal és új szereplőkkel be is mutatják őket, abban a reményben, hogy a hosszú széria kedvező pénztári forgalmat biztosít majd, és végül még profitot is termel.

Az üzleties színházak jelenlegi műsorából megemlíthető néhány előadás: a *Crazy Shopping* (Őrült vásárlás) című musical; az *Elfújta a szél* című musical; a *Slava's Snow Show* (Szlava hó-show-ja) című bohóc-musical, mesterséges hóeséssel; a *Cavalia*, *Cavallomania*, *Magnifico* és *Theatre Zingaro* című lovas-produkciók; az *Afrika*, *Afrika* című afrikai cirkusz-show; a *Rudolf* című „új Habsburg-musical”; a *Trója* című új látványos show, „amely az ókori város mítoszát viszi színre zenével, tánccal és különleges effektusokkal”; valamint a *Ben Hur*, amely látványosan rója le tiszteletét a film és a nevezetes kocsiverseny előtt.

A Broadway legközelebbi európai megfelelője a londoni West End, ahol jó néhány produkció a Broadway bombasikereinek másolata, másokat azonban eredetileg szubvencionált színházakban mutattak be, ahol sikert arattak, és onnan ültették át őket megnövelt méretekben az üzleti célú hasznosítás logikájába. A londoni Nemzeti Színház elég gyakran költözteti át legsikeresebb előadásait a South Banken lévő honi komplexumból a West Endre, ahol hónapokig futhatnak, hatszor egy héten és magasabb jegyárakkal kerülhetnek színre egy nagyobb méretű teremben, a profit egy része pedig visszafolyik a Nemzeti, egy nem-üzleties, szubvencionált alakulat költségvetésébe. A Donmar Warehouse a maga sikeres bemutatóit saját 250 férőhelyes otthonából gyakran viszi át valamelyik 750 férőhelyes West End-i színházba. Néhány ilyen sikeres produkció újabb áttelepítést is megérhet, mégpedig a West Endről a Broadwayre, további beruházással, új szereposztásban, káprázatosabb külsőségek közt, és az indításhoz új, az amerikai ízléshez igazított piacépítő kampánnyal. Ha Európában továbbra is London az üzleties színház központja, és London áll a legszorosabb kapcsolatban a Broadway szórakoztatóiparával, ez nagymértékben összefügg a turizmussal is. Valamennyi londoni színház élvezi az angol nyelv széles körű elterjedtségének előnyeit, és nagyon sok jegyet ad el a külföldi látogatóknak. Olyan jelentős kiváltság ez, amelyet a legtöbb európai nagyvárosban nem lehet reprodukálni. London a turizmus egyik legfőbb célpontja, és számos csomagtura tartalmaz jegyet a West End valamelyik előadására is.

Az utóbbi tíz-tizenöt évben jó néhány más európai nagyvárosban is fellendült az üzleties színház. A *Chicagót* nagy sikerrel játsszák Moszkvában, amely a maga tízenötmillió lakosságával hatalmas potenciális piac. Párizsban életerős hagyományt képvisel a bulvárszínház; üzletiesen vezetett, nagy befogadóképességű színházak kínálnak népszerű vígjátékokat, bohózatokat és revüket. Németország újraegyesítése után a 3,4 milliós Berlin az üzleties színház életerős piaca lett, noha a nagyszámú, saját játékhellyel rendelkező közszínház erős konkurenciát jelent. Madridnak, Barcelonának, Hamburgnak és számos más, legalább milliós lélekszámú városnak, sőt olykor az ennél kisebbeknek is, például Amszterdammak vagy Koppenhágának van legalább egy, üzleties alapon működő nagy színháza. A majdnem négy milliós lakosú Athénban több tucat kis színház működik üzleti elvek szerint, bár profitot nem mindig sikerül termelniük; a kockázatot azonban magánvállalkozó producerek és az őket támogató üzletemberek állják. A kommunizmus bukása után állandó szereplője lett az üzleties színház a közép- és kelet-európai nagyobb városok kulturális életének is, holott ezekben a városokban azelőtt csak szubvencionált repertoárszínházak működtek. Mindezekből a nagyvárosokból azonban, az egy London kivételével, még mindig hiányzik az üzleties színházaknak egyetlen körzetben való, térbelileg egyértelműen körülhatárolt koncentrálódása, amellyel együtt jár, hogy ez a színház típus szervesen illeszkedik a szállodák, éttermek, parkolók, taxiállomások és jegyárúsító ügynökségek hálózatába. A felsorolt tényezők avatják a Broadwayt a *show business* egyetemes fővárosává, lehetővé téve, hogy számos közeli és rokon jellegű üzleti vállalkozás is felviruljon, és hasznat hűzzen egy-egy színházi produkció kasszasikeréből.

Az emelkedő költségek ellenére jó néhány üzleties produkció bonyolít le kiterjedt európai turnét, s akár kisebb városokba is ellátogat, olyan épületeket keresve, amelyek egyetlen vagy korlátozott számú alkalomra is lefoglalhatók. A kockázatot, miszerint az előadás nem vonz elég nézőt, általában a helyi épület működtetője vállalja, míg a turné szervezőinek fix összeg jár, de az ilyen egyezségeknél többféle változata lehet. Az üzleties színház a maga műfajaival, repertoárjával, bombasikereivel, piaci munkájával és árujának reklámjával immár egész Európában jelen van, és sikeresen verseng a közpénzből szubvencionált színházzal. Ha bombasikerekben ideiglenesen hiány mutatkozik, avagy a meglévők jogdíja túlságosan magas, az üzleti alapon álló producerek még mindig elővehetik a múlt nagy sikereit, amelyeket nosztalgikus és „retro” csomagolásban hoznak vissza, azon az alapon, hogy ami régen bevált, az most is működni fog. Az üzleties színház kiválóan ért saját mitológiájának táplálásához és új, nosztalgiait keltő áruként való csomagolásához; többször is újra hasznosítja a maga sikereit, például oly módon, hogy a színházi produkcióból filmet gyártat, majd a filmet ismét színpadra viszi. Így történt ez a *Producerekkel* is, amely mintegy önmaga referenciájává vált.

Az üzleties színház a maga markáns formulaszerű megközelítésével a globalizációnak, az alkotófolyamat szabványosított és uniformizált menetének, termékeinek és azok kiaknázásának a kulturális aspektusait tükrözi. A termék rendkívül mozgékony, és amennyiben megfelelő számú vásárlóképes néző van, bárhol a világon reprodukálható. Mivel az üzleties színház szabványosítja a gyártási folyamatot és a terméket, és termékei rögzített határidő nélkül forgalmazhatók mindaddig, amíg elegendő jegy fogy rájuk, természetesen csökkennek a vállalkozás kockázatai, és megnőnek a profit-szerzés lehetőségei. Ebben az összefüggésben alapvetően fontos a producer szerepe: ő szedi össze a vállalkozáshoz, pontosabban az alapötlethez a tőkét, ő hozza a legfontosabb üzleti és művészi döntéseket annak érdekében, hogy védje a beruházást, és biztosítsa a profit-szerzést. Az üzleties színházban működő művészek –



Antoine Poupel Battuta felvétele



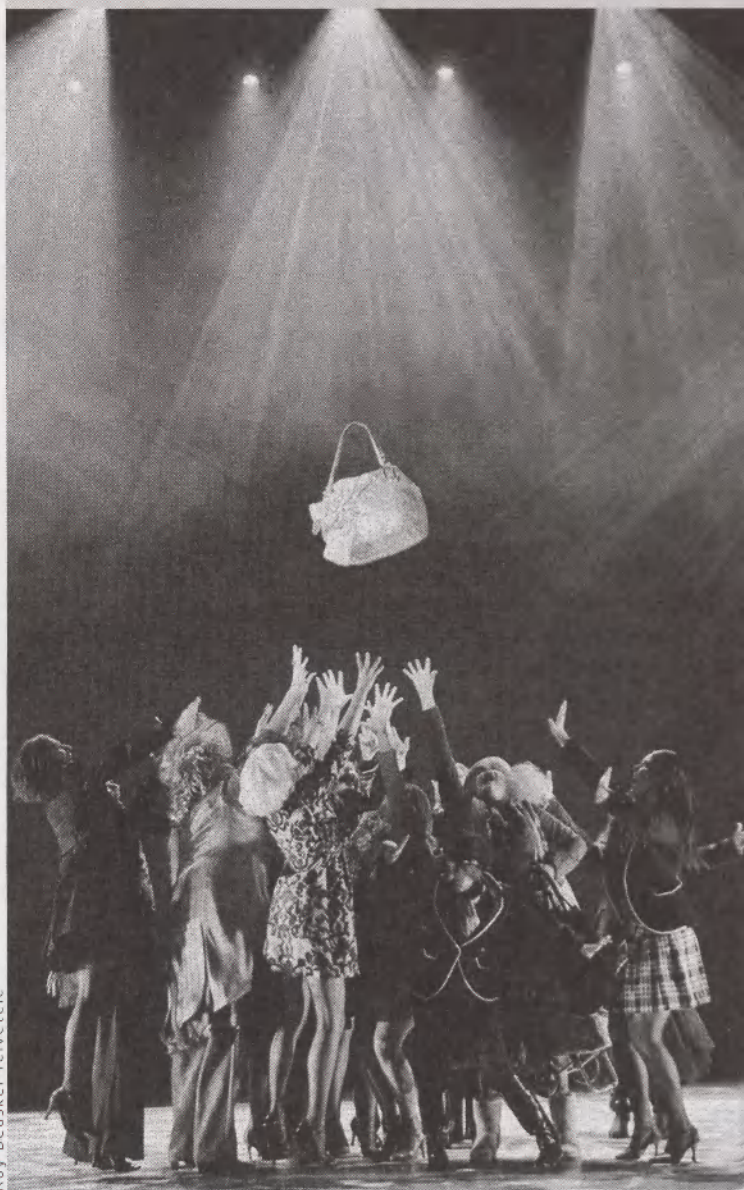
írók, színészek, zeneszerzők, rendezők, tervezők, zenészek – kötelesek respektálni a producer szavát és tekintélyét, lévén hogy őket is a producer választotta ki, és a producer köt velük szerződést. Az egyéni szerződések – a főszereplőkéitől eltekintve – kollektív tarifákon és szabályokon nyugszanak, amelyeket a színháztulajdonosok és producerek a különböző színházi szakszervezetekkel folytatott tárgyalások során rögzítettek. A producerek egy pontosan kidolgozott vállalkozói struktúrában működnek, amely gyakran fiókvállalatokat és üzletársi kapcsolatokat is foglal magában, és a szerzői jogokra specializált ügyvédek szaktudását is igénybe veszi. Napjainkban e jogok médiaközi kiaknázása összeköttetést teremt egyfelől az üzleties színházi vállalkozások és mellékágaik, másfelől a zenei, televíziós, film- és reklámpiar, a különféle digitális melléktermékek, valamint egész sereg alvállalkozó között; ez utóbbiak a márkázott és copyrightolt színházi produkciókhoz kapcsolódó különféle árucikkek forgalmazásában érdekeltek.

Joop van den Ende nem tartozik a híres európaiak közé, és a színházi szakma számos képviselője még csak nem is halott róla – holott az európai üzleties színház egyik főszereplőjéről van szó. Stage Entertainment nevű vállalkozása, amely 35 cég konglomerátuma, 25 nagy színházépülettel rendelkezik Moszkvában, Berlinben, Hamburgban, Milánóban, Párizsban, Barcelonában, Madridban, Londonban és más európai nagyvárosokban, és öt színházból álló komplexumot tart fenn a Broadway is. A holding eredeti produkciói és egyes Broadway-előadások kópiái hosszú szériákat érnek meg több európai nagyvárosban és a számos turnén; és a kiegészítő vállalkozások egyaránt működtetnek szereposztó irodákat, eseményszervezést, jegyárúsító rendszereket, a színházépületek körüli ingatlanfejlesztést és a sikeres előadások digitális újrahasznosítását. Van den Ende szerény körülmények között kezdte pályáját. Először egy amszterdami üzletben árult papírkalapokat, tréfás álarcokat és egyéb bulikellékeket, majd az 1960-as években olcsó produkciókat és egyszerű turnékat szervezett, később pedig szórakoztató tévé-show-kkal keresett jelentős összegeket. Az 1990-es években hatalmas profittal adott túl tévés érdekeltségén, és ettől kezdve az üzleties színházra nyergelt át. Mivel a hollandiai piacot túl szűknek találta – noha úttörő módon busszal szállítottatott német nézőcsoportokat a maga utrechti és scheveningeni színházaiba –, tucatnyinál is több

BALRA FENT: A Chicago egy indianapolisi előadásban

FENT: A Zingaro lovas színház

LENT: Crazy Shopping (Koninklijk Theater Carré, Amsterdam)



Roy Beusker felvétele



JOBBRA FENT:
Producerek
(Masquerade
Theatre)



A Trója
látványszínházi
előadása

németországi színházépületet vásárolt meg, nemegyszer összesen egy euróért, a csőd szélére jutott városi hatóságoktól. Ezután milliókat fektetett modernizálásukba, és saját produkcióinak hosszú előadás-sorozatait indította el bennük. Létrehozta saját Van den Ende Alapítványát is, amely ösztöndíjakkal segíti fiatal tehetségek továbbtanulását, és támogatja a nem-üzleties színházi szervezetek piaci munkájának tökéletesítését. Az Alapítvány a fő befektetője az Amszterdam szívében megnyílt DeLaMar nevű új színházépületnek. A Stage Entertainment módszeresen hozza létre saját produktumait, hogy aztán különböző piacokon kipróbálja őket, és siker esetén kópiákat állítson elő. Főbb sikerei közé sorolandó az ABBA popegyüttes zenéjére épített *Mamma mia*, amely több városban ért meg hosszú szériákat, és jelenleg is legalább négy együttes turnézik vele. 14 millió nézőjével és 550 millió eurós forgalmával a Stage Entertainment egyike Európa legnagyobb szórakoztató színházi vállalkozásainak.

A közszínház specifikus érdemei

Önmagában nincs semmi baj a törvényes vállalkozásként működő üzleties színház lenyűgöző sikerével: sokak számára teremt munkalehetőséget, és nézők mil-

lióit elégíti ki. Amikor a nézők belépnek egy színház előcsarnokába, sokan közülük nem is tudják, hogy üzleties vagy közpénzen fenntartott színházba, illetve előadásra váltottak-e jegyet, habár a jegy jóval magasabb ára eligazíthat egyeseket. A közszínházak műsora és reklámozási stílusa gyakran utánozza az üzleties színházakét, mert így remélik növelni a pénztári bevételt; ennek eredményeként a színművészet e két kategóriája első pillantásra talán nem is különbözik olyannyira egymástól. Számos szubvencionált színházban felváltva adnak elő üzleties és szubvencionált produkciókat. Esztétikai és intellektuális alapon az üzleties színház

bízvást bírálható a maga kliséiért és formuláiért, érzékösségéért és eszképpista fantáziajátékaiért, a sztárkultuszért s az azonnali siker és dicsőség hajszolásáért; mint ahogy az is szemére vethető, hogy kerüli a komplexitást, és mellőzi a kritikai állásfoglalást. Termékeit az a kulturális ipar állítja elő, amely a mai kapitalizmus egyik leglegendésebb ágává vált, és olyan eszméket, képeket és hősoket forgalmaz, amelyek-akik jelentős anyagi haszonnal árulnak globálisan fogyasztható élményeket egész sereg egymáshoz kapcsolódó médiumban.

Mindazonáltal politikai és különösen kultúrpolitikai szempontból nézve az üzleties színház sikere aláássa a közszínházat, és csökkenti a közösségi szubvenció igényének evidenciáját.

Miért függ valamely társulat vagy játékhely léte a közösségi szubvenciótól, ha egy producerként fellépő magánszemély szubvenció nélkül is képes színházat csinálni, sőt még profitot is szerez vele?

É kérdésre a válasz nem csupán összetett és bonyolult, de megpendíti a művészi impulzus prioritását is a pénzkereset hajtóereje fölött. A standard termékek örökkévalóságához képest a közszínház az újítást és a művészi megújítást emeli ki. Hitet tesz a művészi kockázatvállalás értéke, a művészi kifejezés változatos-

sága mellett, szemben a rögzített mintákat és formátumokat előíró üzleties kulturális ipar uniformizáló nyomásával. Mozgósítja a felfedezői igényt, és táplálja azokat a kiváltságos fiatal tehetségeket, akik tapasztalt kollégák mellett játszhatnak, és tanulhatnak tőlük, ahelyett, hogy csak a sztárokat állítaná rivaldafénybe, és minden más szereplőt a díszlet elemeivé degradál.

Vannak továbbá intellektuális és állampolgári jellegű érvek is. A közzsínház, amely nem kizárólag a pénztári forgalomtól függ, obskúrusabb és nem valami vonzó témákkal is foglalkozhat, ellentétben az üzleties színházzal, amelynek tipikus helyzetekre és narratívákra kell fókuszálnia, és sztereotipizált cselekményeket kell felkérődznie. A közzsínház, ahelyett, hogy eszkéipista fantáziajátékokat kínálna, kritikus álláspontokat fogalmaz meg a valósággal szemben. Kiállhat népszerűtlen nézetek mellett, tabukat szeghet meg, revideálhatja a történelmet, és leleplezheti a mitológiákat, vitákat kavarhat és kezdeményezhet. Az üzleties színház ugyanakkor messzire elkerüli a vitatható témákat, és az emberi lét bonyodalmaival és kihívásaival néhány előre kiszámítható sémára vagy közös nevezőre, a jóknak a rosszak fölött aratott giccses, öncélú diadalára, a féltékenységen és a gyűlölködésen felülemelkedő szerelemre vagy a gonoszt és a gaztetteket legyőző igazságra redukálja.

Míg az üzleties színház nagy nézőtereket tölt meg olyanokkal, akik hajlandók és képesek szép pénzt fizetni szórakoztatásuk fejében, a közzsínház változatos mikrotársadalmat gyűjt egybe olyan egyénekből és csoportokból, akik/amelyek valószínűleg tisztában vannak a maguk alapvető nézetkülönbségeivel és viszállyaival, de épp azért látogatják a közzsínházat, hogy a különböző álláspontok élesen megfogalmazott és vitára bocsátott változatával találkozzanak. A közzsínház képes valamely ügy híveit összegyűjteni, sőt akár mozgósítani is, de ugyanakkor számításba kell vennie a közvélemény komplex arénájában található ellenfeleket és másként gondolkodókat. A közzsínház a demokráciákra jellemző szabad kérdésfeltevésekről, míg az üzleties színház a hatalmas szabadidő-piacon elérhető profitról szól. A szubvencionált színház közönsége egy, a demokratikus vitában érdekelt állampolgári mikroközönségnek felel meg, míg az üzleties színház közönsége szórakoztatásukért fizetni kész fogyasztókból áll. Az üzleties színház a kassza fellendítése érdekében nagyítja fel a sikereket; a közzsínház a helyi közösség különféle érdekeit és ízléseit szólítja meg, és lehetővé teszi, hogy specifikus művészeti műhelyek szerveződjenek és boldoguljanak.

Mindezek az elvi megkülönböztetések, csakúgy, mint azok az érvek, amelyek a közzsínház és a szubvencióra való jogosultsága mellett szólnak, közismertek és gyakran elhangzanak; ilyenkor élesen és egyértelműen kap hangot az üzleties színházról való elhatárolódása is. A színházi szakemberek és általában az ilyen elvek megfogalmazói esetében a felsorolt érvek mély meggyőződést és magától értetődőnek tekintett igazságokat tükröznek, és egyúttal kifejezik a közzsínházban dolgozó vagy annak sorsában érdekelt valamennyi személy érdekeit is. A legfontosabb kérdés csak az: meggyőződik-e ezek az érvek a politikusokat a színház közösségi szubvencionálásának további fenntartásáról – és ha igen, meddig.

Az üzleties színházban dolgozókat ez a vita nem érdeklősebben. Rámutathatnának, hogy az ő színházípusuk esetében sem ismeretlenek a váratlan fordulatok és változások; időnként ők is elvesznek kevésbé népszerű témákat és álláspontokat, ők is kiállnak új értékek és normák mellett, ők is különböző közönségeket szólítanak meg. Emberségüket azzal is bizonyíthatják, hogy különböző kontinenseken, a legváltozatosabb kultúrákban és politikai rendszerekben váltottak ki tömeges lelkesedést az olyan produkciókkal, amilyen például *Az Oroszlánkirály*. Végső soron azonban az üzleties színház profi művelői is tudják, hogy nekik is szükségük van a közzsínházra mint saját kísérleti és fejlesztési részlegükre, a feltörekvő tehetségek felnevelő közegére és az újítások forrására, hiszen mindezeknek ők is hasznát veszik. Való igaz, hogy a közzsínház a maga szubvencionált helyeireival versenytárs is, és elhódít olyan potenciális nézőket, akiket más-különböben talán ők nyerhetnének meg; no de potenciális nézőből még így is akad elég. Mindent egybevetve az üzleties színház működtetői tudják, hogy szövetségesei egy nagy hatalmú kulturális iparágnak, a szórakoztatóiparnak, amely úgy áll mögöttük, mint a közzsínház mögött a kormány. Ha a kormány nem emeli az adókat, és nem kezdeményez új vagy további szabályozást a szórakoztatóiparban és annak szakszervezeti kapcsolataiban, különösen pedig az épületeknek mind a nézőkre, mind a dolgozókra vonatkozó biztonsági előírásaiban, akkor minden szép és jó. Inkább függjenek az állhatatlan és kockázatokkal teli piactól, semmint az igazságosztó kormánytól.

A közpénzekből nyújtott szubvenció lehetősége egészen a reneszánszig, az arisztokrata mecénatúráig nyúlik vissza, majd megtestestült a Comédie-Française-ban (1680) és a bécsi Burgtheaterban (1741) mint udvari és állami színházakban; folytatódott a XVIII. század óta az emancipálódott középosztály és egyes városi hatóságok beruházásain át, hogy aztán a XIX. század folyamán újrafogalmazódják a nacionalizmus ideológiájában és a nemzeti színházi mozgalmakban. A második világháború után kialakított feltételek a színházban a jóléti állam jogos haszonélvezőjét és a nyugat-európai kultúra demokratizálásának eszközt látták. A vasfüggöny mögött, Közép- és Kelet-Európa kommunista országaiban a színház a tömegek ideológiai indoktrinációjának nagy erejű médiumaként virult. A hidegháború befejezése óta, amikor is győzött a szabad piacba vetett hit és vele együtt a neoliberális ideológia, a közzsínház Európaszerte veszélyeztetve és fenyegetve érezte magát, és az évtizedek óta élvezett közösségi támogatás már nem minősült olyan magától értetődő kiváltságnak, mint korábban. Az üzleties színház sikere mindinkább destabilizáló és delegitimáló tényezőnek minősül; ez magyarázza a közzsínház érdemeit bizonygató folyamatos védőbeszégeket. A közösségi szubvenció azonban nem lehet sem jogcím, sem megújítható kiváltság; inkább azt fejezze ki, milyen egyértelműen profitál a közönség a nem-üzleties, alapvető felelősségeivel tisztában lévő és a maga sajátos módján igenis lukratív színház jóvoltából.

FORDÍTOTTA: SZÁNTÓ JUDIT

Koltai Tamás

Magyar változat: a naxoszi modell

Richard Strauss *Ariadné Naxosz szigetén* című operájában egy burzsoá mecénás, „Bécs leggazdagabb embere”, ahogy Hugo von Hofmannsthal librettójában szerepel, színházzal kedveskedik a vendégeinek. A program szerint előbb egy kortárs fiatal szerző „komoly operája” (*opera seria*) kerülne színre, majd egy könnyű hangvételű populáris darab, a népszerű celeb közreműködésével. A két, egymás utáni előadás azonban túl hosszúra nyúlna, és belecsúszna az időpontját tekintve előzetesen rögzített tűzijátékba, amely mégiscsak az est fénypontja. Ezért a házigazda úgy dönt, hogy a két darabot egyszerre – egy időben és egy helyen – kell játszani és nézni. Mintegy szinkronban egymással.

Ebben fölfedezhetjük a magyar színházi működés metaforáját. Ugyanazon a színpadon, (csaknem) azonos időben van jelen a kortárs magas művészet és a szórakoztatóipar. A különbség az, hogy az eredeti „naxoszi modell” a mecénás pénzből jön létre, vagyis magán-színház, míg a magyar változatot az állam finanszírozza, tehát közszínház.

Mácsai Pál említi egy tanulmányában (*Szilánkok egy közös mozaikhoz, SZÍNHÁZ, 2008. szeptember*), mennyire méltatlan, hogy a művészszínház és a kereskedelmi színház egyaránt az adófizetők pénzből tartja fenn magát, és az utóbbinak „olyan pályán kell érvelnie az évi betevőért – szakmai fórumokon, vitákon, pénzosztó helyeken, sajtóban –, ahol a művészszínházak híveitől folyamatos frusztráció éri, és kétségtelen szakmai érnyei: a profizmus, a nézettség, a gyakran kiemelkedő színészi munka nem nyeri el méltó megbecsülését”. Majd így folytatja: „Olyan zavaros helyzet ez, mintha egy színházi estén több darab menne a színen egyszerre. Hol egy friss musicalből érkezik végszó, hol a *Hamlet*ből.”

Ez a zavaros helyzet nem abszurditás, hanem Hofmannsthalnál és Richard Straussnál valóságosan (a fiktív színpadi valóságban), a mai magyar színházban jelképesen működő modell.

Bár Dragan Klaić utal rá, hogy néha elmosódik a határvonal a közszínház és az üzleties színház között – ő az angol eredetiben közszínháznak és kereskedelmi színháznak nevezi, mi az utóbbit az „üzleties színház” fogalmával helyettesítjük –, s „számos szubvencionált színházban felváltva adnak elő üzleties és szubvencionált produkciókat”, lényegében mégis két, egymástól minden tekintetben különvált területről beszél. Ez azonban a magyar színházra a legkevésbé sem érvényes. (Már az idézett megállapítás is pontatlan, hiszen a szub-

vencionált színházban a kereskedelmi – „üzleties” – produkciók is szubvencionálva vannak, tehát *ténylegesen* nem piaci alapon működnek.) Ha az üzlet(es) színház „azért létezik, hogy pénzt keressen”, továbbá egyik kritériuma, hogy kizárólag magántókéből jön létre, és működésében „alapvetően fontos a producer szerepe”, akkor Magyarországon – talán egyetlen kivételtől eltekintve, amelyre még visszatérek – nem létezik üzleties színház. (Ebben az értelemben az *üzleties* elnevezés megengedőbb, mert üzleti *célzatú*, de nem *egyértelműen* piaci szemléletű színházat jelent.)

Klaić megkülönbözteti a „szórakoztatása fejében” szép pénzt fizetni képes nézőt és a közszínházat látogató nézőt, aki azért jár oda, mert „a különböző álláspontok élesen megfogalmazott és vitára bocsátott változatával” kíván találkozni. „A szubvencionált színház közönsége egy, a demokratikus vitában érdekelt állampolgári mikroközösségnek felel meg, míg az üzleties színház közönsége szórakoztatásukért fizetni kész fogyasztókból áll.” Nem kíván különösebb magyarázatot, hogy ezt a mechanikus megosztást egyetlen magyar színház sem fogja magáénak vallani, ahogy a nézők eleve két, egymással ellentétes szellemi igénykategóriába sorolása is a lebecsülésüket jelentené.

Magyarországon a kétféle színház típus sok *köszínházban* manifeszt módon keveredik, sőt stratégiai-taktikai szimbiózisban él. Úgy is fogalmazhatnánk, hogy egymást tartják el. (Az adófizetők pénzből.)

Hevesi Sándor szerint a színházzal *általában* „a nagy francia forradalom után” kezdődött a baj, „amikor teljesen megbukott a feudális világ, megszűntek a mecénások, s néhány udvari és állami színházat kivéve, kapitalista privát vállalkozás, magyarán szólva *üzlet* [kiemelés Hevesitől] lett a színház, tehát természetszerűleg tömegfogyasztásra kellett berendezkednie”. Amikor ezt írta, már a Nemzeti Színház igazgatója volt. A nemzetállami lét emblémájaként létrejövő nemzeti színházak története, amiről Klaić is említést tesz, Magyarországon kapott egy gellert. Ha kiválasztjuk a Hevesi vezette Nemzeti Színház egyik évadát, mondjuk, az 1924/25-ösöt (az idézett, *Színház és közönség* című írás 1924-ben született), ellenőrizhetjük, hogy a szezon során a két színpadon bemutatott ötven (!) előadás egyharmada sílány, feledésre ítélt hazai és külföldi tucatdarabocska. Számolatlanul találunk ahhoz hasonló kritikát, amelyet Schöpflin Aladár írt Nyáry Andor ekkor bemutatott, *Nyúl a bokorban* című művéről: „Ez a darab mélyen alatta áll a Nemzeti Színház kötelező színvonalának.” Bodrogi

Gyula múlt havi számunkban közölt interjújában említi, hogy a háború előtti Nemzeti Színházban *A bolond Ásvayné* háromszázszor ment, a *III. Richárd* pedig évente egy tucatszor. Az üzlet szerves része volt a közszínháznak. Hevesi maga is rendezett operettet a Nemzetiben, a következő évadban – Hervé *Lilijét* –, tehát *a Nemzeti Színház nem felelt meg a közszínház emblemikus eszményének*. (Ellentétben más nemzeti színházakkal, például a lengyellel.)

Az állam vagy a helyhatóságok által szubvencionált színház létét az az evidencia vagy fikció indokolja – később érdemes lesz elgondolkodni rajta, vajon az előbbi-e vagy az utóbbi –, hogy ezeknek az intézményeknek érdekében áll a magas kultúra fenntartása. „A standard termékek örökkévalóságához képest a közszínház az újítást és a művészi megújíthatóságot emeli ki – írja Klaić. – Hitet tesz a művészi kockázatvállalás értéke, a művészi kifejezés változatossága mellett, szemben a rögzített mintákat és formátumokat előíró üzleties ipar uniformizáló nyomásaival.” Ez a megállapítás a mindenkor magyar színházi viszonyokra csak megszorításokkal igaz. Két színházi szakember, Kárpáti Aurél kritikus és Németh Antal, a Nemzeti Színház akkori igazgatója, egy 1936-ban publikált dialógus résztvevőiként (a *Színház és üzlet A Színpad* című folyóiratban jelent meg) paradox módon ítélik meg a támogatott és a független színházak művészi lehetőségeit. Kárpáti szerint a szubvencionált színházak inkább a múlt hagyományainak őrzői, és az új kezdeményezés általában „nem hivatalos helyről, nem szubvencionált színházakból indult ki”. Németh ezzel szemben azzal érvel, hogy ha így van is, az államnak éppen az utóbbit kell felkarolnia. „Mit tudtak volna az úttörők produkálni, egy Copeau, egy Bragaglia, egy Dullin, egy Jouve, ha ők még szubvenciót is kaptak volna az államtól!” Kárpáti a színház függetlenségét védi az állami szubvenciótól, „a láthatatlan cenzúra feszélyezéséről” beszél, ami „a színházat kiszolgáltatja a mindenkor kormányhatalomnak”. Németh ezzel szemben bízik „a színházi kultúra tervszerű irányításában”, a színház „belső világnézeti megújításában”, „a céltudatos színházpolitikában”, „a kemény kézzel végrehajtott gyökeres tettekben”. Kárpáti több szabadságot, Németh „energikus, egységes irányítást és egységes gondolkodást” kívánna. Hozzáteszi: „De holnap talán már neked lesz ismét igazad.” Ha húsz évvel később módjuk lett volna folytatni a beszélgetést, Németh mint az „egységes gondolkodás” áldozata, Kárpáti pedig mint a – kényszerű – szószólója, alighanem valóban szerepet cserélnek. (Véleményüket publikálni viszont nem lett volna módjuk.)

„A repertoárszínházi gyakorlatot az állami tulajdon, szubvenció és ellenőrzés tartotta fenn és irányította, szigorú ideológiai alapokon.” Klaićnak az 1945 (Magyarországon 1949) utáni kelet- és közép-európai színházi modellre vonatkozó megállapítása csak nagy általánosságban érvényes. Az egyes országokban, például Lengyelországban, az NDK-ban vagy éppen a cseheknél és a románoknál eltérően alakultak a viszonyok. A magyarországi „zsákutcás fejlődés” (Bibó formuláját veszem kölcsön) a szubvencionált és üzleties színház kapcsolatának (szimbiozisének) létrejöttében különösen szembeszökő.

Az ötvenes-hatvanas évek kisszínházi mozgalmi nálunk megkésett, szórványosan és a politika engedékenységének kiszolgáltatottan jelentkeztek. A relatív autonómiát az Egyetemi Színpad Universitas Együttesének produkciói élvezték, itt a hatvanas évek elejétől a Ruszt József, később Halász Péter nevével fémjelzett előadások alternatívát jelentettek az ekkortájt meglehetősen konzervatív repertoárszínházi gyakorlatban. Az évtized közepétől a politikailag megbízható Kazimir Károly vezette Thália Színház megnyithatta saját stúdióját, amelyben ideológiailag a „tűrt” kategóriába tartozó darabokat és szerzőket (például Beckettet, Eörsit és Csurkát) játszhattak. Az évtized végén megalakulhatott a stúdiószerű Huszonötödik Színház, amely ugyancsak „hivatalos engedéllyel” folytathatott gondolati és stílári kísérleteket. A Nemzeti Színházban az ekkor már politikailag kegyvesztett Major Tamás mindkét színpadon provokatív szellemben újított Peter Weisszel, Brechtel és Brecht-felfogású Shakespeare-rel. Az évtized végén a „mozgalom” áterjedt vidékre, Debrecenben egy új magyar darab Peter Weiss *Marat/Sade*-jától ihletett címmel és szellemben került színre

a próbaszínpadon, Kaposváron a nyitás a stúdióként használt városi könyvtárból indult.

Ezek az előadások a hagyományos, avitt kőszínházi intézményrendszer lazították fel – belülről. A szubvencionált állami színház, vagyis a hagyományok védereje, ahogy Kárpáti Aurél fogalmazott, önmaga próbálta létrehozni a szubkulturális alternatívát. Mozgatói részint a szisz-



FENT: Bajor Gizi a Nemzeti Színház *Lili* című operettjében (1926)

JOBBRA: Libikóka (Várad Hédi és Gábor Miklós, Madách Kamara, 1962)

téma oszlopai – a tolerancia határait jól ismerő befutott rendezők –, részint relatíve renitens, a szűk mozgáster kihasználására törekvő fiatalok voltak.

A leírt folyamattal párhuzamosan megindult – ugyancsak belülről – az üzleties szellemű előadások terjedése a repertoárban. A három, hagyományosan jó minőségű művészszínház – Nemzeti, Víg, Madách – közül elsőként az utóbbiban. A hatvanas évek elejétől jelentek meg itt olyan darabok, mint Gibson *Libikókája*, Agatha Christie krimije, *Az egérfogó*, Achard-tól *A bolond lány* és Neil Simon bulvárkomédiája, *a Mezőláb a parkban*. Némelyikük többszáz szériát futott a Madách Kama-

raszínházban (ma Örkeny Színház). Kezdetben a Madách Színház (politikai) kiváltságot élvezett ezeknek a daraboknak az előadására, és az elején még elvárták tőle, hogy a kommersz művek kiválasztásában tartson bizonyos színvonalat. A bulvár idővel a Madách Kamaracsaláttá vált, majd fokozatosan beszűrődött a körüli nagyszínpadra is, amely a nyolcvanas évek elején először mutatott be a nemzetközi piacon üzleti sikert aratott világhírű musicalt (a *Macskákat*), és a folyamat végül a Madách elmusicalesedéséhez vezetett. Először történt meg, hogy egy közpénzből szubvencionált állami közszínház átalakult ugyancsak közpénzből szubvencionált állami üzleties színházzá, ami tipikusan kelet-közép-európai jelenség. Csakhamar a Vígszínház is követte a példát, bár lassúbb ütemben, mindenesetre még a hatvanas években kerített sort Neil Simon *Furcsa pár* című vígjátékának bemutatására (a Pesti Színházban), amely férfi és női változatban mindmáig a közszínházak levehetetlen repertoárdarabja (egyik felújítása utóbb már a Vigben is a nagyszínpadon történt), és a hetvenes években még társadalmi töltetű, fiatal nézőket megszólító új magyar musicalek után a következő évtizedtől kezdve áttért az operettekre.



Vidéken nem volt szükség átalakulásra, mert ott az ötvenes évek eleje, az államosítás óta egyfolytában érvényben volt az a szemlélet, hogy mivel minden városban csak egyetlen színház van, annak kell kielégítenie minden igényt, a klasszikus műveltség terjesztésétől a könnyű szórakoztatásig, és ez a felfogás a szórakozási lehetőségek radikális megnövekedése, például a televí-

zió megjelenése után sem változott lényegesen. Pontosabban csak kevés elkötelezett színházi ember próbált rajta változtatni egy-egy társulat élén, például a hatvanas évek elején újonnan létrejött veszprémi színházban vagy az évtized végétől fordulatot végrehajtó kaposvári, szolnoki és kecskeméti együttesben.

A nyolcvanas évektől kezdve az érinthetetlen tabuk kivételével mind kevesebb ideológiai megkötést kizabáló és ezzel párhuzamosan mind kevesebb anyagi támogatást nyújtó állam már nem bánta, ha a színház az üzleties előadások arányának növelésével kompenzálja a szubvenció csökkenését, sőt maga készítette erre a társulatokat. Ez a folyamat a rendszerváltozás után teljessé vált ki. Még ha az elején, majd az ezredforduló tájékán – a jobboldali kormányok részéről – voltak is törekvések bizonyos ideológiai elvárások megfogalmazására, a színházpolitika jobbra nem „irányított” (a legkevésbé sem érezte kötelezőnek annak az *ideológiamentes* erkölcsi-világnézeti eszménynek a szorgalmazását, amit Németh Antal olyan fontosnak tartott), inkább érdeklenséget tanúsított. Többször belekezdett valamilyen szükséges strukturális reformba – vagy inkább úgy tett, mintha bele akarna kezdeni –, de végül nem csinált semmit. A *politikai hatalom az elmúlt két évtizedben semmilyen felelősséget nem viselt a színházért*. Megúszásra játszott. Értékszemlélete nem volt, a teljesítmények szektorsemleges, szakmai értékelésére nem vállalkozott, a színházművészetben jelentkező radikálisan új jelenségekre nem válaszolt, a spontán megmutatkozó változások iránt rugalmatlanságot vagy inkább vakságot mutatott. Hagyta a maguk útján menni – romlani – a dolgokat. Egyvalamit tett: folyamatosan megszorított.

Ebben a fokozatosan romló helyzetben még zavarosabbá vált az üzleties színház és a közszínház – Mácsai Pál terminológiája szerint a kereskedelmi és a nem kereskedelmi színház – viszonya. Az nyilvánvaló, hogy Magyarországon *jelenleg* nehezen képzelhető el tisztán piacorientált üzleties színház. Nincs olyan piac, mint a Klaić említette európai nagyvárosokban, amely – egyszerű díszletben játszott, kevés szereplős, olcsón utaztatható, népszerű színészekkel készített előadások kivételével – egy produkciót el tudna tartani, illetve a befektetőnek profitot hozna. Nincs ennek megfelelő színházi infrastruktúra sem, nincsenek viszonylag igényes színháztechnikával felszerelt, egyszerűbb és bonyolultabb darabokat (musicaleket) kiszolgálni képes színházépületek és olyan szórakoztatóipari lebonyolítóhálózatok, amelyek a „kereskedést” működtetnék. Addig pedig az *üzleties* vállalkozásokat is a szubvencionáló állami rendszer tartja el. A leginkább – és egyben legjobb – üzleties színház a Madách Színház. Megérdemelné, hogy tisztán piaci alapon működjön, és bár lehet, hogy közel jár hozzá, de egyelőre nem képes rá. Megérdemli a szubvenciót, pusztán a színvonala miatt. Műfajában, a zenés színházban egyedül képvisel nemzetközi nivót. Ízlését, előadásainak szcenikai kiállítását, színészszerkezetét, rendezői, muzikális megvalósítását tekintve vetekszik a neves külföldi mintákkal. Közszínházi besorolásában mindamelllett van valami abszurd, még akkor is, ha elegánsan szórakoztató, szemet gyönyörködtető, szcenikai eljárásaival elkápráztató, szereplőinek szakmai tudásával meggyőző előadásai végeredményben



Schiller Kata felvétele

János vitéz (Nemzeti Színház)



A Chicago a HOPPart előadásában

esztétikai élményben részesítik a közönséget. Sok – a Madách Színháznál magasabban szubvencionált – közszínházról ugyenez nem mondható el, ellenkezőleg, némely produkciójuk kifejezetten a jó ízlés és az erkölcsi minimum elleni merényletként könyvelhető el. Talán egyszer eljön az idő, amikor a gazdaság általános állapota és a műfaj iránt érdeklődő közönség személyes helyzete lehetővé teszi, hogy piaci áron keljenek el a közpénzből *nem* támogatott Madách Színház előadásainak jegyei, és – jövőbeni – tulajdonosaiknak megérdemelt profitot hozzanak.

Az előbbiekből nyilvánvalóan következik egy paradoxon. Ha egy ízléses és szakszerű üzleties színház bizonyos esztétikai mutatók tekintetében fölötte áll egy alpári és szakmailag bárdolatlan közszínháznak, melyikük érdemi meg a szubvenciót? Vajon a kereskedelmi szolgálat és a közszolgálat határa a műfajok között húzódik? A *Chicago* akkor is üzleti színház, ha Zsótér rendezi a HOPPartal? Egy artisztikus könnyű zenés darab és egy lebutított klasszikus közül melyik az értékeesebb? Egy sziporkázóan szellemes *Csárdáskirálynő* vagy egy gagyi *Bánk bán*?

A kérdésben benne van a felelet. Támogatni az értéket kell, és *hogymi az érték, az egzakt módon megállapítható*. Akkor is, ha ez ellen tiltakoznak azok, akiknek van okuk elutasítani az objektív esztétikai értékelést, mivel kihullanának a rostán. Ha értékalapon ítéljük meg a művészi teljesítményt, nem a könnyű-zenés műfaj, az operett és a musical áll az egyik oldalon és a hagyományos dráma a másikon. Máshol kell keresnünk a különbséget. Ha Klaić kritériumait, a „művészi kockázatvállalást”, a „rögzített minták elutasítását”, a „kulturális ipar uniformizálása” elleni fellépést tekintjük közszínházi mérvadónak, akkor Mohácsi János *Csárdáskirálynő*-rendezése pregnáns közszínház volt. Ha tovább olvassuk Klaićot, még inkább meggyőződhetünk erről: „A közszínház, ahelyett, hogy eszképi

fantáziajátékokat kínálna, kritikus álláspontokat fogalmaz meg a valósággal szemben. Kiállhat népszerűtlen nézetek mellett, tabukat szeghet meg, revideálhatja a történelmet, és leleplezheti a mitológiákat, vitákat kavarhat és kezdeményezhet.” Mohácsi *Csárdáskirálynő*je pontosan ezt tette. Mi a probléma? – kérdezhetné bárki. Hiszen közszínházban jött létre, Kaposváron. Ez igaz. Akkor viszont egy olyan *Csárdáskirálynő*, amelyik „tipikus helyzetekre és narratívákra fókuszál, és sztereotipizált cselekményeket kérdez fel” – Klaić meghatározása szerint –, tipikus üzleties színház, s ha tipikus üzleti érdekből nem engedi át a darab előadásának megvásárolt (csakugyan megvásárolt?) jogát egy közszínháznak, akkor maga hívja föl a figyelmet arra, hogy ennek megfelelően, tisztán üzleti alapon kellene működnie.

A közszínházi értéket nem műfajok, drámatípusok, társulatok vagy alkalmi együttesek, hanem *előadások* hordozzák, amelyek különféle működési struktúrákban vagy struktúrán kívül jöhetnek létre, és közszolgálati értéküket – minőségükön túl – szemléletük, világnézetük, erkölcsi-gondolati állásfoglalásuk határozza meg. Ez magyarázza a magyarországi színházi gyakorlatban a közszínház és az üzleti színház már említett különös szimbiózisát, amely merőben eltér Nyugat- és Kelet-Európa legtöbb országának karakterétől. (Ezért nem *magyar* színházi gyakorlatot írtam, mert például az erdélyi magyar színházak e tekintetben különböznek számos magyarországitól.) Vannak teljes egészében a közszínházi ethoszra épülő társulatok (ahol a társulati munka a közszolgálati szellem biztosítója), vannak közszínháznak álcázott áltársulatok (ahol a szubvencionált üzleties előadások „tartják el” a rutinból letudott, *mímelt* közszolgálatot), és vannak a kettő között lavírozó átmenetek. Vannak továbbá független színházak, amelyek alternatív közszínháziságát olykor szintén a megélhetési üzletieség árnyalja. És van egy magánvállalkozás – erre utaltam a cikk elején –, Orlai Tiboré,



Koncz Zsuzsa felvétele



Schiller Kata felvétele

Jézus Krisztus Szupersztár (Madách Színház)

amely üzleti szellemben, közpénzek felhasználása nélkül sok esetben magasabb szinten lát el közszínházi funkciót is, mint az erre hivatott, szubvencionált színházak jó néhány.

Az értékpreferenciára képtelen hazai színházi struktúra és finanszírozási rendszer a közszínházba bújtatott üzleties színháznak kedvez. Az „újítással és a művészi megújulással” szemben „a standard termékek örökkévalóságának”. A szemünk előtt zajlik a Vígszínház és számos vidéki színház szubvencióval megtámogatott elüzletiesedése, aminek részint oka, ám még inkább az önkéntes elbulvárosodás kendőzésére használt ürügye a folyamatos állami pénzvonás. Az elterjedt gyakorlat ideológiai alapja olykor a fenntarthatóság, a nézőtér megtöltésének kényszere, olykor az eredeti értelméből kiforgatott „népszínházra” való hamis hivatkozás. „A közszínház a demokráciákra jellemző szabad kérdésfeltevésekről szól”, írja Klaić. Ez feltétele-

zi, hogy az állam érdekelt az ilyen színházak fenntartásában. A jelenlegi állam kinevezési és felügyeleti gyakorlata ellentmond ennek az elvnek. A politikai klientúra tagjai által betöltött színházvezetői posztokon ma tagadják a konfliktusok, a valóság, „az utca és az aluljárók” színházát, és azt hangoztatják, hogy „a remény színházára”, „az optimista színházra”, „a kiutat mutató színházra” van szükség. Klaić is beszél arról a színházról, amely „messzire elkerüli a vitatható témákat, és az emberi lét bonyodalmaival és kihívásaival néhány előre kiszámítható sémára vagy közös nevezőre, a jóknak a rosszak fölött aratott giccses, öncélú diadalára, a féltékenységen és gyűlölködésen felülemelkedő szerelemre vagy a gonoszt és a gaztetet legyőző igazságra redukálja”. Csakhogy ő az üzleties színházat definiálja így.

A „naxoszi modellben” ez is fordítva van. Itt a közszínházként fellépő politikai kurzusszínház hirdeti az üzleti filozófiát.

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

PÁLYÁZATI FELTÉTELEK: A pályázat jeligés.

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, színpadra 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 színpadra 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.



Tompá Andrea

Hátra sem fordul

ARANY MASZK FESZTIVÁL, MOSZKVA

Mindig is gyanakodva hallgatom a színpadról a „Moszkva, Moszkva” sóhajokat, melyeket Irina rebeg, kiált, vagy éppen mond el közönyösen. Csak akkor tudok neki hinni, amikor valami képzeletbeli városba vágyakozik, valami sosem volt, eltűnt vagy kitalált helyre, de semmiképpen sem oda, a valóságos Moszkvába. A *Három nővér* egy német rendezője mondta egykor, mennyire megijesztette a darab, hiszen ma már száz euróért jegyet válthat bárki egy moszkvai járatra, hogyan kell tehát elmondani, megindokolni ezt a vágyat, ezt a tehetetlenséget a színpadon. Nekem inkább az érthetetlen, hogyan lehet ebbe a valóságos városszörnyetegbe, Moszkvába vágyakozni. Ördögi ez a város, mondanám, bár spiritualitása alig van már, pusztán a pénznek, a legrosszabb, legpusztítóbb kapitalizmusnak a mindenütt jelen lévő, mindent megmérgező csápjai nyúlnak be valamennyi zugba.

Mert hogy az emberek éppen Moszkvába akarnak költözni, mint a Prozorov nővérek, és költöznek is, annak bizonyítéka az, hogy ma már tizenhatalmára hízott fel a város, és elviselhetetlenné vált. Minden emberi elveszett belőle; hatalmas, zajos metropolis, rettenően szennyezett is, annyi autóval, hogy bizonyos – egyelőre abszurdnak gondolt – számítások szerint a járművek rövidesen úgy belepik a város sugárútjait, utcáit, hogy semmilyen irányba sem lehet majd mozdulni, s éjjel egykor is lehet dugó, olyan mértékűt öltött a forgalom. Mindenki autóval jár, ha teheti, mert a metró gyors ugyan, de emberrengetegben kell küzdeni, mint valami dzsungelben, a benzin pedig olcsó, hiszen mégiscsak az olaj hazájában vagyunk. A moszkvaiak, mint Bulgakovnál, mindezt nyilván megszokták már. Kicsit talán büszkéek is grandiózus, gazdag, a pénz és valamennyi *esemény* központjának számító városukra, kicsit New Yorkhoz hasonló helynek tartják. Talán az is, csak sokkal embertelenebb. Még a felhőkarcolók tövében sincs ilyen magány, mint ma Moszkvában. Azt viszont észrevesszük, hogy a kisegítő munkát itt is, ahogy New Yorkban, az ázsiaiak, kaukázusiak, egyszóval a más fajúak végzik. Moszkva azonban jórészt fehér lett, kifehéredett az elmúlt években, sokszínűsége eltűnőben.

A fővárosban abszurd termékek abszurd áron kaphatók, mintha semmiféle ár-érték arány nem létezne. Apró retikült látunk egy mellékutcában átszámítva egymillió forintért, közönséges, félig-meddig külvárosi boltban minden ruhadarab ötven-hatvanezer forint volna. És luxusautók, nagyok és feketék tömege hullámszik az utakon, olyanok, amelyek Európa más útjain sehol.

Olyan világmárkák sorakoznak a belvárosban, amelyek nálunk sohasem fognak üzletet nyitni, mert nincs ki nek. Még az aluljáró apró boltjaiban is annyiba kerül a holmi, mint nálunk egy jobb helyen. Az ingatlanárak egészen elképesztőek, Bulgakov „negyedében”, a Patriarsije Prudin *penthouse* lakást vásárolhatnak minden pénzben milliárdokért a kriminálkapitalisták, ahogy az oroszok nevezik őket.

Egy új Bizánc ez, ahol az ördög éberebb, mint valaha. Hazatérve megnéztek egy kis dokumentumfilmet egy moszkvai kerületi adóhivatal vezetőjéről – egyik színházi élményemhez kapcsolódik, lásd alább –, aki négy-milliárd forintot érő családi ingatlanra tett szert egyetlen év alatt. A mi léptékeink szerint felfoghatatlan számok ezek.

Vendéglátónk, a színházi program összeállítója, Roman Dolzsanszkij arról beszél, hogy a gazdag főváros mindent képes fel- és megvenni, de maga alig termel értékeket. A színház Oroszországban ma vidéken virul, a provinciákban, ahol nemcsak kisebbek a közönségek, de ahol valóságos eseményekre van szükség. Az egész kortárs orosz drámaírás – márpedig ez a legfontosabb exportcikk – itt jött létre, minden ismert név vidékről származik. A főváros nagyszínházait, melyeket az állam tart fenn, a kereskedelmi színház csapdájába kergették. Az állam ugyan támogatja őket, de a jegybevétel követelménye miatt mindenféle kompromiszumra kényszerülnek.

Az élet felszínét Moszkvában valami olyan hamis értékrend, hamis szerepek uralják, ami egyszerűen bénító. A metrón merev arcok, mintha mindenki maszkot viselne, kisgyermeket, kutyát alig látni a városban, sérült embert pedig egyáltalán nem. Az eladó nem köszön meg semmit, csak a drága belvárosi boltokban tűnnek valamivel szívélyesebbnek. Mindenütt másutt gépiesen bonyolódik minden. Az emberek minden létező percet kihasználják telefonálásra, üzenetekre, kapcsolatba lépésre. Talán a magány az oka, hogy nincsenek igazi kapcsolatok. Vagy talán a sok munka, tűnődöm, hiszen mindenkinek annyi munkahelye van, amennyit csak elbír. A nyomás, a stressz elviselhetetlenebb, mint bárhol másutt. Talán már nem annak a feszültsége nyomja az embert, hogy bárhol bármi megtörténhet, metrórobbantás vagy az ellenőr hepciáskodása – a város ebben a tekintetben kicsit biztonságosabb lett. Minden zaklatottabb, gyorsabb, zsúfoltabb, és főleg személytelenebb, embertelenebb, mint valaha.



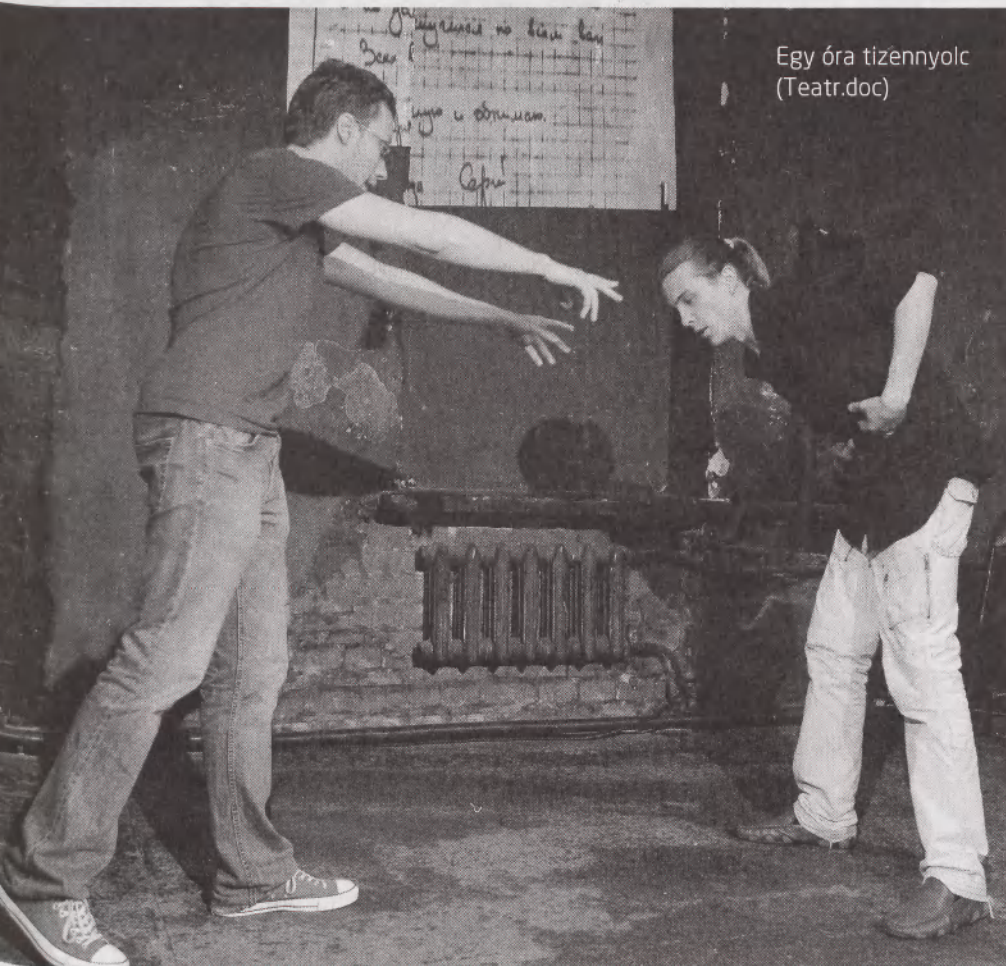
Ha nem tudnám, hogy a jövő mindig félelmetesebb az ember számára, mint a megtörtént múlt, hogy a jövőt sokkal ijesztőbbnek találjuk, és jóslataink sokkalta túlzottabbak, mint a már ténylegesen megtörtént múlttal kapcsolatos érzéseink, azt mondanám, valami nagy-nagy összeomlás szélén áll ez a világ. Aztán mégsem omlik össze, mert hihetetlen túlélő képessége van. Bár felötlik bennem, milyen természetes volna, ha némely fővárost – úgy, mint a régi Kínában –, amikor már túlzottan elhasználódott, kizsákmányolták, leamortizálták, a lakói egyszerűen elhagynák, és új helyen másikat alapítanak.

A nyugati világ Indiába megy, ha elmélyültségre, befele tekintésre vágyik, mondja egy fiatal szociológus is-

rubeles (kb. 32 ezer forintos) jeggyel. Vajon nem a kereskedelem csapdája ez? Talán nagy igyekezettel nálunk is el lehetne adni ennyiért jegyet, de vajon valóban az-e a színház célja, hogy ezek a nézők üljenek a nézőterén?

Az első igazán felkavaró este – nem lesz sok belőle – a Teatr.doc kis pincéjében ér, az *Egy óra tizennyolc* című előadáson. Láttam már ezt a kis, a 2000-es évek elején világhírnévre szert tett színházat, de most rossz állapotú, apró tere, barátságtalan külseje még visszatetszőbbnek tűnik a gazdag és hatalmas Moszkvában, valahogy groteszknek, hogy egy ilyen miniatűr helyen történnek a dolgok.

Nemcsak az előadás tölt el végre szellemi izgalommal, hanem az azt követő beszélgetés is, ahol érezni: fortyognak a kimondatlan indulatok, mindjárt el is szabadulnak. A színház alapítója, Mihail Ugarov által írt és rendezett darab egy Szergej Magnyickij nevű jogász történetét beszéli el. A harminchét éves Magnyickijt Moszkva Butirki börtönében tartották előzetes le tartóztatásban, megfigyelés alatt egy évig, vádemelésre várva. Orvosi ellátást nem kap, senkivel nem érintkezhet még telefonon sem, csak leveleket írhat. Hasnyálmirigy-gyulladás végez vele, a halál beállta után egy óra tizennyolc percig Magnyickijt magára hagyják. Az előadás tíz kis fejezetben beszéli el a történetet, elsősorban bírákat, orvost, ügyvédekkel szólaltatva meg, végül Magnyickij tetemes mennyiségű leveleiből, naplójából is elhangzik részlet, és az előadást fikciós jelenet zárja. Minden színész egy-egy szereplőt jelenít meg, akik – az anya kivételével – mindannyian azt magyarázzák el, miért *nem* segíthettek, segítettek a fogvatartottnak. Mag-



nyickij meleg vizet sem kaphatott, hogy teát vagy levest főzzön magának, a bíró és mindenki más elutasította ebbéli kérését. Az előadás szimbolikusan erre az „egy csésze forró vízre” építi fel a részvét és részvétlenség katarziséját. A legizgalmasabb, szinte civil hang az előadásban „a lányé, aki a mentőben elől ült”. Magnyickijt ugyanis halála előtt (?) – tulajdonképpen halála napján – mentővel átviszik egy másik börtönbe, bár egyesek szerint ekkor már halott. A lány – fiatal, szőke színésznő, hideg és közönyös tekintettel – folyton ezt ismétli: „Én nem tudom, mit keresek itt”, mármint ebben a darabban. Ő elől ült, hátra sem fordult, semmit sem látott. Az ő arcát látjuk viszont Moszkva milliós emberén, akik a metróon semmit nem akarnak tudni egymásról, nem akarják észrevenni egymást. Olyan városban vagyunk, ahol nehéz kérdezni, ha az ember eltéved, alig találunk

merősöm, aki viszont a Kaukázusba, Grúziába és Örményországba jár ugyanezért. Hogy emlékeztessen magam arra, mik az emberi értékek – így fogalmaz. A Kaukázus, és erről számos mű szól, Oroszország tudatalattija, ahova azonban ma sok pénzért és vízummal utazhatnak az oroszok, nehezen megközelíthető hely. Hogy ilyen közegben miről beszélhet a színház, egyszerre magától értetődő, és ugyanakkor elképzelhetetlen is. A homokba dugja-e a fejét a monstrum elől, és álmvilágokat teremt, kiszakít, hogy szórakoztasson, vagy éppen élesen reflektál saját valóságára? Első – változatlan – tapasztalatom: a színház tele van. Dugig. Talán mégis van remény. A színházjegyek feketekereskedelme tovább látszik virulni; online vásárláskor képzelenség kideríteni a jegyárakat, ugyanakkor az ember a művészszínházakban változatlanul találkozhat ötezer

valakit, akivel szemkontaktust létesíthetünk, hogy segítséget kérjünk.

Ez a *hátra sem fordulás*: ez az igazi közöny és részvétlenség. Semmi közöm a körülöttem lévő világhoz, emberekhez, szenvedéseikhez. Mintha ez volna az egyetlen módja a túlélésnek: üveges tekintettel haladni keresztül a világon, nem venni észre az emberi szenvedést, igazságtalanságot, magányt. Mivel a lány a „civil hang”, és nem az állam képviselője, az előadás így már nemcsak az államgépezet pusztító részvétlenségéről szól, az embertelenségről, jogfosztásról, korrupcióról (hisz implicite erről is beszél), hanem arról a civil szolidaritásról vagy egyszerűbben örök emberségről, amely nélkül sosem változik meg a világ. Ami nélkül Dosztojevszkij is lehetetlennek látja a létezést.

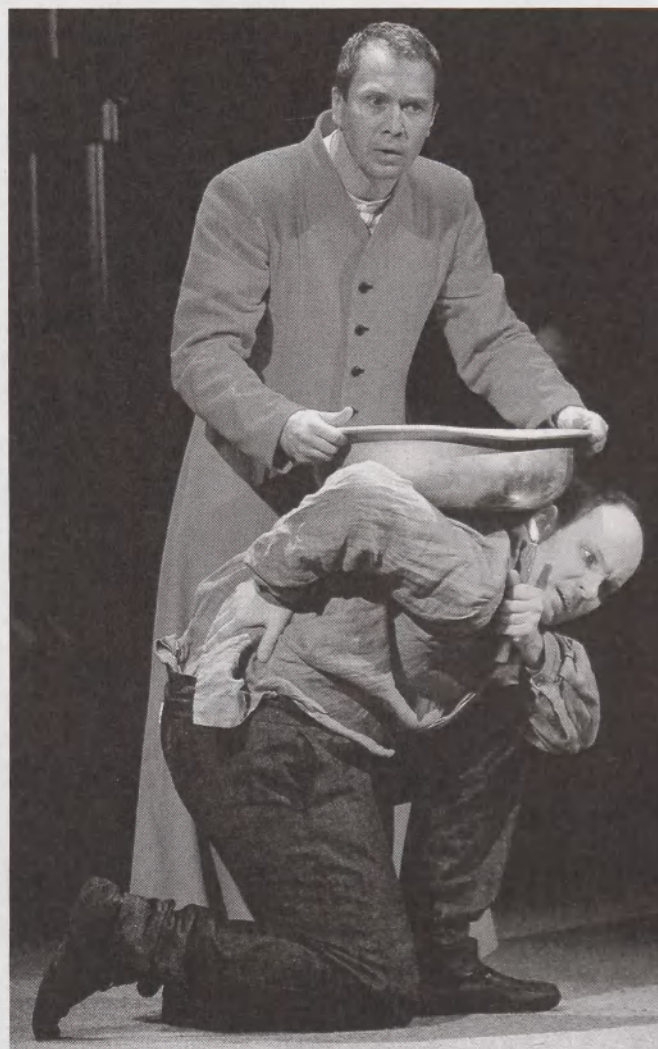
Az előadás Magnyickij „ügyét” nem ismerteti meg a maga borzalmas, kísérteties részleteiben, csak tragikus halálának körülményeit idézi fel. Ugyanakkor szinte vádirat is: az államgépezet ellen. Hiszen bármilyen bűnt követett is el lakai, egy csésze forró vizet senkitől nem lehet megtagadni. Az egy csésze forró víz teszi az előadást igazi orosz színházzá, amely túllép a jelen kriminálkapitalizmusán, az emberjogi harcokon, és az örök kérdéseket tűzi zászlajára.

Az egyébként adótanácsadóként dolgozó Magnyickij, mint az a *Justice for Sergei* oldalon és dokumentumfilmből kiderül, az orosz állami korrupció egyik legnagyobb leleplezője volt; mintegy 230 millió dollár elsikkasztásával vádolt meg csinovnyikokat, belügyminisztériumi dolgozókat. Magnyickij elveszejtése államérdék volt tehát, halálát többen szimplán gyilkosságnak nevezik, amire azért volt szükség, mert ezt az embert nem lehetett megtörni, jobb belátásra bírni vagy egyezkedni vele. Halálára a nemzetközi emberjogi szervezetek is élesen reagáltak. Az Európai Unió egyik javaslata – az ügyvezett Cardinlista, amely hatvan orosz állami hivatalnok nevét tartalmazza – megtagadná a beutazást a Magnyickij halálával összekapcsolható „nevektől”. Ez nem fogja érzékenyen érinteni őket. Ahogy az adóhivatalbeli asszonyról szóló videóban láthattam, ők inkább Dubaiba utaznak, és a Pálma-szigeten vesznek ingatlant. Ott ugyanis sokkal többet lehet költeni.

Magnyickij hőssé válik, egyfajta szabadságharcossá és színpad-i hőssé is. Fogva tartása idején egyébként végtelen számú panaszt emelt, bármilyen szabálytalanságot tapasztalt, hiszen jogász volt. A nemzetközi nyomás hatására Medvegyev elnök nyomozást rendelt el, ám bűnösöket meglepő módon nem találtak. A Magnyickij által megvádolt embereket és az őt elítélő bírót is – aki egyébként az előadásban megtagadja a csésze forró vizet – előléptették, állami kitüntetéssel jutalmazták.

A színház a bíró felett mondja ki ítéletét: a túlvilágon ő is egy csésze forró vízért esd, amit meg is kap. Csészét azonban nem adnak hozzá, a forró vizet a kezére öntik. Az ő jalkiáltásával ér véget az előadás.

A jószerevel szó szerint átvett textusokat a színház a Magnyickij halálát kivizsgáló független szervezet honlapjáról kölcsönözte, valós nevekkal; az, hogy az állam emberei szóba álljanak velük, szinte kizárt, mondták. Az elkészült előadásra elhívták az érintetteket, de természetesen nem jöttek el, tudjuk meg a közönségtalálkozón Mihail Ugarov rendezőtől, majd hozzáteszi: bár gyanús alakok fel-feltűnnek. Ebben a dramaturgiai pillanatban megszólal a közönség soraiból egy fiatalember, aki, mint állítja, a börtönben dolgozik. Külleme alapján a színházban jártas néző arra gondol: beépített figura, annyira irreálisan néz ki. Az ember hirtelen valami karneválon érzi magát. Fiatal, alkoholizmustól kissé puffadt arc, bőrhalmi, bakancs, sötét szemüveg a félhomályos nézőtéren. De mégsem beépített alak,



Jelenetek Nekrošius Caligulájából (Tyeatr Nacii)

győződhetünk meg aztán, ahogy a fiatalember számtalanszor magához ragadja a szót, és állandóan azt ismétletgeti, hogy az előadás mint kísérlet nagyszerű volt, ám a bűnösöknek bűnhődniük kell, Magnyickij pedig bűnös volt. Erről azonban az előadás nem szól. Ezután igazi vita zajlik a mini-közönség részvételével (eleve alig van nyolcvan ember a nézőtéren). Hihetetlen akarás, a társadalmi kérdésekben való részvétel igénye és reménytelenség tapasztalható egyszerre.

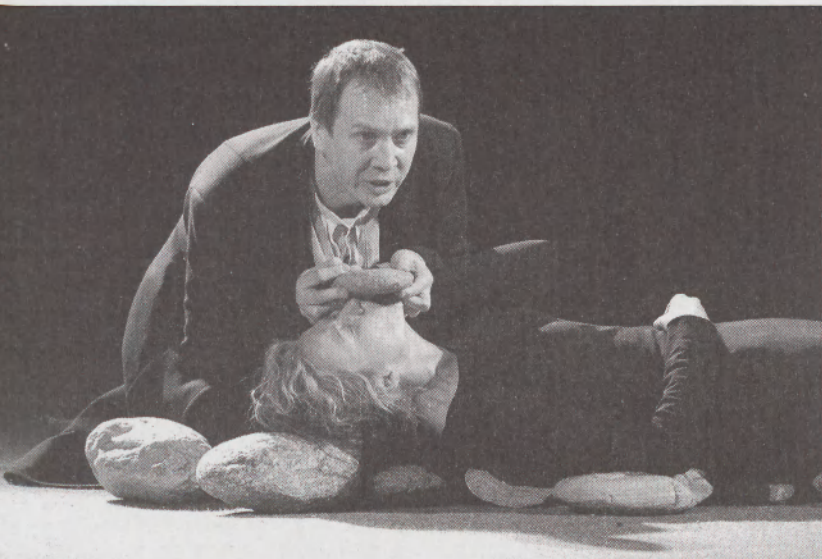
Valami nagyon nincs rendben Oroszországban, idejében észbe kellene kapni, mondja Magnyickij története. Akinek neve Anna Politkovskaja és Mihail Hodorkovszkij neve mellé került.

Ugyanebben a kisszínházban nézek majd egy másik doku-darabot is *Alkoholnovellák* címmel. A kis monológokból, párjelenetekből álló előadás nem az alkohol sötét oldalát tárja elénk, bár végső célja mégiscsak ez, hanem a játékosat-viceset: jószerevel a fiatalkori alkoholizmus történeteit. Nyolcadikos lányok vihognak piatörténeteiken, húszéves lány mindennapi italozásai, alkoholista nagymama és unokája, monológok,



amelyek a felszínű alatt rejlő kétségbeejtő, jövőtlen mindennapiságot mutatják meg.

A színházi program másik, számomra jelentős eseménye a litván mester, Eimuntas Nekrošius *Caligulája*, Camus darabja. Nekrošius másodszer rendez Moszkvában, ahol egyébként az egyetemet végezte. Az ellentmondásos karakterű Tyeatr Naciiban mutatják be az előadást, egy olyan pár éves művészsínház-kezdeményezésben, ahol mégis irtózatosságot és sztárgyanús produkciók vannak (korábban Alvis Hermanis is itt rendezte a *Suksin történeteit*), valahogy a nagy színházi szándékok és a kasszaszikerek kétes mezején. A színház művészeti vezetője és a *Caligula* főszereplője Jevgenyij Mironov. Ismereteim szerint nincs ma nagyobb orosz színész nála. És bár Nekrošius előadásai nem egyéni nagy szerepekre épülnek, hanem sokkal inkább csoportos és vizuális világteremtések, itt a két művész egymást teszi nagygyá. Nekrošius egy istenné válni és ezt elfogadni is képtelen ember drámáját, kiútalanságát mutatja meg. Színpadát hullámpalából készült római diadalív uralja, ami jelen és múlt egyszerre, régi nagyság és porló, ideiglenes átmeneti állapot ötvözete, mintha az időálló nagyságok folyton épülnének és leépülnének, tatarozásra szorulnának, vagy mindig befejezetlen tervek marad-



nának pusztán; vagy mintha a jelen csak a múlt nagyságait volna képes utánozni. A gazdag képzeteket sugalló díszlet az épülő Moszkva metaforája is lehet, amely önnön nagyságát folyton továbbfejleszti-építi. Balról a római kaput groteszk üres hullámpala kutyaház egészíti ki, őrkutya nélkül – mintha a szürke világ rég kiszikkadt volna, élőlények már nincsenek.

Szerepét Caligula-Mironov halkan, szinte emberi hangon indítja, majdnem szelíd és félnék. Úgy tűnik, mindent tud magáról, és szenved is e tudástól. Ez az ember iszonyatosan reflektálja magát, talán ez az ő egyik csapdája, a folyamatos agymunka, a léten, isteni nagyságának hiányán való emésztődés, amitől lassan felfalja magát, saját tudatát és környezetét. Nekrošius igazi humanista, emberközelű és emberszerető rendező, aki számtalan emberi pillanatot ad hőseinek. Caligulának a fiával játszott kettőse szelíd, játékos, szeretetteli és reményteljes, tele van fénnel. Ebben a világban mintha szinte mindig volna még esély a visszafordulásra, ez adja a három és fél órás előadás állandó feszültségét, volna esély az emberré válásra, arra, hogy mégiscsak a létre essen a választás, és ne a pusztításra. De valahogy a túlságosan, örülten nagy, nem emberi léptékű vágyak szétszabdalták a világot,

s az széttörött. Az előadás szimbolikus gesztusa azok a nép kezében megcsillanó, remegő tükördarabok, amelyek jelzik, nincs már egész, minden egész eltörött. Az arc, a személyiség, Caligula mint ember széthullott darabjaira.

Az előadás nem azt keresi, hogyan lehet örült elmével uralni a világot, hiszen ez túlságosan jól ismert képlet, és kegyetlenné, pusztító alakká bárki válhat. Tekintetét inkább afelé fordítja: hogyan őrizhető meg mégis az embernek maradás képessége, még egy önmagát ennyire ismerő, önreflexív elme számára is. Ez a kérdés ma, főleg Moszkvában, sokkal izgatóbb és fontosabb felvetés. A rendező a humort, az emberit, a játékosat mindvégig megkísérli megtartani színpadán, apró emberi alakjait emberséggel és szépséggel ruházza fel, szimbolikus gesztusokat, kis halál-szólókat teremt. A Nekrošiusnál szinte mindig folyamatos zene most is érzelmeket pótol ott, ahol már nincsenek, elfogytak. Nem hideg tekintettel, de belülről megértve szemléli ezt az önfelszámoló Caligulát, akit teljes magánya taszít féktelen örületébe. Jevgenyij Mironovnak pedig mindent el szabad játszania, oly végtelenül tág határok közt mozog ez az alak. Minden végletet, szélsőséget, elmejátékot, emberiséget felmutathat; teljesítménye káprázatos. Az előadás szimbolikus záró gesztusa Caligula eltűnése a tükörcserepek között, egyfajta végző robbanás, az egyedül üdvözítő, mindent berekesztő önfelszámolás. Talán éppen ez vár erre a világra, mielőtt hátrafordul.

ÉLET ÉS ●
IRODALOM
IRODALMI ÉS POLITIKAI HETILAP

MINDEN PÉNTEKEN!

KERESSE A HÍRLAPÁRUSOKNÁL

VAGY FIZESSEN ELŐ!

Kedvezményes éves előfizetési díj 15.500 Ft

Megrendelhető a szerkesztőségben:

1089 Budapest, Rezső tér 15.

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

e-mail: lapterjesztes@es.hu

Koltai Tamás

A képzelet tere

ANDREI ȘERBAN: ÉLETRAJZ

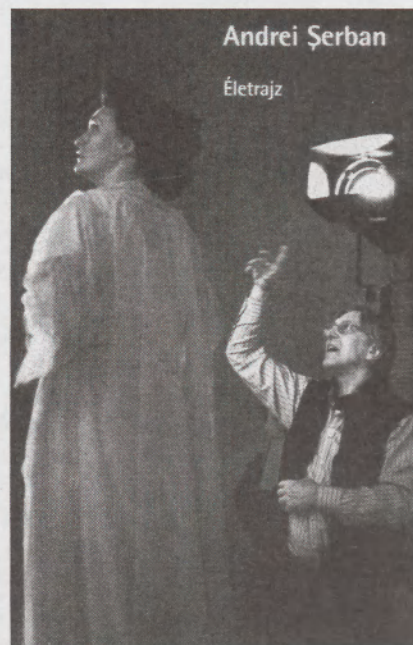
Óvatosnak kell lennem, mielőtt leírom, hogy Andrei Șerban a román rendezőiskola egyik kiemelkedő mestere. Életrajzi könyvében épenséggel tiltakozik az ellen, hogy csoportba sorolják, egy kalap alá vegyék másokkal, akár még a barátaival – Liviu Ciuleijel és Lucian Pintiliével – is, akikkel kapcsolatban a szellemi és személyes kötődés ellenére a művészalkati különbségeket hangsúlyozza. Persze, általában kényelmes „román rendezőket” emlegetni, és ennek mégiscsak van valami oka. Nyilván az, hogy sok a jó román rendező, több, mint a magyar. Ezt magam is megfigyeltem, még hozzá jó régen, 1970-ben, amikor először jártam Bukarestben, és egy hét leforgása alatt láttam előadásokat Ciuleitől, Pintiliétől, Esrigtől és Penciulescútól. Șerbantól nem, mert ő akkor már nemkívánatos személy volt Romániában, és az Egyesült Államokban dolgozott. Az említettek csak valamivel később kényszerültek külföldre távozni.

Ennyi emigráns rendező, aki nem kellett a hazájának, és Nyugaton kariert futott be, már lehet „iskola”.

A dolgok azonban részint mélyebben, részint valószerűtlenül és véletlenszerűen függnék össze, ami nemcsak színháztörténet, hanem politikatörténet is. Șerban, aki 1943-ban született, 1961-től előbb színésznek tanul a bukaresti Színház- és Filmművészeti Főiskolán, majd három év múlva átiratkozik a rendezői szakra, ahol a már említett Radu Penciulescu az osztályvezető tanára. Egy évvel később egyik munkáját kiviszi a zágrábi nemzetközi diákszínházi fesztiválra, újabb két év múlva egy másikat Wrocławba, ahol látja Grotowski Laboratórium Színházát, és életre szóló indíttatást kap tőle. Ugyanabban az évben egy prágai színházi konferencián interjú készül az ame-

rikai La MaMa Színház megalapítójával, Ellen Stewarttal, akitől a román interjúkészítő megkérdezi, mi a véleménye hazája színházáról. Stewart válasza, hogy Zágrábban látott egy csodás román diákszínházat, és a rendezőjét meg akarja hívni Amerikába, hogy Ford ösztöndíjjal dolgozzon a társulatával. A Ceaușescu-hivatal nem akarja kiengedni Șerbant, mire Stewart közli, hogy ha Bukarestbe jön a Nemzetközi Színházi Intézet (ITI) kongresszusára, meg fogja szerezni az engedélyt. Így is történik, az amerikai szélvészszasszony útban a repülőtérrel megállíttatja a kocsit a „központ” előtt, és egy óra múlva kijön az engedéllyel. 1969-ben Șerban három hónapos Ford ösztöndíjjal New Yorkba érkezik – és húsz évig, a forradalomig nem megy vissza Romániába. 1970-ben, amikor én Bukarestben járok – és az előzmények miatt nem láthatok Șerban-rendezést –, bemutatja a La MaMa társulatával rendezett előadást.

Elgondolom, megeshetett volna ugyanez a történet magyar szereplőkkel. Ruszt József, aki hat évvel volt idősebb Șerbannál, ugyanabban az évben, 1967-ben találkozott Wrocławban Grotowskival, és ugyanúgy életre szóló élményt, sőt útmutatást kapott tőle. Ruszt ekkor a debreceni Csokonai Színház rendezője, de „avantgárdnak” számító előadásait az Egyetemi Színpadon rendezte, és Wrocławba is a társulat produkciójával utazik. (Șerban írja, hogy mint ifjú avantgárdot kérte föl őt a Kommunista Ifjúsági Szövetség egyik főnöknője annak az előadásnak a megrendezésére, amelyet eleve fesztiválra – a zágrábira – szántak!) Rusztban – korabeli naplójának tanúsága szerint – hatalmas ambíciók feszülnek, „európai kapacitássá” akar válni. „Ha itt valami új és érdemes dolog megszületik, nem születhetik



meg nélkülem! Ez így igaz, és így helyes!”, jegyzi föl 1967. május 7-én. De az ő vállát nem érinti meg senki, mint Șerbanét Ellen Stewart a zágrábi diákkantinban, aki saját bevallása szerint megérezte a rendező „auráját”, neki nem szerez senki Ford ösztöndíjat, őt nem küldik el inaskodni Brook akkor induló párizsi Nemzetközi Színházkutató Központjába, mint Stewart Șerbant, ahol aztán az ifjonc egy teljes évet tölt, megszerezve a további pályájához szükséges muníciót. Ruszt ellenben visszajön küszködni a reménytelen magyar viszonyokkal Debrecenbe, Kecskemétre, a Népszínházba, Zalaegerszegre. Hatalmas ambíciói nemhogy a világszínházban, még itthon sem teljesülnek, még a vágyott Nemzeti Színház élére sem jut el.

2010 őszén, könyvének budapesti bemutatóján, *Három nővér*-rendezésének premierje előtt talákoztam Șerbannal. Pár hónappal később csak azért nem talákoztunk újra a kolozsvári nemzetközi színházi fesztiválon, mert én előző nap már eljöttem. A fesztiválon is bemutatták a könyvét, akárcsak Georges Banuét – mindkettő Kolozsvárt jelent meg magyarul. Banu Șerban osztálytársa volt a főiskolán – ő a kritikus szakra iratkozott át a színésziről –, majd ő is emigrált, Párizsban él, őt is elragadta Brook színháza, szóban forgó könyve is róla szól. Ugyanitt, 2010 decemberében talákoztam Radu Penciulescuvall, Șer-

ban egykori főiskolai osztályfőnökével, akinek *Lear királyát* pontosan negyven évvel korábban láttam Bukarestben, és aki a hetvenes évek elején emigrált Svédországba. A nyolcvanéves mester egyenes derékkel, éber figyelemmel ülte végig a fesztivál előadásait, naponta többet, azokat is, amelyeken nekem lekókad a fejem, és hátrahanyatlottam az ülőhelyemen.

Ha ezeket az összefüggő történeteket egymáshoz illeszttem, minden magyarázat nélkül is világos a Kádár-féle puha diktatúra és a Ceaușescu-rezsím kultúrpolitikája közötti különbségnek a művészalkatok és „iskolák” fejlődésére, továbbá a provincializmusból való kitérésre gyakorolt eltérő – és paradox – hatása. A mi alkotóink több-kevesebb megalkuvással ügyeskedtek-huzakodtak az önkifejezésért (legalábbis azok, akik megélhetési karrierjük érdekében nem feküdtek le a hatalomnak önként és dalolva), az övéik radikális tehetségük elfojtása helyett inkább a kontroll nélküli világkarriert választották. Ez (is) a különbség a „magyar iskola” és a „román iskola” között. Aminek máig ható következménye – egyebek mellett – a végórát élő magyar film jelenkori átalakulása udvari propaganda-filmgyártássá, miközben az illúziótlan valóságot bemutató román film nemcsak nemzetközi hírnevet mondhat a magáénak, hanem széles körű hazai közönséget is.

Șerban Ford-öszöntő-történetének van egy magyar vonatkozású nyúlványa. Az említett, 1968-as bukaresti ITI-kongresszust követően a külföldi résztvevők közül többen Budapestre jöttek egy hasonló színházi tanácskozásra. (Akkor még volt ilyen.) Ott lehettem ezen az eseményen, és tanúja voltam annak, ahogy néhányan a konzervatív magyar színházat, például a cirkalmas színészi fogalmazást cikizik. Ezután jelent meg Irving Wardle cikke a *Times*-ban arról, miért jobb a színház Bukarestben, mint Budapesten.

Persze minden relatív. Șerban nem győzi ostromozni szülőhazája színházi viszonyait. A Brooknál töltött tanulóévvél kapcsolatban például megjegyzi, hogy „Franciaország rendkívül nyitottnak mutatkozott az értékes külföldi művészek iránt, bátorította a kísérletezést, és jelentős

összegekkel támogatta az új dolgok kutatását, szemben más országokkal, köztük – szomorú, de így van – Romániával, ahol az avantgárdot felvont szemöldökkel kísérték, és kísérik még ma is”. Holott hozzánk képest a román színház maga az avantgárd, és az volt negyven évvel ezelőtt is. Șerban már abban az évben, amikor a főiskolán átíratkozik színészből rendezőnek, rendezőként debütál a bukaresti Nottara Színházban. Elképzelhető lett volna 1964-ben ugyanez nálunk? Egy évvel később az *Übü királyt* rendezte a főiskolán. Már az iskolapadban is afféle fenegyerekként kezelik. Jarry darabjának akkor készült új fordítását a fordító adja a huszonkét éves fiatalember kezébe. „Olvasás közben képeket láttam, mintha kubista festő lennék, aki átadja magát a színek által közvetített energiának és ihletnek.” Az előadásában viszont a színpad üres volt. „Talán első esetben játszottak minden díszlet nélkül román színpadon.” Alexandru Mironid *A lélekfelelős* című darabjának felfogása – ez a produkció készült a zágrábi nemzetközi fesztiválra, Șerban ekkor huszonnégy éves – szándékosan ellentmond a konvencionálnak. A művet a Nemzeti Színház is nagy sikerrel játssza, „jellegzetes bulvárstílusban”, az igazgató, Radu Beligan rendezésében, „s mi nyilván fel akartuk robbantani a konvencionális realizmus komikus-lírai beidegződéseit. Formális-absztrakt kalligráfiát alkalmaztam inkább, ezt *prozogyezsda*-nak neveztem, és azt reméltem, a szó orosz hangzása meggyőzi majd a KISZ [a fiatalabbak kedvéért: *Kommunista Ifjúsági Szövetség* – K. T.] cenzorait, hogy minden beleilleszkedik az elfogadható keretek közé. Különben a szó titkos tiszteletadás volt a mozgalmunkat ihlető Mejerholdnak, a realizmus minden árnyéka nélkül.”

Șerban színházi nyelvét és gondolkodását kezdettől fogva a hagyományos realista-naturalista útról való letérés motiválja. Ezt az induláskor talán ösztönös vagy egyszerűen nonkonform választást később számos szemléletes példával magyarázza, többek között a Goldoni–Gozzi-diszkrépancia segítségével: „Kortársától, Goldonitól eltérően, akivel állandóan vagdalkoztak,

Gozzi szerint a színház a képzelet tere, alkalom a szellemi keresésre, és nem hitt abban, hogy az utca valóságát, a mindennapi életet kell tükröznie.” Sorsszerű, hogy a képzelet terét teatralizáló rendező előbb Ellen Stewart „alternatív”, kísérletező csoportszínházának műhelyében, majd az intézményes színházzal éppen szakító, a színház gyökeréig és a rituális formáig leásó, Párizsban szinte mindent újratekintő Brook nemzetközi társulatában szerezhet tapasztalatokat, amelyek megerősítik és elmélyítik tudatossá teszik kezdeti intuícióit. Rendkívül izgalmas élmény, különösen annak, aki a rendelkezésre álló bőséges irodalom alapján már képet alkotott magának Brook párizsi Nemzetközi Színházkutató Központjának (CIRT) tevékenységéről, Șerban tollából közvetlenül, első kézből olvasni leírást az ott történetekről. A kezdeti lépésekről, a rendelkezésükre bocsátott csarnok „megszállásáról”, áttelekítéséről, a szavak nélküli, hangokkal és a testtel kialakított kommunikációról, a bambuszrudakkal végzett mozgásgyakorlatokról, a mesterséges és holt nyelveken előadott, Ted Hughes-zal közös *Orghast*-projektről, amelyet Iránban adtak elő, a perszopoliszi fesztiválon, és így tovább. Nyilvánvaló, hogy a tapasztalatok életre szólóak, a szemlélet és a módszer beépül Șerban későbbi munkásságába, például egy japán nyelvű *Sirály*-rendezésbe Tokióban. „Brook gyakorlati gyümölcsöt hoztak – írja le az esetet. – Egy nap felhívtam a Nyinát alakító Akiko figyelmét arra, hogy az egyik mondatot nem jól mondja. »Honnan tudhatja, csak nem tanult meg hirtelen japánul?« Kiolvastam a jelentést a hanglejtésükből, az általuk közvetített érzelmi töltetből.”

A Brooktól kapott munícióval kilép a CIRT-ből, bár még maradhatna, de érzi, hogy véget kell vetnie az inaskodásnak, a saját útját kell járnia. Visszamegy New Yorkba, és a La MaMa társulatával a kapott útmutatás szerint rögvést ógórög tragédiákkal kezd foglalkozni, eredeti nyelven. Ebből lesz három éven belül az antik trilogia (*Médeia*, *Trójai nők*, *Elektra*), amellyel egy csapásra nemzetközi hírnevet szerez. Alig múlt harmincéves, és több mint két tucat világfesztiválra jut el az elő-

adásokkal, munkáiról könyv jelenik meg a párizsi Gallimard Kiadónál, meghívásokat kap mindenfelől.

Elkezdődik Őrban világharrierje. Utazó rendező lesz, ennek minden előnyével és hátrányával, sehol nem köti le magát, és válogathat a kedvére való munkákban. 1980-ban kéri fel először operarendezésre, elsőként az *Anyegint* állítja színpadra, és ettől kezdve rendszeresen dolgozik a világ operaházaiban, a bécsi Staatsopertól a New York-i Metropolitanig. Általában három-négy előadást rendez évente, de előfordul olyan év is, amikor öt-hat produkciót állít színpadra, éri is ennek a veszélyét. „Amikor a színházban olyan előadásra dolgozunk, amely teljesen magával ragad, időnként elfelejtjük, hogy a színházi valóság csupán tükörképe a valóságos életnek, és teljes mértékben elhiszük, hogy a mi igazi életünk ott, a színházban zajlik.” Gyakran elragadja a lendület, nem tud ellenállni a felkéréseknek, pedig tisztában van vele, hogy néha egy kicsit le kellene állnia. Van benne valami eltökélt sváda, svung, kockázatot nem ismerő merészség: megfelelni a kihívásoknak. Nevezhetnének akár *brahinak*. Nem restelli elmesélni, hogy amikor felkérték, hogy rendezze meg a *Turandotot*, bement egy hanglemzeboltba, és kérte *Verdi* operáját. Nem ismerte a darabot. De megrendezte. Volt is konfliktusa, éppen operarendezései miatt, konzervatív operaházakban nem nézték jó szemmel az újításait, de kisebb-nagyobb kompromisszumok árán végigvitte akaratát. Ha nem sikerült, azt sem vette a szívére. Nem öngyötrő vagy magába roskadó alkotó, néha taktikázik. A bukaresti Operában Iliescu elnök segítségét kérte, hogy ne fúriák meg menet közben Enescu *Oidipuszának* rendezését, de utólag megbánta. Korábban, a '89-es forradalom után azonnal visszahívták Romániába, a Nemzeti Színház élére, el is vállalta, húsz év után hazament, gyökeres átalakításba és újító programokba kezdett, amíg a szokásos posztkommunista bürokrácia, irigység és konzervativizmus – ezekről hazafias elkötelezettsége ellenére is lesújtóan ír – keresztbe nem tett neki, akkor aztán újra otthagya az egész kelet-európai kóceráját.

Dolgozni azért látogatóba vissza-visszatér, és nagy szerencsénkre hozzánk is, a Nemzeti Színházba. Könyvéből ugyanaz a kissé kihívó, elegáns, nonkonform, laza, különc világpolgár néz vissza ránk, mint az előadásaiból. Reflexióját, ami önreflexió is, jó lenne komolyan vennünk: „Azon gondolkodom, hogy... vajon színháznak nevezhető-e még az, amit ma a nyugati világban, Romániát is beleértve, annak tartunk. Azt hiszem, elfelejtettük (és itt én vagyok az első a feketelistán), hogy a színház segítségével az egyén és a társadalom többet tudhat meg a saját emberi mivoltáról.”

Koinónia, Kolozsvár, 2010

SUMMARY

Under the heading „Hungarian Stage” we publish reviews and essays. At the National Andrea Tompa saw one of the most important novelties of the season: *We Live Only Once* by the brothers István and János Mohácsi. Another remarkable production is reviewed by László Sz. Deme: *Dilettanti*, an adaptation by András Forgách of Flaubert's last novel, *Bouvard et Pécuchet* at the Katona. Critic Balázs Urbán, one of the selectors for this summer's POSZT Festival at Pécs, continues his series inspired by his theatre experiences; this time he analyzes revivals of classics. László Kolozsi tackles an interesting subject: theatre productions based on films and/or film scenarios.

„An artist of the craft” – this is the title of Orsolya Kővári's portrait devoted to the excellent actress Piroska Molnár.

In our dance column our dance expert Csaba Kutszegi examines the complex relationships between action, word and movement in present-day choreographical practice. Dorottya Udvaros, one of our leading actresses, took part in the production *A Summer Evening at Half Past Ten*, based on a short novel by Marguerite Duras and rich in choreographical elements. Márta Péter asks the actress about her experiences in a field new for her.

On the controversial subject of „public theatre versus commercial theatre” we publish a survey by Dragan Klaić of the tendencies in Western Europe and the USA. In his complementary contribution Tamás Koltai explains why the evolution in Hungary follows a different trail.

In “World Theatre”, Andrea Tompa at first draws a vivid picture of life and rhythms in present-day Moscow and evokes some highlights of the Golden Mask Festival she visited.

Finally we present a book review: Tamás Koltai comments on the autobiography of Rumanian director Andrei Őrban, also defining his place in the contemporary world theatre.

www.szinhaz.net



Az Egri csillagok a Honvéd Együttes előadásában

Korniss Péter felvétele

Bartók + Verdi

2011. június 9–19.

Miskolci Nemzetközi Operafesztivál

NÉPSZERŰ VERDI-MŰVEK

2011. június 10. **A trubadúr**

Miskolci Operafesztivál – Debrecen

2011. június 13. **Rigoletto**

Galina Vishnevskaja Opera Center (Moszkva)

2011. június 14. **Nabucco**

Helikon Opera (Moszkva)

2011. június 15. **Az álarcosbál**

Kolozsvári Magyar Opera

MAGYARORSZÁGI BEMUTATÓ

2011. június 18. **Verdi: A kalóz**

A Nemzeti Filharmonikusok

és a Miskolci Operafesztivál közös produkciója.

BARTÓK-PROGRAM

2011. június 12.

Bartók: **A kékszakállú herceg vára**

Thomas Mann–Vajda János: **Mario és a varázsló**

A Miskolci Operafesztivál Nonprofit Kft., a Budapesti

Operettszínház és a Pécsi Nemzeti Színház közös

produkciója.

LISZT-PROGRAM

2011. június 11. Liszt Ferenc: **Don Sanche**

Operabemutató a Miskolci Operafesztivál, Bayreuth, Eisenstadt és Kassa közreműködésével.

2011. június 11. Liszt: **Via Crucis**

A Stuttgart-i Hochschule és a

Stuttgart-i Filharmoniai kórus produkciója.

2011. június 17. **Tokody Ilona dal- és áriaestje**

Közreműködik: Szennai Kálmán (zongora)

2011. június 18. **A Collegium Musicum orgonaestek sorozat nyitóhangversenye**

Közreműködik: Pálúr János orgonaművész,

Kertesi Ingrid operaénekes

A Filharmónia Kelet-Magyarország Nonprofit Kft.

és a Miskolci Operafesztivál Nonprofit Kft. közös produkciója.

BARTÓK+NÉPZENE

2011. június 14. **A Muzsikás együttes és Jandó Jenő** közös koncertje

2011. június 17. **A MozART Group** –

Lengyelország (programon kívüli kiemelt előadás)

www.mozartgroup.org

GYERMEKOPERÁK

Szokolay Sándor: **A tavaszhozó kisleány**, Szőnyi Erzsébet: **Aranyszárnyú méhecske**,

Kerek Gábor: **Szelídecske** terve

Gálakoncertek, kamarakoncertek, filmvetítések és elméleti előadások.

Részletes program és jegyinformáció: www.operafesztival.hu

