

SZÍNHÁZ

Rivalda Fesztivál

Színházportré:
Eger, Új Színház

Béres Ilona

VILÁGSZÍNHÁZ:
Varsói Színházi
Találkozó

Patrice Chéreau

Az ember
tragédiája

392 Ft



nka
Nemzeti Kulturális Alap



Grünwald Dávid és Csonka Szilvia A kis lordban

(szombathelyi Weöres Sándor Színház)

Mészáros Zsolt felvétele



A KISFIÚ ÉS AZ OROSLÁNOK (12. oldal)

Rivalda Fesztivál
Pezzeta Umberto felvétele



A HATTYÚ (22. oldal)

Új Színház
Schiller Kata felvétele



LABIRINTUS (30. oldal)

Magyar Állami Népi Együttes
Dusa Gábor felvétele

MKB
1427

Magyar játékszín

- 2 Hermann Zoltán: Poszttragédia**
Madách Imre:
Az ember tragédiája
- 5 Urbán Balázs:**
Egy válogató emlékiratai III.
- 12 Rádai Andrea:**
Színházak és teátrumok
Rivalda Fesztivál, 2011

Színházportré

- 16 Ugrai István – Zsedényi Balázs: Más karakter**
Az egri Gárdonyi Géza Színház egy éve

- 22 Zappe László:**
Egy trendi színház
Az Új Színházról

Portré

- 27 Kővári Orsolya:**
Elegáns színész
Béres Ilonáról

Tánc

- 30 Kutszegi Csaba:**
Nem minden arany,
ami fénylik
Autentikus és útkereső
színpadi néptánc

Világszínház

- 35 Jászay Tamás: Kolumbusz,**
a híres lengyel felfedező
Varsói Színházi Találkozó

- 41 Sipos Gyula:**
Museum, Teatrum, Mausoleum
Patrice Chéreau a Louvre-ban

Könyv

- 46 Koltai Tamás:**
A tisztaság nosztalgája
Ruszt József: Napló
1962–1969; Rekvium
Ruszt József:
Színészdramaturgia;
A Színitanoda

A CÍMLAPON: *Az ember tragédiája* a Nemzeti Színházban • Schiller Kata felvétele

színház

MAGYAR SZÍNHÁZI TÁRSASÁG | ORSZÁGOS
SZÍNHÁZTÖRTÉNETI MÚZEUM ÉS INTÉZET

XLIV. évfolyam 7. szám
2011. július

Megjelenik havonta
XLIV. évfolyam
HU-ISSN 0039-8136

www.szinhaz.net

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

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

Terjeszti LAPKER Rt. és alternatív terjesztők. Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Rt. Hírlap Üzletág. Előfizethető a szerkesztőségben, közvetlenül a postai kézbesítőknél, az ország bármely postáján, Budapesten a Hírlap Ügyfélszolgálati Irodákban és a Központi Hírlap Centrumnál (Bp., VIII., Orczy tér 1. Tel.: 06 1/477-6300; postacím: Bp., 1900). További információ: 06 80/444-444; hirlapelfozetes@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



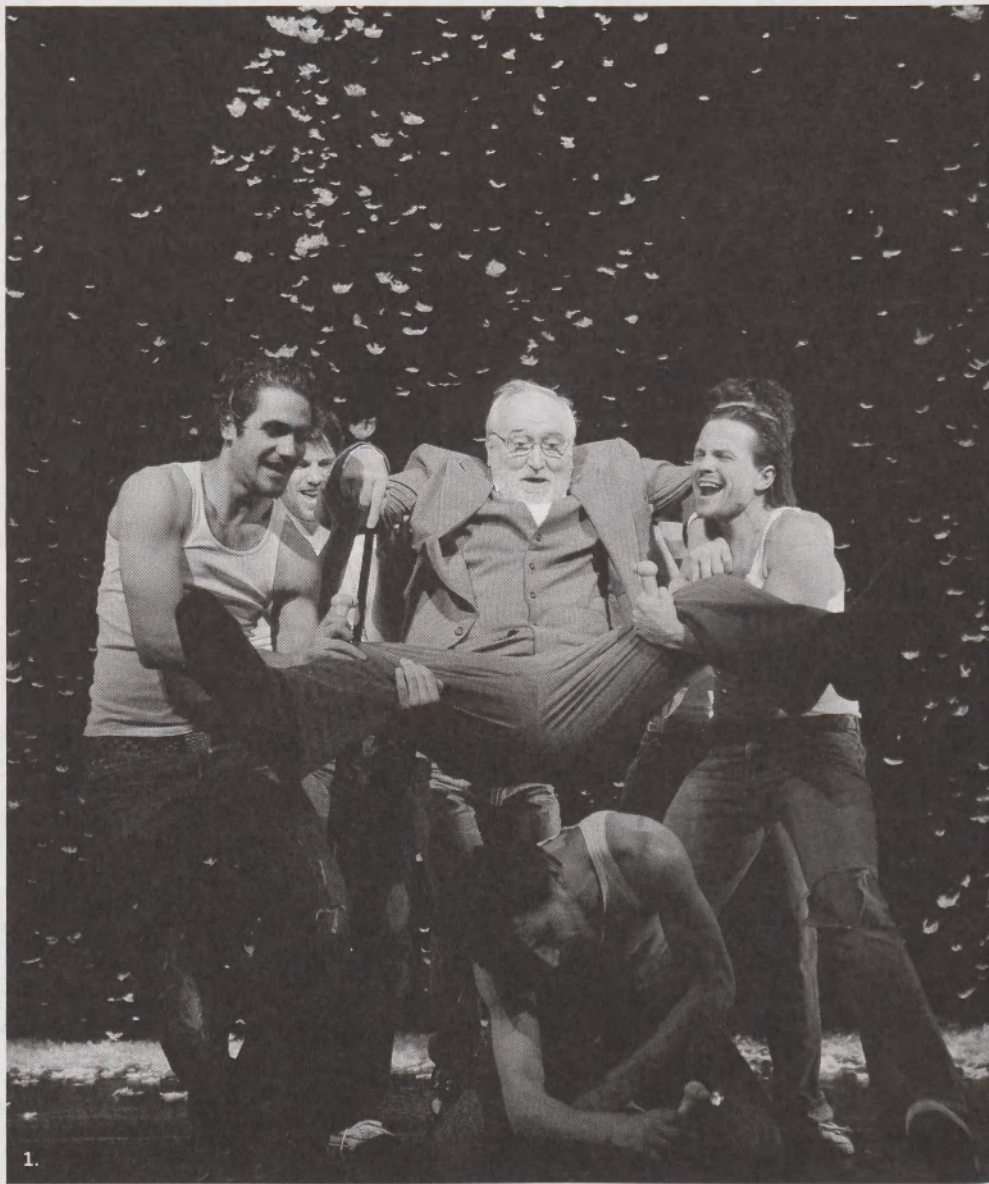
Hermann Zoltán

Poszttragédia

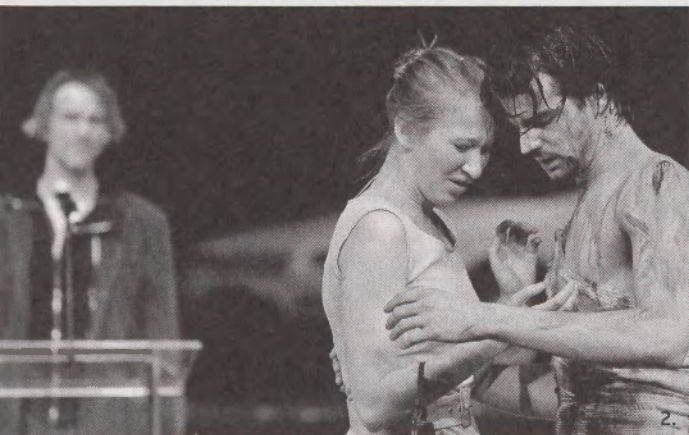
MADÁCH IMRE: AZ EMBER TRAGÉDIÁJA

A színház és az irodalom axiomatikus külön útjairól aligha lehetne látványosabb, tanulságosabb példákat felmutatni az egyetemi stúdiók hallgatói – vagy e folyóirat olvasói – számára, mintha a néző egy Madách-kötettel a kezében ülne be a Nemzeti Színház új *Tragédia*-előadására. Tünetszerű, hogy Vörös Róbert dramaturg és Alföldi Róbert igazgató-rendező instrukciói nyomán éppen akkor válik a szöveg tömörítése-rövidítése a Nemzeti Színház jól tapintható koncepciójának részévé, amikor a nemrég elhunyt színháztörténész, Kerényi Ferenc és munkatársa, a digitális bűnügyi labor technikával dolgozó Wohrab József munkája nyomán 2005, az új kritikai kiadás megjelenése óta immáron a dráma kéziratának minden betűje, még a Madách vagy Arany által tintával vastagon átsatírozott, törölt sorok is kiolvashatók. Az irodalomtörténet hosszú évtizedek textológiai és értelmezéstörténeti vitáit zárta le Kerényiéék úgynevezett „genetikus” szövegkiadásával, amelyben a szövegváltozatok, a törlések-javítások egymásra rétegződését is követni tudja az elszánt olvasó. Többé-kevésbé tisztán látunk abban a kérdésben, hogy Madách eredeti elképzeléseit, a mű történetfilozófiai és teológiai kiindulópontját is mennyiben változtatták meg Arany „stilisztikai” javításai, s hogy Madách mennyit küzdött Arany jó szándékú torzításaival.

Nem a Nemzeti Színháznak – nem a színjátszás posztmodern (utáni?) eszközkészletének – kell felrónunk, hogy nem igyekszik figyelembe venni a szakfilológia eredményeit. Nemigen tehet mást. Az *ember tragédiájával*, a magyar színháztörténet még ma is tekintélyt parancsoló bálványával gyakorlatilag a kezdetektől keményen küzd a színjátszás. Madách műve a romantika



egyik legsajátosabb műfajaként, drámai költeménynek, a filozófiát és a lírát vegyítő *olvasmány*nak született: az 1883-as Paulay Ede rendezte bemutató óta, amelyben az akkurátusan, színről színre való díszletátrendezések nyomán öt-hat órás előadást ájuldozott végig az egykorú közönség, sokféle próbálkozás született arra, hogy a színházi tér és idő szabályaival sokféleképpen ütköző Madách-szöveget színre vigye. Attól persze, hogy a XIX. vagy XX. századi közönség hogyan viszonyult egy nagyon



is XIX. századi eszmeiségű szöveghez, nem szabad elvonatkoztatnunk. A színpadi *Tragédia* első száz évének egyik tanulsága az, hogy a türelmes, a szabadelvű XIX. század eszméiért egyszerre lelkesülő és bennük kételkedni is tudó közönség a drámai költemény autentikus előadásmódjának azt a statikus, reprezentatív díszletvilágban elhelyezett szavaló színházat tekintette, amelynek utolsók közötti, hihetetlen atmoszférájú változatai hallhatók Uray Tivadarral, Tasnády Ilonával, Abonyi Gézával az ODEON 1938-ban készült, 78-as sebességű sellaklemezein. (Mindenkinek hallania kellene!)

A közönség és az értelmezői szituációk gyökeres megváltozásáról ad képet Lukács György kevésbé ismert 1955-ös, *Az ember tragédiájával* foglalkozó – egyébként Madách művét meglehetősen rosszul kezelő – esszéje. Lukács a *Tragédia* idealizmusában és irracionálisában látja a darab 1930-as

évekbeli németországi sikereinek okát, abban, hogy a teljes megsemmisülés élményét a reménykedő zárlat szerinte hiteltelenül ellensúlyozza ki. A Hitler-éra színházi világában „kompromittálódott” Madách-műnek pedig nemigen van helye a színpadon – sugallja az esszé.

Lukács végül magára maradt ezzel a radikálisan ideologikus megközelítésével, de tartós zavart okozott a *Tragédia* színpadi történetében, mert az elmúlt ötven-hatvan év bemutatói vagy a múzeumi jellegű, hagyománytisztelő feldolgozások felé (a múzeumi szintre vitt ideológia ugyanis veszélytelennek tűnhetett az ötvenes évek után), vagy a darab irracionálisát kommentáló, kísérleti vizualizációk felé ágaztak el. Lukács gonoszkodása egyébként magából a darabból fakad: a Madách számára még a „jövőben” játszódó *falanszter* a XX. század közepének értelmezéseiben egyáltalán nem jövőként, hanem közelmúltként vagy jelenként mutatkozott meg. Vagy az egyik típusú diktatúrának a másakra való skizoid rámutogatását, vagy a polgári szabadságesszmékkel szemben álló arctalan diktatúrák párhuzamait olvashatta ki belőle a néző (ez utóbbira volt szép példa Szikora Jánosnak éppen az új Nemzeti épületét felavató *Tragédia*-viziója).

A Nemzeti mostani előadásán – túl a Madách-mű teljes interpretációtörténetén – rajta van ennek a Lukács utáni ötven-hatvan esztendőnek a nyoma. Ez még mindig Madách, csak másképpen. Alföldi Róbert – a 2002-es nyitó előadás *Lucifere* – a *Tragédia* értelmezéstörténetének új kontextusaival próbált szembenézni: azzal, hogy mára nem egy, hanem sokféle „outputja”, alternatívája lehet a „múzeumi” színreviteleknek. A XIX. századi eszmetörténeti kontextus ma már nem létezik, ez azonban a Madách-darabnak nem pusztán a befogadását nehezíti meg, de – és ezt Alföldiék észre is veszik – a játszhatóságát is majdnem lehetetlenné teszi. Tulajdonképpen nem oktan a kérdés,



1. A mennyei szín
(Az Úr: Blaskó Péter)

2. László Zsolt (Lucifer),
Tenki Réka (Éva) és Szatory Dávid
(Ádám) az athéni színben

3. A párizsi szín

Schiller Kata felvételei



hogyan a magyar színháztörténet miért ragaszkodik a Madách-szöveghez. A nemzeti kultúra reprezentáns darabja megjelenhetne úgy is, mint az iреknél az *Ulysses*, ami semmivel sem könnyebb mű, mint a mi *Tragédiánk*. Lehetne – mint az *Ulysses* esetében – évente egy emléknapot szánni rá, amikor a teljes médiafelületet lefoglalhatná Madách, nézhetnénk historikus, ráérős, monumentális, szabadtéri előadásokat, archív felvételeket, beszélhetne róla a filológus és a színházi szakma. Feltéve, ha valaki venné a fáradságot, hogy a Heiner Müller-féle *Hamletgép*, a *Faust*-parafrazisok nyomán vagy éppen a *Tragédia* esetében Jeles András *Angyali üdvözlétének* bátorságához méltó módon újraírja Madách „látomását”, játszható darabot kínálva a színházaknak. Ilyen darab azonban nincs a dramaturgok fiókjában.

A Madách-költemény a világtörténelmi eszmék változékonyságát, Ádámnak az eszmék iránti rajongását és a bennük való csalódásai sorozatát a romantika aszimmetrikus ellenfogalmai, a kanti/hegeli tézis–antitézis sorozatok mentén rendezte el. Ám míg a XIX. századi ember számára, de még a modernitásban is létezett olyan eszme/tézés, amihez képest – akárcsak Madách példázatsorozatában – lehetett ellenpontokat állítani, a (poszt-)posztmodern értelmezésben lassan az alternatívának, az antitézisnek sincs jelentősége, minthogy magában a történetfilozófiai tézis érvényességében is egyre kevésbé hisz a színházlátogató. Így pedig a tragédia is „csak” valamiféle poszttragédia lesz: nem a tragédia fogalma szűnt meg, csak a színre vihető tragédiák vagy az írói bátorság tűntek el.

Színházi értelemben éppen a *Tragédia* filozofikus rétegének ez az új keletű relativizálódása teszi lehetővé, hogy a dráma képpé alakított szövege egy konzekvens, de minimalizált látványvilágot – extrém példaként a kilencvenes évekbeli beregszászi előadás egy székre és egy fentről belógatott villanykörtére építő – vagy színenként más-más, eklektikusan effektdús látványszínházat teremtsen meg. Az első esetben a kerettörténetre, az Úr és Lucifer konfliktusára kerül többnyire a hangsúly, az utóbbiban pedig általában az egymást követő látványvilágok tablószerű sorozatára. Különös módon azonban a Nemzeti új *Tragédia*-verziójában nemcsak a kontextuális helyzet vagy a látványszínházi jelleg szorítja háttérbe a darab filozófiai tézisszerűségét, de az előadás tempója is. A drámaszöveg rövidítései nyomán a „Madách-breviárium” szállóigévé vált mondatai javarészt felhangzanak ugyan, de a dráma egyébként sem lassú időváltásai, a „történelmi tour-de-france”, az egyiptomi, az athéni, a prágai–párizsi történelmi színekben parodisztikus rövidségűre zsugorodnak, az aktualizáló képi hatások, a fehér kabrió, a kiskosztümök, nap-szemüvegek, a popzenei idézetek pedig gyakorlatilag megszüntetik a Madách-költemény egyik lényegét adó időrendiség-képzetet. A darab követi ugyan az eredeti színek sorrendjét, de esetlegessé válik a történések sorrendje s ezzel az eszmék fejlődéstörténetének filozofikus képzete is.

Alföldi Róbert rendezése ezt a kronologikus síkot a szövegen és a szöveg által megjelenített, a XIX. századi észjárás szerint elrendezett eszmetörténeten kívüli eszközökkel teremti meg: azzal, ahogy a darab elején látott üres színpadon minden szín otthagya a maga szemetét, s ezeknek a nem kronológiai, hanem „geológiai” hulla-

dékretegeknek az egymásra rakódása és összekeveredése metaforizálja magát a *történelmet*. Az előadás ügyesen használja a színpad sokféleképpen mozgatható terét, éppen ezért voltak zavaróak azok az apró, a színpadi csúcstechnika elégtelenségéből adódó hibák és kényszerűségek, amelyek fölött el lehetne siklani, ha a színház nem éppen az a műfaj lenne, amelyben a hiba is jellé tud válni. Így azzal, hogy a londoni színben még mindig le-lelibben a zsinórpadról egy-egy, a paradicsomi jelenetről lekésett tollpihe, vagy azzal, hogy a római színben felnyitott színpad fürdőmedencéit a szünet utánra jótékony kezek visszafedik. (Persze, nem maradhat úgy – balesetveszélyes, és nem is eshet ki a továbbiakban a térből az a felület, de hát mégis...) A néző bizonytalanodik el: akkor most létezik ez a rétegződés-metafora, vagy nem!?

Kétségtől ez a sajátos hibái ellenére is lenyűgöző látványszínház, a színenként váltakozó képesség az erőssége az új *Tragédia*-előadásnak. Vannak persze hatásosabb és elnagyoltabb momentumai is ennek a sorozatnak: az Úr trónusa előtti jelenet, a paradicsomi, leginkább pedig a filmszerűen megkomponált római szín vagy a színészek kézben tartott videokameráival felvett és a színpad fölé emelt prizmaszerű ernyőre – a mennyboltozatra? – kivetített, *playmobilos* játékkfigurákkal elbábozott londoni szín egészen virtuóz. A tömegmédiuumokkal szemben vesztesre álló színház – mint kifejező forma, mint személyes jelenlétből fakadó esztétikai élmény, mint ember-ember viszony – öniróniája jelenik meg ezekben a jelenetekben. Ahogy ennek az öniróniának kellene megjelennie az egyiptomi/arab és görög popzenei kulisszák vagy a tolokocsiban ülő, laptopon kommunikáló Kepler esetében is – ezek azonban csak gegek maradnak, egyszerűen azért, mert ezek a rendezői ötletek csak a színdarab szövegéhez viszonyulnak ironikusan, de a színház és a néző viszonyához nem.

A Madách-műhöz és az előadhatóságához való (ön)ironikus viszony – talán az alkotók szándékától függetlenül is – parodisztikus jelleget kölcsönöz az előadásnak. Nem önisméltlésképpen jegyzem meg, de a nézőtérben ülve talán akkor támadt a legkülönösebb élményem, amikor *Az ember tragédiája* közönségét nevetni hallottam! Igen: a színház és a közönség nem veszítheti el a humorát, hiszen – egy új keletű szállóigéből tudjuk –: aki elveszíti, az bármire képes.

Az előadás iróniájának forrása a színház és a tömegmédiuumok tapintható konfliktusa. Az irónia többnyire valamilyen rejtett színházi/filmes idézet: az Urat dicsőítő angyalok táncoló kórusát a *Jézus Krisztus Szupersztár*ból ismerhetjük, a római szín sajátosan újraértett gladiátorvetélkedését mintha Fellini *Casanova*-filmjének szexpárbaja ihlette volna, a párizsi szín a pszichothrillerek képi világát használja, az eszkimó szín szereplői pedig a *Besenyő család* hangjain szólnak meg. (Lásd: „...az ember tragédia!”...) Talán volt még néző aznap este, akinek rajtam kívül is Neri Parenti 1985-ös, *Superfantozzi* című filmje motoszkált a fejében, egy keserű farce, amelyben egy derék olasz könyvelő végigálmódja az emberiség történelmét, Marathóntól a jakobinus diktatúrán át a falanszterig, és alighanem rosszul emlékszem, de mintha a főhős Nerinél föl sem ébredne álmából. Tartottam tőle, hogy mi sem ébredünk föl.

A hol zseniális, hol csak bombasztikus látványsorozat

tulajdonképpen a színészekről is másfajta munkát igényel. Ebben az összetett, a szövegtől minduntalan elszakadó képi világban, amely Madách sorait a virtuálisan előállítható látványok szignáljaként használja (elhanyagzik a „játék” szó, majd pár perc múlva babaházak úsznak be a színpad hátsó terében stb.), a színész is csak a látvány része, egyfajta test- és hangdízlet. Éva (Tenki Réka) pontosan érti a feladatát, testével és hangjával fölényesen uralja ezeket a látványokat. Ádám egyébként is a darab egyik leghálátlanabb szerepe lenne, s az előadás azzal, hogy Ádám eszméiben sem hagy hinni, szenvedéseivel, (poszt)tragédiájával sem enged együtt érezni, egészen súlytalanná teszi az alakját. Ha csak kettejük színházi jelenlétére figyelünk, inkább az emberi testiség történeti paradoxonairól szólna az előadás. A színrevitel két főalakja azonban a Föld szelleme és Péter apostol alakjában is megmutatkozó Úr (Blaskó Péter) és Lucifer (László Zsolt) – ezzel Alföldi lényegében még Madách eredeti elképzeléséhez is hű marad.

Színészi játékot igazából attól a pillanattól látunk, amikor az előadás végén, az álmok után újra a Paradicsomon kívüli helyszínen, a szövegbeli „pálmafás ligetben” vagyunk. A történelem által összeszemetelt színpad tulajdonképpen kioltja az addigi látványvilágot. Mintha a rendezői koncepció azért halmozta volna eddig egymásra a képeket, hogy a nézőt most a kép hiányával sokkolja. A látványszínház hirtelen gesztuszszínházra vált át. Ettől kezdve halljuk ugyan Madách sorait, de a színpadi cselekvések és a mimika egy, a szövegtől eltávolodó, másik történetet mutat be. Mindaz, ami korábban virtuális látvány volt, innentől a nagyon konkrét színpadi térben játszódik. (Erre a darab korábban is utalt, hiszen az úrbéli jelenetet nem véletlenül játszatta el a rendező az erkélyt és a földszintet elválasztó párkányon egyensúlyozó Ádámmal és Luciferrel.) Az utolsó színben a „színpadi gép” színpadi gépként

kezd működni, az Úr pedig nem a „mennyekből”, hanem a bevilágított zsinórpadról beszél. A Madách szövege szerint vereséget szenvedő Lucifernek – hiszen nem sikerült bebizonyítania a teremtés tökéletlenségét, sőt morálisan még Éva és Ádám is fölébe kerekedik – László Zsoltnál nincs egyetlen gesztusa sem, amivel a vereségét elismerné, és az Úr sem ünnepli/ünnepelteti a győzelmét a tagadás szelleme fölött.

Az utolsó jelenet már nem is az eszmékről, a történelemtől és nem is a Madách-mű színpadi történetéről, hanem a színházról, magáról a Nemzeti Színházról mint a teremtés „talpalatnyi föld”-jéről szól, ahol *Lucifer* egykor a lábát „megvetette”. Nem történik más – leírom: ha nem is politizáló, de bölcsen politikus színházat láttunk az utolsó percekben –, mint hogy az égi és földi hatalom értésünkre adja, hogy a *színház az övé*.

Aztán hosszú csönd. S amikor az addig az Úr megsemmisítő szavait hallgató, maga elé révedő Lucifer a színpad szélén ülve fölnevez a közönségre – akkor csattan fel az első taps.

MADÁCH IMRE: AZ EMBER TRAGÉDIÁJA (Nemzeti Színház)

Díszlet: Menczel Róbert. **Jelmez:** Daróczi Sándor. **Zene:** Szemenyei János. **Koreográfus:** Gergye Krisztián. **Dramaturg:** Vörös Róbert. **Rendezőasszisztens:** Kolics Ágota, Tüü Zsófia. **Rendező:** Alföldi Róbert. **Szereplők:** Blaskó Péter, Szatory Dávid, Tenki Réka m. v., László Zsolt, Stohl András, Bánfalvi Eszter, Ducsa Ábel, Előd Vilmos, Gáspár Kata, Gerlits Réka, Mészáros Piroska, Radnay Csilla, Farkas Dénes, Fehér Tibor, Földi Ádám, László Attila, Makranczi Zalán, Mátyássy Bence, Vánca Gábor e. h.

Urbán Balázs

Egy válogató emlékiratai III.

A bennünket körülvevő valóságra reflektáló előadások egyik jelentős csoportját a mai nyelvre és problematikára hangolt klasszikusok adják. A másikat pedig egyre inkább az autonóm, a szöveget nyersanyagként kezelő (vagyis lírai/epikai alkotásokat sajátosan összemixelő, előadásszöveget különböző szövegtörödékekből létrehozó vagy saját szövegből építkező) előadások jelentik. Ezek jóval gyakrabban érződnek jelentékeny vagy legalábbis perspektivikus produktumnak, mint a félklasszikus, illetve a kortárs drámákból készülő bemutatók. Mindez csak részben igaz a magyar drámára. Nem csupán a válogatási periódus előadásait

nézve tűnik úgy, hogy aki magyar drámát visz színre – akár klasszikust, akár félklasszikust, akár kortársat –, összetett problémahalmazzal találja szemben magát.

A klasszikusok esetében az alapvető probléma nyilvánvalóan a minőségi alkotások alacsony száma. Minden tiszteletre méltó irodalomtörténeti erőfeszítés ellenére a klasszikus magyar dráma a XIX. században kezdődik (magam legalábbis Somogyi István több mint két évtizeddel ezelőtti, arvisurás *Magyar Elektra*-rendezését leszámítva nem emlékszem e tételt cáfolni képes előadásra). A XIX. század pedig egyfelől a „három nagy klasszikust” jelenti, másrészt azt a vígjátéki

tradíciót, melyet leginkább Kisfaludy Károly, Csiky Gergely, Szigligeti Ede neve fémjelez. (A század második felének legnépszerűbb műfaja, a népszínmű nemigen állta ki az idő próbáját.) Utóbbi vonulat hagyományai, dramaturgiája mentén halad a XX. század magyar drámájának meghatározó csapásiránya is, míg a „nagy hármas” inkább magányos oromként áll előttünk. És mégis, ezek színrevitele – éppen szabálytalanságuk, dramaturgiai problémáik, nyílt szerkezetük, ambivalens jelentéstartalmaik miatt – sokkal inkább jelent ihletforrást a kortárs színház számára, mint a zökkenőmentes dramaturgiájú, meglehetősen kötött szerkezetű vígjátékoké.

Hogy ez mennyire igaz, azt az évadban két előadás is bizonyította. Mindkettő *Az ember tragédiája* nyomán, apropóján, gondolatainak felhasználásával készült. (*Bánk bánt*, illetve *Csongor és Tündét* idén nem láttam, utóbbiból tudtommal nem is tartottak bemutatót. Láttam viszont a *Tragédia* szombathelyi előadását is, mely fájdal-

a látvány, hanem a gondolat szintjén is elmélyülne, kimagasló produkció is lehetne.

A Szakkör bemutatója már címével is jelzi az alapműtől való radikális elkanyarodást: az *E. T.* éppúgy utal az eredeti címre, mint a filmből ismert kedves úrlényre, jelezve azt a tabut nem ismerő, szellemesen szemtelen közelítést, mely Dömötör András rendezését jellemzi. Itt ugyan Madách sorait halljuk, de talán egyetlen mondat sincs a maga helyén, a legtöbb pedig természetesen kihúzzatik (a játékidő alig több, mint egy óra). Hatan játsszák – lendületesen, színesen – az előadást; egy-egy Éva, Lucifer és Úr mellett három Ádám jelenik meg. A központi térelem egy sörsátor, a londoni szín haláltáncosai Éva hangján megszólaló legofigurák, az áruházból frissen megérkezett guillotine-t a játékosok maguk szerelik össze, és így tovább – az összes szellemes játékötletet fel sem lehet sorolni. Csak az az ív hiányzik, amelyre felfűzhetnénk őket; miközben



Az ember tragédiája
Szombathelyen

masan mutatta, mi történik, ha a mű nem ihleti meg az alkotókat: Jordán Tamás rendezése mintha csak egyetlen scenikai ötletre, a színházi „élőkép” és a vetített vásznon megjelenő jelenetek vizuális kapcsolatára koncentrált volna. A színek szinte értelmetlenül, mechanikusan peregtek le, a szereposztás nem vált érthetővé, s még a mű legkézenfekvőbb konfliktusait sem sikerült drámaivá tenni.) A *Tragédiához* eredeti szemlélettel közelítő előadások közül az újvidéki nem túl szerencsésen az eredeti mű címét viseli. Pedig a rendező, Kokan Mladenović és a dramaturg, Gyarmati Kata nem egyszerűen átfésülték, átszerkesztették, esetleg „mai színpadra alkalmazták” az alapművet, hanem abból kiindulva, a szöveget radikálisan átírva, a jelenetek egy részét elhagyva, más részét új kontextusba helyezve, a szereplők hierarchiáját és kapcsolatait jelentősen megváltoztatva autonóm darabot hoztak létre. Az Úr itt nem jelenik meg (csupán Lucifer saját előadásában), s Éva szerepe is jelentősen redukálódik; Ádám és a nőnemű Lucifer párba ez, melyben nem a Sátán próbálja öngyilkosságba kergetni az embert, hanem a már a játék elején magát felakasztani készülő Ádám keresi tettének motivációit. A jelenetek virtuózan szellemes teátrális ötletekkel telítettek, a ritmus sodró, Elor Emina lehengerlő lendülettel játssza Lucifert, az előadás egésze roppant szórakoztató. Ha a szöveget valamivel egységesebben munkálták volna meg, ha kicsit kevesebb közhellyel találkozoznánk a színen, s a egyszerű alapötlet nemcsak



Az újvidéki Tragédia

Dömötör és alkotótársai invenciózusan szétverték az eredeti struktúrát, újat nem építettek helyette (legalábbis számomra nem rajzolódott ki ilyesmi). Így viszont az előadás leginkább egy pazarul szellemes etűdsorozatnak tűnik (mely éppúgy tarthatna negyven, mint akár száznegyven percig).

Aligha kell külön hangsúlyozni, hogy mind Kokan Mladenović, mind Dömötör András törekvése azokéval rokon, akik a klasszikus drámainterpretáció helyett a szerzői/társulati színház felé mozdulnak el. Erre a megközelítésre a XIX. századi magyar dráma már említett meghatározó vonulata nem ad lehetőséget. E darabokat meglehetősen nehéz elszakítani rögzült játékkonvencióiktól, s nem is biztos, hogy érdemes. Merthogy precíz elemzésükkel, esetleges dramaturgiai problémáik végiggondolásával, jelentésük következetes érvényre juttatásával (ami akár a korabeli színházi és morális konvenciók miatt, kötött alkotói kompromisszumok felülvizsgálatát is jelentheti) a kor jelentős alkotásaiból igenis létrehozhatóak mai problémákra is rezonáló, hatásos előadások. Ez igaz a XX. század első felének reprezentáns drámáira is, melyek ugyanebből a konvencióból táplálkoznak (még akkor is, ha a jelentős alkotók így vagy úgy, de feszegetik a határokat). E szempontból Csiky és Szigligeti jóval közelebb áll Molnár Ferenchez, Szomory Dezsőhöz vagy Szép Ernőhöz, mint Madáchhoz vagy Vörösmartyhoz. S ebből az aspek-

tusból nincs jelentős különbség a múlt század fent említett, egyébként eltérő utakon járó, jelentős alkotói között sem. Ám a kortárs valóságbrázoláshoz anyagot kereső rendezők többsége nem feltétlenül szeret dramaturgiai részletekkel bibelődni, konvenciók érvényességén gondolkodni. Talán Füst Milán az egyetlen múlt század eleji-közepi szerző, akinek drámái – elsősorban a *Boldogtalanok* – többé-kevésbé rendszeresen, jelentős alkotók rendezésében feltűnnek színpadjainkon (más kérdés, milyen sikerrel). Szomory Dezső, Szép Ernő, Heltai Jenő, Barta Lajos komédiái, színművei ritkán láthatók, s a legtöbb esetben akkor is pusztán a szórakoztatás szándékával és a remek szereplehetőségek miatt kerülnek színre. Molnár Ferenc neve pedig a szórakoztatás szinonimája évtizedek óta – legfeljebb a „szórakoztatás” elé biggyeszthető jelzők cserélődtek. Mire elfogadta a színházi elit, s végre nem csodálattal vegyes lenézéssel beszélt műveiről, melyekhez kezdtek

ális epikai alkotásától eltérően) konzervatív tónusú és dramaturgiájú, ráadásul kissé esetlenül szerkesztett, ám társadalmi mondanivalójukat roppant erősen megfogalmazó, ma is ismerős társadalmi és morális dilemmákat felvető darabok. A *tanítónő* nagyon erőteljesen szól a provincializmusról, az ostoba előítéletekről, a vidéki kiskirályokról és az árnyékukban a saját pecsenyéjüket sütögető udvartartásukról – s olyannyira mainak tűnik, hogy igazán jó előadása egy-egy vidéki színházban akár botrányt is eredményezhet. Nem várnám én el ezt senkitől sem, ám az, hogy egy rendező szinte mindent kilúgozzon egy darabból, amiért érdemes előadni, mégis túlzás. Kerényi Imre rendezésében a mű változatosan aljas figuráinak többsége kedvesen esendő, gyarló embernek tűnik, a közeg gátlástalansága, bor-nírtsága alig érződik. Hogy ez mennyire így van, a közönség reakcióin érződik leginkább: harsány nevetés kíséri a szörnyeteg parasztgazdát, id. Nagyt nyámnyila



Jelenet az E. T.-ből

Szakárossy Zsuzsa felvétele



A tanítónő Szolnokon

Csabai István felvétele

valóban jelentős rendezők is hozzányúlni, addigra a darabok szinte klasszikussá merevedtek. Úgy tűnt, levettek magukról minden olyan megközelítést, mely elűt a játzsási kánontól, s noha ma is friss humorú, remek vígjátékokként működnek, ennél többet várni tőlük felesleges. Az egyetlen kivétel a többinél nyitottabb szerkezetű, ambivalensebb értelmű *Liliom* (melynek történetében Babarczy László értelmezése szinte egy új kánon felállítását jelentette a nyolcvanas évek elején).

A válogatási periódus alatt létrejött nem túl nagy számú előadás többsége nem mond ellent a fent leírtaknak. Előfordult, hogy még a konvencionális értelmezést sem sikerült kibontani, de láttam példát az alkotói intenciót tisztességgel és tehetséggel közvetítő rendezői attitűdre is, mely éppen a szerző sorainak túlzott tisztelete miatt nem tudott igazán erős előadást létrehozni. Ám a korábbiaknál jelentősebb számban születtek a játékkonvencióktól elűtő előadások is. Ezek közt volt olyan, ahol az erősen öncélúnak tűnő rendezői eszközök semmire sem mentek a darabbal, de láttam olyan előadást, ahol a rendezői figyelem, elemzőkészség és a színészi munka gazdagabb jelentéstartalmakat hozott elő a szövegből, sőt, olyat is, ahol a szöveg igazságát éppen az eredeti „meghamisító” rendezői koncepció juttatta érvényre.

A tradicionális értelmezést elvárható szakmai szinten közvetíteni nem képes előadások típusesete a *tanítónő* szolnoki előadása. Bródy Sándor drámái (nem egy zseni-

papucsférfjé változtató Karczag Ferenc majd’ minden mozdulatát, majd kifelé jövet egy néző meg is jegyzi, hogy szegény öregnek (mármint id. Nagynak) volt elég baja a nejevel, mit ugrált még neki a másik csaj is. A „másik csaj” történetesen a címszereplő Tóth Flóra, akit Molnár Nikolett nemcsak energikusan és színesen, de kifejezetten árnyaltan (a szabad szellem és a rendíthetetlen tartás mellett az öntudatlan gögőt is megmutatva) játszik. Írhatnám, hogy igazán megérdemelte maga köré egy előadást is, de a látottak alapján csak az jutott eszembe, hogy ha a rendező ennyire nem hisz abban, amiről a darab szólhat (vagy egyszerűen bármi okból nem meri megszólaltatni a szöveget), akkor teljesen felesleges a *tanítónő*t eljátszani.

A korrektség kedvéért megemlítenék két ellenpéldát is, vagyis olyan eseteket, amikor a konvenciók meghaladásába csorbul bele a rendezők fejszéje. Bár nem tudom, igazán korrekt-e itt megemlíteni Mohácsi Jánosnak a népszínmű áthangszerelésre tett, kevés eredményt hozó kísérletéről. Nem biztos, hogy a kudarc az anyagkezelés hibája, s talán még az sem, hogy Tóth Edének a maga idejében kirobbanó sikerű népszínműve, *A falurossza* eleve reménytelen eset volna. Valószínűbb, hogy Mohácsi egyszerűen kevésbé ihletett pillanatában (ráadásul bizonyosan komoly társulati feszültségek közepette) készítette az előadást, melyben ezúttal is sok „mohácsis” ötlet, játék, szövicc található – de ez a stílus nemigen szervül a feldolgozott anyaggal

(ezúttal még a zenei világ szintjén sem), önnön sarkai-
ból kiforgatni, más minőséggé transzponálni pedig
végképp nem képes azt.

Más eset a miskolci *Szerelem*. A társulattal nem elő-
ször dolgozó vendégrendező, Paolo Magelli önmaguk-
ban nem érdektelen vizuális és játékokat épít Barta
Lajos darabjába. Ezek eleinte határozott atmoszferikus
erővel bírnak, a színészek is többnyire fegyelmezetten
szikár, kevés „színezéssel” élő, inkább a jelenlét erejére
támaszkodó alakításokat nyújtanak, ami nem tesz rossz-
szat a szövegnek. Ám idővel a játékok egyre önké-
nyesebbé válnak, egyre kevésbé segítik az egyes szituá-
ciók, konfliktusok kibontását. Jellemzőnek érzem az
utolsó jelenetet: Nelli és Komoróczy egymásra találásá-
nak Bartánál köze sincs a hagyományos hepiendhez;
összekapaszkodásukat a végső kétségbeesés generálja,
a „megoldást” egyértelmű ironia hatja át. Ezen a befeje-
zésen látványos ötletekkel ironizálni (az ironiát idéző-

szánja rá magát. Ráadásul az első két felvonást egyben
játsszák, az előadás második része a harmadik felvonás,
amelyre – bármennyire szomorúan mondom is ezt egy
nyilvánvalóan igényes, színvonalas bemutató esetén –
voltaképpen teljesen felesleges visszamennünk.

Hogy mennyire sokat jelenthet, ha egy rendező a mű
logikája mentén avatkozik a történet menetébe, arra
igazán jó példa az egri *Prolik*. Csiky Gergely régebben
Proletárok vagy *Mákvirágok*, mostanság általában *In-
gyenélők* címen játszott darabja erős társadalomkritikát
vegyít pompás karakterábrázolással és ma is élő, eleven
humorral. Utóbbi kettő majd’ mindig jellemzi a szerző
reprezentáns drámáit, de ebben kevésbé finom, kevés-
bé megbocsátó a hangnem: az első három felvonás igen
élesen ábrázolja az emberi aljasság, gátlástalanság és
ostobaság különböző színeit, fokozatait. Csiky – akinél
gazdagabb, színesebb karaktereket teremteni tudó, a szín-
padi hatást jobban értő drámaíró alig ismer a magyar

Klencsár Gábor felvétele



A falu rossza Kaposváron

Bócsi Krisztián felvétele



A Szerelem Miskolcon

jelbe tenni) teljesen értelmetlen – nem is tudtam el-
dönteni, hogy Magelli egyszerűen nem érzi-e magáé-
nak a szöveg ironiáját, vagy csak nem foglalkozik vele,
s mindentől függetlenül halad a saját ötletei útján.

E két előadással szöges ellentétben Benedek Miklós
vitathatatlan stílusérzékkel és aprólékos műgonddal
rendezte meg Szomoró Dezső színművét, a *Takáts
Alice*-t a Budapesti Kamaraszínházban. Azt nem mond-
hatni, hogy a dráma a Shure Stúdió parányi tere után
kiáltana, de a finom szcenikai ötletek megoldják ezt a
problémát is. S Benedek Miklósnak sikerül olyan játékmó-
dot találnia, mely úgy lebeg parányival a realitás fe-
lett, hogy azért mindig megmarad a reálszituációk ke-
retei között. Ezt a stílust, ezt a dallamot érzik is a szí-
nészek, leginkább Nagy Cili és Dunai Tamás, s miután
a néző is ráhangolódik, olyan előadást láthat, mely úgy
tud kellemes és szellemes lenni, hogy közben szembe-
sít az író által felvetett morális problémákkal is. A baj
csak az, hogy a *Takáts Alice* semmilyen szempontból
sem tartozik a legjelentősebb Szomoró-művek közé;
dramaturgiai döccenői már az első két felvonásban is
érezhetőek, a harmadik pedig nem egyszerűen sike-
rületlen, hanem felesleges. A második felvonás végére
ugyanis nyilvánvaló, hogy Alice dilemmájának nincs
feloldása, mivel egyik férfit sem választhatja – a harma-
dik felvonás nem egyéb, mint e tétel illusztrációja.
Benedek Miklós ugyan kisebb változtatásokat eszközöl
a szövegen, de az erőteljes dramaturgiai beavatkozásra,
mellyel a mű alapvető problémáját orvosolhatná, nem

színpad – alighanem éppen azért nem vált igazán je-
lentős íróvá, mert mind a forma, mind a tartalom terén
megkötötte a maga kompromisszumait. Nem kívánta
meghaladni az általa kiválóan ismert és alkalmazott
dramaturgiai sémát, amelyet java darabjai kinőni lát-
szottak, az utolsó felvonást pedig – követve a korigényt
– gátlástalanul hepiendre fordította. Ennek igazán ekla-
táns példája a *Proletárok*; ahhoz, hogy elhiggyük, ami az
utolsó felvonásban történik (tudniillik „varázsütésre”
minden gazember megjavul, és minden ostoba megvi-
lágosodik), el kellene felejtenünk az előző hármát. Máté
Gábor elegánsan és invenciózusan oldotta meg a problé-
mát: sem a radikális átírás, sem a mélyreható drama-
turgiai változások eszközét nem alkalmazta, hanem a
verbális tartalmat vizuálisan hol elmélyítő, hol felülíró
teátrális eszközökhöz nyúlt. Az első három felvonást a
fekete szín variációi határozzák meg. Minden sötét:
a falak, a bútorok, a ruhák. A szereplők többsége ra-
gyás, bibircsókos – nemcsak a lélek csúnya, hanem a
test is. (A látványos kivételt természetesen az ifjú hő-
snő, Irén jelenti.) Riasztó világ, ahol senki sem bízhat
senkiben, mindenki mindenki ellen munkálkodik, s ér-
telmet nyer a megváltoztatott cím: akiket a színen lá-
tunk, egzisztenciálisan nem prolik ugyan, de sokan kö-
zülük egyértelműen ezt a mentalitást képviselik.
Vannak veszélyei is az ötletnek: a monokróm színek
rideg, egyhangú, unalmas előadást is eredményezhet-
nének. Ám a színészi alakítások annyira erőteljesek,
árnyaltak, lendületesek, hogy ez fel sem merül: remekül

felépített, jó ritmusú, karakteres játék zajlik mindvégig a sötét, komor atmoszférájú színpadi világban. A negyedik felvonásra pedig minden kifehéredik, s miközben az eredeti szöveg kevés változtatással hangzik el, a színészi játék időzjelbe tesz mindent azáltal, hogy érezteti az események irreális, abszurd voltát. A záró képből pedig az is kiderül, hogy amit láttunk, legfeljebb (vágy)álomként értelmezhető: a szélhámós férjétől éppen csak megmenekült Irén a züllött zugüggyvéd, Mosolygó ágyában hajtja álomra fejét. Keserűen ironikus befejezés ez, mely sokkal adekvátabb lezárása a darabnak, mint az a hamis hepiend, melyet az író oda-biggyesztett. S ezáltal lesz valóban élő, igaz és érvényes az a kórkép és kórkép, melyet az előadás a korábbiakban olyan markánsan megrajzolt. Máté Gábornak a remekül kitalált, következetesen alkalmazott színpadi forma és a koncepciót precízen megvalósító színészek segítségével sikerült a gyakran némi lenézéssel kezelt,

tes Attila jóval koncepciózusabb, látványát, atmoszféráját, stílusát tekintve is koherens előadást készített. Itt kezdettől fogva transzcendens lények ólálkodnak az emberek közt, fent és lent összefügg, folyamatosan hat egymásra. Ebben a világban Liliom és Julika története a lehető legegyszerűbb mese két egymásra találni nem tudó lélekről, jóról és rosszról, fehér és fekete angyalszárnyakról. Mindezt szikár módon, minimalista díszletben, felfejthető szimbólumokat alkalmazva mutatja meg az előadás. Ez a markáns színpadi világ igen élesen áll szemben a szöveggel; a kettő összeforrasztásához, a rendezői koncepció érvényessé tételéhez vagy valami nagy *trouvaille*, vagy kimagasló színészi alakítások sora szükségeltetne. Ám ezek helyett inkább csak tisztes színészi-rendezői igyekezet érződik, ami kevés: így az előadás egyszerűen vértelennek hat, a szikárra csupaszított érzelmek nem érintenek meg igazán. Nem úgy Bodó Viktor grazi rendezésében, melyről nem ír-

A Liliom a Magyar Színházban



A Liliom Szegeden



másodlagosnak gondolt irodalmi anyagból (annak erejét, jelentőségét is bizonyítva) teljes mértékben mai érvényű, igen erős hatású előadást készítenie.

Hasonló törekvés érződött az évad nem egy Molnár Ferenc-bemutatóján is. Az utóbbi idők valóságos *Liliom*-reneszánszt hoztak. Igaz, a válogatási időszakban csak két *Liliom*-bemutatót tartottak, de további két előadás premierje éppen hogy csak megelőzte a válogatás kezdetét, a harmadikat pedig nem magyar színpadon – bár több magyar közreműködéssel – rendezte meg Grazban Bodó Viktor. S csupán egyetlen olyan volt az előadások között, mely a közismert játéktradíciók mentén közelített a szöveghez – a többi meglehetősen erőteljes rendezői eszközökkel próbálta új aspektusból megközelíteni.

A *Liliom* pedig ellenállt, amikor oka volt rá. A Magyar Színházban Guelmino Sándor nehezen értelmezhető, kifejtetlenül hagyott játékörök sorát vetíti a darabra, miközben az egyes szituációk gyakorta kidolgozatlanok, vázlatosnak tűnnek. A megelevenedő Magritte-képek csak látványelemek maradnak, szimbolikus szerepet nem tudnak betölteni, a sok stílusosan különmű ötlet kioltja egymást. Egyiknek-másiknak akár jelentést meghatározó ereje is lehetne, ha kapcsolódna valamihez. Az például, hogy *Liliom* az égben e világi ismerőseivel találkozik, bírhatna súllyal, jelentőséggel – ha az előadás nem hagyná kibontatlanul. Azt pedig, hogy miért játssza *Liliom* szerepét az egyetlen érzelmi árnyalat megmutatásánál többel nem is igen próbálkozó Gémes Antos, nemigen sikerült megfejtennem. Szegeden Keresz-

hatok részletesebben, hiszen semmilyen szempontból nem számíthatott bele a válogatásba. De muszáj röviden megemlékezni róla, hiszen itt tényleg született egy olyan gazdag, szellemes, remek játékörökkel és kifejező erejű metaforákkal jól sáfárkodó, öntörvényű rendezői világot tükröző színházi nyelv, amely úgy váltotta ki a mű szép, szentimentális és igen hatásos kliséit, hogy semmit nem vett el a molnári mese erejéből és sajátosságából, ám lehetőséget teremtett a főszerepeket alakító színészeknek, Jan Thümernek és Pető Katának, hogy sallangmentesen, a szerepkonvencióktól eltávolodva, intenzív színpadi jelenlétükkel játszassák el a torokszorító szerelmi történetet. Őszintén remélem, hogy a Schauspielhaus Graz Budapesti Tavasz Fesztiválra is meghívott előadása hatással lesz majd a közeljövő Molnár-megközelítéseire is.

És nemcsak ezzel az előadással kapcsolatban fogalmazható meg a remény; Kaposvárott nem is a *Liliom*, hanem a molnári dramaturgia erejét és korlátait is jóval pregnánsabban tükröző *Játék a kastélyban* továbbgondolása eredményezett eredeti, koncepciózus, hiányosságaival együtt is jelentékeny előadást. A hiányosságokra (a túl didaktikusan megfogalmazott látványvilágra, néhány déjà vu érzetét keltő viccre, a hosszú, terjengős első felvonás akadozó ritmusára) nem szeretnék sok szót vesztegetni, hiszen sokkal fontosabb az, ami a második-harmadik felvonásban, leginkább a szövegértelmezés (és természetesen a színészi munka) szintjén történik. Mohácsi János átértelmezi a szereplők viszo-

nyait. Részint célzások, elharapott mondatok, áthelyezett hangsúlyok, tétova gesztusok teszik nyilvánvalóvá a megszokottól elütő kapcsolatokat (azt, hogy Turai Ádám apja, s ugyanakkor Annie mint nő sem közömbös számára), részint egy igazán kitűnő ötlet. A darabbeli darab Turai kezében nemcsak Ádám megnyugtatójának és a menyasszonyával való kapcsolata helyreállításának, de Annie és Almády végleges elszakításának és Almády megalázásának is eszköze. Mohácsi nem tesz egyebet, mint kihasználja a szövegben is érzékelhető ambivalenciát: Annie és Almády éppen a megalázó helyzet hatására vállalják fel maguk, de tulajdonképpen az érzelmi rezdülésekre érzékeny külvilág előtt is kapcsolatukat (e körbe a szerelemtől vak Ádám persze nem tartozik bele). Szépen, egyszerűen, természetesen – és a lemondás bátorságával. A kikényszerített hepíend a viszszejára fordul, a játék voltaképpen nem hoz boldog véget senkinek. Sem az alaposan becsapott Ádámnak, sem az egymásról lemondó Annie-nak és Almádynak, s végképp nem a feltehetően teljesen magára maradó Turainak, aki mellett szép lassan elment az élet, ame-

től) kialakította a maga sajátos szerkezetét, nyelvezetét, kódrendszerét, konvencionális értelmezési tartományát. A korszak drámáinak jelentős részét meghatározza a kódolt beszéd, a parabolajelleg, a mögöttes tartalom, a sorok közöttiség. E cikk keretei közt értelmetlen volna ennek történelmi, irodalomtörténeti és poétikai háttérét részletesebben elemezni, elég a tényt rögzíteni: ez a szerkesztés- és írásmód a korábbiaknál is jobban tapad az adott korhoz. És nemcsak tematikája, helyszínei, karakterei, hanem a dramaturgiai konvenció okán is. Akadtak ugyan e konvenciót látványosan és öntörvényűen meghaladó alkotók, de közülük talán Örkény István az egyetlen, akinek darabjai akkor is, azóta is rendszeresen utat találtak a színpadra. Míg az ő reprezentatív művei ma is állandó repertoárdaraboknak számítanak, addig a korszak meghatározó íróinak alkotásai lassacskán kiszorulnak a színről.

Időről időre persze előfordulnak kísérletek, melyek a hatvanas, hetvenes, nyolcvanas évek meghatározóan fontos drámáinak próbálnak új, ma is érvényes színpadi jelentést találni. (Nem minden bemutató tartozik

Klencsár Gábor felvétele



A Játék a kastélyban
Kaposváron

theater.hu – Ilvószky Béla



lyet távolról sem sikerült olyan műremekké formálnia, mint darabjait. Az izgalmas elgondolás természetesen a színészi alakítások által válik élővé: a négy főszereplő – Kovács Zsolt, Kocsis Pál, Grisnik Petra, Kelemen József – egyaránt egészen nagyszerű. A darab nem fordul ki sarkaiból (Mohácsi önmagához képest igazán kevésbé nyúl bele a szövegbe), sőt, a humor sem csorbul, „csupán” annyi történik, hogy az eredetnél mélyebb, komplikáltabb, gazdagabb emberi viszonyok jelennek meg előttünk, s a látszólagos diadal mögött láthatóvá válnak a kudarcok, a vereségek.

Máté Gábor és Mohácsi János sikere azt is bizonyítja, hogy nemcsak klasszikusok transzponálásával vagy saját szövegek felhasználásával lehet a máról a mához beszélni. S azt, hogy még a leginkább kötöttek, játék-konvenciók által leginkább meghatározottnak érződő szöveghez is lehet a tradícióktól függetlenül közelíteni. Hogy távolról sem annyira reménytelen a magyar drámairodalom, mint azt néha hisszük, vagy hinni akarjuk

Mint ahogy nem reménytelen a XX. század második felének magyar drámairodalma sem. Kortárs darab és kortárs darab között persze igen jelentős a különbség. A Kádár kori dráma (melyet irodalomtörténeti értelemben kortársnak mondhatunk, ám amelyet jelentős távolság választ el az utóbbi két évtized magyar darabjai-

persze ebbe a kategóriába: a Gózon Gyula Kamaraszínházban például Szarka János úgy vitte színre Szakonyi Károly *Adáshibáját*, hogy meg sem próbált számot vetni az eltelt évekkel, illetve azok tartalmi és dramaturgiai következményeivel. Így aztán a tisztességes színészi teljesítmény ellenére is múzeumban éreztem magam.) Az elmúlt évadban két olyan előadást láttam, melyet e nemben – minden problémájával, vitatható pontjával együtt – sikeresnek gondolok. A Nemzeti Színházban Fejes Endre *Jó estét, nyár, jó estét, szerelem* című drámája, pontosabban annak Presser Gábor által megzenésített változata került színre. Fejes alkotásai sosem tartoztak a „támogatott” kategóriába; a *Jó estét, nyár...* a krimiszerű történet keretei közt igen erősen szól arról, hogy lehetetlen (vagy legalábbis kibírhatatlan) itt élni. Ami – hogy finoman fogalmazzak – ma sem ismeretlen érzés. Ráadásul Fejes nyelvhasználata sajátos, dramaturgiája viszonylag független a korabeli kliséktől – a nehézségeket így leginkább a sztori hangsúlyos történeti beágyazottsága okozza. Rába Roland rendezése imponáló magabiztossággal kerüli el mindhárom csapdát, melybe belepottyanhatót volna: nem helyezi át a mába a cselekményt (átírva ezzel a szöveget), de nem teremt retro flinget sem, sőt óvakodik attól is, hogy a maga nemében kitűnő zenére támaszkodva elkönnyítse, elsúlytalanítsa a drámát. Olyan színpadi világot alkot, melyben

megjelennek ugyan a Kádár kori Magyarország egyes rekvizitumai, ismerős szituációi és még ismerősebb típusai, de ezeknek nem korhoz kötöttsége, hanem továbbélése kap hangsúlyt. Így a didaxist éppúgy sikerül elkerülnie, mint a nosztalgiát. Emellett a színház technikai lehetőségeit maximálisan kihasználva működteti a teret; fel-le járnak a süllyesztők, újabb és újabb térszeket mutatnak meg, a rajtuk zajló események pedig kiegészítik, árnyalják, ellenpontosítják egymást, esetleg szellemes játékokkal teremtnek kontrasztot a történetekhez. A szituációkat finom ridegséggel analizálja az előadás, s szétszedi a dallamok harmóniáját is. A dalok többsége az eredetitől elütő tónusban, hangszerelesben, nemegyszer prózába váltva csendül fel. Rába olyan biztonsággal működteti a masinériát, mintha nem is első nagyszínpadi rendezése volna ez. Előfordulnak vitatható megoldások (a játékokat nem sikerül egyenesen adagolni, a dalok roncsolása nem egészen következetes, néha mintha egyik-másik szereplő vokális hiányosságainak elfedését is szolgálná, egy-egy kulcsszituáció – például Viktor és Zsuzsanna

Bagó igazán erős atmoszférával (a katonai drillből eredő feszültség felfokozásával) és markáns ötletekkel segíti ennek a nézőpontnak az érvényesülését. A Petroniust alakító Kőszegi Ákos helyenként valóban döbbenetes erejű pillanatokat teremt, különösen a ráismerések, megvilágosodások perceiben dermesztően szuggesztív az alakítása. Ám a belső gyötrődés stádiumait sokszor igen teátrálisan, manírosan játssza. Fontos szerepe van abban, hogy a rendezői koncepció működképesnek tűnik, de abban is, hogy az előadás egésze erő és intenzitás terén roppant egyenetlennek érződik.

A rendszerváltás utáni magyar dráma sokkal szélesebb spektrumon mozog. A képes beszéd idejét múlttá, a parabola értelmetlenné vált, a lezajlott történelmi folyamatok nem nyertek az analizálásukhoz szükséges távlatot. A fiatal vagy legalábbis újonnan drámaírásba fogó alkotók jelentős része az epika vagy a líra felől érkezett; drámáikat saját(os), a magyar színpadokon rögzült dramaturgiai szabályokkal, klisékkel gyakran köszönő viszonyban sem lévő alkotói világuk határozza

A jó estét, nyár,
jó estét, szerelem
a Nemzeti
Színházban



Schiller Kata felvétele



Walter Péter felvétele

Caligula helytartója
Kecskeméten

gyilkossághoz vezető végső szembesülése – emiatt érződik halványabbnak az optimálisnál), de összességében sikerül az elviselhetetlen élet Fejes Endre által megfogalmazott, az adott korhoz kötődő érzetét olyan általános, egzisztenciális alapú életérzéssé transzponálni, mely egyértelműen köthető a jelenhez is.

Székely János *Caligula helytartója* című drámája bizonyosan a Kádár-kor legjelentékenyebb paraboladrámája. Amit a hatalomról, annak az azt gyakorlókhöz és az alávetettekhez köthető viszonyáról elmond, valóban örök érvényűnek tetszik. (Még akkor is, ha a konfliktus feloldását egyre inkább illuzórikusnak látjuk.) Ráadásul a tézist (és antitézist) nem tételszerűen, egy vitadráma sápatag formájában fejt ki, hanem életszerűvé, drámaivá is teszi. Ezért lehet ma is visszatérő darabja a repertoárnak, még ha nehéz is újat mondani róla. Bagó Bertalannak azonban sikerül. A kecskeméti előadás nem a hatalmat képviselő Petronius és a zsidó főpap, Barakiás konfliktusát állítja középpontba, hanem a látszólag a helyi hatalmi hierarchia csúcsán álló, valójában mindentől függő, erkölcs és ésszerűség legkézenfekvőbb parancsolatainak egyszerre eleget tenni képtelen Petronius ijesztő magányát. Barakiás csupán finom bölcseséggel vezeti a helytartót az egyetlen morálisan vállalható döntés felé, de a konfliktus inkább a belső őrlődés formáját ölti, a vita magában Petroniusban játszódik le.

meg. Noha a körülöttünk levő valóság közvetlen és közérthető bemutatására az utóbbi években mind erősebb szándék irányul, olyan színpadi mű, amely ezt árnyaltan, gazdagon, nem publicisztikus érvénnyel valósítaná meg, igen ritkán születik, miként egy új típusú szóalkotó társadalmi vígjáték megteremtésére is kevés kísérlet történt. Komoly színpadi sikert inkább a régebbi dramaturgiai konvenciókkal ügyesen sáfárkodó vagy éppen kifejezetten Zeitzück-szerű, jó szerepeket kínáló drámák (Spiró György, Hamvai Kornél, Egressy Zoltán, Tasnádi István egyes alkotásai) arattak. S megjelent az előadásszöveget is készíteni képes, a mű textusát a próbák fényében folyamatosan újrairó vagy éppen a színészi-rendezői ötleteket szövegkönyvvé dolgozni képes színpadi szerző is – így érkezünk el ismét a szerzői/társulati színház mind markánsabb igényéhez. Arról, hogy ez a folyamat az évad ősbemutatóiban hogyan nyilvánul meg, a *SZÍNHÁZ* áprilisi számában megjelent cikkemben részletesen írtam. Az a néhány reprízértékű előadás, melyről ott nem esett szó, nem változtatna lényegesen a képen. Noha a kortárs magyar dráma spektrumán számos árnyalat megtalálható, az igazán izgalmas bemutatók általában az öntörvényű alkotások invenciózus színreviteléből vagy a mindenképp a szerzői színház irányába elmozduló próbálkozásból születnek.

Rádai Andrea

Színházak és teátrumok

RIVALDA FESZTIVÁL, 2011

Vannak olyan helyek a világban, ahol az egész évad és az egész ország egy nagy Rivalda Fesztivál. Hollandiában például a színház-szerető közönség az országos kínálat tekintélyes részét megtekintheti anélkül, hogy egy tapodtat is mozdulna városából. A társulatok ugyanis a székelyükön tartják meg a bemutatót, de aztán az egész országban folyamatosan turnéznak. Könnyű nekik, vághatjuk rá a megszokott kelet-európai egykedvűséggel: kicsi az ország, és bizonyára sokkal több pénz jut a kultúrára. Ez kétségtelen, de mielőtt még nyakig merülnénk az önsajnálamba, képzeljük el, hogy a színház többet tud dolgozni egy előadáson, mert eleve kevesebb bemutatóval kell megterveznie az évadot. Hogy eleve olyan díszlettel és technikai eszközökkel számolnak a költségvetésben, melyeket könnyű szállítani. Hogy, teszem azt, a nyíregyházi közönség összehasonlíthatja a békéscsabai, a szegedi, a veszprémi és az egri színház teljesítményét. Hogy verseny van a nézőért.

Persze talán túlzás lenne szőröstül-bőröstül felégetni a magyar színházi struktúrát, ám a vendéjátékok számának célzatos növelése, sőt kényszere (hiszen mennyire bízhatunk annak a színháznak a teljesítményében, amelyik egyébként nem vállalja a megmérettetésnek ezt a formáját?) vitathatatlan előnyökkel járna. Egy ideje a vendéjátékok örvendetes számban szaporodnak szerte az országban és a határokon túl. Igaz, nem feltétlenül az esélyegyenlőség jellemzi a meghívásokat, sőt, sokszor úgy tűnik, hogy mivel hasonló a hasonló színházzal barátkozik, a közönség a vendéjátékok alkalmával sem kap feltétlenül lehetőséget horizontjának szélesítésére.

Ám a Rivalda Fesztivál nemcsak egy bizonyos körből válogat, hanem elvben *minden* vidéki színháznak lehetőséget ad a budapesti bemutatkozásra. Természetesen ez az egy szem fesztivál még nem oldja meg egy csapásra a vidéki színházak elszigeteltségének problémáját, hiszen jelen esetben *csak a fővárosban* és *csak egy* vendéjátékra kerülhet sor. Tehát a Rivalda még csak reprezentatív képet sem ad a kérdéses színházról, azonban – mivel az előadások színházigazgatók ajánlása alapján kerülhetnek be a programba – mégiscsak árulkodó abból a szempontból, hogy a társulat melyik munkájára büszke, s mit tart megmutatásra, megmérettetésre érdemesnek.

Ebből a szempontból igen érdekes az összkép: néhány harsogóan konvencionális előadást leszámítva a színházak inkább – ha nem is a polgárpukkasztóbb, de –

„közönséghekkentőbb” eszközökkel készült produkcióikat küldték a mustrára. Más szóval: a színházak azokra az előadásokra büszkék, melyek *nem* mennek alá a közönség ízlésének, melyek nem pusztán az infantilis szórakoztatás, hanem az elgondolkodtatás vagy legalábbis a minimális kizökkentés szándékával készültek. Néhány kivételtől eltekintve a társulatoknak határozott és bizonyos körvonalaiban megegyező elképzelésük van tehát arról, hogy a budapesti közönség és a szakma – szűkebb értelemben a kritikusokból álló zsűri, melynek jelen cikk írója tavaly és idén is tagja lehetett – mit tekinthet minőségnek. Ez persze nem jelenti azt, hogy ezek az előadások egybeestek azokkal, melyeket a zsűri jónak vagy bármilyen szempontból érdekesnek gondolt. A tizennégy előadásból hat semmilyen szín alatt nem került szóba a díjak kapcsán – ki-ki döntse el magában, hogy ez örvendetes arány-e, avagy újabb adalék a vidéki magyar színház siralmas állapotához.

A 2011-es Rivalda Fesztivált, mint annyi kulturális rendezvényt mostanában, a félgőzös fapadosság jellemezte. Összehasonlításképpen: 2008-ban, amikor a fesztivált még Vidéki Színházak Találkozójának hívták, összesen 29 előadással mutatkozott be 18 vidéki színház 4 különböző helyszínen. A tavalyi és a mostani fesztivál a karcsúbb költségvetéshez illeszkedett, de igyekezett növelni a rendezvény presztízsét: egy színház csak egy produkcióval vehetett részt, és az előadásokat szakmai zsűri értékelt. Tavaly még pénzjutalommal jártak a díjak, erre az évre csupán az elismerés maradt – hiszen az egyedüli budapesti lebonyolító, a Thália nem kapott kiegészítő támogatást a fesztiválra. Ezt nemcsak a közönségszervezés hatékonysága (sok előadás fél házzal ment), hanem az egyik legfontosabb célközönség, a kritikusok is megsínylették. Nem keveset kellett fizetniük a jegyekért, s így nem tudták a fesztivál küldetéséhez méltón, a reprezentatív igazságosság jegyében megnézni az összes vagy legalább közel az összes előadást, s választásuk – nyilván és teljesen érthető módon – előzetes feltételezéseiken alapult. Ami viszont óhatatlanul és még inkább az előítéletek bebetonozásához, a kellemes csalódások és meglepetések elmaradásához vezet – pedig ezért is, vagy talán főleg ezért lenne érdemes megrendezni egy ilyen fesztivált. S mintha a fapadosság „akkor így minek?” hangulata elől semmi sem tudna menekülni, a (szakmai) sajtó is nagyokat hallgatott az eseményről. Úgy képzelem, hogy ideális esetben interjúk sokasága jelenik meg a fellépni készülő társulatokkal – a tévében nem szereplő, vidéken játszó színészeket Budapesten a kutya sem ismeri (arra is kíváncsi

lennék például, hányan hallottak már a Nemzet Színeszéről, Király Leventéről), és a Rivalda kitűnő alkalom lett volna arra, hogy ezek az egyébként lenyűgöző teljestményt nyújtó emberek végre megkapják annak a figyelemnek a töredékét, amit megérdemelnének. Ehhez képest a fesztivál műsorát is nehéz volt meglesni az interneten, a díjkiosztó pedig érthető, de sajnálatos módon a Nemzeti Színház körüli évad végi botrányok árnyékában maradt.

Pedig a tavalyi és az idei résztvevők listájának összehasonlításából is úgy tűnik, hogy a színházaknak fontos ez a bemutatkozási lehetőség. A mindkétszer távol maradók (a kaposvári Csiky Gergely Színház, a Pécsi

Hogy kortárs darabokkal igenis meg lehet tölteni egy nézőteret, mi sem bizonyítja jobban, mint a legjobb rendezés díját is elnyerő előadás, a kecskeméti Katona József Színház *Orosz lekvárja* – igaz, a nagy érdeklődés valószínűleg a regényeiről Magyarországon is jól ismert és népszerű szerzőnek, Ljudmila Ulickájának és a Tháliában rendszeresen vendégszereplő társulatnak szólt. A darabban szereplő Lepjohinokra már csak azért is vevő a magyar közönség, mert mintha Csehovba oltott Mézga család lennének: feleslegességük és tehetetlenségük a rajzfilmszerű, pátosztalan bénaság ismétlődő motívumaival és komikumával van átítatva. Egyébként alig változott valami Csehov óta. Ulickaja darabjának tulajdonképpen ez a (kissé didaktikus) tanulsága: Csehovtól sem tanultunk semmit, aminek az a vége, hogy a régít végképp és nyomtalanul eltörli az új. Es ez az új – a családot otthonából kiszorító, épülő Disneyland, a gagy szimbóluma – a *Cseresznyéskert*-beli Lopahin nagyszabású terveit jócskán alulmúlja.

Szász János rendezése finoman ábrázolja a családtagok különböző karaktereinek és értékvilágának kiúttalan összeférhetetlenségét. Bár mindenki jellemezhető egy-egy vonással – Varvara például bigott, Jelena buja stb. –, a szereplők meg nem valósuló szándékokat és teljes sorsokat hordoznak magukban, összetett módon. Ez érvényesül a színpadképben is: a semmibe vezető ajtók és könyvtornyok között mindenkinek megvan a saját kuckója: az embernek saját egyénisége és rögeszméje jelenti az egyet-



Walter Péter felvétele

FENT: Az Orosz lekvár Kecskeméten

JOBBRA: A Nő a múltból a szekszárdi Német Színházban

Nemzeti Színház, a veszprémi Petőfi Színház) indokait fölösleges itt találgatni. A tavalyi résztvevők közül hárman nem jöttek el (a soproni Petőfi Színház, az egri Gárdonyi Géza Színház, a tatabányai Jászai Mari Színház), e két utóbbinál az igazgatóváltásokkal járó helyzet miatt szinte fizikai törvényszerűség a távolmaradás – kisebb gondjuk is nagyobb volt a Rivalda Fesztiválnál. A tavalyi tizenhárom társulat közül pedig tíz és rajtuk kívül még négy további színház ragaszkodott idén a budapesti fellépéshez (a székesfehérvári Vörösmarty Színház, a szolnoki Szigligeti Színház, a Szegedi Nemzeti Színház és a budaörsi Játékszín).

Még mindig az objektív statisztikai adatok mezsgyéjén maradván – és áttérve a konkrét produkciókra – az is szembeötlő, hogy milyen kevés előadás épül közvetlenül a mai társadalom vagy egyén problémáiról szóló kortárs szövegekre: a tizennégyből négy; ráadásul ebből kettő – akár a darab, akár a színpadra állítás szintjén – legfeljebb a lektúr kategóriájába illik.

len kapaszkodót ebben az egyszerre tágas és fojtogató világban. Már csak ezért sem menti meg a családot az összefogás rövid ideig tartó lendülete, hiszen így – egyénileg is – lehetetlen bármi újat létrehozni vagy bármit is újratekenni. Az előadás nem mentes a nézőtérrel ülő (bölcész) értelmiségit ostromozó áthallásoktól sem: azok az értékek, melyeket vélhetően mi, a közönség képviselünk, a mai világban egyre inkább háttérbe szorulnak – de ez a mi tehetetlenségünknek és patópálságunknak köszönhető.



Martonfalvi Dénes felvétele

Roland Schimmelpfennig *Nő a múltból* című darabját a szekszárdi Német Színház előadásában láthattuk. Szabó K. István rendező értelmező és koherens olvasatban tárja fel a szerelem és kiüresedése különböző változatait. Különlegesen szép és érdekes mozzanatokkal járul a drámához például a színpadkép: Claudia (akit a legjobb női mellékszereplő díjával elismert Lena Stamm játszott) és a néző eleinte csak a bejáratnál szemben lógó tükörből látja a nőt a múltból, a fantomszerű Romy Vogtländert. A házaspár fia, Andreas barátnője, Tina pedig tükörképe Romy sorsának: neki is örök szerelmet ígérnek, és őt is el fogják hagyni. Tina ennek megfelelően a tükör túloldaláról, egy csempézett, átlátó falú helyiségből mint valami időkapszulából meséli a történetet – nem tudjuk, hogy a lakáshoz tartozik-e ez a furcsa szoba, netán elmegyógyintézethez vagy szórakozóhelyhez, melynek mellékhelyiségében Tina részegen kiborul. Ha ez a kiborulás hitelesebb vagy akár elrajzoltabb lenne, ő lehetne az előadás legfontosabb

Csabal István felvétele



Az üvegcsipő Szolnokon



A Lear király
Nyíregyházán

Balázs Attila felvétele

a színész olykor közhelyesen hollywoodias eszközöket használ, míg alakja sokkal érdekesebb és színesebb, amikor „normálisat” játszik. A darab egyéb, a szó tradicionális értelmében vett nem pszichológiai esetekre vonatkozó emberi elemei, például a pszichológus rosszul sikerült házassága pedig sajnos háttérben marad.

szereplője, hiszen narrátorként, visszaemlékezőként is hangsúlyosabb, mint az általam eddig látott *Nő a múltból*-produciókban. Az előadás végén fellépő, garázsrockot játszó tűzoltó-zenekar pedig még jobban elmozdítja a családi pszichothrillert a groteszk irányába, megpendítve, hogy ez az egész valójában egy rossz vicc. A szekszárdiaktól idén és tavaly is korrekten kivitelezett, érdekes rendezői ötletekkel és színészi alakításokkal teli előadásokat láthattunk – alighanem érdemes lenne nemcsak a Rivalda Fesztivál alkalmából, hanem egész évben követni a társulat munkáját.

Egy kortárs darab önmagában természetesen még nem elég egy elgondolkodtató, horizontot tágító vagy akár érdekesen szórakoztató előadáshoz. A Budaörsi Játékszín *Ha elhagysz, veled mehetek?* című produkciója (Evelyne de la Chenelière *Eper januárban* című regénye alapján) mintha egyenesen a szerelmes füzetek szirupját lötykölte volna szét a színpadon: a történet és a karakterek pont annyira izgalmasak, összetettek vagy hitelesek, mint a Romana-regényekben. A Győri Nemzeti Színház sokkal több rétegű és színvonalasabb *Equusa*, melyben egy pszichológus próbálja kinyomozni, hogy egy kamasz fiú miért vakított meg hat lovat, le is köti a nézőt annyira, mint egy jól megírt hollywoodi film. A lovakkal szinte metafizikus kapcsolatban lévő fiú története tehát érdekesen egzotikus, ám nem elég szimbolikus ahhoz, hogy saját mélységeinket, pszichénket érintse meg. Ez a fiút alakító Fándly Csaba játékában is tetten érhető: a zárkózott, sérült Alan megtestesítésére

Veréb Simon felvétele



Az Édes Anna Szegeden

Az egyik legérdekesebb, legerőteljesebb, klasszikus szövegre épülő előadás a Rivalda fődíjasa, a debreceni Csokonai Színház *Revizorja* volt. Gogol remekműve persze eleve és elemi erővel aktuális ma is – Vladiszlav Troickij rendezése pedig nem annyira a komikumot, hanem a sötétebb, szürreálisabb, álomszerű vonásokat, az ember általános és eleve elrendelt kiszolgáltatottságát emeli ki (ami egyáltalán nem jelenti azt, hogy az előadás humortalan lenne). Ezzel együtt a szereplők lelke mélyén lappangó elvagyódás, a kicsinyességen túlmutató, szebb iránti sóvárgás is megtestesül, ami nagyszerűen harmonizál a szinte állandó zongorakísérettel. A debreceniek *Revizorja* meglehetősen komótosan folydogál, ám minden apró részlet: a zenével való finom és



A Nóra
Békéscsabán

A Team/Nyári A.

humoros játék, a sötét tereket ásító színpad koherensen és következetesen az ember mindenkori patkány-létének groteskségét ragadja meg, és egy másik, talán nem is létező világot sejtet.

Jeles András kortárs esztétikai szemlélettel állította színpadra Szombathelyen a világ egyik legismertebb ifjúsági regényét, *A kis lordot*. Az előadásban a mese és a mese tálalása egyaránt magával ragadó: a színpadi eszközök (például a narrátor és a vetítés) és a színészi alakítások (melyek közül Szerémi Zoltán Havisham ügyvédje kapta a legjobb férfi mellékszereplő díját) folyamatosan, finom iróniával ellenpontoszák a bájtól már-már túlsorduló történetet. A szeretet ereje ennek ellenére (vagy talán épp ezért) áttöri a mese hiányosságaira felnőtteken reflektáló gyanakvást, az ironia gátjait, és hiteles módon nyer teret a színpadon. Az előadás csupán egyenetlenségei miatt nem kapott komolyabb díjat a fesztiválon.

A szegediek *Édes Annája* és a miskolciak *Szerelmeje* egyaránt tartalmazott érdekes rendezői megoldásokat és emlékeztető alakításokat (Gidró Katalin *Édes Annája* kapta a legjobb női főszereplő díját), vagyis különleges és koherens olvasatot lehetett hozzárendelni a darabokhoz, de kicsit olyanformán, mintha a gombhoz keresnénk a kabátot. A zalaegerszegiek tiszteletre méltó merészséggel egy gyermekdarabot hoztak el a fesztiválra:

A kisfiú meg az oroszlánok nemcsak bájos mese, hanem színházpedagógiai szempontból is érdekes: a sok-sok cirkuszi számban rengeteg, eredetileg nem artista gyermek szerepel, az előadás tehát hatalmas tömegeket vonz a színházba, és mozgat meg.

A nyíregyháziak *Lear királya* szétesőbb előadásnak tűnik: ötletek villannak fel benne, de kidolgozatlanul maradnak – Olt Tamás Edgarja például izgalmasan indul a piperkőcen kényeskedő, puha arisztokratával, de Tamásának megjátszott nyomoréksága teljesen konvencionális. A székesfehérváriak monodrámája pedig nem győz meg arról, hogy Karinthy Frigyes írása, az *Utazás a koponyám körül*, színpadon is életképes volna. Kelemen István alakítása tiszteletre méltó teljesítmény, ám nem mozog elég széles skálán – csak kétféle, a szellemesen harsány és a megszeppent Karinthy jut el hozzám belőle. A dunajvárosi Bartók Kamaraszínház Lev Tolsztoj *Anna Karenina* című regényét állította színpadra. A stilizált térben és világításban fellelhetőek szép pillanatok, ám az egész előadás meglehetősen melodramatikus, sőt néhol kifejezetten giccses. A Békés Megyei Jókai Színház *Nórája* is stilizáltabb, legalábbis erre utal az olykor leereszkedő, a látási viszonyokat megnehezítő túllibura, az értelmezés azonban mintha lera-gadt volna Ibsen koránál – pedig a nők és a család összetett problematikája ma is izgalmas anyagot kínál.

Kiss József, aki rendszeresen, a kritika műfaját súrolva dicséri saját színházának előadásait, és aki szerint úgy kell eljátszani egy darabot, ahogy meg van írva, *Az üveg-cipőt* rendezte meg a szolnoki Szigligeti Színházban. Ha a szerző ezek szerint nem egyszerűen darabot, hanem szinte kottát írt (és ez a hasonlat sántít egy kicsit, hiszen ugyanazt a zenei darabot sem lehet kétszer ugyanúgy eljátszani), akkor Molnár Ferenc drámája nem több egy bohózatba hajló, az érzelmeket infantilizmusig gyaluló, a szenvedélyt, a fájdalmat, a megrendülést megspóroló zsánerképnél. Az előadás legnagyobb áldozata az egyébként tehetséges, ügyes és lendületes Molnár Nikolett, akinek Irmája érthetetlen módon egy végtelenül leegyszerűsített Siposért, egy nagy bajuszú, nagyhangú magyarért rajong – szerelme nem is igen több bájos-durcás ajakbiggyesztésnél. Ez a fajta, rendkívül idejétnúlt és érdektelen színház folyton öngazolást keres, és folyton önmaga ünneplését gerjeszti – így például Balázs Péter nemcsak Szolnokon, hanem a fesztivál alkalmával a Tháliában is, kétszer ment fel a színpadra, hogy átadhassa a Mensáros-díjat Molnár Nikolettnek.

Sokszor éri az a vád a színházi szakmát és a kritikusokat, hogy politikai beállítottságukból fakadóan nem szentelnek kellő figyelmet bizonyos színházaknak. A Rivalda Fesztivál ezt cáfolni látszik: a Magyar Színházi Társaságból kivált és politikai alapokon létrejött Magyar Teátrumi Társaság színházaiából kettő vitte el a díjak felét (azaz Kecskemét a legjobb rendezés, Debrecen pedig a legjobb előadás és színészenek, Mészáros Tibornak az alakítása a legjobb férfi főszereplő díját). Világosan látszik, hogy a minőség határvonala egyáltalán nem a Teátrumi (vagy a Színházi) Társaságon innen vagy túl húzódik. A jó színház nem ismeri a politikát. Vidéken se.

Ugrai István – Zsedényi Balázs

Más karakter

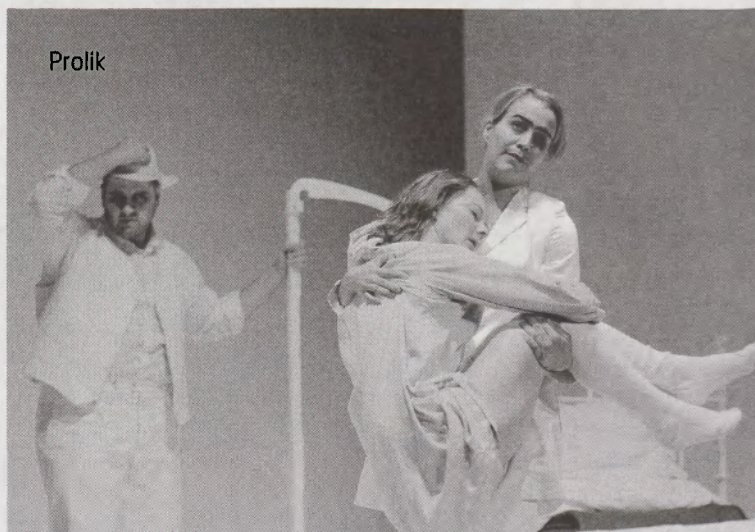
AZ EGRI GÁRDONYI GÉZA SZÍNHÁZ EGY ÉVE

Hogy miért érezte fontosnak Blaskó Balázs azt, hogy sarkosan és deklaráltan száznyolcvan fokok fordulatot kell hirdetnie pályázatában, nem tudni. Különösen annak fényében, hogy egyrészt Egerben már egy éve nyílt titoknak számított: ő lesz a színház igazgatója, másrészt az is nyilvánvaló volt, hogy botrány nélkül is el fognak menni azok, akik elmentek. A kinevezés és az évadzárás között nagy ívet futott be a Gárdonyi Géza Színház vezetőségi kommunikációja. Ennek és a száznyolcvan fok tulajdonképpeni jelentésének próbáltunk utánajárni.

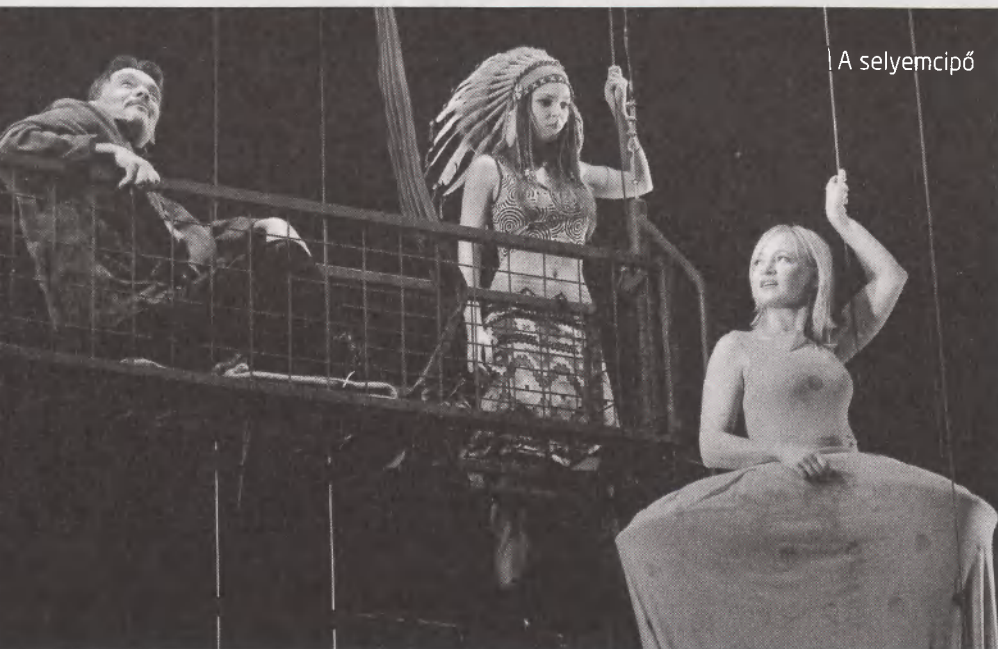
Nihilisták

Talán még soha nem volt annyira dühödtt lejáratókampány színházi előadás ellen, mint amelyet Paul Claudel *A selyemcipője* ellen folytattak bizonyos körök Egerben. Hogy mi dühítette őket Zsótér Sándor minimalista rendezésében vagy Claudel drámájában, nem tudni. Zsótér rendezése hagyja, hogy Claudel szavai érvényesüljenek, noha bő négy (a második előadástól kezdve három és fél) órájával a produkció valóban próbára teszi a közönség türelmét. Eger vallásos keresztény városként él a köztudatban, éppen ezért érthetetlen, miért csapta ki a biztosítékot az egyébként valóban nehezen befogadható produkció. Zsótér vállaltan csupán ke-

resztmetszetét adja a drámának, s talán vitatható döntés volt bérletbe tenni és a nagyszínpadon bemutatni ezt a sajátos formavilágot, mégis hihetetlen, mennyire hiányzik a tolerancia, a megértés szándéka, a mű üzenetének felismerése iránti nyitottság. Barta Dóra, a színház táncmozgatójának (akkori) vezetője egyszer azt mondta: tíz év múlva ez a város büszke lesz erre az előadásra – remélhetőleg így lesz. Hiába nem a megfelelő



Prolók

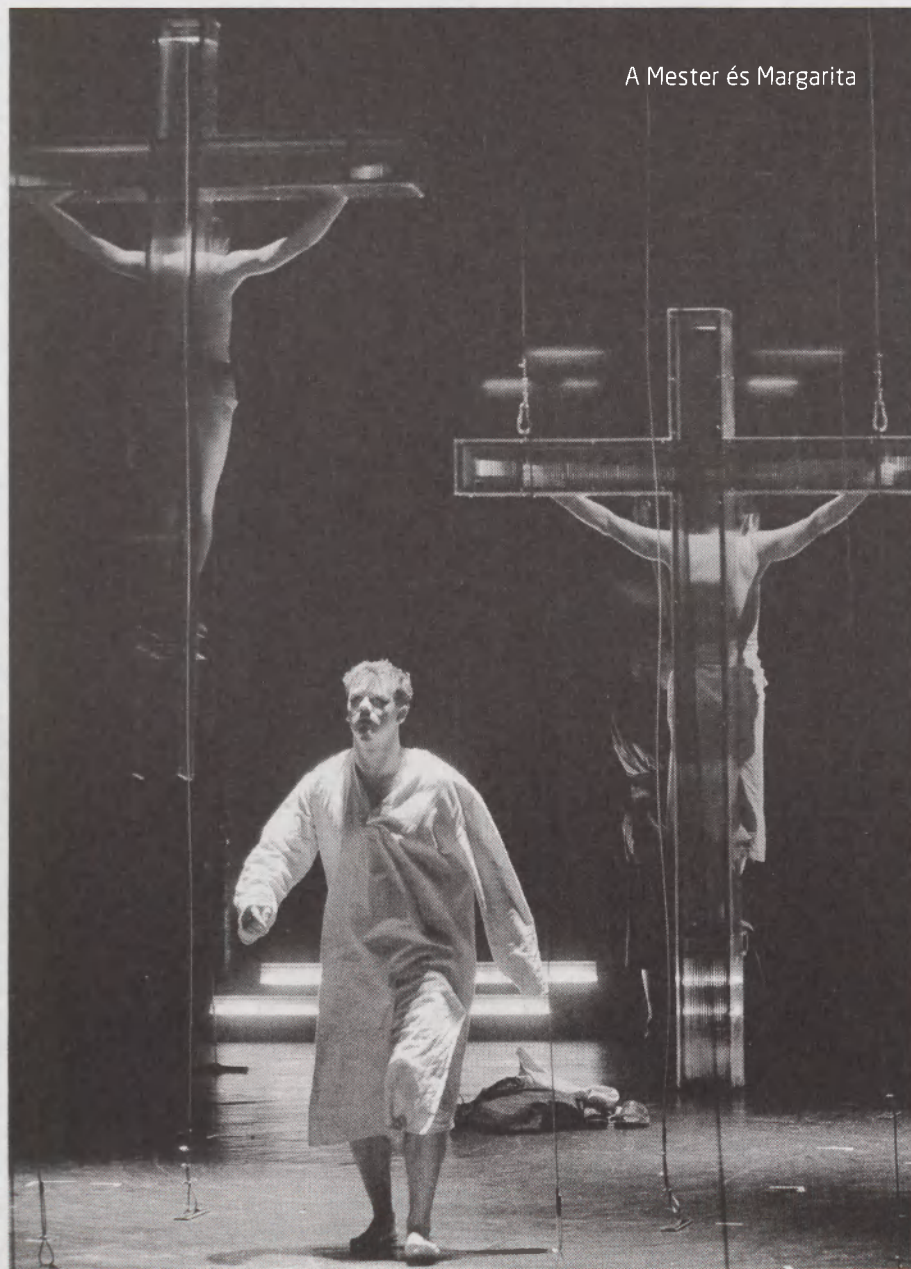


A selyemcipő

helyen és hiába nem végleges formában (ha ez egyáltalán lehetséges) mutatták be – a vállalás bátorsága és szándéka mégis végtelemül tiszteletre méltó.

Nem így érezte Blaskó Balázs, akivel igazgatói kinevezése előtt készített interjút a *Heves Megyei Hírlap*. „Az utóbbi években azonban nem a közönségnek játszottak a színészek, hanem egy elitista szakmai kör elvárásainak kellett megfelelniük – értékelte a színházat 2011. január 26-án adott nyilatkozatában. – Én a remény színházát szeretném, egy életigenlőt a nihilista helyett. Nem fordulhat elő, hogy egy darab végén – a szerző üzenetével ellentétes módon – egy kitalált jelenetben az erkölcs-telenség megtestesítője a testileg-

A Mester és Margarita



lelkileg megnyomorított főhősön mellé fekdjön, vagy hogy előadás közben ki kelljen írni, hogy miről szól a darab. Az ilyen hely szerintem nem színházi műhely, hanem valami más. A közönség ennél nemesebbet érdemel.”¹ A leendő igazgató nyilvánvalóan *A selyempipőre*, illetve Csiky Gergely Máté Gábor által rendezett, *Prolik (Ingyenélők)* címmel játszott darabjára utal – mindkettő színházi értelemben teljes értékű produkció, mindkettőnek vannak vitatható pontjai,² de mintha talán éppen ez a vitalehetőség lenne a színház (egyik) lényege. Az új egri művészeti irány azonban nem így gondolja.

Az elmúlt egri évad egyik – talán szándékolatlan – eredménye az, hogy immár nem lehet érdemben vitatkozni az előadásokról. Ha az ember véleményt mond, szükségszerűen állást foglal valamelyik oldal mellett. Pedig az, hogy valaki megkérdőjelezi a *Prolik*, *A selyempipő* vagy *A Mester és Margarita* megközelítését és bizonyos megoldásait, nem jelenti azt, hogy az előadás létjogosultságát vitatná. Sőt: talán éppen ez éltezi az előadásokat. Csizmadia Tibor igazgatói érdeme, meglehet,

pontosan az, hogy sokszínű és disputára hívó színházat csinált Egerben – de egy vidéki teátrumnak valami ilyesmi lenne a feladata. Igen, bátran kellene vitatkozni ezekről a produkciókról – ám rendkívül méltatlan, ha valaki a disputát harccá silányítja. És például győzelmi jelentésként tűz ki negatív kritikát a hirdetőtáblára, miután vezetőségi engedélyhez köti, mi rakható ki rá.

Közös megegyezés

Hogy miért nem érezte senki – Barta Dórán kívül, aki maga is az utolsó pillanatig várt társulatával együtt valakit, aki mellé odaállhatna –, hogy pályáznia kellene az egri színházigazgatói posztra, ma már egyértelműnek tűnik: a fenntartó Heves megyei és egri önkormányzatok egyetlen fillért sem képesek (hajlandók) a színházra áldozni. Hogy miért kellett Csizmadia Tiborral szerződést bontani kinevezésének lejártá előtt fél évvel, és így Blaskó Balázssra bízni az évad befejezésének költségmentes lebonyolítását, szintén csak sejthető. Tény, hogy április végén az egri színház művészei immár fél éve nem kapták meg járandóságukat (csak az kapja az alapfizetését, aki közalkalmazotti státusban van). Mint tudvalevő, a pályázaton a szakmai bizottság Blaskó Balázst hozta ki nyertesnek, majd Csizmadianak felajánlották: az évadot az ő tervei alapján fejezik be, ha idő előtt feláll az igazgatói székből. Így közös megegyezéssel távozott, s február 1-jétől Blaskó lett az igazgató teljes jogkörben. Január utolsó napján Csizmadia társulati ülésen búcsúzik, a művészek felállva tapsolják meg. Blaskó Balázs nincs jelen – szakszervezeti kötelességei elszólítják (a József Attila

Színház „megmentése” ügyében – nem sokkal később kiderül: az intézmény, Koltay Gábor vezetése alatt, megmaradhat).

Gőgösen gyámoltalan vergődés

Február 3-án már az új igazgató tart társulati ülést. Kihirdeti a száznyolcvan fokot. „Konzervatív, nemzeti népszínház leszünk”, nyilvánítja ki. Azonnal hitet tesz a Magyar Teátrumi Társaság mellett. A közönséget akarja kiszolgálni, mondja ekkor, a társulatot pedig szolgálni. Utóbb kérdezzük tőle, hogy itt melyik társulatra gondolt. „Az újonnan felállóra természetesen” – mondja, mintha mi sem lenne természetesebb. (Pályázatában ez a mondat olvasható: „Kiindulópont a Gárdonyi Géza Színház adott társulata!” Megválasztása után a közgyűlésben így fogalmazott: „A színház társu-

¹ A társulatot kötelesség megőrizni. *Heves Megyei Hírlap*, 2011. január 26.

² Mi magunk is vitába szálltunk vele, e lap hasábjain: És a happy enddel mi legyen? *SZÍNHÁZ*, 2011. január.

lata kiváló. Meggyőződésem, hogy példamutatóan jó társulata van a színháznak. Ezt a társulatot meg kívánom őrizni minden körülmények között.”³ Amikor közbevetjük, hogy az általa szolgálni kívánt társulat jelentős része nem akar ott dolgozni, ahol ő a vezető, azt mondja: ők nem a társulat részei, „csak számlások”. Később azt kérdezi, miért nem például Kelemen Csabát faggatjuk az egri történekekről – azt ekkorra elfelejti, hogy Kelemen Csaba is „csak számlás”.



1.

A társulati ülésen – a már korábban jelentős média-karriert befutott „remény színháza” abszurd kifejezés mellett – még egy slágertéma van: a „kisugárzás”. „Tiszteletben tartom az ő ízlésüket, de annak jelentés-tartalmát, kisugárzását nem szeretem” – mondja a fiatalokra célozva, akik szerinte nem tanulták meg a szakmát. Helyesebben, pályázatából kiolvastva: amit megtanultak, annak a kisugárzását sem szereti a direktor. Megint másik, később nagy visszhangot kiváltó megjegyzése az aluljárókról szól. (Egerben egy aluljáró sincs, utóbb kiderül, hogy a fővárosi színházcsinálónak üzent a hasonlattal: „Már a fényképektől, plakátoktól elrettenek: magukból kifacsart, hörgő, ordító, hányó, eltorzult arcú emberek elképesztő ruhákban, lepusztult mivoltukban. Taszít az az agresszió, ami ezekről a képekről sugárzik. Lehet mondani, hogy ilyen a világ. De akkor inkább azt mutassuk meg, hogyan ne legyen ilyen a világ.”) Ezen az ülésen Kaszás Gergő jelenti ki: „E helyzetben annyi szabadságom maradt, hogy azt mondjam: felálllok.” Később, amikor személyes megbeszéléseik zajlanak, Blaskó azt bizonygatja neki, miért nem kellett volna ezt tennie. Ötvös András – aki korábban szellemi bűnözőknek nevezte a vidéki színházakat egymás után elnyerő kört – csatlakozik Kaszáshoz. Utóbb azt mondja: ő ott nem akar lenni, ahol a Blaskó által képviselt szakmaiság a meghatározó. S mesél próba közbeni újságolvasásról, olvasópróbán elhangzó kérésről, miszerint a rendező legyen szíves kihúzni az utolsó jelenetet, mert a szereplők egy része nem akar benn maradni fél tizenegyig. Blaskó azt mondja: ő semmi

³ Forrás: A Heves Megyei Közgyűlés 2011. január 28-i ülésének jegyzőkönyve.



2.

1. Maya
2. Olympia
3. Látogatók
4. Mátyás mesék

Gál Gábor
felvételei



3.

ilyesmiről nem tud, és nem érti, miért bántja őt Ötvös, amikor fordítva ez sosem fordult elő. Lehet, hogy Ötvös érintve érezte magát, amikor ezt olvasta az igazgatói pályázatban: „A párját ritkítóan ütőképes társulat [...] ettől kezdve statisztaszerepre kényszerült, közelről nézte az erejüket még meghaladó feladatokban fuldoló, képeses fiatalok gőgösen gyámoltalan vergődését.”

Narratívák harca

Blaskó pályázata nagyon egyszerű narratívával készült – az 1986 és 2001 közötti időszak a jó, és minden, ami 2001 óta történt, rossz, sőt bűnös: „a mindent tagadó, katarzis nélküli, neutrális színházcsinálási forma”; „az erőltetett, életidegen újraértelmezés, hebehurgya dramaturgia, az értelmezhetetlen, öncélú díszletek”; „az őrzőngő obszcenitás, a homo- és biszexualitás kér-

kedő dicsőítése”. S e bűzölgő mocsárból Blaskó vezeti ki a színházat: „Világunk alapkérdéseire választ kereső alpművek főszerepei után a magam társadalmi, magánéleti, szakmai tapasztalatainak összegző, szintetizáló



4.

kifejezéseként rendezői feladatokban találtam meg alkotói magatartásom, alapvéleményem, felelős példám megfogalmazásának és magas szintű kifejezésének magától értetődő, legegyszerűbb lehetőségét. Számomra ez maga a Színház, a színházteremtés.”

Mára – talán a hónapok óta tartó folyamatos botrány, a nemzetközi jelzések, a még mindig fel-felhorgadó ellenvélemények miatt – Blaskó sokkal visszafogottabb hangot üt meg. A pályázatot még a mellőzöttség dühe lengi át, a TV2-nek néhány hét elteltével adott nyilatkozata már szinte békülékenységet mutat az előző időszakokkal, annak is csupán egy rövidebb részével nem egyetértőn: „Tulajdonképpen azt lehet mondani, hogy az elmúlt évek, különösen [...] elődöm második ciklusának utolsó két-három éve [...], hogy is mondjam, egy magasabb igény, egy magasabb szellemi igény, egy szakmai igény, szakmai elvárás kiszolgálása vagy szolgálata szempontjából szerveződött, és ez jól érzékelhető volt a közönség reakcióiban.”

Vagyis: a pályázatban érvényesített jó–rossz narratíva a Budapest–vidék ellentétpárt kísérő preconcepciókra cserélődött a két megnyilatkozás között eltelt három hónap alatt. Az újdonsült igazgató immár cizellálja korábbi, nagy port felvert kitételeit: „Egyrészt, ugye, nagyon beleköthető vagy véleményes ez a száznyolcvan fok. Ugye, mert az azt jelenti, hogy teljes fordulat, de azért ezt nem így érdemes igazándiból kezelni, hanem [...] csak arra, amire vonatkozik. Nem az egész színház és a színház elmúlt tíz éve, hanem az előbb említett, általam említett időszak tapasztalatai alapján ezeket szeretném változtatni. Tehát gyakorlatilag nagyon élesen, ez a száznyolcvan fok ez egy éles váltást, [...] egy fordulatot jelent, nem egy hátraarcot természetesen, mert az nem vezet sehová.

Tehát én se így értettem, és így kiragadva abból a szövegkörnyezetből, amiben én használtam ezt a kifejezést, így már azért egészen más. Így lehet támadni ezt, és ezt támadják is természetesen. Csak úgy érdemes vizsgálni vagy végigkövetni ezt a gondolatot, ha valódi értelme szerint nézzük. Mégpedig úgy, hogy szeretném a közönséget szolgálni. Nem kiszolgálni elsősorban, hanem érdeme szerint és vágyai szerint szolgálni.”⁴

Mi történt a két megfogalmazás között eltelt időben? Hogy Bozó Andrea, Görög László, Kaszás Gergő és Ötvös András elhagyja az intézményt, arra Blaskó számíthatott. Talán Járó Zsuzsa, Schruff Milán, Vajda Milán és a drámapedagógiai szakmában jól ismert, a színház ifjúsági beavató programját német mintára szervező Jónás Péter dramaturg távozása is benne volt a pakliban. Ám a nyílt levelet közzétevő Szegvári Menyhért rendező határozott és gyors „nem”-je már meglepte (rá – a vele való egyeztetés nélkül – hivatkozott is pályázatában, utóbb azonban már azt nyilatkozta, hogy Szegvárinak csak az első években megvalósított rendezéseit értékeli), ahogyan Szabó Emíliaé is. Arra sem gondolt, hogy a pályázatában megfogalmazottak meglehetősen nagy vihart kavarnak, Béres Attila rendező például nyílt levélben kérte ki magának Blaskó minősítéseit: „Tisztelt Blaskó Úr, kikérem magamnak a magam és az összes Ön által megnevezni nem kívánt rendező nevében, hogy ilyen jelzőkkel illessék munkánkat. Igazgatói pályafutásához sok sikert kívánok, Béres Attila, az egeri Gárdonyi Géza Színház volt rendezője.”

Talán azzal sem számolt, hogy a színházi szakmán belüli, alapvetően zárt kommunikáció kilép megszokott medréből, és a társulat távozó tagjai szinte kivétel nélkül mindannyian állást foglalnak a nyilvánosság előtt. Tudomásunk szerint a szerződötések során Blaskónak jó néhány engedményt kellett tennie, hogy ne bővüljön az így is igen impozáns távozási lista, amelyre utóbb felkerült a teljes tánctagozat is. Blaskó úgy számította, hogy a társulat kilencven százaléka marad. A jelen állás szerint azonban teljesen kicserélődik a rendezői kar (visszatér Beke Sándor és az Agria Nyári Játékokban Blaskóval szorosan együtt dolgozó, a kassai színházból távozni kényszerülő Moravetz Levente, rendez jövőre Csiszár Imre, Makk Károly, Dér András, Éry-Kovács András, Pinczés István és Radoslav Milenković), új lesz a dramaturgia és a tánctagozat is. Már ha lesz egyáltalán Egerben színház.

Más szellemiség

Ami végképp váratlanul érte Blaskót, és a hírek szerint Eger városát és a megyét is, hogy a Quartet Nemzetközi Utazó Színházi Fesztivál tervezett folytatásából nemes egyszerűséggel kizárták a Gárdonyi Géza Színházat. A Quartet folytatását először – pályázatával összhangban – nem proponálta, információink szerint vacillált és egyeztetett az ügyben, végül beadta a derekát, és kiküldte a fesztivált sikeresen lebonyolító és annak folytatásán munkálkodó Jónás Pétert Barcelonába a pályázatából összeállított zanzával, amelyet a fesztiválszövetség tagjai – szerb, francia, cseh és spanyol színházak – nem

⁴ *Tények este*. TV2, 2011. március 21.

fogadtak kitörő örömmel. Némi tanakodás után jelezték, nem kívánnak együttműködni a Gárdonyi Géza Színház új művészeti irányvonalával, mondván: ők eredetileg más szellemiséggel szerződtek. Blaskó pályázatban kifejtett nézetei – írták – „nagyon különböznek azoktól az eredeti szándékoktól, amelyekre alapozva az Európa különböző területeiről jövő négy színház a Szövetséget létrehozta, és kialakította színházi krédóját a Quartet projekt során, amely projektet az Európai Bizottság anyagilag és minden más értelemben támogatott”. A Quartetet alkotó színházak vezetőinek levele a pályázat főbb tételeire hivatkozva kifejti, hogy a színház nem oktatási intézmény (ekként nem alkalmas magatartási példaadásra), nem ideológiai tribün (hogy a becsület becsületét állítsa helyre), és nem is napilap (hogy „gyors és hatékony válaszokat adjon a morális biztonságát elvesztett köz- és magánélet kétségbeesett kérdéseire”). Hogy az egri színház ez ügyben nemcsak kulturális, de morális és presztízavesztéséget is elszenvedett, jól mutatja, hogy a kárhozottatott Csizmadia-adminisztráció volt az egyetlen az ország I. kategóriás kőszínházai közül, amely képes volt sikeres pályázattal részt venni egy európai uniós programban, ráadásul projektvezetőként.

Csonkig égne

A Magyar Színházi Társaságból deklaráltan a Magyar Teátrumi Társaságba tartó Gárdonyi Géza Színház 2011-ben még megrendezte a hagyományos Stúdiószínházi Fesztivált – Blaskó pályázata leszögezi, hogy „saját fesztiválok szükségtelen létrehozása [...] nem lehet cél, legfeljebb eredménye egy társulat sikeres működésének” –, amelyben csak egyetlen furcsa dolog volt. A fesztivál merítésébe bekerült olyan előadás is, amelyet a válogatás idején még be sem mutattak: a Vidnyánszky Attila rendezte *Állatkerti történet* premierjére az egri fesztivál előtt néhány nappal került sor csupán. Úgy tűnik, nem csak ígéret volt Blaskó pályázatában, hogy felveszi a kapcsolatot a külföldi magyar színházakkal. Az eltelt rövid időben a Kassai Thália Színházzal sikerült szinte pillanatok alatt megtalálni a közös hangot – talán nem véletlenül: a kassai színház művészeti vezetője Moravetz Levente, egyik rendezője Beke Sándor, s mindkettejük idej ottani rendezésében főszerepet vállalt (némi szervezési galibát is okozva) Kelemen Csaba, Blaskó jobbkeze, aki az Agria Nyári Játékokat szervező cégben is társa (volt, ám Blaskó – és felesége, Sárosy Kinga – hosszú évek után még tavaly kiszállt a cégből). A *gyertyák csonkig égne*c című kassai előadás májusban érkezett Egerbe, s a színház honlapján, ahol eddig a színház előadásairól szóló kritikákat lehetett olvasni, ezúttal egy lelkendező, Blaskót méltató kvázi nézői-rajongói levél jelent meg. („Gratulálunk az egri Gárdonyi Színház vezetőinek, Blaskó Balázs igazgató úrnak, akit nagy örömmel elcsuklós, szavát vesztő emberként is láthattam és hallhattam a darab végén, amikor jogos lelkesedéssel megnyilatkozott...”)⁵ Elképzelhető, hogy a levelet közreadók nem találták elégségesnek a Vendégeknyvből megjelentetni az írást, hiszen azt azóta, hogy törölték az elmúlt évek összes bejegyzését, és immáron előzetesen moderálják a megjelenő véleményeket, nemigen olvassa senki.

A másik pályázó

Csizmadia Tibor igazgatásának egyik legnagyobb fegyverténye egy olyan tánctagozat-modell megalkotása volt, amely szerves része a színház működésének. Barta Dórával közösen kialakított koncepciójuk szerint a – hosszas előkészítő munka után – 2009-ben megalakult tánctagozat nem(csak) a prózai színházi tevékenység mellett, hanem azzal összefonódva munkálkodott, vagyis kifejezetten kívánatosnak tartották az átjárást a két tagozat között. Ennek nyomán jöttek létre olyan előadások, mint a *Bifidus essensis, avagy túsarkon a téboly, A kaméliás hölgy* vagy a *Maya*, amelyek a színészek és a táncosok közös, egy irányba ható, a rendezői koncepció markáns részét képező munkáját egyesítették, s így a két terület kölcsönösen profitált egymásból. „Tizenkét bemutatónk volt másfél év alatt, pedig a tervek szerint évadonként három előadásban vettünk volna részt, de a rendezők hívtak bennünket, mi pedig boldogan vállaltuk a feladatokat. Sőt, az előadások egy része a táncosok nélkül meg sem születhetett volna végső formájában” – mondja Barta Dóra, aki 2010-ben úgy döntött, ha más nem is, ő megpróbál szembemenni az elterjedt közvélekedéssel, miszerint már eldőlt az igazgató személye.

„Nem akartam pályázni, az utolsó pillanatig vártam egy olyan névre, egy olyan, szakmailag releváns jelentkezőre, aki mögé a tánctagozat mellszélességgel oda tud állni – mondja Barta Dóra. – December 31. volt a határidő, én aznap délután háromnegyed 1-kor adtam be a pályázatot, amit persze előtte elkészítettem, de nem gondoltam volna, hogy tényleg be kell adnom. Írás közben megpróbáltam hosszabb távon végiggondolni, hogyan lehetne építeni arra, ami Egerben létrejött. Alapvetően menedzserszemlélettel készült a dolgozat, igyekeztem szervezői szemmel, komplex módon, rendszerben végiggondolni a színház jövőjét és lehetséges útját. De nem gondoltam, hogy meg fogom nyerni, inkább az a meglepő, hogy csak egyetlen szavazat döntött Blaskó javára a szakmai bizottságban.”

A szakmai bizottság csak Blaskó Balázs pályázatát támogatta, egyhangúlag, egy tartózkodással. Nem támogatták Barta Dóráét (4 igen, 3 nem, 2 tartózkodás), Szíki Károly színészét, a bábszínház korábbi vezetőjét – amelyet a beadó visszavont, mondván, nem akar egy leborítékolt pályázatban részt venni – pedig egyöntetűen elutasították. A Heves Megyei Közgyűlés szakbizottsága többségi támogatását egyik pályázó sem nyerte el. Barta és Blaskó is 2 igen szavazatot kapott 2 tartózkodás mellett.⁶ A színházat társfinanszírozó Eger város kulturális bizottsága mindkettejüket alkalmasnak találta a vezetői pozíció betöltésére (bár ők nem alakítottak ki sorrendet, egyrészt mert az a megyei közgyűlés döntési kompetenciája, másrészt mert szerintük a színház mindenképpen jól jár, ugyanis mindketten egriek).⁷

A tánctagozat kérdése már Blaskó pályázatában is érdekes felhanggal került szóba. „Sajnos a tánctagozat

⁵ Cs. Varga István levele teljes terjedelmében: http://www.gardonyi-szinhaz.hu/hu/rolunk/kritikak.html?szinhaz_id=93&cikk_id=6154 (letöltés ideje: 2011. május 15.)

⁶ Forrás: Javaslat a Gárdonyi Géza Színház igazgató pályázatának elbírálására című közgyűlési előterjesztés, készítette a Heves Megyei Önkormányzat elnöke, ikt.sz.: 2-3/2011/211.

⁷ Forrás: A Heves Megyei Közgyűlés 2011. január 28-i ülésének jegyzőkönyve.

jelenlegi működése a zavaros névhasználat és az ebből fakadó finanszírozási anomáliák miatt ellentmondásos” – írta, majd későbbi, már idézett, a megyei napilapnak adott nyilatkozatában azt mondta: „A tánctagozat léte is alapkérdés: talán nagyobb a dominanciája, mint amit én szükségesnek gondolok, de fontosnak tartom a munkájukat.” A kinevezését követő társulati ülésen viszont már kifejti, hogy más ízlést, *karaktert* várna el tőlük, és utal arra, hogy a szerepüket jobban eltolná a prózai-zenés előadások táncos kiszolgálása felé. Szegvári Menyhért rendező erre úgy reagált, hogy a tánctagozat az elmúlt időszak legjobb vívmánya, ami a zenés előadások minőségét jelentősen megemelte. Ha azonban egy együttes sajátos önálló stílusát és szuverenitását elveszítjük, arra egy válasz létezik: az, hogy távozik, és ezzel ez a minőségemelkedés eltűnik – mondta Szegvári, három hónappal annak előtte, hogy a táncosok kollektíve felmondtak.

„Úgy gondolom, ha számol velünk, építeni akart volna arra, amit csinálunk, biztos megkeres, és beszélgetünk. Ez azonban nem történt meg – idézi fel a pályázati időszakot Barta Dóra. – Én viszont megkerestem őt, de a kérdéseimre nem kaptam tőle választ. Valami olyan homályos dolgot sikerült belőle kicsikarni, hogy nem a tánctagozatot akarja megszüntetni, de ketté szeretné szedni az előadásokat kiszolgáló, illetve az önálló tevékenységet.” Később azonban Blaskó már kifejezetten híve lett a tánctagozat létének: „Úgy tűnik, idővel észrevette, hogy nem is olyan rossz elképzelés ez. Így mostanra rendelkezik tíz kiürült státussal, azokat feltöltheti, saját arcára formálhatja. De nem is ez volt az igazán meglepő, hanem az, ahogy ez végigment. Erre nem lehet felkészülni. Arra lehetett volna, hogy tisztázzuk a művészi különbségeinket, és közösen meg egyezünk” – mondja három hónap múltán Barta, akinek tagozatvezetői kinevezését nem sokkal később visszavonták. A hivatalos indoklás szerint azért, mert nincs megfelelő végzettsége a középvezetői poszthoz – a Harangozó-díjjal és Érdemes művész kitüntetéssel elismert táncművész és társulatalapító képesítése alapján „csak” színházigazgató (vagyis felső vezető) lehetne. „A tánctagozattal való megbeszélésen feltartott kézzel mondta, hogy a megye erőszakolta rá, hogy mint tánctagozat-vezető fel kell nekem mondania, azonnali hatállyal. A megyén azt mondták, ők mindenben együttműködnek az új direktorral, kéréseit teljesíteni kötelességük, hiszen ők a szakmához nem értenek. Rákérdeztem a direktornál, hogy ha ilyen hirtelen kell eltávolítania, miért van már másnak előkészítve a helyem. Ekkor felhívta a figyelmem, hogy ne tegyek fel kérdéseket, mert én csak egy táncos vagyok.” A táncművész beperelte a színházat, ígérete szerint folyamatosan tájékoztatja a nyilvánosságot az ügy állásáról. Barta felmentésével egy időben Blaskó bejelentette: a tánctagozatot Topolánszky Tamás vezeti augusztus 1-jétől – Barta neki adta át az osztályát a Táncművészeti Főiskolán, amikor egri teendői elszólították.

Takarékos színház

Noha Csizmadia Tibor ígéretet kapott a megyei közgyűléstől arra, hogy az évad az ő tervei alapján, változtatás nélkül megy le, az utolsó darab mégsem Jevgenyij

Svarc *Hókirálynő* című műve lett Szegvári Menyhért rendezésében, hanem a *Mátyás mesék* Moravetz Levente színre állításában, egy az egyben – más színészekkel – megismételve a Pécsi Harmadik Színházban és a Kassai Thália Színházban már bemutatott produkciót. „Nem tudom, pontosan miben is egyezett meg Tibor a megyével” – mondja Blaskó márciusban, amikor azt kérdezzük tőle, miért változtatta meg az eredeti kiírást, és azt állítja: nem volt fedezet a *Hókirálynőre*. „Ha minden pénz bejött volna, akkor január közepéig lett volna biztosítva a működés – nullszaldóra. Ám a tervezett *Hivataliszínház*, illetve a helyette létrejött *Olympia* előadás költségének fele akkor sem állt volna rendelkezésre. Takarékos kivitelezésben esetleg belefért volna. De a jövő héten bemutatandó *Tiszta Tánc* már egyáltalán nem. A kilátásba helyezett *Hókirálynőnek* pedig semmilyen anyagi fedezete nincs” – állította Blaskó, noha az *Olympia* és a *Tiszta Tánc* is elkészült. Az igazgató utalt arra, hogy a *Hókirálynőben* több „számlás” színész kapott szerepet, és meg szeretne állítani a pazarlást, hiszen több szerepet is távozik színészek játszottak volna, márpedig így nem lehetett volna továbbjátszani az előadást. Blaskó több hónapi előkészítő munkát követően törölte a bemutatót, egy Kassáról importált repízzel helyettesítve azt. Amikor kiderült, hogy Szabó Emília is távozik, Blaskó saját rendezésű, *Látogatók* című előadásában még az évad vége előtt lecserélte az egyébként közalkalmazotti státusban lévő színésznőt, mondván: ezt a darabot is szeretnék átvinni a következő évadra.

Nem sokkal az igazgatóváltás után a Heves Megyei Önkormányzat eseti bizottságot hozott létre az előző időszak gazdasági tevékenységét vizsgáló, visszaélések után kutatva. A színházzal kapcsolatosan kiderült, hogy hiányzik a hivatali gépkocsi menetleveléről az igazgatói szignó, és bár a jelentésben ennél komolyabb vádak is előkerültek, ezek is nehezen igazolják a színházigazgatói váltások esetében eddig példa nélküli vizsgálatot. Csizmadia Tibor a vádakra hivatalosan nem reagált. Az ügyben a rendőrség nyomoz. Az viszont bizonyos, hogy a megyének és a városnak – amely közben deklarálta, hogy mindenképpen fenntartja a színház működését – egy fillérje sincs: a Heves Megyei Bíróság adósságrendezési eljárást rendelt el a Heves Megyei Önkormányzat ellen a budapesti HVL INVEST Ingatlanfejlesztő és Szolgáltató Kft. kezdeményezésére. A társaság azt követően kezdeményezte a bíróságnál az eljárást, hogy a Fővárosi Ítéletábla jogerősen 280 millió forint kifizetésére kötelezte a megyei önkormányzatot, ám a megye nem fizetett.⁸ A színház felett összecsaptak a hullámok. Az átvételkor meglévő 25 millió forintos adósság májusra 60 millióra nőtt. Blaskó Balázs a nemzetierőforrás-miniszternek írott levelében azonnali segítséget kér annak érdekében, hogy a színházat ne kelljen bezárni.

A takarékosági intézkedések elkerülhetetlen következményei – szerényebb kiállítású előadások, olcsóbb díszletek és jelmezek, fizetésescsökkenés – nyilvánvalóan kikukulálhatók, ennek viszont semmilyen körülmények

⁸ Forrás: Adósságrendezési eljárás a Heves Megyei Önkormányzatnál – nem él fellebbezési jogával a megye, <http://www.egerhir.hu/hir.php?id=9753> (letöltés ideje: 2011. május 25.)

között nem lenne szabad kihatnia a színház jövőbeni művészi igényességére. A pénztelenség nem lehet egyenlő az olcsóval, ezért fontos, hogy a vezetőségi kommunikáció szinte egyetlen biztos pontja, a pénzhiány szüntelen deklarálása maradjon meg szűken a gazdasági létezés értelmezési tartományában, és ne legyen kiindulópont a művészi érvelésben, mint arra a valóban pazar díszletezésű *Olympia* esetében – Csizmadia utolsó egri rendezésében Molnár Ferenc keserű komédiája a szemfényvesztő pompa mögött mindent elrohasztó hazugság hatásáról, az ártatlanság visszafordíthatatlan elvesztéséről mesél, élesen, pontosan – hajlandóság mutatkozott, és ami az új vezetés égisze alatt létrehozott *Mátyás meséknél* is körvonalazódni látszik. Utóbbiban a midi csengőhangokat idéző dalbetétek, a zenével a szinkront csak ritkán megtaláló és a jelzésszintű koreográfiákat széttartóan abszolváló színészek, az invenciótlan, ad hoc jellegű megvalósítás joggal ad okot aggodalomra – lévén ezek valóban kis költségvetésű elemek, hiszen nem szükséges hozzá élő zenekar, korrepetitor, karmester és hosszú próbafolyamat. Ám mindennek színpadi hozadékai szemmel láthatóak: a *Mátyás mesék* rosszízű, kínos hakniprodukció – amiben a legszomorúbb az, hogy Blaskó Balázs ezt az előadást „a következő évad szellemiségét” meghatározónak nevezte, hozzátéve, hogy ez a népszerű *Extrák* színházi nevelési programot felváltó *Iskola a színházban – színház az iskolában* című, úgynevezett „interaktív beszoktató program” egyik eleme lesz. Ez pedig már nem gazdasági vagy kommunikációs kérdés.

Mindazonáltal: ha hasonló ívet ír le esztétikai értelemben is a Gárdonyi Géza Színház, mint amelyet a kommunikációjában tett meg az elmúlt hónapokban, akkor még bármi elképzelhető, sőt annak az ellenkezője is: a száznyolcvan fok akár-mennyi lehet.

www.szhaz.net

Zappe László

Egy trendi színház

AZ ÚJ SZÍNHÁZRÓL

A mai Új Színházról szólva, ha értenék hozzá, és kedvem is lenne hozzá, legszívesebben a propaganda- és reklámtevékenységről írnék elemző tanulmányt. Csodálatra és tiszteletre is méltó az a találmányosság, amellyel Márta István és csapata igyekezik az áruját eladni. A különféle kedvezmények, nyereményjátékok, pályázatok, kiállítások, könyvbe-mutatók, nézőkre is kiterjedő pezsztós ünneplések sokaságában is igazi csemegének számíthat a következő: „Az Új Színház hétköznapiak egyáltalán nem mondható Szingli Szerda kedvezményének keretében négy szerdai előadásra (*A szív bűnei*, *Kávé habbal*, *A hattyú*, *Ahogy tetszik*) és egy meglepetésprodukcióra válthat jegyet mindkét nem szinglije. A nőknek a páros, a pasiknak a páratlan számú helyekre szólnak a jegyeik. A színház közönségszervezésének lelkes csapata pedig arra is gondot fordít, hogy a jegyvásárláskor elhangozzanak azok a bűvös szavak, hogy ki milyen partnert keres magának. Így ők úgy adják el a jegyeket, hogy az azonos érdeklődésű leendő párok biztos egymás mellé kerüljenek! És hogy az előadás után ki mit kezd a friss ismeretséggel, azt már a nézőkre bízzák.” Szóval a színház igazán sokoldalúan kíván gondoskodni a nézőkről, még az utánpótlásról, a távolabbi jövő közönségéről is. És nyilván gonosz rágalom volna azt mondani, hogy holmi találkahely vagy társkereső szolgálat feladatait is magára vállalja.

A mai Új Színház amúgy is sokat vállal. A kor követelményeinek megfelelően igyekezik több lábón állni. Nemcsak sokféle műsort állít elő, amit egyaránt lehet gazdagnak és eklektikusnak, sokrétűnek és zagyvának is nevezni, de be is fogad produkciókat, miközben szomszédol is. Játsszik itt a stúdióban Baksa Imre Neptun Brigádja, sőt Baksa télen, fagyban, hóesésben még szabadtéri produkcióra is vállalkozott mindenre képes színészekkel és nézőkkel; megjelenik időről időre a Kőfal pályázaton nyertes amatőr előadás, nemrég megnyílt a szobaszínház, a *Kés a tyúkban* ugyancsak amatőr ízü produkciójával. Ezenkívül a teátrum helyet adott határon túli magyar színházak és más külföldi együttesek vendégjátékainak is. Termékeny cse-reprogram is kibontakozhat abból a kezdeményből, amellyel a szerb Egon Savin itteni rendezése és otthoni munkájának, a Jugoszláv Drámai Színház *A velencei kalmárjának* vendégjátéka jelentkezik. Próbálom minden ironia nélkül mondani, hogy fontos szolgálatok ezek.

Mindössze két árnyék vetül rájuk: a múlt és a jelen. Részben ezért is érzem úgy, hogy vissza kell térnem az előzményekhez, részben meg azért is, mert az utóbbi csaknem másfél évtized múltán alighanem kissé más fénybe kerültek az egykor történetek. A Paulay Ede utcai épület Székely Gábortól kapta az Új Színház nevet, 1994-ben. Őt váltotta az igazgatói székben Márta István 1998-ban. Mint Székely Gábor egy életrajzában olvashatjuk, „a pályázati rendszer anomáliái folytán”. Kétségtelen: így is lehet fogalmazni, sőt ez a fogalmazás is pontos. A pályázati rendszernek voltak és vannak is anomáliái, és a színigazgatói kinevezések csaknem kivétel nélkül ezen anomáliák mentén történnek. Véletlenszerű kivételképpen olykor a művészi teljesítmény, az értékelv is érvényesül. De ezek valóban azok a kivételek, amelyek a közkeletű ostobaság szerint erősítik a szabályt.

Meggyőződésem azonban, hogy Székely Gábor színházát nem elsősorban a kinevezési szisztéma idiotizmusa buktatta meg. Az maga is csak tünet. Ugyanannak a tünete, amiért az az Új Színház, amelyet nagy ambíciókkal és meglehetősen szakmai-értelmiségi rokonszenvtől kísérve Székely Gábor



Édentől keletre



Virágos kert

a művészeti vezető Ács Jánossal, valamint tanítványaival létrehozott, négy év alatt nem tudott igazán hatékonyra válni, nem tudott olyan átütő sikert elérni, hogy léte megkérdőjelezhetetlen legyen. Az a fajta színházcsinálói morál, ethosz, amelyet Székely Gábor képviselt, akkorra kiment a divatból. A rendszerváltás után széles nézői, szükségképpen főképp értelmiségi rétegek hirtelen mintha közömbössé váltak volna azon értékek iránt, amelyekért korábban annyira lelkesültek. Akkoriban az volt erre a kézenfekvő és sokat emlegetett magyarázat, hogy persze, mert most a Parlamentben mondják el ugyanazt, amit korábban csak a színházban lehetett kimondani. Az elmúlt két évtized erre alighanem alaposan rácsófolt. Ma sem mondanak többször igazat a Parlamentben, mint régebben, legfeljebb a mellébeszélések és hazugságok, a rafinált ködösítések és átejtések színskálája lett mérhetetlenül gazdagabb. A közösségi felelősséget vállaló, a kornak éles és könyörtelen tükröt tartani szándékozó, a magát és feladatát mélyen átélő, komolyan vevő színház iránti érdeklődés elapadásának vagy legalábbis apályának a kilencvenes években más okai (is) lehettek. Egyebek közt az, hogy a korábbi érdeklődés is alighanem félreértésen alapult. Mindössze

egyfajta elfojtott, félresiklott politikai természetű szenvedély nyilvánult meg benne. Egyesek számára Szolnok, Kaposvár, bizonyos mértékig Kecskemét fénykorában nem azért vált zárandokhelyé, mert jó színház volt, mert a magyar színjátszásba hozott forradalmi újdonságot, hanem mert az ellenzéki aurája vette körül. Az új rendszerben, a kilencvenes évektől nem az igazság, a minőség, a teljesítményigény vonult be a Parlamentbe, hanem ez a politikai szenvedély. S ezzel részint ki is vonult a színházakból. Azokkal együtt, akik csak a politikum miatt jártak korábban oda. A megmaradt igényesebb közönségnek pedig elég volt a Katona. S ehhez képest Székely Gábor Új Színháza nem tudott eléggé új lenni, nem tudott markáns alternatívát nyújtani. Erős új mondandóhoz még nem érett meg az idő. A régi igényességgel dolgozni viszont már nem lehetett elég.

Márta István Új Színháza egy részint zavarba esett, elbizonytalanodott, részint igénytelenségbe süppedt s főképp egy kulturális igénytelenségben felnövő, illetve már felnőtt új értelmiség szükségleteinek felel meg azóta is. A több lábbon állás, a sokféle szín és forma nem alátámasztja és gazdagítja, hanem pótolja, helyettesíti az erős alaphangot, a határozott profilt, a merész vonású arculatot. Ez is egyfajta tükre természetesen a világnak, a társadalomnak, ám nem kritikai, könyörtelen, következetes tükre, hanem hozzásimuló, hízelgő, igényeket kielégítő. Egyet biztosan nem mond, azt, amit Rilke nevezetes Apolló-torzója: változtasd meg élted.

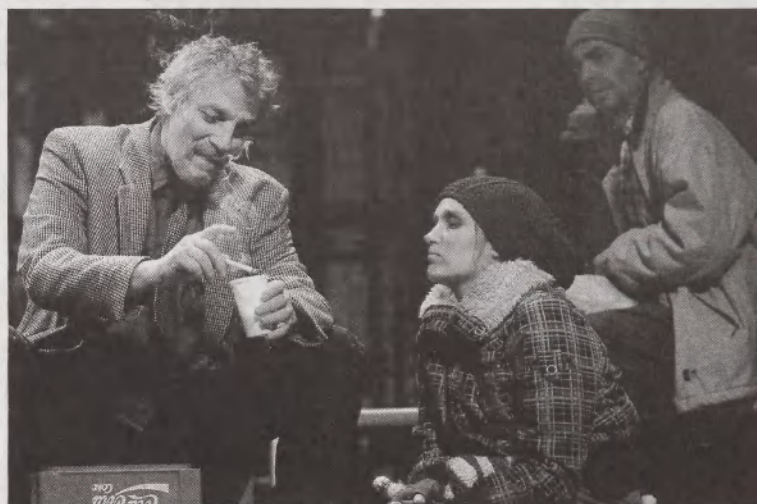
A mai Új Színház arculatát a nézőtér megtöltésének igénye és szükséglete szabja meg. Az ma már biztos, hogy noha Márta

István sokoldalú és sokféle képzettségű művész, de nem erős színházteremtő egyéniség, aki fazont tudna adni egy társulatnak, akinek lelki szemei előtt határozott és eredeti színházszemély lebeg, amelyet tűzönvízen át igyekezik megvalósítani. Szinte minden adott-sága megvan viszont ahhoz, hogy kiváló menedzser igazgató legyen. Csak valahogy sohasem került mellé, vagy maradt meg mellette megfelelő művészeti vezető. A művészként már teljesen kiégett, kiüresedett Ács Jánossal indult, volt, amikor Vidnyánszky Attila adott valamelyes stílust a programnak, Alföldi Róbert és Valló Péter is fölbukkant a rendezők között, meghatározónak azonban az eklektika, a biztonsági sokféleség maradt. Nem a műsor, nem a darabválasztás, hanem a stílus, a hozzáállás, az igény sokfélesége.

Most már mintegy két esztendeje a Szolnokról kipatrolt Szikora János a színház művészeti vezetője. Márta István teljes joggal hivatkozott sokféle igazgatói feladátára, de akár a színházon kívüli egyéb tevékenységeit is említhette volna, amelyek miatt úgy érezte, le kell vetnie válláról színháza művészi arculata meghatározásának terhét. Szikora János székfoglaló nyilatkozatából viszont, mely szerint „engem ma már a színházban



1.



2.

csak az élet elemi alaptényei érdekelnek, és azok a művészek, akik ezekről képesek megnyilvánulni a színpadon”, nehéz eldönteni, hogy a hétköznaphoz fordul, a társadalom megismerésére és megmutatására irányuló igényt vagy inkább a kedvességét, a különben méltányolható szplínt vegyük-e komolyan. Az utóbbi mindenestre, bármily rokonszenves lehet is valóban elkedvetlenítő korunkban, egy színház lendületes, merész, energikus megújításához nem látszik éppen biztató előjelnek. Szikora eddigi új színházi rendezései sem azok. Bemutatkozásként Goldoni *Nyaralás-trilógiáját* állította színre, bár nyilatkozata szerint erre a felkérést még művészeti vezetői megbízása előtt kapta. S a *Nyári kalandok* három része valóban nem tanúskodik semmiféle különösebb színházcsinálói ambícióról, stiláris, pláne világlátásbeli eredetiségről. Ha elfogadjuk is, hogy nem szánta ezt a produkciót programhirdetésnek, névjegye letételének, azt a tartalmi igénytelenséget, amit az elő-

Schiller Kata felvételei



3.

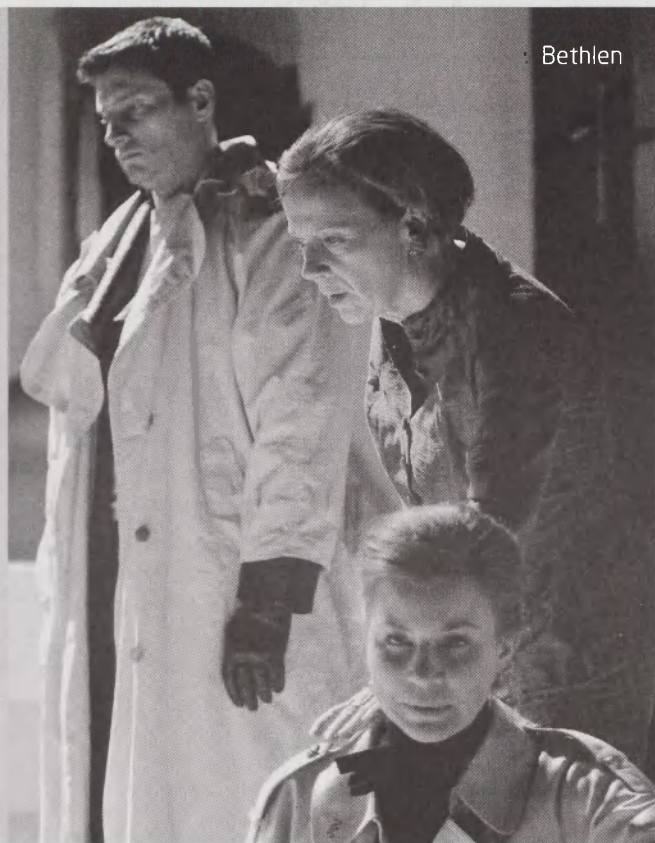
1. Erdő
2. Keleti pu.
3. Tisztújítás

sugallja egy olyan mély életdráma kibontakozását lehetővé tevő komor háttérrel, miliót, amelyhez mindenképpen közünk lehetne, s amelyben akár időszerű másodlagos tartalmakat is felfedezhetnénk. A becsületes szándékokra leselkedő veszélyekbe beleborzonghatnánk a csalás, lopás, hazudozás világában, melyet még az elvadult, perverziorá váló torzult lázadás szelleme is terhel. Petrik Andrea és Gáspár Sándor játéka is alátámaszthatná mindezt. Az egésznek mégis elvész a formátuma, olykor leül, máskor ellaposodik a dráma. Az előadás, akárcsak a szerző, nem tud megszabadulni a lektűrízű közhelyességtől. A mostani évadban bemutatott *Virágos kert* pedig egyenesen szánalmas kísérlet Ghelderode Assisi Szent Ferencről szóló darabjának korszerűsítésére. A tévé-show keretként való beidézése okkal, ok nélkül, ha más aktualizálási módszer nem jut a rendező eszébe, lassan idegesítőbb lesz, mint maga az eredeti műfaj. Főképp azért, mert ez a keret többnyire kitölthetetlen. Nem adhat mást, mint mi lényege: egyszerűen szajkózza az álságot, a hamisságot, a hazugságot, az uniformizáltságot. Márpedig az uniformist nagyon nehéz egyéníteni, nagyon nehéz mindig újraszabni, mindig valami új apró kiegészítővel feldobni. Egyszer lehet a hátra is kitüntetést akasztani, egyszer-egyszer lehet a show-t versben megfogalmazni, de nem lehet ezt a formát minden eredeti hozzáadás, igazán jó, a történet, a közlendő lényegére utaló ötlet nélkül a végtelenségig használni. Márpedig Szikorának csak a tévé-show-k szokásos közheleyei jutnak eszébe, amikor történetesen az assisi szent morálját korunkkal szeretné szembesíteni.

Így a két minőség egyszerűen nem találkozik, a szent szentségének lényege nem szól hozzánk, üres papolásként száll el profán fülünk mellett. A nézőtérben ülő hívőknek ugyan esetleg megerősítésként szolgálhat, de hát e célból nem Thália templomába szokás járni. Kétségkívül bájos persze, ahogyan a szent életének epizódjaira emlékeztet, még ha Zeffirelli *Napfivér, Holdnővér* című filmjét idézi is emlékeztetünkbe. A trükkösen szépséges látvány, a szögletes csöbe helyezett tájképek, a természet és a múlt e sajátosan természetellenes megidézése viszont ezúttal sok mindenért kárpótol, ha csak néhány percre is. A *Tizenegy perc*, Paulo Coelho erotikus giccseinek színpadi adaptációja pedig, amelyet történetesen a Tháliában játszanak, nyilvánvalóan nyári szórakoztatásnak készült, szörnyen mesterkél, komplikált színházi modernkedéssel, Pozsgai Zsoltnak a regényben még nyomokban csak-csak fölfedezhető emberi érdekességeket is kiirtó átiratából.

Saját rendezéseinek kívül Szikora művészeti vezetői tevékenységének más nyomát eddig nemigen fedezhetjük fel az Új Színház műsorán. Az alighanem véletlen, hogy a szerb Egon Savin éppen az *Erdőt* rendezte, amelynek története éppúgy a züllött anyagiasság és az igénytelen szegénység, az élvezetekhez, a pénzhez, a hatalomhoz való görcsös ragaszkodás és az erkölcsös nagyvonalúság szembenállásáról szól, mint a *Virágos kert*. Az meg végképp nem gondolható koncepciónak, hogy Szinetár Miklós korábbi rendezései éppoly kényszeresen és felszínesen próbáltak aktualizálni, mint Szikoráé. Mert hogy Nagy Ignác *Tisztújítása* szólhatna rólunk, az evidencia. És akkor is szólhatna rólunk, ha erre külön nem hívnák fel a figyelmünket. Ehhez még nem kell stilizálni, nem kell keverni a korokat, nem kell tökéletes stílárius rendetlenséget teremteni a színpadon. Mindössze valami lényegi újdonságot, csak ma feltűnő fontos mozzanatot kellene felfedezni a múltbeli történetben. Ennek híján kénytelen a rendező mindenféle külsőséggel utalgatni a jelenre, folyton figyelmeztetni a nézőt, hogy gondoljon saját magára, ahelyett hogy mondana neki valami fontosat saját jelenéről. De még sokkal kínosabb, ahogyan Szinetár Molnár Ferenc *A hattyúját* átalakítja, majd megtoldja. A látványvilág, a stílus zagyasága még hagyján. Hanem a vetített toldalék a végén az igénytelen szájbarágás mintapéldája. Pedig még az igazságát, sőt bizonyos mértékű jogosságát sem vitatnám. Szinetár pár percben összefoglalja a XX. század történetét. A század eleji arisztokraták és az ellenük lázadó tanár története átsiklik a forradalomba, majd a rendszerváltásba. Előbb győz a forradalom, majd a volt arisztokraták és a volt forradalmár együtt hozzák létre az új elitet. De szép is lenne erről egy komoly darabot látni! Csak hát ehhez vagy egyáltalán nem kellene eljátszani *A hattyút* Molnár Ferencről, vagy gyökeresen át kellene dolgozni, mondjuk, olyan Mohácsi-féle módon. Mélyen és szervesen bele kellene illeszteni az új világot a régibe, összezsírozni az egészet, megfelelő stílust találni hozzá. Sok pepecselő munkát és főképp komoly szellemi erőfeszítést igényelne. Így odavetni ezt a különben nagyralátó ötletet a Molnár-darab végére tiszteltlenség a nézőkkel és Molnárral szemben is.

A jelenről szólás felszínes igyekezete szülte Rudolf Péter rendezésében a *Keleti pu.* című produkciót, de legalább önerőből. Azt a kritikusi véleményt ugyan, amelyik a politikai elfogulatlanság pengeélén látja egyensúlyozni az előadást, nem osztom, de készséggel elismerem, hogy politikai elfogultságát nem harsány propagandisztikussággal képviseli. Azt is elfogadom, hogy az ilyesféle szociológiai felvételhez hasonló próbálkozások nagyon fontosak lehetnek, nemcsak önmegismerésünk, de a színpad lehetőségeinek tágítását is jelentősen szolgálhatják. És az is kétségtelen, hogy ezen a terepen a kitűnő színész sokkal



Bethlen

Köncz Zsuzsa felvétele

magabiztosabban mozog, mint amikor például az *Ahogy tetszik*-kel szerencsétlenkedett. Amikor Shakespeare örök bölcsességeit és igazságait felmondva éppen olyan direkt eszközökkel, elmélyülés nélkül és kidolgozatlanul próbálta ránk tukmálni, hogy vegyük már észre: rólunk szól a mese, mint Szinetár a *Tisztújítás* és *A hatyú* esetében.

A Stúdióban, amely Bubik István nevét viseli, Hargitai Iván próbálja Závada Pál *Bethlen* című történelmi drámájáról elhitetni, hogy rólunk szól. Tanult színházi eszközökkel kísérli meg, hogy Móricz Zsigmond hatalmas *Erdély*-trilógiájának zanzájából kihalljuk a mai mondanót. Sajnos nem halljuk ki. Az emberi és hatalmi torzalkodások örök közhelyei Tresz Zsuzsa díszletének fehér világába stilizált játékmóddal is örök közhelyek maradnak, a férfi-nő viszony Móricz által monomániásan ismételtetett bonyodalmai pedig az író magánügyeiként csüngnek feleslegesen a történelmi drámán. Jogos elismerés övezi viszont Szabó Máté Dosztojevszkij-verzióját. A *Szonya* címmel néhány szereplőre redukált *Bűn és bűnhődés* valóban lényegre törő és színvonalas, rendező és színészek elmélyült munkáját, sőt ihletettséget mutatja. Remekül egészítene ki egy izgalmas, erős, korszerű programot. Színházi profilt azonban nem határozhat meg.

Mint ahogyan nem szabhatják meg azt a kétségtelen közönségsikerek sem: a *Még egyszer hátulról* Jiří Menzel rendezte, harmadával csökkentett és még így, a közepét kihagyva is elnyújtott, jobb-rosszabb ötletektől hemzse-gő rohogtatója, amely hét éve megy; a remek *Szentiván-éji álom* Szergej Maszlobojcsikov rendezésében, illetve

az ugyancsak általa színre állított, de elzagyvált *A fősvény*, Eperjes Károly rémes bohóckodásával a címszerepben. Közöttük sem fedezhető fel belső kapcsolat, közös szellemiség, egységes, valamilyen célra törő eszmei irány. És ugyanígy merészség lenne különös színházcsinálói bátorságra, kockázatvállalásra következtetni abból, hogy a *Victor, avagy a gyermekuralom*, Roger Vitrac darabja Radoslav Milenković rendezésében a közönség érdeklődésének hiányában olyan hamar lekerült a műsorról, hogy megnézni sem sikerült. Alighanem inkább véletlen melléfogás történt.

És valószínűleg abból sem következik semmi, hogy az Új Színház műsorába belefér a *Kávé habbal* Barabás Páltól Harmath Imre verseivel és Eisemann Mihály zenéjével, mégpedig minden ironizálás, áttétel, elemelés vagy nosztalgizálás nélkül. Sőt, Ács János rendezésében éppen attól hatékony, hogy nincs benne semmi. Egy másodpercre sem akar más, pláne több lenni, mint ami: pusztá élet- és búfeledtető. Annyi erőltetett, kényszeres, a jelen valóságára kínosan félresikló buzgalommal figyelmeztetni akaró előadás közül megejtő őszinteségével tűnik ki ez a habnál is könnyebb (ébresztő koffeint nyomokban sem tartalmazó) játék. Nyíltan, vállaltan, bevallottan, ódivatúan hazudik. Nem állítja sem azt, hogy igazat mond, sem azt, hogy modern vagy korszerű volna. Nincs benne semmi trendi.

Hacsak nem ez lesz a legújabb trend. Az Új Színház sokoldalú arctalanságában ugyanis az eleven és valószínűleg hatékony piártevékenység mellett a másik folytonosságot mutató jegy a mindenkori trend megelé-sére és követésére irányuló igekezet.

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

PÁLYÁZATI FELTÉTELEK:

A pályázat jelíges.

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

Negyvenéves kor alatt bárki pályázhat.

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

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

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

Tematikai és műfaji megkötés nincs.

Első díj: 1 500 000 Ft.

Második díj: 1 000 000 Ft.

Harmadik díj: 500 000 Ft.

Az EGIS Nyrt. támogatásával.

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

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

A díjazott művek előadási joga az Örkény István Színházé.

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.



MINDEN PÉNTEKEN!

KERESSE A HÍRLAPÁRUSOKNÁL

VAGY FIZESSEN ELŐ!

Kedvezményes éves előfizetési díj 15.500 Ft

Megrendelhető a szerkesztőségben:

1089 Budapest, Rezső tér 15.

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

e-mail: lapterjesztes@es.hu

Kővári Orsolya

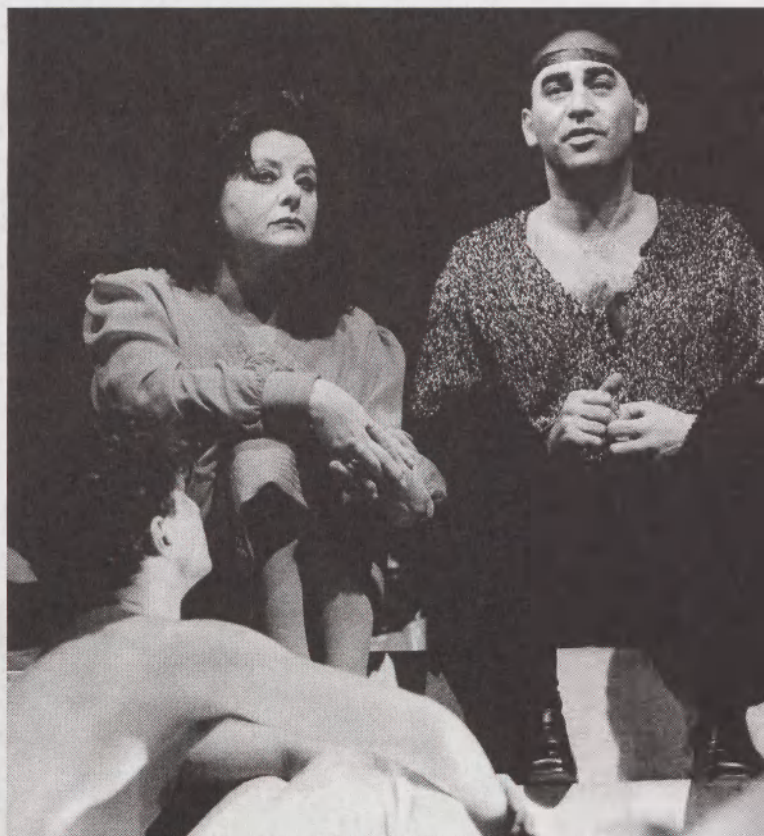
Elegáns színész

BÉRES ILONÁRÓL

A pálya utolsó harmadát taposó színész igen ritkán lepi meg a közönséget. Ennek prózai oka, hogy miközben a jó szerepek karbantartják és fejlesztik, a köztük a színházban elmúló idő lassan felőrli és kiszívja a színész alkotóerejét. És míg a kezdetek kezdetén könnyű kézzel, amolyan hályogkovácsmód tehető le az indulást segítő névjegy, a harmadik harmadban szerezhető meglepetéshez sokkal több kell. Szakmai tudás. Továbbá hogy a tudás tapasztalattá érjen, és e szakmai tapasztalat évtizedek alatt se csapjon át automatizmusba. Így tartható fenn a kíváncsiság is, az alkotóerő megőrzésének elemi feltétele.

Béres Ilona a magyar színház egyik legműveltebb színésze, és itt nem a kifejezés köznapi értelmére esik a hangsúly, noha az áthallás sem véletlen. Tudja a korhoz, szerephez, stílushoz passzoló magatartási konvenciókat és mozgásformákat. Tudja, mit jelent bemenni a színpadra, kijönni onnan, átmenni némán a színen – mindezt az adott helyzet követelte változatban. Viselni tud XVIII. századira szabott jelmezt, csipkekesztyűt, agyontúzdelt parókán karimás kalapot, s éppígy mackónadrágot, melegítőfelsőt, anélkül, hogy magán felejtene a csipkekesztyűt. Ügyel testtartására és légvételére. Rendkívüli orgánuma vérizzadságos munka eredménye, mély hanghoz és magas légéhez kellett középhanogot találni – a Főiskola után sikerült csak, Montágh Imrével. Első filmjeiben hangja olykor kimondottan kellemetlen, ma egyike az utolsóknak, akik még kiabálás nélkül, hibátlan technikával képesek bebeszélni például a Vígszínházat.

Béres pozíciója egészen speciális napjaink színházi szakmájában. Régi iskolán nevelkedett, elegáns színész. Ad a külsőségekre, finnyás a bánásmódra. Morális szempontjai vannak. Fenntartja jogát az önálló álláspontra, még ha egyedül marad is vele. Olykor csökönyös, vállaltan sértett. Tisztában van magával. Hogy honnan jött, és hova nem tart. Béres az utolsók egyike, aki játszott olyan filmben, amire eladtak közel hatmillió mozijegyet, és olyanban, melyet öt évtizede minden évben levetít valamely televíziós csatorna, mert még mindig jó. Korosztályában az egyetlen, aki mindvégig az elmúlt három évtized magyar színházi életét meghatározó kaposvári, szolnoki (majd katonás) körön kívül maradt, mégis óriási színházi pályát tudhat maga mögött. És az



A görögben (Görög Lászlóval és Kulka Jánossal)

egyetlen, akit Várkonyi Zoltán alkalmasnak talált a Vígszínház megtöltésére, majd akit évtizedekkel később új színházi nyelvek és formák létrehozásában gondolkodó rendezők partnernek tekintettek. Felhasználták tudását, koncentrációját, eleganciáját, tartását, erejét – mindent, amit Béres a régi iskolától kapott. Cserébe ráirányították a figyelmet hajlékonyságára, játékoságára, humorára, kihasználatlan munícióira, és maguk az előadások végső soron arra is, hogy nagy színpadi művekhez korszakos rendezők mellett miféle színészi energiák szükségeltetnek.

Reneszánszának jól ismert kezdete a Zsótér Sándor rendezte *Oidipusz*-változat Szfinxe (Steven Berkoff: *A görög*) a Radnótin, melyet Gaál Erzsébet Médeija követ a Várszínházban. Majd Kovalik Balázs hívja meg az immár kortársított színésznőt az Örkénybe, Sujszki herceg szerepére, „férfi” partnert, méltó ellenfelet keresve Gálfi Borisz Godunovjának. Szomorú meggyőződések, életeket odadobó kisstílű hatalmi játszmák szemtanúságának esszenciáit konvertálja a herceg szerepébe. Nagyszabású cinikust hoz. Okosat. Egyszerre történelmi kalibert és pitiáner manipulátort. A színésznő morális lényé szolgálatja Sujszki szerepének legmélyebb tartalmát.

Bár az újrafelfedezés Zsótért dicséri, Béres leglátványosabb dobása a *Theomachia* Kronosza. Az apja nemi szervét lemetsző, vérfertőző, gyermekeit lenyelő mitológiai istenségről roppant erős benyomásaink vannak. Rubens *Saturnus¹ isten felfalja fiát* című festménye, melyen a döbbenetes tekintetű istenség éppen kiharap egy húscsacfatot a puttószerűen ábrázolt gyermek melléből;

¹ Kronosz a rómaiaknál Saturnus.

Goya lidércnyomásos Saturnusa; de eszünkbe juthat egy Dalí-illusztráció is, mely nem a Saturnus-mítoszhoz, hanem Dante *Isteni színjátékához* készült² a jég közé szorult Luciferről, ám tagadhatatlan benne Goya és a mitológiai történet hatása. Béres birokra kelt a festői élményekkel. Sokkal nagyobbat lépett annál, mint hogy maga is képzőművészeti alkotássá merevedjen, holott a megoldás kínálta magát. Meghatározta az egész teret, akár a sivatagban évszázadok óta moccanatlan heverő szikla – melynek csak felületét gyalulták a természeti erők, pozícióját meggyengíteni esélyük sem volt. Női szívvel fokozta a férfi isten rettenetességét. Legyőzete a zsarnok-ölő zsarnok katartikus összeomlása, a hatalmát vesztett isten szimbolikus lecsupaszodása. A rendező, Balázs Zoltán, amellet, hogy szinte minden eszközt kivett Béres kezéből – mozdulatlanul és arcát maszkra festve játssza az előadást, ráadásul a Kronosz

Theomachia (Spolarics Andreával)



Koncz Zsuzsa felvételei

A Borisz Godunovban

elbarbárosodását követő szövegrészeket visszafelé mondja –, a rendelkezésére álló anyag legnemesebb részét szabta ki. A személyiség erejére apellált, a jelenlét sűrűségére és a sebészi pontosságra. Olyasmikre, amik sem könnyű kézzel, sem hályogkovácsmód nem hozhatók.

Ahogy *Az ifjúság édes madara* Alexandra Del Lagója sem. És ez szintén egy olyan alakítás, melyben ott koncentrálódik Béres teljes múltja, de már a Zsótérral való találkozás is. Az elmúlt ifjúság visszahozhatatlanságának drámáján tipródó és lelkét gyógyszerekkel, kábítószerrel, alkohollal, fiatal, feltörekvő fiúkkal csillapító filmszínészes Tennessee Williams legproblematikusabb, legösszetettebb női karaktere. Mindjárt el kell hitetni benne a nagy formátumot – a valamikori sztárt, aki, mint végül kiderül, ifjúságát és hamvát veszve is tud még nagyot alkotni –, miközben kompromisszum nélkül fel kell vállalni a szármalmas lepusztultság kiábrándító, kiszolgáltatott, megalázó állapotát. Béres otthonosan mozgott a depresszív, skizofrén jellemében, és mindent bevállalt, ami a természetes ábrázolást segíti. Megrendítő, diadalmas alakítást nyújtott, olyan elődök után, mint a New York-i színházi ősbemutatót és a filmváltozatot jegyző Geraldine Page, a tévéfilmben játszó Elizabeth Taylor vagy a Nemzeti kamaraszínházának előadását főszereplő Mezei Mária (az első színész, aki hatást gyakorolt rá). A Chance Wayne-t alakító Kaszás Attila pályája legkedvesebb partnereként emlegette.

² A *Pokol* utolsó, harmincnegyedik énekének (A Föld középpontja) illusztrációja, címe: *Egy logikusan gondolkodó ördög – Lucifer*.

Nem véletlenül. Olyan jelenség, akinek közreműködése emeli a tétet. Az Örkény McDonagh-előadása, a *Piszkavas* csaknem görög drámává avanszált alakítása révén. Béres euripidészi, szophoklészi mélységekben kutakodva, ősbűnökéből kiindulva elemezte az anya-leány kapcsolatot, minek következtében nem elsősorban a megírt események, hanem a játék finomságai mérték irtóztató büntetést a darabbéli Maureenra (Bíró Kriszta). Béres azonnal láttatta, hogy Mag sosem ereszti el a lányát, halála mindkettejük számára megváltás volna, csakhogy a saját élete katasztrófáit leplező asszony nem akarta mindkettejüket megváltani. A lányt gyilkosságba hajszoló provokáció – a kitörési kísérlet megghiúsulásában való állítólagos tevékeny részvétel megvallása – a keserű Magben felgyűlt médeiai pusztítóerő győzelme. Maureen pedig kínok és lelkiismeret-furdalás között élheti tovább a kiszabott magányt.

Béres egyébként szinte nem is színésznőként, hanem szépségeszményként kezdi a pályát. Mikor 1963-ban Thurzó Gábor *Hátsó ajtó* című darabjában fekete kombinében jelenik meg a Vígszínház színpadán, a szem-

Karády szögletes erotikájától. Béres, különös módon, közelebb állt a földrajzilag távolabb eső ikonokhoz. A Catherine Deneuve képviselte jégszűzséget és Liz Taylor szoborszerű szépségét idézte pályája hajnalán. Szexualitása nem ült ki homlokára, ambivalens volt, megfejtendő, a feszültségteremtés eszközeként használható. Rendezői éltek is vele. Szabó István az *Álmodozások korában* eleinte megközelíthetlenségbe burkolja – ennek jól ismert filmes eszköze a profil, így mutatja a televíziós interjúban, majd a buszon is. Béres mindkét helyütt a főhős (Bálint András) csodálatának tárgya. A templomban váltott csók szenvedélyét egyértelműen a fiatal nő alakjának tartása és látszólagos tartózkodása adja. Gertler Viktor *Az aranyemberének* egyik legszebb jelenete, melyben az álomszépnek tálalt hitves férjének folyosón visszhangzó közeledtére odalép hálószobaajtájához, s mikor a férfi már ott áll a küszöb előtt, egy finom mozdulattal ráfordítja a kulcsot, és kizárja. Várkonyi a tiszta arcú, romlott, boldogtalan ifjú dámát osztja rá *A kőszívű ember fiaiban*. Béres Alphonsine-ja igazi boszorkány almája volt.



Az Arzén és levendulában (Pavletits Bélával és Csernus Mariannal)



A Piszkavasban (Szabó Győzővel)

tanúk szerint egy emberként sóhajt fel a nézőtér a gyönyörűségtől. *Az aranyember* Tímeája és az elit császári társaság képmutatását megtestesítő Plankenhorst Alphonsine (*A kőszívű ember fiaiban*) filmen is közkinccsé avatja.

Az 1940-es évek szülöttei a legkülönfélébb női idoloikat hozták be a hatvanas évek színház- és filmművészetébe. Pécsi Ildikó a vérbő, derb leányzót és a szerelmes csitrit, Tordai Teri a romlottságig könnyelmű szőkeket, Halász Judit az ártatlan, esetlenségig félszeg naivát, Venczel Vera a gidatekintettel elbájoló romantikus regényhősnőt, Monori Lili a kisfiús furcsaságában vonzó perditát. De ekkor jelent meg a rendkívüli orgánumu, finom járomcsontú, hideg szemű Ronyecz Mária, a balettintézeti tanulmányait a színi pályán törekenységre váltó Esztergályos Cecília...

Béres Ilona a fenti vonások egyikét sem testesítette meg. Ahogy távol állt az elődöktől is: Muráti Lili rafinált, modern, sportos nőiségétől, Perczel Zita álmodozó Hamupipókéjéétől, az életre kelt férfiálmot jelentő Bara Margittól, Domján Edit franciás melankóliájától vagy

A diploma évében már túl van hatodik forgatásán. Megteszi a vidéki tiszteletkört (Debrecen), közben játssza a Vígszínházban a *Hátsó ajtót* és a Madáchban az *Ahogy tetszik* Rosalindáját. Mindkét helyre szerződtenék, osztályfőnöke, Pártos Géza miatt a Madách mellett dönt. Onnan a Nemzetibe, majd 1969-ben mégis Várkonyihoz szerződik. A mester haláláig marad, és rálicitál még öt évvel. 1984-ben írja alá másodjára a Nemzetibe szóló szerződést. Aztán, mint egy Lynch-filmben, egyik reggel arra ébred, hogy a Pesti Magyar Színház tagja.

Mikor *A görög*, a *Borisz Godunov* vagy a *Theomachia* kapcsán újjászületéséről esett szó, az új produktumok anyaszínházi körülményei minőségi kontrasztjaként sorakoztak fel a szaksajtóban. Ennek a megítélésnek még a részleges igazságtartalmával sem hajlandó eljátszani Béres. Bár a nagy színészek sajátjaként önmagán kívül igazából soha nem tartozott sehova, 1964 óta szüntelenül társulati tag. Hűséges volt, meg lojális.

Ősztől szabadúszó.

Kutszegi Csaba

Nem minden arany, ami fénylik

AUTENTIKUS ÉS ÚTKERESŐ SZÍNPADI NÉPTÁNC

Generációm már igazán megszokhatta, hogy válságban él: jómagam a múlt század hetvenes éveiben gimnazistaként hallottam először nyomatékosan és gyakran emlegetni a fogalmat, akkor az olaj- előtagot és a „vajon begyűrűzik-e?” kérdést illesztették legtöbbször köré. Az azóta eltelt majd’ négy évtizedben világbirodalmak buktak el, a földgolyóbis északi féltékéjén elképesztő technikai csodák váltak mindenki számára elérhetővé (ez már a hajdani harmadik világ területére is lassan igaz), de a „válság” szó előfordulásának gyakorisága a publicisztikában és a közbeszédben egyre csak nő. A magam szerény eszközeivel ehhez azzal szeretnék hozzájárulni, hogy kijelentem: a színpadi tánc néhány, a közelmúltban virágkorát élő műfaja mára válságba jutott.

Állításom korrekt bizonyításához persze először a válság fogalmát kellene egzaktan meghatároznom, de ehelyett inkább néhány közismert tényre utalok. A művészetek történetében több olyan periódus írható körül, amelyben a kornak megfelelő műfajspecifikus technikák kezelése páratlanul magas szintre hágott, és közben e megszerzett formai tudás mögül egyszerűen kikopott az adekvát tartalom. Az utókor persze elismeréssel adózik például a cinquecento második fele festményeinek, de korabeli forrásokból kiolvasható, hogy a korszak alkotói és kultúrafogyasztói igen nagy számban kételkedve, elégedetlenül vagy egyenesen meghasonlottan szemlélték kortárs művészetüket. A nagy korszakok utáni válságos évtizedek művészetéről generációm tagjai fiatalon leginkább Hauser Arnold művészetszociológus és Németh Lajos művészet-történész elemzéseit olvashatták, mely munkákban ma sem található szégyellnivalót, okulnivalót viszont annál többet. Említett szerzők írásainak részletes elemzése helyett csupán egy, a XVI. századi manierizmusról szóló hauseri gondolatot citálok ide: „A manierizmus leglelke ez az ellentmondás: a klasszikus példák utánzása itt menekülés a teremtő élet zűrzavara elől, amely elnyeléssel fenyeget; a szubjektív formák kiélézése, a fitogtatott önkény, a valóság formai értelmezésének túlhajtott eredetisége pedig a félelem jele, a félelemé attól, hogy a forma csődöt talál mondani az élet dinamikájával szemben, és a művészet tartalmatlan szépséggé silányul.” (Hauser Arnold: *A modern művészet és irodalom eredete*. Gondolat, 1980, 38.)

Azért ez idézet, mert cikkem témájáról, a mai autentikus néptáncról és megújulási kísérleteiről szólva sem lehetne pontosabban felvenni a láteteletet.

Ma a néptáncban két klasszikus példa kínálkozik. Az egyik a gyűjtéseken alapuló, tiszta forrásból merítő úgynevezett autentikus néptánc, amely a színpadon a múlt század hetvenes–nyolcvanas éveiben élte virágkorát. Az irányzat egyik stílus-teremtő, meghatározó koreográfusa a Magyar Állami Népi Együttes második nagy korszakát vezénylő Tímár Sándor. Ma már klasszikus példának nevezhető a Novák Ferenc által megteremtett, jórészt a „Bihariban” és a Honvéd Együttesben megvaló-



sított, néptáncon alapuló táncszínház is. Ezek utánzása mellett léteznek a „szubjektív formák kiélézése”, sőt helyenként még a „fitogtatott önkény” is, amely legtöbbször valóban abból a (reális) félelemből táplálkozik, hogy a néptánc, ha képtelen a korára reagálni, és múzeumi jelenséggé válik, akkor egyszersmind „tartalmatlan szépséggé silányul”. E félelem a – több néptánc-koreográfusban meglevő – természetes megújulási szándékkal és alkotóművészi kreativitással társulva motíválja a műfaj szépszámú, figyelemre érdemes kísérleteit.

Hauser XVI. századra vonatkoztatott szimptomái szinte egy az egyben megfigyelhetők a mában is, de emellett – és ez a perdöntő – a jelen alkotásainak elemzése is határozottan arra mutat (világszerte), hogy a néptánc mostanság nem nagyon találja a régi idők dicső-

ségéhez méltó új útjait (nagy korszaka után bizony válságtünetek mutatkoznak rajta). A válság (vagy optimistábban: a megtorpanás) egyik oka határozott véleményem szerint a fentebb említett „klasszikus” példák utánzására-reprodukálására készítő, vélt vagy valós nézői, illetve fenntartói igény kiszolgálása. Itthon főleg az utóbbi miatt néz a műfaj nehéz évek elé. A jelenlegi kulturális irányítás preferenciái ugyanis könnyen „elkényelmesíthetik” a hivatásos néptáncgyűttesek vezető koreográfusait. Ha a „szép, mert magyaros” és „tartalmas, mert történelmünkről szól” elvek kritikátlanul eluralkodhatnak, akkor a néptáncművészet belátható időn belül „csődöt fog mondani az élet dinamikájával szemben”.

A klasszikus példák utánzása és az új formák keresése mellett a mai néptáncművészetnek van egy olyan, egyre inkább terjedő, a legkülönbözőbb stílusú alkotásokra is mételeyszerűen ható jellemzője, amely a XVI.

tóvá váló tömegek (ha van kultúrára költendő pénzük) többé nem kulturális folyamatok tevékeny résztvevői akarnak lenni, hanem meg akarják vásárolni az általuk elérhető legszínvonalasabb (vagy annak vélt) művészeti terméket. Az alkotó- és előadóművészek – a jó üzlet reményében – a könnyen befogadható, populáris termékről is azt állítják: nemcsak kellemes és szórakoztató, hanem tartalmas és színvonalas is. Magyarországon van olyan néptánc alapú technikát táncoló show-táncgyűttes is, amely előadásait rendszeresen kiemelkedő nemzeti értéként hirdeti. A fogyasztó számára mindez csak akkor válhat hihetővé, ha legalább a felszín tényleg csillog-villog, azaz az előadók (és az alkotók) a technikát valóban magas szinten birtokolják. A néptáncban szinte bizarrá válik az alábbi ellentmondás: a káprázatos technika, amit a fogyasztó elitkultúráként vásárol meg, száz-százötven évvel korábban szegény emberek közösségi tevékenységében kristályosodott ki úgy, hogy a kö-



A Tenkes kapitánya
(Honvéd Együttes)



A Táncmester
(Honvéd Együttes)

században még teljesen ismeretlen volt. Ez a jelenség a (műfajspecifikus technikákat magas szinten kezelő) elitművészetek kiárusítása a tömegfogyasztás piacán. Ez természetesen nemcsak a néptáncra igaz. És nem új keletű, hogy a művészek kiszolgálják a megrendelő-fogyasztó igényeit. Korunk sajátja viszont a tömegigénynek szolgáló kielégítése, amelyben legtöbbször a kultúraközvetítés igényének még az írmagja sem lelhető fel, ám mindeközben állandó hivatkozási alap a nézőszám és a jegybevétel. A néptáncban (szintén világméretekben) kifejezetten megerősödött az a jelenség, hogy a technikát magas szinten kezelő alkotók és előadók tartalmi formai gagyit gyártanak sorozatban. Ebben a folyamatban igazán súlyos kulturális dezinformáláshoz az vezet, hogy a (színvonalas vagy kevésbé színvonalas) szórakoztatóipari termékeket alkotóik rendszerint igen gátlástalanul korunkra, életünkre utaló, adekvát, tartalmas, magas művészeti alkotásnak állítják be (ebben a megbocsáthatatlan, értékromboló csúsztatásban valószínűleg világszűk vagyunk).

Az elitkultúra a népszórakoztatástól mindig is élesen elvált – talán egészen a múlt század közepéig. A fogyasztó-

zönség nem megvásárlója volt a kulturális tevékenység láthatásának, hanem tevékenyen részt vett benne. Manapság ha civilek táncos rendezvényen (vagy szervezetekben) megmozdulnak (például betanulnak táncokat), a létrejött előadás műkedvelő produkciónak számít – és ez így is van. A furcsa csak az, hogy a professzionális néptáncosok az autentikus előadásaikban ugyanazokat a tartalmakat jelenítik meg (vetélkedés, lánykérés, esküvő, csúrdöngölés, juhmérés stb.), csak – természetesen – általában jóval magasabb technikai és előadó-művészi színvonalon. Így a mindenkor néző azért fizet (gyakran borsos árat), hogy megnézzék, mit művelt maga százötven évvel ezelőtt. És még örömmel el is hiszi, hogy elitkultúrát lát.

Ebben a helyzetben nagy az írástudók, pontosabban a tánc- és színházcsinálók felelőssége. Beleértve a kultúráért felelős politikusokat, döntnököket, tisztségviselőket is. Mert ha a felszínnel, a technikával, a „művészet tartalmatlan szépségével” megelégedő tömegek megerősítést kapnak abban, hogy kellemes táncbámuló időtöltésük jellem- és nemzetépítő kulturális tevékenység is egyben, akkor a tartalmas, mélyebb, bonyolultabb

kultúrát nagyon hamar tényleg csak a szűk, „gyanús” értelmiségi elit fogja érteni. Ennek rövid távon (például szavazófülkében) lehet éppen elnyerhető haszna, de hosszú távon eddig mindig mindenhol bizonyosodott: gazdasági fellendülés csak kulturált, képzett tömegbázissal érhető el. A kulturáltságához meg – teringgettél! – nemcsak szórakozni, de gondolkodni és érezni is kell.

Autentikus néptánc-előadásokra igazából azért lenne szükség, hogy állandó viszonyítási pontjai legyenek a belőlük kinövő kísérletezésnek. A viszonyítás oda-vissza működik: eleink táncának szemlélése hosszú távon csak akkor lehet érdekes, ha összevethető a táncművelés fogyasztóinak mai igényeivel. Csak akkor érdekelhet a régi korok tánca,

ha a mai is foglalkoztat. Van igény a mában is számtalan, a néptánc nyelvén (is) kifejezhető tartalom megjelenítésére, de az egészen biztos, hogy az autentikus néptánc *önmagában* csak egy szűk, nosztalgizáló réteg (az úgynevezett árvalányhajás magyar urak) számára nyújt kitartóan – inkább tartalmasnak vélt, mint valójában is annak minősíthető – kulturálódási lehetőséget. Szórakoztatni persze unásig-rogyásig elszórakoztathat sokakat a hagyományőrző néptánc, de tisztán kell látni: ha a néptánc-előadás alkotója csak azt tűzi ki célul, hogy bemutassa régmúlt idők technikailag alaposan felturbózott táncait, az eredmény nem kreatív, hanem szórakoztatási céllal létrejött, reprodukáló-sokszorosító művészet lesz. Amire a maga helyén és mértékében szintén szükség van – például azért, hogy lel-



Dusa Gábor felvétele

Naplegenda (Magyar Állami Népi Együttes)

kesítő példaként, szakmai útmutatásul szolgáljon a deklaráltan saját szórakoztatásukra táncoló amatőr csoportok számára. De ha a professzionális néptánc eme igen fontos közművelődési funkciója mellett színházművészetnek (is) vallja magát, akkor meg kell találnia a színházzá váláshoz szükséges, hagyományőrzésen jócskán túlmutató, a mai valóságra is vonatkoztatható, differenciált, sokrétű tartalmat megjeleníteni képes korszerű ábrázolási módjait és az ahhoz tartozó eszköztárat.

A három hazai professzionális néptáncegyüttesünk – ha különböző mértékben, módokon és sikerrel is – próbál e kihívásnak megfelelni. Persze mindhárman a hagyományok őrzésében a legsikeresebbek, és mivel egyikük sem mentesülhet a nézőszám-produkálástól, valamennyire incselkednek a popularitással is.

Valószínűleg ez utóbbi okozza, hogy a Honvéd Együttes műsorán az utóbbi években méltatlanul színvonalatlan előadások is megjelentek. Konkrétan a *Dózsára* és *A Tenkes kapitányára* gondolok (mindkettőnek koreográfusa: Zsuráfszky Zoltán). Utóbbi szerzői a tévéfilmsorozat népszerűségét kihasználva, a filmből származó jelenetek közül szceníroztak táncszínpadra néhányat. Bár színvonalas, jól előadott táncbetétek is fellelhetők a produkcióban, de az előadást mindvégig a langyos, középszerű szórakoztatás igénye (illetve igénytelensége) lengi be. A történet még csak dicső múltunkba sem



Koncz Zsuzsa felvétele

Fossziliák
(Duna
Művészegyüttes)

vezethet vissza, hisz mindenki tudja: A *Tenkes kapitánya* nem történelmi tényeken alapul (nincsenek is benne valóságos történelmi személyek), hanem Örsi Ferenc tollából fogant fiktív sztori. A táncjáték legnagyobb baja az, hogy meg sem kísérel bármit is hozzátenni a filmsorozathoz, nem akarja újraértelmezni azt, helyette pusztán – tudatosan – reprodukálni és utánozni próbál, persze sikertelenül, mert egy sikeres filmet nem lehet táncszínpadon jobban megcsinálni. Ez csak akkor sikerülhet, ha az alkotó képes hozzátenni az eredeti műhöz valami pluszt. A *Dózsa* esetében annyival rosszabb a helyzet, hogy Zsuráfszky a mű kapcsán (Vincze Zsuzsa dramaturggal) valóságos történelmi események boncolgatásába, értelmezésébe fogott, ráadásul olyan témát választva, amelynek megítélése történész körökben is igencsak ellentmondásos. Dózsa Györgyről máig nincs megnyugtatóan eldöntve, hogy népvészér nemzeti hős, egyszerű megsértődött karrierkatona, vagy békés nemesi kúriákat feldúló, ártatlan családokat felkoncoló korabeli paraszterrorista volt-e. Láthatóan Zsuráfszkyék sem tudtak a kérdésben zöld ágra vergődni, legalábbis táncjátékukban mindhárom alakmást magában hordozza a címszereplő. Mindeközben a kereszténység védelmezőjeként is értelmeződik,

vagyok rajongója a magyar rusztikus musicaleknek, de a *Dózsa* óta a Gárdonyi Géza regénye alapján készült táncjátékot szabályosan visszaírom. A hős egri várvédők története kapcsán egyértelműen meg lehet szólalni hazaszeretetről, hűségről, árulásról, szerelemről, barátságról. Leginkább az alkotók intelligenciáján és empátiáján múlik, hogy a témából fogyasztható és ajánlható ifjúsági előadás születik-e. A Honvéd Együttes hajdani „klasszikus példáinak utánezása” a Foltin Jolán jegyezte, 2009-ben bemutatott *A Tánczmester*. Ennek megfelelően nem is mutatja meg a megújult jövőbe vezető irányt, viszont a néptánc és a történelmi társas tánc nyelvéen fogalmazó szórakoztató-tanulságos színházi esttel szolgál. Az *Egri csillagok* és *A Tánczmester* azt bizonyítja, hogy még mindig életképes a (nép)táncszínház műfaja, ha alkotóik tartalmas gondolatból igyekeznek kiindulni, és nem üres látványosságokkal próbálnak felszínes elvárásoknak megfelelni.

A hagyományörzés és megújulás Szköllája és Kharübdiszé között talán a megalakulásának hatvanadik évfordulóját az idén ünneplő Magyar Állami Népi Együttesnek a legkényesebb helyzete: „hivatalból” köteles játszani, gazdagítani, színesíteni az autentikus repertoárját, miközben megújulásban is illik élen járnia. Ez utóbbi a MÁNE közelmúltjában hol fényesen sikeredett, hol pedig közepes vagy annál jobb „innovációs produkciók” megszületésében nyilvánult meg. Az együttes elmúlt hatvan évében mindenesetre ékesen megmutatkozott, hogy a néptáncnak is bizonyos időközönként muszáj megújulnia. A Rábai-korszakot tiszta forrásból merítő színpadi műtáncok jellemezték (kimondva-kimondatlanul példaként szolgált akkortájt a szovjet Mojszejev Együttes stílusa és a klasszikus balettek karaktertáncai), a Rábai Miklóst követő Tímár Sándor stilizált életszerűséggel jelenítette meg a színpadon a múlt század hetvenes–nyolcvanas éveiben fel lendülő gyűjtések anyagát, a mában pedig Mihályi Gábor művészeti vezető keresi a megújulás különböző lehetőségeit. A Thália Színházban bemutatott, *60 év* című jubileumi összeállítás keresztmetszetét adja a három korszaknak, láthatók is benne egymástól markánsan különböző táncrészletek. Még a „fitogatott (formai) önkény” is megjelent a *Pannon freskó* Horváth Csaba koreográfálta részletében, Mihályi Gábor *Naplegenda*-tétélei pedig a néptáncos alapokon maradó továbblépés egy lehetőségét villantották fel.

A közelmúlt legbiztatóbb néptáncos megújulási kísérlete a Népi Együttes által bemutatott, Kovács Gerzson Péter rendezte-koreográfálta *Labirintus* című előadás, amely a Bartók-trilógiának a *Kincses Felvidéket* követő második tagja (lásd *Útmutató útvesztő. SZÍNHÁZ*, 2009. január). Bár a koreográfia mozgásanyaga többségében átértelmezett néptánc elemekből épül fel, az előadás általános, elvont ábrázolási módja, cselekmény nélküli történései és korszerű látványvilága révén a kortárs tánc felé húz. Az ez irányba történő kibontakozásnak talán az a legfőbb akadálya, hogy a nagy néptáncgyüttesek előadásaiiban – szervesen, koreografikusan illeszkedve – jelenleg nem tudnak megjelenni más iskolázottságot igénylő, színvonalas, korszerű táncnyelvek. A néptáncosok legtöbbje koordinált puhaságot feltételező kortárs táncstílusban képtelen megmozdulni, vagy legalábbis az ez irányú, nem sokoldalú képzettségük behatárolja



Schiller Kata felvétele

Feketető (Duna Művészegyüttes)

olyannyira, hogy még tüzes trónusa fölött is a Szent Koronára hasonlító vastraverz feszül, amelynek tartóoszlopairól diszkrét tűzijáték tör ki, amikor a legyőzött parasztoikat alakító táncosok *in concreto* harapdálni kezdik hajdani vezérük sülő combjait. Na, ha valamiért, hát ezért és az ezekhez hasonló előadások miatt félttem a jövő néptáncművészetét.

A Honvéd Együttes 2005-ben újította fel a Novák Ferenc koreográfálta-rendezte *Egri csillagokat*. Bár nem

az – akár vendégkoreográfusok segítségével kísérletező – újítási szándékot. Pedig könnyen elképzelhető, hogy a néptánc számára hatalmas perspektívát jelentene a művészileg motivált, koncepciózus szimbiózis más táncnyelvekkel. A Táncművészeti Főiskola néptánc szakának legutóbbi bemutatóján (*Tánc, tánc, tánc...* Nemzeti Táncszínház) az autentikus és látványos-etnós számok között rövid kortárcsoporthoz-koreográfiák is megjelentek, de a különböző táncnyelvek egy koreográfián belüli szimbiózisa nem jött létre a vizsgaelőadáson.

A néptánc megújításának egyik legkitartóbb kísérletezője Juhász Zsolt, a Duna Művészegyüttes és a Duna Táncműhely vezetője. Főleg az utóbbi formáció szolgál kísérletezésre, de a „nagy Duna” repertoárján szereplő autentikus előadásokra is jellemző a műfajon, az autentikus stíluson belüli folytonos megújulási szándék. Juhász a nagy együttesnek készített koreográfiáiban sem a letűnt paraszti életforma ünnepeit, népszokásait idézi meg (mint az autentikus koreográfiák zöme), hanem a táncnyelvet őrzi, amellyel viszont elvontan fogalmaz. Koreográfiáit eltérő koncepciókra építi ugyan, de egyedi stílusjegyei, jellemző esztétikai látásmódja és tipikus koreográfusi eszköztára összekötik alkotásait. A 2008-as *Aranyágban* például autentikus táncok szokatlan, kortárs látványközegben jelennek meg, sőt Bartók Béla „komolyzenéje” kompozíciót alkotva összeötlődik a hagyományos népzenei talpalávalóval. Juhász színpadán tehát a vizuális és auditív szférában megteremtődik a különböző szegmensek szimbiózisa, de a táncjáték *primus inter pares*-ében, magában a táncban nála sem lehelhető fel áttörő „nyelvújítás”. A koreográfus életművében mutatkoznak ugyan „halvány” kísérletek különböző táncnyelvek elegyítésére (lásd *Derengő, Muszáj hercules, Tükörmély, Vendégszerető, Székek, Meggyeskert*), de e téren jelentős előrelépés ez idáig nem következett be. A bravúros technikai tudás megszerzése manapság a táncban csak specializálódás révén lehetséges (például a balettben, de bizonyos mértékig a néptáncban is már gyerekkorban speciális izomzatot, sajátosan mozgó végtagokat kell kiművelni), a műfaj fejlődése viszont az előadótól többféle technika, műfaj és stílus magabiztos tudását várja el. Ez a nehezen feloldható paradoxon a technikás színpadi tánc válságának egyik alapvető oka. Mert léteznek ugyan, főleg az angol „fizikai színházban”, kortárs táncot, klasszikus balettet, operanéklést és színészi játékot egyformán magas színvonalon interpretáló „polihisztor” előadóművészek, de egyrészt ez nem általános jelenség, másrészt pedig nemegyszer kiderül: az alkotói-rendezői „teremtőerő” e szuperadottságokkal egyelőre nem tud mit kezdeni. Vagyis: a koreográfus-rendező szinte cirkuszi látványosságig turbózzák fel előadói technikai tudását, és közben az öncélúvá vált formai-technikai élménynyújtáshoz képtelenek adekvát tartalmat társítani.

Juhász nem erre megy, hanem néha kifejezetten visszafogottan, de mindig izlésesen, a szerkezetet, térformákat igen esztétikusan kezelve a hatáskeltés és a művésztartalmas művészet között lavíroz úgy, hogy következetesen az utóbbi keretein belül marad. Ezen törekvése a már említett *Aranyág* mellett megfigyelhető a *Nomád szenvedély* – *Kigyóballadában*, a *Tavaszi szélben* és az *Örökkön örökké*ben is, de kikristályosodva, kitűnő minőséget eredményezve összefonódik a legfrissebb *Feketető*ban is.

Már az ötlet is telitalálat, és az sem von le a produkció értékéből semmit, hogy ez már másnak is eszébe jutott (a kolozsvári Ördögtérnye Néptáncgyűttes tavaly ősszel Budapesten is bemutatta a körösfeketetői vásár ihlette táncjátékát). Juhász – a kolozsváriakkal ellentétben – nem kelti kisrealizmus illúzióját, őt a régóta, évente kétszer megrendezett vásár mint metafora érdekli. És a jelenség kínálja is magát ekként: a vásár forgatagában ugyanis nemcsak a különböző tájegységek és nemzetiségek portékái és képviselői nyüzsögnek, hanem a régmúlt és a jelen emblemikus figurái, jelenségei is – egy időben – a tó körül „kavarognak”. Különböző kultúrák, rég eltűnt és mostanság kialakuló életformák követői és emblemikus tárgyai tűnnek elő Juhász színpadán a tóból, amely teljes játéktérrel betöltő, arénaalaprajzszerű szabályos körlap, színe fekete, Feketető és kozmikus fekete lyuk egyben. A mulandóság, a könyörtelenül múló idő tava mindent elnyel, de míg a partján megjelennek a vásárosok, emlékezetükben újra és újra fel fognak éledni a hajdani szereplők. Az előadás menetét a koreográfus archaikus dalokkal, kísértetként megjelenő, régi népviseletű figurákkal és a teret idegenül síkokra szabdaló keresztmozgásokkal „tördeli” szét, mindeközben az idő linearitását is különböző, koreográfiai és tárgyi eszközökkel érzékelteti: a szimbolikus jelenségek és történések a régmúltból indulva a jelenünkbe tartanak. Így, végül a mába érve kínálja magát a „korszerű-show-szerű” finálé is: a mában mulatozók (fogyasztók) magukra csiricsaré vásári kacatokkal aggatva a végletekig fokozzák a jókedvet – magas szintű, műfajspecifikus (néptánc)technikát fitogtatva.

Az Állami Népi Együttes és a Duna Művészegyüttes elismerésre méltó eredményei ellenére a hazai néptáncművészetben jelenleg nem mutatkozik olyan irányzat, amelynek követése hosszabb távú virágzás, újabb fénykor eljövételét ígérné. A bravúros technikára viszont több felől kínálkoznak vevők: az elgagyiasított, lebutított változatát tömegméretekben igénylik a művészetet a rekreációs időtöltéssel összekeverő, felületes kikapcsolódásra vágyó tömegek, de aktívan érdeklődik a politika is ez iránt, mert utóbbi mindenhol ott akar lenni, ahol tömegek magyarkodással lelkesíthetők. A professzionális színpadi tánc folklór-ága a világon mindenhol nehezen éli meg jelenét, és vázolja fel tartalmas jövőképét, de eme igen bonyolult művészeti kérdés eldöntésében csak nálunk diszponálja magát a politika ilyen határozottan. Az egyik friss hír most az, hogy a kulturális államtitkárság – bejárógató táncos lobbisták nyomására – a függetlenek (VI. kategória) számára kiírt nyílt pályázatában – többedmagával kiemelve – eleve győzelemre ítélte az egyik gagyigyártó show-tánc-együttesünket. Ez nemcsak az alternatív kortárs táncosok érdekeit sérti, hanem megalázza a táncagyományaink ügyén, jövőjén ihletetten, szakértelemmel dolgozó, tiszta forrásból merítő néptáncművészeinket is.

Hogy ki vagy kik voltak „a szakma érdekeit önzetlenül szem előtt tartó” önjelölt lobbisták, azt – igaz, megbízható eredménnyel – csak találgatni lehet. Egyébként a mai értelemben vett modern politika kialakulása is a késő reneszánsz válságos évtizedeire datálható. A szakma iskolateremtő klasszikusa Niccolò Machiavelli (1469–1527) volt. Erkölcstanának máig sok követője akad.

Jászay Tamás

Kolumbusz, a híres lengyel felfedező

VARSÓI SZÍNHÁZI TALÁLKOZÓ

Csak most vettem észre, amikor elkezdtem a 31. Varsói Színházi Találkozóról szóló összefoglalót írni, hogy az előző évi műsorfüzetben a fesztivál logója egy stilizált koponya volt, alatta az obligát láb-szárcsontok helyett három X-szel, ami a harmincadik, jubileumi programsorozatra reflektált. Azaz csak reflektált volna szellemesen, ha aztán a valóság nem visz morbid színt az ártatlan tipográfiai ötletbe: 2010. április 10-én ugyanis – a háromhetes fesztivál nyitó napját közvetlenül megelőzve – lezuhant a lengyel elnök, Lech Kaczyński repülőgépe Szmolenszk közelében. A lengyelek a nemzeti gyász jegyében azonnal törölték az egész, jó előre profin megszervezett fesztivált, ily módon kikoszorúzva a már úton lévő vagy éppen az utazásra készülődő színházi szakembereket, fesztiválszervezőket, újságírókat (így jelen sorok íróját is). Hogy reakciójuk helyénvaló vagy eltúlzott volt-e, arról ma már nem érdemes vitatkozni, mindenesetre az idej – a műsorfüzetben az emlékezés jegyében 30/31. Varsói Színházi Találkozóként jelölt – fesztiválon kézhez kapott tavalyi program átböngészése, majd összevetése az idej kínálatával nem tanulság nélkül való.

Anélkül, hogy túlságosan belemerülnék a meglehetősen terméketlen „mi lett volna, ha?” típusú kérdések boncolgatásába, annyit meg kell jegyezni, hogy míg a tavalyi, meg nem valósult programban képviseltette magát a nagy generáció (Andrzej Wajda), továbbá a középső, már befutott és jegyzett rendezőkből álló korosztály (Krzysztof Warlikowski, Jan Klata stb.), addig az idej összeállításból szinte az egyetlen Grzegorz Jarzyna kivételével hiányoznak a külföldön is jól csengő nagyobb nevek. (Ezt azért érdemes kiemelni, mert a Varsói Színházi Találkozó részben *showcase*, azaz piac is: a lengyel színházi termés javát válogatott külföldi szakemberek elé tárják ilyenkor a szervezők, hogy aztán ki-ki kedve és pénztárcája szerint válogasson a felhozatalból.) A közép- és idősebb generáció helyett egyértelműen előretörték a fiatalok, azaz a hetvenes-nyolcvanas években született rendezők, írók. Míg tavaly főleg honi és külföldi klasszikusok adaptációit láttuk volna (Witkiewicz, Sienkiewicz, Iwaszkiewicz, Wyspiański mellett Dosztojevszkij, Csehov, Middleton, Williams, sőt Homérosz szerepelt a szerzők listá-

ján), addig idén egyrészt elsőprő többségbe kerültek a félmúlt és a jelen szerzői (Heiner Müller, Hanna Krall, Dorota Masłowska vagy a két szövegével is szereplő Elfriede Jelinek), másrészt a kevés klasszikusra (mint például Flaubert-ra) alig lehetett ráismerni a határfeszítő, sokszor a nézők türelmével is gátlástalanul játszadó színvonal kísérleteket látva.

Azt, hogy a lengyel színházat szenvedélyesen érdekli a jelenkor és benne különösen a lengyel társadalom, az itt élő hétköznapi emberek helye, két évvel ezelőtt, a 29. Varsói Színházi Találkozó apropóján e hasábon már megállapíthattam (lásd *SZÍNHÁZ*, 2009. augusztus), az idej választék azonban különös kettősségre derített fényt. A jelent, illetve a közelmúltnak a mával ápolat összefüggéseit mániákusan elemző attitűd megmaradt, miközben feltűnően sok előadás igyekezett kapcsolatot létesíteni a lengyel színház hőskorának idealizált múltjával, Grotowski és Kantor korával. Az igyekezetnek olykor meglett az eredménye (például a Grotowski barátja és munkatársa, Ludwik Flaszen közreműködésével készült nagyszerű dokumentumfilmben, melynek zártkörű munkabemutatóját ekkorra időzítették), legtöbbször azonban csupán üres, mert mára kiürült formák riasztó újraélesztési kísérleteinek tanúja lehettem (mint például a poznańi Teatr Nowy által szervezett, a varsói *showcase*-t megelőző kétnapos programon). Az alábbiakban a Poznańban és Varsóban tapasztaltak alapján a kortárs lengyel színházról mint a múlt és jelen közé szorult (beszorított?) jelenséghalmazmáról írok.

ÁRNYAK A MÚLTBÓL

A fesztivál történetében idén először a varsói eseményeket néhány napos poznańi tartózkodás előzte meg: a fővárostól közel háromórás vonatútra fekvő, több mint félmillió nagyvárosban a Teatr Nowy meghívására két, igencsak zavarba ejtő előadást láthattam. Mert hiába a profi körítés – a poznańiak elsőrangú vendéglátók, s a kézhez kapott, a szó minden értelmében minőség, természetesen kétnyelvű brosúrák tanúsága szerint elképesztő mennyiségű nemzetközi vendég-szereplés áll mögöttük, és vár rájuk a közeljövőben –



FENT: Faust

JOBBRA: Grotowski –
Visszafoglalási kísérlet

ha egyszer a színiigazgató-rendező Janusz Wisniewski előadásai semmilyen módon nem érintenek meg. Az 1949-es születésű rendező, bár többször próbálkozott a varsói karrierrel, végül saját társulatával Poznańban ragadt,¹ ami azonban a lengyel kritikusoknak, úgy tűnik, nem volt elég: egyetlen kivételtől eltekintve Wisniewski kiterjedt munkásságának kevés hivatásos elismerője akad hazájában.

A saját outsider pozíciójára egyszerre büszke és abból nyilvánvalóan kitörni vágyó Wisniewski hideg, kemény, mechanikus színházat művel. És bár rendezői krédójában a nézővel közös alkotásról, a találkozásról és a dialógusról ír, színháza nem tud, mert nem is akar túllépni az erős atmoszférateremtésen: a néző szigorúan kívülről tekinthet csak laboratóriumszerűen zárt világára, melyben élettelen bábuk, groteszk alakok, robotként mozgó élőhalottak játsszák a főszerepet. A pszichologizálás helyett a rendezőt a mozgás, a gesztusok, a látvány és



Małgorzata Jablonska felvétele

vezényel életnagyságú bábukkal, keresztre feszítéssel, lánggra lobbanó feszülettel, dézsányi vérrrel – mintha csak Hieronymus Bosch képei kelnének életre karnyújtásnyi távolságra tőlünk. A rendező lenyűgöző macacssággal, színről színre mutatja meg a számos ismerős eleme ellenére is tökéletesen idegen világot. Másnap a maga rendezte és írta, egy éve bemutatott *Lobotomobil* című előadásban is valami nagyon hasonlót látunk. Azt, hogy a történetet John Nash amerikai matematikus (az *Egy csodálatos elme* című film ihletője) inspirálta, csak utólag tudom meg, de talán nem is olyan lényeges: a szabad versre emlékeztető, merész asszociációkkal és gyakori ismétlésekkel élő lírai szövegtengerből nehezen hámozható ki bármi. A színpadon halott gyerekek, brutális tanárok, éneklő transzvesztiták, sokszoros ember nagyságú bábok és más bizarr szörnyetegek. A hús-vér emberekből álló panopti-

¹ Wisniewski feje fölött a poznańi látogatás után elkezdtek gyülekezni a viharfelhők. Több, harcias hangvételű újságcikk született arról, hogy igazgató helyett inkább diktátorként viselkedik, hogy nem tartja meg a kitűzött bemutatókat, hogy nem veszi emberszámba színészeit, s fény derült korrupciógyanus üzletekre is: a fiát Afrikába küldte „színházi” tanulmányútra... És bár a rendező-igazgató a színház honlapján is olvasható (2011. március 23-i datálású!) levelében igyekszik maga mellé állítani a közvéleményt, a legfrissebb hírek szerint már el is mozdították státusából.



kumban a színész személyisége eltűnik, csupán engedelmes és alázatos robotokat látok, a könnyen felismerhető stílus pedig önmaga paródiájává válik.

Ludwik Flaszen, Grotowski munkatársa mondja a kettejük kapcsolatát is felvázoló, Małgorzata Dziewulska jegyezte dokumentumfilm elején, hogy talán kegytárgyboltot kellene nyitnia Wrocławban. Innen indul a közös történet, amely egyszerre több és kevesebb Grotowski életútjának a felvázolásánál. Flaszen szerény és bölcs gondolkodó, aki kellő iróniával viszonyul az ikonná koptatott Grotowski alakjához, sőt önnön személyéhez is. Archiv előadásrészleteket látunk az *Apocalypsis cum figuris*ből, az *állhatatos hercegből*, az *Akropolisz*ből, közben Flaszen kommentárjait halljuk barátságáról, zsidóságról, lengyelségről, ezotériáról. Kevés szóval mond sokat, egyszerre tud abszolút főszereplő és háttérbe húzódó jegyzetítő maradni. Meghökkenítő a szűk egyórás film befejezése: 2009-ben, Grotowski halálának tizedik, a Laboratórium Színház megnyitásának ötvenedik évfordulóján Wrocław főterén óriási kivetítőn tömegek nézik a mester egyik előadásának felvételét. Flaszen arcán szomorkás mosoly: vajon ezt és így akarta Grotowski?

Ez utóbbin tűnődöm a *Grotowski – Visszafoglalási kísérlet* című előadásról nézve. Az 1951-es születésű Tomasz Rodowicz, Grotowski színházi kísérleteinek egykori résztvevője, a Gardzienice Színházi Központ egyik korábbi irányítója vezényli a különös, besorolhatatlan műfajú estet. A Łódzi Chorea Színházi Csoport hat huszonéves színésze Rodowicz irányításával Grotowski feljegyzéseit tanulmányozta, hogy aztán az őket leginkább megérintő témák, kérdések kapcsán saját emlékeiket, gondolataikat mondassák el. Ami a hol banális, hol megrendítő, de mindig szigorúan személyes történetzilánkokat összekapcsolja, az a leginkább talán a fizikai színházhoz közel álló színpadi gondolkodás: a három lány és a három fiú akrobatikus mozgássorokat hajt végre, miközben legintimebb érzelmi, szexuális, családi problémáikról beszélnek. Szükségünk van-e ma Grotowskira? – teszi fel a provokatív kérdést mikrofonba Rodowicz, s az utasításait lelkesen végrehajtó fiatalokat nézve sikerül elbizonytalanítania a választ illetően.

FÉLÚTON MÚLT ÉS JELEN KÖZÖTT

Még mindig Grotowskinál és utódainál járunk, ám az eddigiéknél rokonszenvesebb megközelítésben. A lengyel főváros Praga nevű negyedében, a Lubelska utcán egy labirintusszerű, többszintes, felújított épületegyüttesben független művészcsoporthoz számára biztosított a helyszín bátor vagy kevésbé bátor kísérleteikhez. Az itt megismert két csoport, a Studium Teatralne, illetve a Komuna Warszawa egyaránt erősen a közösségi szellemre, az együttes alkotásra építő, a felületes szemlélőben talán kissé szektás benyomást keltő, főleg fiatalokból álló csoportosulás, amely a lengyel hagyományba ágyazva kitaróan keresi saját színházi útját, s az aktuális állomásokról rendszeres bemutatókon tájékoztatja közönségét.

A másfél évtizede működő Studium Teatralne élén a Grotowskival Wrocławban és Pontederában, később

pedig a Gardzienicével is dolgozó Piotr Borowski áll, aki köré főleg varsói egyetemistákból álló társulat szerveződött. A Hanna Krall könyve nyomán készült *A szívkirály ismét útra kel* című előadásukból rövid részletet láthattunk: a bázisukat képező nagyméretű műteremlakás padlójára egy egykori zsinagóga gyönyörű padlódíszítéseit festették, melyet az előadás során a náci erőszakot képviselő, atletikus mozgássorozatot végrehajtó férfi színész fehér krétavonalakkal, szögletes ákombákomokkal rondít össze. A kevés szöveggel, sok expresszív mozgással bemutatott részlet fókuszában a második világháború alatti túlélési stratégiák álltak: a narratív történetet (egy nő bármi áron megpróbálja kimenteni férjét a koncentrációs táborból) a játsszók apró szilánkokra tördelték, extrém gesztusokkal dúsították fel, miközben pontosan érzékeltették a szüzsé komor lélektani vetületét is. Nagy távlatokat fog be a Borowski által forgatott, szintén itt megtekinthető dokumentumfilm is: a *Vége a dalnak* tulajdonképpen megrendítő emlékezés a rendező 1980-as, Lengyelországnak egy isten háta mögötti területére tett utazásáról. Borowski itt a helyi kultúra lassú haldoklásával szembesült, s miután legyőzte az itt élők ösztönös ellenállását, magnóval rögzítette dalait, meséiket. 2007-ben kamerával tért vissza a helyszínre, hogy a hangfelvételeket a gyerekeknek és unokáknak lejátszva szembesítse őket saját, elsüllyedt múltjukkal.

A szomszédos épületben működő Komuna Warszawa, pontosabban elődjét, a 2009-ben megszűnt Komuna Otwockot mi, magyarok is ismerhetjük: 2004-ben a *Perechodnik/Bauman* című, a holokausztot egy személyes történeten keresztül elbeszélő, emlékezetes előadásukkal vendégszerepeltek a szegedi régi zsinagógában (lásd *SZÍNHÁZ*, 2004. október). A csapat önmagát „anarchista akcióközösségként” határozza meg, s a *Kötetek* című, hagyományos színházi előadásnak nem, szegény színházba oltott multimediális showműsornak azonban bizvást nevezhető bemutatójuk csak kérdőjeleket hagy maga után. Az építész, filozófus, radikális gondolkodó Buckminster Fuller az előadás ihletforrása, de a szeszélyes és veszélyes mozgássorokkal, kántálva előadott munkadalokkal bemutatott produkció a legnagyobb jóindulattal is csupán koncentrációs gyakorlatok úgy-ahogy összerendezett sorozatának tetszik.

Érdekesebb, ám az ötletben rejlő lehetőségeket korántsem tökéletesen kihasználó *A térkép (0.3)* című alig félórás előadásuk. Ugyanabban a sivár, betonoszlopokkal tagolt térben járunk, ám ezúttal mi, nézők vagyunk a főszereplők. Egyszerre öt embert engednek be a tökéletesen elsötétített térbe, mindegyikünk kezébe apró videoprojektort nyomnak. Feladatunk a projektor által vetített képek háromdimenziós megfelelőinek megtalálása a sötétben, vagyis az előre felvett kép rávetítése a valódi tárgyra – ez adja ki, hozza majd létre a címbebeli térképet. A hatalmas terem különböző pontjain ételmaradékok, játékok, szigetelőszalagok, diszkógömb, teáskészlet és tucatnyi egyéb limlom hever. A kis masinába applikált magnó közhelyes bölcsességeket sorol, s bár a bolyongásunkat lezáró finálé háborzongató látványosság – a magunk megtalálta út-

vonal végén a csapat színészei velünk szemben ülnek csukott szemmel, az öt projektor fénye arcukra vetül: a felvételtől hozzánk szólnak, de az élő bábu-emberek némák és mozdulatlanok maradnak –, mégis hiányérzettel távoznak: a csoport ars poetica-jában szereplő társadalmi elkötelezettség és radikális esztétika helyett most „csak” játszottunk egy jót.

A mára koncentrálván

Az általam látott előadások utolsó, egyben legnépesebb csoportját azok a produciók alkotják, melyeknek két közös vonásuk feltétlenül van. Az egyik, hogy szinte mindegyikük esetében elsüthető lenne a „vitatható” jelző – ezek voltak azok az előadások, melyek a szakmai nézősereg körében gyorsan megtalálták hangos dicsőítőiket és dühödt ellenfeleiket egyaránt. A másik hasonlóság, hogy a legtöbb azzal a közeggel foglalkozik – még ha, mondjuk, egy szovjet kultfilm vagy egy francia realista regény kulisszáin átszűrve is –, amiben a lengyelek élnek és halnak. A szűkebb pátriával való foglalatzkodás summázata nem éppen hízelgő, ugyanakkor sokadjára is megdöbbentő élmény a nézőtérre ülve a fajta kegyetlenül őszinte (vagy legalább annak tűnő) ironikus önanalízissel szembeülni, a zsidó, lengyel, európai stb. múlttal és jellel történő következetes szembenézéssel találkozni, amiről egy magyar színházba járó alighanem még évtizedekig csak álmodozni fog.

Mielőtt bárki félreértene: ha a világ összes tükrében csak önmagunkat és sanyarú hétköznapjainkat veszszük észre, az nem feltétlenül jár eredménnyel, mindenesetre azonban bizonyos konstellációkban működő képlet tud lenni. Az 1981-es születésű Radosław Rychcik például Flaubert klasszikus regényét felismerhetetlenül maivá tette, de ami ennél problematikusabb, hogy az adaptáció mintha szándékosan és nagyképpen nem venne tudomást azokról a nézőkről, akik nem a *Bovaryné*-ből írták szakdolgozatukat. Rendben, nem kapunk történetmesélést, csak hangulatképek sorát, de bosszantó azt látni, hogy a regény amúgy jó érzékkel kiragadott, fontos motívumai hogyan kallódnak el, és válnak jelentésteleenné a nem töredékesége miatt rosszul elmesélt narratívában. Kifejező képek akadnak: Bovary és neje képeskönyv-házassága, az asszony felhúzható játék babaként való szerepeltetése, no meg a színen időről időre vészjóslóan végigsántikáló lócslábú szolgáló. A színészek hisztérikusán, de főleg rém hosszasan szenvednek, s alapvetően az egész előadásról elmondható, hogy mindenből túl sok van benne.



1.

Szintén túl hangos és fárasztóan túlbeszél a lengyelek által kitörő lelkesedéssel fogadott *Éljen soká a háború!!!* című, Walbrzych városából érkezett opus, aminek a szüzséje máris ismerősebb lesz, ha azt mondom, hogy *A négy páncélos és a kutya* című, a Keleti Blokkban kultikus rangra emelkedett sorozat átdolgozása. Nem szabályos adaptáció, inkább minden körülményeskedése ellenére is alaposan kidolgozott gondolatfűzér a háború és az erőszak természetéről. Sokkoló, brutális képeit közönséges humorral feloldó előadásról van szó, ami leginkább azért említésre méltó, mert karneváli hangütésével az össznépi tündérmesék ellen tiltakozik. És mintha hasonlót célozna a másik véglet is: Wojtek Ziemiński egyedül áll egy mikrofonállvány mögött és egy vetítövászon előtt, hogy középhangon, szándékosan nem eljátszva, ötven percen keresztül felolvassa nagyapja titkos történetét. A wrocławai nagyszülő városa megbecsült polgára volt, míg ki nem derült róla 2006-ban, hogy évtizedekig együttműködött a kommunista titkosrendőrséggel. A *Kis elbeszélés* című felolvasás a kis és nagy narratívák viszonyáról tűnődik, konokul keresve azt a pontot, ahonnan elkezdhető a történet. Vajon Ziemiński születésének időpontja az origó? Esetleg nagyapja világra jövele? Vagy még korábbra nyúlnak vissza a gyökerek? Ziemiński historikus *one man show*-ja természetesen nem ad választ, csupán a trauma feldolgozásának lehetséges módozatait sorolja elő mértéktartóan és józanul.

Izgalmas, provokatív „német” blokk ékelődött a lengyel színházi mustrába: két Jelinek-szöveg bemutatása mellett egy Heiner Müller-darab, pontosabban az öt drámából álló *A volokalamszki országút* című sorozat Wrocławból érkezett előadását is láthattuk. Az utóbbi címében szereplő út, amely Berlint kötötte össze Moszkvával, személyautók helyett és mellett (természetesen)



hattunk. A *halál és a lányka* című, öt miniatúrból álló drámaciklus mesei, fikatív (például Hófehérke) és történelmi, tehát valóban élt (például Marilyn Monroe) női szereplők legendás sorsát meséli újra szókimondóan, sok, a néző által kitöltendő hézaggal, folyondárszerűen egymásba fonódó, egymásra vetített történetek révén. A női szerepekről gondolkodik a varsói Dramatyczny Teatrnak Dorota Sajewska által irányított projektje, melynek frenetikus csúcspontján a finoman, mégis felismerhetően Jelineknek öltöztetett és maszkírozott (báb)színésznők jókora Jelinek-bábuval a kezükben ironikus beszélgetésbe elegyednek a „szerzővel”. A színpadon lévő sok-sok Jelinek közül az egyik az íróőnnek a Nobel-díj átvétele alkalmával írott beszédét kezdi mondani, míg egy másik hasonlóan fád hangon közli, hogy olykor maga sem érti az általa írt mondatokat, de aztán a színpadra lépő pöttöm Freud-báb igyekszik tisztázni a viszonyokat.



1. Bovaryné

2. Éljen soká a háború!!!

Tomasz Jozefovski felvétele

3. Bábel

Bartłomiej Sowa felvétele

3.

tankok felvonulási útvonalává vált a második világháború idején. Müller időben és térben utaztatja valójában egy helyben álló hőseit: közép- és kelet-európai történeteket hallunk, melyek máshol és máskor történtek meg, de például az 1953-as kelet-berlini sztrájkokba finoman beleolvad az 1968-as prágai megszállás epizódja. Barbara Wysocka rendezését letisztult, gazdag asszociációkat keltő térben látjuk: jellegzetes szocreál irodai bútorok és kellékek, egy belsejében diszkógömböt rejtő Trabant és hatalmas vetítőlámpa a háttérben – mindez gondoskodik a szürreális hangulatról.

Az osztrák Nobel-díjas íróőntől, a magyar színpadokon gyakorlatilag a mai napig alig ismert Elfriede Jelinektől érdekes módon szintén női rendezők-dramaturgok közreműködésével készült előadásokat lát-

Jóval problematikusabb volt a bydgoszczi színházból érkezett, Maja Kleczewska rendezte *Bábel*. Az elnyomottak iránti rokonszenvét minden fórumon hangsúlyozó Jelinek hullámzó szövegtengeréből ezúttal az Abu Ghraib börtönbeli kínzások emelkednek ki ihletet adó alapanyagként. A szöveg természetesen gyorsan túllép a pillanatnyi aktualitáson, s ügyes öltésekkel csatol egy szolid bibliai szálát a kínzásokról, kegyetlenkedésekről, az emberi kiszolgáltatottságról szóló eseménytelen eseménysorba. Kleczewska közel háromórás, szünet nélkül játszott előadása mintha egy nagyszabású Warlikowski-előadás paródiája lenne. Lenyűgöző léptékű, fémfalakkal határolt, steril, üres terep látunk, melynek padlóját víz borítja; egy váratlan pillanatban hat méter magas, fából faragott Krisztus



ereszkedik alá néhány másodpercre a magasból. A vizuális ötletek gyorsan önisméltóvá válnak, s a száznegyvenedik perctől a nézőteret tömegesen elhagyó közönség egyre ingerültebben és értetlenebbül szemléli az egyik színész által előadott élő rockkoncertet. Minden hibájuk ellenére mégis fontos bemutatókról van szó, hiszen a rendezők egyszerűen próbára tették a hazai közönséget, amikor egy eltérő, mégsem teljesen ismeretlen kulturális közegből áttemeltek egy-egy emblemikus alkotót, s megnézték, mit jelenthetnek műveik a mai lengyel valóságban.

Az eredmény egyelőre nem éppen meggyőző, szemben a megnyugtatóan erős hazai terméssel. Bożena Keff szövegéből készült a *Darab egy anyáról és a szülőföldről* című, az 1970-es születésű Marcin Liber által rendezett parádés előadás. Korán megadják az alaphangot: „Lengyelország nem a párbeszéd, hanem a monológok országa.” És valóban: a holokausztot túlélő



FENT:

Darab egy anyáról és a szülőföldről

Beata Ziemowska felvétele

BALRA:

Megvagyunk egymással

Kuba Dabrowski felvétele



anya és felnőtt lánya elbeszélnek egymás mellett, de biztosak vagyunk benne, hogy párhuzamos szólamaik a végtelenben sem fognak találkozni. Meghökkenítő, de találó képzetársítások sora írja körül kettejük viszonyát: a szolid külsejű asszony például a számítógépes játékok szexi sírrablójához, Lara Croft-hoz hasonlítja magát, kivénhedt varjúra emlékeztető, meggörnyedt, mindig feketében lévő anyjában pedig az Alien-filmek szörnykirálynőjét fedezi fel. A holokauszt traumája, a lengyel hétköznapok unalma, a popkultúra (női) ikonjai szellemes textusban kopírozódnak egymásra, miközben a két szereplő mögött lévő falakon időnként vetített kórus tűnik fel. A kar tagjai lengyel népviseletben feszítenek, és xenofób, nőgyűlölő, rasszista, antiszemita stb. megjegyzéseikkel és kardalaikkal adnak távlatot a családi históriához. A saját nemzeti és a globális mítoszok is megkapják a magukét: az egyik jelenetben azt fejtegetik, hogy a varsói gettóban nem volt éhezés, s az ott élő zsidók tulajdonképpen csak üdültek. Később Krisztus megfeszítése kapcsán hangzik el a (felszínen) szigorúan vallásos Lengyelországot harszó

nyan kikacagó okfejtés: „Én járok templomba! És láttam a filmet is!”

2009-ben a berlini Schaubühnén nagy sikerrel mutatta be a lengyel rendezői középgeneráció egyik legismertebb figurája, a '68-as születésű Grzegorz Jarzyna a – nemrég a Kaligrámnál megjelent lengyel drámakötetben Pászt Patrícia fordításában magyarul is olvasható – *Megvagyunk*

egymással című Dorota Masłowska-darabból készült rendezését; az előadás azóta Jarzyna színházának, a TR Warszawának a repertoárján szerepel. Masłowska szerint ez az első darabja, amiben nem arról beszél, hogy szülőföldje ronda és elviselhetetlen ország, bár a hőzöngő nacionalisták szívébe alighanem ezzel a szövegével sem lopja be magát. A Pici Fémkislány és nagyanyja-alteregója, a Fásult Nénike köré rajzolt családi körkép lengyel nemzeti panorámává tágul: a láthatáron a „mi a lengyel most?” kérdése dereng. Mindez persze (ön)kritikusan, (ön)ironikusan, (ön)reflexíven prezentálva, s közben verbális tűzijátékot működtetve.

Sok szellemes, az abszurdal nyíltan összekacsintó ötlet építi a szöveget – például „Teljesen véletlenül születtem ide apró csecsemőként, egyszerűen hosszabb idő óta itt éltek az üknagyszüleim, dédnagyszüleim, nagyszüleim, szüleim, testvéreim, nagybácsijaim, nagynénikéim és unokatestvéreim, akiket természetesen a sors vihara vetett ide, s akik egész életükben sóvárogtak a Nyugat után, ahonnan származtak” –, s Jarzyna megtalálta a csípős humorú, szemtelen pat-



riotizmusra jól rímelő színpadi nyelvet, amikor a kocka alakú üres, fehér térben a falakat animációkkal, vetített mozgóképekkel töltötte meg. A szándékos ügyetlenséggel megrajzolt kétdimenziós objektumok és a háromdimenziós berendezési tárgyak a kis lengyel valóságot és annak égi mását mutatják, s a rajzfilmes effektek – mint például amikor a kövér szomszédaszony leül egy székre, és a szobában a rajzolt háttéren a tárgyak szintje hirtelen megemelkedik – szórakoztató, mégis szikár kontextust biztosítanak a történetnek. A különös famíliához időnként bekapogat a második világháború, tavalyi női újságot és a benne lévő, megfejtett keresztretjvényt tanulmányozzák lelkesen, no meg arról beszélnek, hogy mit nem fognak csinálni a rendelkezésükre nem álló pénzüsszeggel. Az előadás

határozottan elutasítja a melldőngető lengyelkedést, miközben nem szűnik keresni a választ arra a kérdésre, hogy akkor mégis mi a feladatuk a lengyeleknek a világon. Jó kérdést feltenni komoly munka, és ebből a mind színészileg, mind rendezőileg, mind gondolati mélységét tekintve kiváló előadás jól vizsgázik. Tegnap és ma ütközik megint, hiszen a dicső múltban minden egyértelmű és világos volt: „Régen, amikor a világot még isteni törvények kormányozták, a világon minden ember lengyel volt.” És akkor ezek után azon már nem is csodálkozunk, hogy természetesen itt született Kolumbusz Kristóf, a híres lengyel felfedező is.

A cikk megírását a Lengyel Intézet támogatása tette lehetővé.

Sipos Gyula

Museum, Teatrum, Mausoleum

PATRICE CHÉREAU A LOUVRE-BAN

Egy francia színházi és operarendező, ideje az elismerő befogadást nagyon szorgalmazó filmművész is, több hónapos eseménysorozat vendégeként és válogatójaként a Louvre-ban, eme szerepkörben követve és előzve egyéb hírességeket, a német képzőművész Anselm Kiebert, a zeneszerző és karmester Pierre Boulezt, korunk nagy humanistáját és irodalomértőjét, a svájci Jean Starobinskit, a mindenevő Umberto Ecót, avagy a Nobel-díjas szépíró, Le Clézíót? Ki ő, a most hatvanhatodik évében járva bár, de nekünk, az ő pályáját idestova fél évszázad óta hűségesen kísérőnek az idők múlását feledtetve megmaradt „kölyökzseni”: Patrice Chéreau? Ó, P. C., itt, francia földön a színházi szakma büszkesége és Európa-hírű rendező, de ott, távolibb magyar tájakon netán kevésbé s főként elégtelenül ismert, noha írt róla szép méltatást (egy *Così*-DVD ürügyén) néhai Fodor Géza, avagy lelkes fesztiválbeszámoló Janáček-látomásáról Koltai Tamás (*SZÍNHÁZ*, 2007. október), s néhányan nyilván birto-
kolják (rosszallva az énekeseket és idegenkedően hunyorgva a látványra) DVD-n a „hírhedtől” hamar a „híres” diadalmas kategóriájába emelt bayreuthi *Ringjét*, de a „szakmai közbeszédnek”, hivatkozásra, érveléssel, mintha ritkásan volna ő tárgya, ha nincsenek néki összesítő tézisei, elméleti dolgozatai és könyvei, sem pedig zászlót bontó, táborot szervező programja.

Kéretlen a betárolás, hogy „kortársunk: Chéreau”, rájogóknak személyes bizalmaskodás nélkül is: „Patrice”?

A szinte életrajzi értelemben is vett „kortársiság” a nagy tehetség robbanásos előretörése. Tíz évvel idősebben, mire nekünk éppen hogy benőtt fejünk lágya, „csodagyerekként” ő, végzős párizsi gimnazistaként, német szakos egyetemistaként robbant be 1964/66 táján a francia színházi életbe: egy alkalmi Victor Hugo-adaptációval, majd egy expresszionista filmesen lidérces és groteszkbe áttett kis Labiche-bohózzal (*A Lourcine utcai gyilkosság*) s főként az 1966-os „fiatal társulatok országos versenyén” díjnyertes „Sturm und Drang”-os Lenz-drámával, *A katonákkal*, elsöre tüstént fölkinálva sokáig legfőbb jellemzőjét: a maga tervezte és föstötött rózsaszín márványimitációs, neoklasszikusan romosodó épület keretével, a bakacsinfeketébe belefoszforeszkáló viharos egével, a talpig fehérbe öltözött, fekete szemüveges, dendis, szívdöglesztőn páváskodó léha „katonatisztekkel”, sanyarú sorsra ítélt, melodramatikus leányanyákkal, s hozzá, zenei kíséretre, a valós zenekari árokból szóló beethoveni *Pastorallal*...

Chéreau ciklikus rendbe is illeszthető pályájának következő állomása, a Párizs elővárosában, Sartrouville-ban megkísérelt (s anyagi kudarccal végződő) „demokratikus kulturális utópiája” után, egy spoletói fesztivál-meghívással is gyarapodó hírnévvel, Olaszországban, a milánói Piccolo Teatro háza táján folytatódott (1969–1972): a korábban már Berlinbe el-ellátogató serdülő Bertolt Brecht rendítette meg (kitől inkább a tág értelemben vett bámulatos technikai szemléletet, mint az



1. A walkür a Bayreuthi Ünnepi Játékokon
2. A Don Giovanni Salzburgban
3. Così fan tutte
4. Őszi álom
5. Waltraud Meier a Trisztán és Izoldában



1.



Ros Ribas felvétele

2.



Armin Bardel felvétele



Pascal Victor felvétele

királyos II. Richárddal, az avignoni palota udvarára szétterített Hamlettel, avagy Edward Bond horror-átíratos *Learjével*), Molière-t (egy korai *Dom Juannal*, hol az *Enciklopédiából* kimásolt színpadi gépezetet a porond alatt szalmán heverő pórnépség mozgatta), Marivaux-t (az emblemikus *Disputával*; előbb egy olasz, majd utóbb a jócskán eltérő francia változatban a *Két nő közt*). Majd „megérkezett a jelenbe”: 1982 és 1990 között a Párizs környéki Nanterre-ban, abban az évtizedben, mely a francia színházi életnek talán utolsó fényes szakasza lehetett, hiszen csak ebben az elővárosi modern „kombinátban” vendégként akkor egymást érte Bob Wilson és Luca Ronconi, Peter Stein és Klaus-Michael Grüber, Luc

4.

olykor bizony nehézkes tandrámák célzatos dramaturgiáját leshette el), s a lombard fővárosban csak bővült a lecke a (részben szintén Brechtől leágaztatható) „latin” mesternél, Giorgio Strehlernél, ki tágította a megemelt „színi realizmus” fogalmát, lehetőségeit, s avathatta be az ifjú vendéget a „teljes fény” és az oldalsó, egyenletes világítás fortélyaiába; a korszak divatparancsait is kicselezve, hogy például a vásári teatralitás a direkt politikumnál inkább érvényesülhessen Nerudával (*Joaquín Murieta*), Tankred Dorst meglehetősen „sematikus” *Tollerja* lehessen az 1919-es német forradalom „dekadens” szépségesztétikával amúgy „viscontis” módin kacérkodó gyászmiséje is, a feminista kihívásnak is megfelelő wedekindi *Lulu* (miként később, a párizsi Opéra Garnier-ban a kiegészített Alban Berg-változat ősbemutatóján) szándékolt kronológiai csúsztatással a weimari korszak történelmi és kultúrtörténeti szálazása, rétegzése, összegezése is.

Itáliát majdnem évtizedre (1972 és '81 között) Lyon követte, a szintén brechtianus Roger Planchon társaként a Rhône völgyébe telepített Théâtre National Populaire élén, kezdve pályája két kiemelkedő teljesítményével: Marlowe víz- és vértocsogásos történelmi látomásával (*A párizsi mérszárlás*, melynek külsőségebb kiegészítője a jóval későbbi *Margot királyné*-film) meg a csak hallomásból tájékozottak által is „legendásként” emlegetett marivaux-i *Disputával*, mely egy fákkal övezett holdfényes éjszaka oneirisztikus keretében a kurta kis színi „példázódásból” szövegbővítésekkel s főként merész képzeleti erővel mintegy színét és fonákját, lenyomatát adta az egész francia XVIII. századnak: a kísérletező rációtól és mondén játékosságtól a laclos-i kíméletlenségig és a setét sade-i elszabadult ösztönösségig.

Közben Chéreau rendezett itt meg ott: északnémet romantikába, *nosferatus*-patkányfogósba, gyászhuszáros, vágyaripás hoffmanni „librettóba” visszahelyezett Offenbachot a párizsi Operában, hagymahámozó, újraöntendő sokórás *Peer Gyntöt* fővárosi vendégsorozatig. Szolgáltatta addig s utóbb is Shakespeare-t (a kamasz



5.

Bondy és Peter Sellars... És Chéreau itt vitte színre, a még élő szerző szeme láttára minden didaszkáliát „felülíró” módosítással, vagyis egy vendégmunkásnyegyed mozitermévé átalakított s így a nézőtéri sorok közt játszó „díszletben” a század derekának, második felének nagy francia drámai művét, Jean Genet-től *A paravánokat*, majd Heiner Müller *Kvartettjét*; s mint ahogy Louis Jouvet és Giraudoux vagy Jean-Louis Barrault és Paul Claudel óta illik, találhatott ő is valakit, tekinteni „fölfedezettjének” és futtatottjának: a rövid életű Bernard-Marie Koltès-t, tüstént látványos dobásnak szánva a kezdéssel, az afrikai autópálya pillérei közt porfelhőben fékező autókkal, *A néger és a kutyák harcát*; a New York-i dokkokat idéző *Quai Ouest*-et; egy „díler” és egy „kliens” lepke-táncát a csábítás és a kielégíthetetlen vágy csavarosra stilizált szofista párbeszédével *A gyapotmezők magányában* egyre érlelődő fölújításai-val; s a hívók is csak a sorozat végén kezdtek köhécselni, amikor a nemzeti bulvár-ripacsokkal adott *A megtérés a sivatagból*-t végigsóhajtozván szívesebben vették volna, ha kedvencük és „génuszuk” istenadta tehetségét inkább Kleistre és Euripidészre, avagy megint és újfent Shakespeare-re pazarolná...



Nanterre után módosult-é pályája Chéreau-nak, ki prózai színházi munkásságát kezdte határozottan ritkítani (itt utolsó jelentős tette, még 2003-ban, alighanem Racine *Phaedra*-ja lehetett), míg egyre többet invitálták a külföldi dalszínházak és operafesztiválok, s egyre konokabban kereste önmaga kifejezését és vágyvisszajelzését a filmben, noha kétséges, hogy itt valaha is azok rangjára emelkedhet, kik a színi mestereknél is intenzívebben hatottak már a párizsi Cinémathèque-ot látogató kamaszra, mint például Visconti, Fellini, a német expresszionisták, a húszas évek nagy oroszai, Orson Welles vagy Bergman. S akkor, akárcsak az ezredfordulótól visszatekintve, háromlépésesen tagolódik az ő művészi életútja.

Kezdetben volt a majdnem egysíkú látvány, a kép (ma sem tagadja: „a festészet a színháznál felsőbbrendű!”), azzal az evidenciával, hogy szinte a bölcsőtől, ha textiltervező szülők műterem- és műhely-lakásába született; a ceruza, ecset már jól állt a gyerek kezébe, a serdülőbe, a színházi kezdőbe is, ha eleinte mintegy képregényként rajzolta meg a darabok jeleneteit, s fösztötte akár saját díszleteit is, míg rá nem talált „konzseniális” dekorátor társára, Richard Peduzzira. A „képiség” anynyira mindene volt a pályakezdőnek, hogy a világosan tagolt szónál inkább társult hozzá az érzelmi sodrú zene (*Pastoral*, mozarti szabadkőműves-muzsika, „Mariá”-val [MC] *O don fatale*, esetleg valami zsigeres popszám, netán éppen Shakespeare-hez); s a színészvezetésnél elsőbb gond volt a fantazma bolygatása vagy a formális beállítás: „a holttestek is átlósan feküdjenek!” Igaz, bizonyos bájnak is lehetett forrása ez a benső impulciónak, választásnak alárendelt hanyagolás, hiszen nagyon fiatal és sután tapasztalatlan színész társai meghatóan naiv „bábuk” lehettek, gimnazista kis márkik és kis „Alice”-ok; s maga is, a leszegett fejű, szögletes, kicsit szinte „púpos” fiú, akit gúnyos kacaj fogadott, amikor maga is porondra kívánt volna lépni, lett azért „homokozóban” durcáskodó kölyök Richárd, beugrásra elfogadható gátlásosan izgatott Toller, beérve libidinális ravaszkodó, „kliens” Koltès-nál; mára kiváló szövegolvató Dosztojevskij értelmezésére, az önfertőző verbális deliráns, Guyota el-elfogadtatására...

Idővel persze a romantikusan szenvedő és ábrándozó kamaszból csak lett, réven-vámon, a valóság princípiumával is bánni tudó felnőtt, kit a körülállások (hiszen a köz ügye és pénze is a színház) csak rávezettek az azonosíthatóbb szolgálatra: a szépség-bódulatú s csak fantazmaként elevenedő festőiség kezdett rétegezve kitergetődni a térbe, a szöveg sugallta történetiségbe, hol erőik és eszmék, indulatok és szenvedélyek nemcsak gomolyogtak, de keményen ütköztek, s a díszlettervező társ, Peduzzi markáns téralakításával, anyag/tömeg-mozgásával olykor szinte a központba került, mintegy egykorú analógiaként a filozófus Michel Foucault „episztemológiai metszeteivel”, a történelmi-kulturális látványrétegzés, a „cassata”: jelezni a távot a mától elválasztó szaggatottságot és áthidalhatóságot, de az egyidejűség poétikus elidegenítésével: taposni benne elemi víz és homok, rettegni tőle erdő, palladiós homlokzattal szemközt ipari torony és gyártelep, reneszánsz díszkapu mögé bérkaszánya udvara, klasszikus pilléren gázóra, mosdókagyló, Hanza-város kikötője vagy New York-i

dokk meg az egész német XIX. század *Az istenek alkonyához*...

S jött azután, bizonyára máig tartón, az utolsó alakulás-fázis, fordulat, teljes irányultsággal a színészi testiségre, a „testbeszédre”; mintha ő, ki a „kivételezettek”, az „elől ülők” örömeire mindig is szinte csak az első nézőtéri soroknak rendezett, ezentúl már ennyire sem leplezetten, ráfogással: ennenmágnak, karnyújtásnyira, testközelből irányítani, avagy inkább csak „figyelni” a vállalkozásnak főlkínálkozó színészeket, úgy lesni, reménnyel (ha ugyan): megfejteni mozdulataikat, rezdüléseiket, mint tenné némely filmes, legyen meglepő, de minket kísértő a magyar példa, mint egy etűdjén Grunwalsky Ferenc, ki végtelennek tűnő időtartamban közelíti-távolítja kameráját egy fürdőkád szélén ülő leányzóra... S ha nem a magyarjára, de P. C.-re kimondva a vajh miért kényeset: hogy „erotikus” buzdulásban. Mert Chéreau színháza nyilvánvalóan az Erősz égisze alatt született, romantikus képiségben, s hasonlóhoz talált vissza a plasztikusban, nincs ínyünkre idehívni a kívánczót, ha mozdulásra is, akkor valamiképp a verbálisan is közölhető megkerülő, hm, „táncművészetiben”. S dehogy vagyunk tapintatlanok, ráfogók vagy leleplezők, ha mozgalmár hangoskodás nélkül rendezőnk, valahányszor, elég sűrűn, szóba hozza, „homeroitikusként” ő jelzősít, a mienké a haszon reményében mérséklőbb, téve mégis a hangsúlyt a szókapcsolat második felére, azzal a tapasztalással, hogy a diffúz tágitással csak nyerhetünk, legyen kinek-kinek kéretlen vagy túlzó példája Eisenstein és Grotowski, Thomas Mann, Pilinszky vagy Nádas; messze vezetne itt töprengeni és cinikusan számíthatni, mi jobb a műnek (és a közönségnek): a Mesterek „szenvedése”, rejtőzködése, szublimálása, avagy a nyílt sisakosan kényszerképzetes fellazulás és önismétlés, a misztikus hit vagy a hitbuzgalmi szálla; Chéreau magánéletéhez tartozik, bár ő beszél róla szívesen, hogy ifjan, az anyaöl nosztalgijában és a megkívánások képzelgő sóvárgásában „boldogtalan” volt, utóbb, felnővén, a rutinosan nyílt gyakorlattal lett ő szinte „boldog”; a művészi haszonlósó orcátlanul hinné, hogy hangoztatott örömben is keveredhet, hátha, cseppnyi öröm, a dührohamos bírvágyba is némi melankólia...

Nos, Patrice Chéreau így, mindezekkel tudhatón: a Louvre-ban? Éppen ott, hová apjával már kisgyerekként, szemközt lakván, csak a Szajna kis hídján, a Pont des Arts-on kellett átsétálnia. S akkor van (elő)joga belaknia a városnegyednyi múzeumi térséget, a színház, operás, filmes hármas irányítúvel járnai végig a termeket, az érzéki és érzékletes fantazma-szentélyt, mauzóleumot; szervezni találkozók, meghívni ide koncertre Daniel Barenboimot (a 2007-es közös milánói *Trisztán* karmesterét), a hatalmas Spanyol Galériában zongorától zongoráig vezetni, a wagneri *Wesendonck-dalokkal*, csodás Izoldáját, Waltraud Meiert, újra vetítettetni némely saját filmjét, s hozzá válogatni a másokéiból a néki tanulságokat stb.

A legeredetibb esemény, mely kommentáló szavak nélkül, de talán a legtöbbit közli Chéreau-ról, a főképp a Louvre törzsanyagából válogatott s most külön dísztertségben kiállított kép-halmaz *Az arcok és a testek* címen: Tiziano *Kesztyűs férjfiától* és Philippe de Champaigne



(erősen holbeini) *Halott Krisztusától* (1651) vagy a történetileg első *Néger ülő akttól* (Marie-Guillaumine Benoist, 1800) Picasso *Ölelkező meztelen párja* (1903), a göthös és agg Pierre Bonnard fürdőszoba tükréből füstött, szánandón bokszoló: pózos önarcképe, Francis Baconnak, stíljegyével, mintegy üveglapra szórított, nyomorított, tragikusan torzító író-képmásáig (*Michel Leiris*) vagy a kortársi amerikai fotográfus asszony, Nan Goldin egyértelműen „homoerotikus”, csüggeteg hím-préda fölmutatásáig. Van azután Rembrandt; a búsogó ferrarai, Dosso Dossi s talán milánói emlékként a mérsékelt szadizmusban sötétben árnyaló Francesco del Cairo (örülhetőn, hogy P.-nak is kedvence). Kitették itt, a Salle Restout-ban a XIX. századi galériából elmozdíthatatlan óriási méretű Géricault-vászon, *A Medúza hajótörötteinek tutaja* jelzésére (Théophile Gautier „törékeny dobogónak, az agónia és a reménytelenség színpadának” jellemezte az 1819-es képet) a festőnek „anatómiai fragmentumait”: *membra disiecta*, levágott végtagokat zsúfoló előtanulmánya; itt az ő sűrű vérű és átlényegítő test-színház melankóliájának talán leginkább megfelelő Gustave Courbet, ha nem is a budapesti Szépművészeti Múzeumban nemzeti szemünk fényénél nagyobb gonddal őrzött, vagyis újabban sehová sem kölcsönözhető *Birkózók*, avagy az egyik filmjével hasonló című *Homme blessé (A sebzett férfi)*, de egy „övesként” jelzősített másik önképmása, s itt az egykori Hatvány-gyűjteményt is megjárta s általában „skandalózusnak” tartott *A világ eredete*, ez a szét-tárt combú, „lefejezett” női akt, melyet hétköznapokon az Orsay Múzeum külön falán kis pornó-kujonsággal fotóz az amcsi és a japán meg kínai turista, most egy derékig pucér, birsalmakeblű, kender-haját fésülő hivatásos batáv hölgyemény, hipermangános és súrolókefés sprőd kálvinizmus szomszédságában (Salamon de Bray, 1635) a méz- és könnycsepp-gyöngédséggel elérékenyült anya-vágy, visszatérőn, kezdőn és befejezőn paradicsomi békességét sugallja; s minő bölcs bánatot, kesernyés öniróniát fejez ki éppen szemközt egy másik fura társítás, midőn a XIX. századi és inkább akadémikus Flandrin felhúzott térdű férfiaktját a barokk Luca Giordano két toprongyosan szarkasztikus (némelyek ráhangoltságával: „öngyilkosjelölt”) vándorfilozófusa vesz közre... Vagyis: a jól ismertet láthatjuk most egy karakterisztikus érzékenység prizmáján szűrve: más-ként, fölfedezni szinte újdonságként; egy egyszemélyes múzeumban, a mohó sóvárgás, a fájdalmas lemondás, a pátosz és a tragikum néma „operájában”, vitálisan reménytelen mauzóleumában, verbális szónál harsabban kiáltó önvallomásban.

„Temetőt nem lehet színen megjeleníteni”, nyilatkozta minap Patrice Chéreau; érvelés nélkül is készségesen elfogadnók, noha elkoptató éltünk során láttunk már ellenpéldát is, Valle-Inclán vagy Max Frisch ilyen-olyan jelenetében. De most, az alkalommal s ráadásul külön érdekességként kínálkozik jobb, erősebb megoldás: *teátrum a múzeumban*, mely az övező kihalt éjszakában hathat úgy, mint egy *mauzóleum*. Vagyis: a francia művész legújabb rendezését most ide szánta, a Louvre Denon Szalonjában emelt szűkös, ácsolt lelátók elé képzelt játéktérre, úgy, hogy a félhomályban ott lóg-

nak a hatalmas, keretes vásznak, s a tágra nyílt ajtók mögül kitetszenek a hátsó és oldalsó termek, nevezetesen az a szála is, hol napközben a *Mona Lisa* előtt tolong a népség; s egy második, a kiválasztott százak helyett ezeket megcélzó, hetekre kitartott menetben, a Théâtre de la Ville ismerős kőszínházában Richard Peduzzival most ezt a keretet reprodukálták a színen, elfordítva kissé az egészet (*scena per angolo*, mint a barokk bibbienás hőskorában), zsinórpaddásig érő falakkal, nézőket fölvezetni a hátsó labirintus-áltermeken át.

A kiválasztott „temetői” darab, az *Őszi álom (Draum Om Houston, 1993)* norvég írója az ötvenkettedik évben járó és igencsak termékeny Jon Fosse (mondják, tucatnyi regény, majdnem annyi verskötet és mintegy negyedszáz színmű szerzője), akit francia földön már az időt lassítani nagyon tudó, a végtelen csöndet a sejtelmes szótlansággal a szimbolikus tehetetlenség nyújtó „szent agg”, Claude Régy igyekezett volt meghonosítani (*Majd jó valaki, 1996*). Nos, Jon Fosse sokban talányosnak szánt s nyomtatásban központozást is nélkülöző darabjának színhelye valóban „temetőkert”, ahol (mikor? milyen idő-távlatban? milyen kronologikus illesztéssel?) kevés „ismérvvel” rendelkező „névtelek”, élők, holtak s köztes státusúak találkozhatnak. Fehér hálóinges, dúltan ősz, meztellábas nagyanya jó (a Chéreau útját végigkísérő csodás Michelle Marquais), vak-sin odahajolva olvassa a kép- (sír-) feliratokat, le-letesz egy kis virágcsokrot, ő, a fantom, a kísértet, a holtan holtakat is túlélő; családját elhagyó s a világból kihullott kába, középkorú férfi (Patrice filmjeinek gyakori sápatag figurája, Pascal Gregory) kajla, suta, kicsit „lökött” régi szerelmével találkozgat; van még egy magára maradt, büszkén bánatos első feleség, egy padlón (fűben) szótlantul heverésző kamasz fiú, s vannak a gondterhelt, tanácstalan szülők: pipogya apa, okoskodó anya; a helyzetek ismétlődnek, csak az lesz, ami volt, pislákol a vágy, kesereg az indulat, a várakozásban múlik az idő, elfogy az élet, minek a szerelem, ha nincs távlata, avagy, ha az sem vigasz, az ataraxia: élőhalottak az élők, holtan térnek vissza örökké temetni, majd szülni, majd megint temetni az „anyák”, az „ősanyák”...

Rokonszenves szerző az északibb Európában mostanság nagyon terjedő Jon Fosse, s ha nem éppen Beckett, vagyis maradandónak remélt modern klasszikus, vagy akár a jellegzetesebben idegesítő Marguerite Duras, se nem jobb, se nem rosszabb, mint számos mai angol vagy német (Botho Strauss, Marius von Mayenburg, a berlini Schaubühne decens műsorkiegészítői), esetleges fogyatékosága csak annyi, mint a mi tanulékonyágunk, hogy mára bevált kulcsomót csörgetünk valamennyi ügyesen tervezett rejtélye: zárja könnyed nyitogatására, kinek értésére, érvényesítésére így aligha van szükségünk a még ma is lényegesen többre, nehezebbre hivatott Patrice Chéreau-ra, ki különben sejtelmeskedni soha nem szeretett, sem pedig pszichologizálni. Teljesítménye ezért lenyűgözőn csak formális: egy bizonyos színházi tér (a színház?) dermesztő, alkonyi metaforája nagyon pesszimista tanulmányokra és mozgásokra: haláltáncos, kapaszkodó csatárláncre, botlásra, elzuhanásra, pompeji látvatem-kimerevedésre.

Koltai Tamás

A tisztaság nosztalgiája

RUSZT JÓZSEF: NAPLÓ 1962–1969; REKVIEM

RUSZT JÓZSEF: SZÍNÉSZDRAMATURGIA; A SZÍNITANODA



ségek hiteles dokumentumai helyett a médiában gáttalanul ömlesztett, ilyen-olyan napi kritikákból fog *dezorientálódni* a jövő színháztörténete, feltéve, ha nem múlik ki az is. Amire jó esélye van.

Ruszt József egyike a legendáknak. Pedig az ő pályája viszonylag jobban van dokumentálva, mint másoké, pályaképét korábban főlrajzolta Nánay István – egyike az itt láttamozott kötetek szerkesztőinek – egy könyvecskében (N. I.: *Ruszt. Új Mandátum, 2002*), és a vele készült interjúk is megjelentek kötetben. Mégsem tudja a szakmai utókor, hogy ki volt – *Naplójának* tanúsága szerint őt magát is ez a kérdés foglalkoztatta leginkább –, aminek egyik oka, hogy bár mindazok, akikkel élete során együtt

Minél kevesebb hiteles dokumentum marad fenn a jelentős színházi emberekről, annál inkább lesz belőlük legenda. Pedig színházi legendára csak a civil közönségnek van szüksége (bár egyre kevésbé), míg a színházművészet a meghatározó művészek szakmai hagyatékából tudna profitálni. Ha volna ilyen. Gyászosan kevés az elmúlt évtizedeket feldolgozó, fogyasztható színházi irodalom. Nem születnek tanulmányok, könyvek, monográfiák nagy színészekről, rendezőkről, tervezőkről – jóformán senkiről. Ha születtek is, legutoljára a hatvanas–hetvenes években. Azóta szinte csak populáris kiadványok, csevegőkönyvek, anekdotagyűjtemények, képes albumok jelentek meg. Nem voltak, nincsenek jelentős színházművészek? Hogyne volnának. Csak nincs irántuk érdeklődés, kivéve, ha magánéleti pletykárium, celebkultusz, botránykrónika áll a középpontban. Ahogy a színház főként szórakoztatóipar a közvélemény szemében, a színész is leginkább színes médiaszemélyiség, aki nem a színpadi, hanem a színpadon kívüli életével kelt feltűnést. A rendező alig létező személy. Ellentétben a színházi nemzetekkel, amelyek generációról generációra szakirodalom formájában adják tovább nagyjaik szakmai örökségét, nálunk a fél évszázados múlt szinte egybefüggő fehér folt. Ez a teoretikus igénytelenség mindannyiunk – színházi emberek, szakírók, könyvkiadók – közös bűne. Nincs mentség. Földolgozott pályaképek, életművek, jelen-

dolgozott, a hatása alá kerültek, és rajongó tisztelet övezte azok körében is, akik csak alkalmyszerűen találkoztak vele, egy-egy próbán, rögtönzött beszélgetésben, színházi társalgók spontán módon köré gyűlt asztaltársaságában, mégsem foglalhatta el a magyar színházban és színészpédagógiában azt a pozíciót, amelyre hivatott volt. Továbbmegyek: a saját tehetségét is képtelen volt teljes mértékben kibontakoztatni. Ennek egyaránt voltak külső (társadalmi) és belső (személyes) okai. Kérdés, hogy valaha is közelebb jutunk-e a megfajlásukhoz.

A recenzált kötetek – önvalomás és saját dráma, illetve elméleti munka – mindenesetre tehetnek egy lépést ebbe az irányba. Ruszt egyike a ritka kivételeknek Magyarországon: *egy rendező, aki ír*. Generációjából csak Lengyel György folytat szakírói tevékenységet, másokat – a következő nemzedékek tagjait – kapacitálni kell (nem mindig eredményesen), hogy legalább egyszer-egyszer megfogalmazzák gondolataikat, a fiatalabbak között is fehér holló az írástudó. A teoretikus megközelítés hiánya nálunk – eltérően a színházi nemzetektől – szinte szakmai erénynek számít. A közelmúlt számos reprezentatív(nak tartott) színházi embere kifejezetten ellenszenvvel viseltetett a gondolkodás- és írásképességüket bizonyító rendezők iránt. Meg is látszik a színházon.

Ami a *Naplót* illeti, az első kötet a korai éveket öleli fel 1962 és 1969 között, azokat is szelektíven, mert

a szerkesztők – Forgách András, Nánay István, Tucsni András – kihagyták a Ruszt külföldi útjairól szóló bejegyzéseket és – ha jól értem – az egyes rendezéseihöz előzetesen írt, a színészeknek szánt leveleket, expozékat is. Ezeket a következő *Napló*-kötetben ígérik. (Ruszt 2005-ben bekövetkezett haláláig írta naplóját, tehát a legfontosabb évek – Kecskemét, Zalaegerszeg, Független Színpad – dokumentumait a jövőben remélhetjük.) A kezdés éveinek lenyomata leginkább a konkrét életvitelt rögzíti. Az aznap történeteket. Próbakezdest, bemutatót, felkéréseket, vállalásokat és mindezek hátterét: kivel beszélt, ki mit mondott, milyen pozitív és negatív vélemények hangzottak el, milyen nehézségek, bajok, intrikák keretezik a történeteket. Rendszeresen beszámol olvasmányairól, a látott színházi előadásokról és filmekről – ezeket kategorikusan minősíti. Bármiről ír, viszonylag keveset esztétizál – kivéve egyes (szak)irodalmi művek esetében –, inkább rövid, szubjektív értéktételeket mond, még inkább a primer hatásról számol be. Ebben az időben Budapest és Debrecen között pendlizik rendszeresen. A fővárosban az Egyetemi Színpad Universitas Együttesének előadásait rendezzi, a Csokonai Színházban mint beosztott rendező a rá mért feladatokat abszolválja. Sokat dolgozik – az adott időszakban csaknem ötven előadást rendez! –, és pluszmunkákat is vállal, részben anyagi okokból, de elhivatottságból is. Folyamatosan végigvonulnak a *Naplón* reflexiói *Rekviem* című drámájához, amelyet rendszeresen javítgat, kezdetben a bemutató reményében, később anélkül – a végső változat olvasható az első kötet naplóbejegyzései után –, és szó esik a Népművelési Intézetnek ekkor írt tankönyvéről (*Színészdramaturgia*), amely a második kötet egyik szövege.

A bejegyzésekből egy hullámozó kedélyű, az elhivatottság és az önbizalomhiány között vergődő, labilis alkutú és „idegválságát” rendszeres gyógyszereléssel kezelő fiatalember képe bontakozik ki. Magát néha a legnagyobbak között látja, legalábbis perspektivikusan, máskor a teljes csüggedés és kételkedés vesz rajta erőt. Állandó anyagi gondokkal küzd, gyakran azokra a nyomorgó XIX. századi művészekre – valóságos és fiktív alakokra – hasonlít, akik éhezés közepette álmodtak az elismerésről. „Európai kapacitássá” kell lennie, tíz ki ellentmondást nem tűrően a programját, máskor viszont kétségbeesetten panaszoja: „Nem tudom, hogy sikerül-e egyszer megértetnem magam az emberekkel?!” Hirtelen lelkesedésből hirtelen depresszióba vált, sőt az öngyilkosság gondolata is kísérti. Ugyanabban a bekezdésben töpreng világirodalmi remekművekről és napi nélkülözésekről, a színészpédagógiairól és arról, hogy szegényes ruhatára miatt nem tud rendszeresen megjeleni valahol. A *Lear király* egyik sikerült próbája után jókedvűen följegyzi, hogy otthon takarított, felvarrta télikabátja akasztóját, és gumit tett egyik elszakadt alsónadrágjába. Filozofikus távlatosság és hétköznapi kisszerűség között éli mindennapjait. Huszonévesen is olvasottabb, műveltebb és szakmailag képzetebb nemcsak kortársainál, hanem az előtte járó nemzedékek legtöbb tagjánál is – de ezt senki sem tudja róla. „Az isaszegi borbély fia” mindenkinél külön akar lenni, nyelvek megtanulására

szab szűk határidőt magának, dühös, ha nem halad eléggé, többször gondol rá, hogy el kellene mennie az országból, de egyszer sem gondolja komolyan. Egydollárost csempész át a határon sajtos zsemleiben – és mindig hazajön. (A nála öt évvel fiatalabb Andrei Șerban, aki több tekintetben hasonló művészi karakter, és részben ugyanazokon az európai „diákfesztiválok” arat sikert, sőt ugyanakkor, ugyanott – Wrocławban – esik Grotowski bűvöletébe, mint ő, a Ruszt-napló első kötetét záró időpontban már a New York-i La MaMa színházban dolgozik, és Nyugaton csinál karriert, anélkül, hogy húsz évig megkockáztatná a visszatérést hazájába, Romániába.)

Ruszt magába forduló, magányos és önemésztő alkut. Naplója tanúsága szerint nem a hirtelen elhatározások, inkább a lassú, szisztematikusan építkező ember. Önmagát persze kissé másképp látja: „Furcsa öntörvényűségem is régen foglalkoztat már – írja 1964-ben. – Ez az egoizmussal keveredő vad exhibicionizmus! Mi fog ebből előbújni?” A kijelentés szerzetelenségnek tűnik, az önvallomások sokkal inkább csöndes, helyét óvatos taktikával kereső, kompromisszumkész karakternek mutatják, és a kortársak szemében is a „szelíd angyal” képe dominál. Néha füstölög, sőt dühöng, de nem a helyzetek kiélezésére játszik. Leírja, hogy a megélhetéséhez mennyi fizetésre lenne szüksége, de bevallja, hogy kevesebbel is megelégedne, végül a még kevesebbet is elfogadja. Csalódott, ha nem kap útlevelet, de nem szidja a rendszert (csak egyszer, amikor „bürokratikus kommunizmusról” ír, amely „a kultúrát prokrusztészi ágyba szorítja”). Aczél Györgyöt ugyan egy bejegyzésben „bajuszos állatnak” nevezi, anélkül, hogy leírná a nevét – csak a kortársak és a korban jártasak fogják felismerni –, máskor viszont fontosnak tartja rögzíteni, hogy az ideológiai főnök (itt már kiírja a nevét) számon tartja őt. A szakma bennfenteseivel nem egyértelmű a viszonya, legkevésbé osztályfőnökével, Nádasdy Kálmánnal, viszont tisztelni látszik Ádám Ottót és Vámos Lászlót (mindkettő mellett segédrendezősködött is), Kazimir Károlyt pedig egyszer az egyetlen újat akaró rendezőnek nevezi. Mindannyiukban bízik, kikéri a véleményüket, nem veszi észre, hogy legfőljebb jóindulatúan hitegetik, de lényegében semmibe veszik. Egyetlenegyszer arra vetemedik, hogy közös néven „schlemileknek” aposztrofálja őket. „Kapcsolatot tart” miniszteriális emberekkel, gondosan megörökíti, ha bent járt a minisztériumban, és biztatást kapott, hinni látszik, hogy bárkit érdekel a személyisége vagy a pályája. A negatív póluson Taar Ferenc debreceni színingazgatót jegyzi, a legközelebb az akkor Debrecenben dolgozó Lengyel György áll hozzá, aki a *Rekviem*ben észreveszi rejtett személyiségét.

Kimond néhány tanulságot a kortárs filmről és színházról. Egy Dovzsenko-film láttán tudatja, hogy ha eszébe jut Várkonyi Zoltán színes szélesvásznúja, *A kőszívű ember fiai*, „nevetnem kell, és sírnom is egyszerre”. A debreceni színház műsoráról leírja, hogy „egy évben a közel háromszáz előadásból 200 előadás szórakoztató előadás, kb. 5 félcmű”. Ez az arány a legtöbb vidéki színházban azóta csak romlott. De mit lehet várni ott, ahol a színház párttitkára zongorának

mondja a hárfát? És abban az országban, ahol a papírboltban csak akkor adnak új írógépszalagot, ha beviszi helyette a használt régit?!

Egy érzékeny moralista portréja rajzolódik ki, akiben „a tisztaság örök vágy és nosztalgia”. 1967. január 5-én írja: „Erről kell majd nekem beszélni mindenben, a tisztaság nosztalgiájáról, a becsületesség paradox lehetetlenségéről és a hűség képtelenségéről.” Visszafogottan és szemérmesen beszél, érezhetően sok mindent elhallgat – hacsak nem a szerkesztőkben működik a szelektív tapintat –, homoszexualitására, élete egyik meghatározó adottságára vonatkozó halvány utalásait csak az érti, aki tud róla. Kezdbetűvel jelzett élettársa teljesen a homályban marad, s az életprobléma még a művészi áttételekben, például egyes Williams-darabok emlegetése során sem manifesztálódik. Nyíltabban a *Rekviem* egyik „tétéle” kapcsán esik szó róla, tagadó formában: az egyik szereplő, a Fiatalember karakterét firtató kérdésre adott válaszként. Vélhetnénk kulcsdrámának, hiszen bevallottan a kivételes rendező, Gellért Endre öngyilkosságának ihletéből született – egy másik szereplő Nádasdy Kálmán és Major Tamás alakjának összegyúrása –, de ezt sem tudnánk, ha nem maga közölné. Ez a rekviemtételek szerkesztését követő, a Németh László-i dramaturgiára is hajazó, de a lineáris cselekményt váróknak csalódást okozó társalgási dráma cizellált perszonális kapcsolatok, egymástól elváló pszichorealista jelenetek és művészetesztétikai dialógusok finom hálója. Nem csoda, hogy nem kellett a korabeli színháznak, bár minőségileg felette áll az akkoriban bemutatott magyar darabok többségének. Nyilván köldöknéző értelmiségi affektációnak tartották, ráadásul egy huszonéves „senkitől”, csak nem merték kimondani. Ahogy az Universitas Együttessel rendezett egyetemi színpadi előadásait is, amelyek az alternatív ellenkultúra egyedülálló színházi produktumai voltak a megcsontosodott intézményes nagyszínházi *mainstream*mel szemben, a „schlemilek” a létüket veszélyeztető amatőr buzgalomként könyvelték el. Nem volt számukra kétséges, hogy csirájában kell elfojtani. Meg is tették.

Ennek háttéréről nem kapunk információt, nem szólnak róla részletebben a bejegyzések. Nem is tudják a *Naplót* hová tenni azok, akik nem kortársak és nem szakmabeliek. A jegyzetek az alapvető tények és szereplők tekintetében sem igazítanak el (az eléggé hiányos Névjegyzékben sok a hiba!), a szerkesztők nem kritikai kiadást, hanem színházi regényt adnak a kezünkbe. Nyilván kényszer szülte megoldás, de a potenciális olvasók tetemes részét kirekeszti a főszereplő és kora lényegi megismeréséből. A második kötet két „tankönyve”, a *Színészdramaturgia* és a több mint két évtizeddel később, a *Független Színpadnak* írt *A Színitanoda* viszont szakmailag felbecsülhetetlen – és külön szakmai fórumon recenzeálandó – forrásmunka, amely a pedagógus Ruszt József arcélét rajzolja ki.

Természetesen személyesen is ismertem a *Napló* íróját, de az adott időszakban még nem találkoztam vele. Néhányszor „elmentünk egymás mellett” – ő más napokon volt ügyeletes a Madách Színházban, többek között a *Hamlet*-előadásokon, mint én. Néha nagyon „közel jártunk” egymáshoz – az én ügyeletes dátumaim is megvannak –, a világosító Ilonka, akit ő is emleget, sokat mesélt róla. (A világosítófülke az ügyeletes helye, az igazgatói páholy mellett volt.) Én egyetemistaként még a pálya szélén sem érezhettem magam, számomra ő volt az a láthatatlan fantom, aki csak öt évvel idősebb, de már VALAKI, aki „belül van”, és akiről újabb öt év múlva országos hetilapban megjelenő kritikát írtam (*II. Edward*, Universitas Együttessel, 1968). Most látom, milyen álmok és szorongások között élt és alkotott a RENDEZŐ, akit én a szakma szerencsés Benjámínjának hittem. Mire végigolvastam a *Naplót*, szét is hullott a kezem között. Értéke az állagánál maradandóbb. Várom a folytatást.

A Hevesi Sándor Színház, Zalaegerszeg kiadása.

SUMMARY

In our column “Hungarian Stages” Zoltán Hermann analyzes the freshest – and fresh in every sense of the word – revival of our classical dramatic poem, *The Tragedy of Man* by Imre Madách at the National; Balázs Urbán continues his account of theatre experiences, undertaken in his quality as selector for the POSZT Festival; and Andrea Rádai sums up her impressions of the Footlight Festival, a Budapest series of regional performances.

“Portrayal of Theatres”, our next column introduces the last season of the Gárdonyi Géza Theatre in Eger by István Ugrai and Balázs Zsedényi, while László Zappe examines tendencies, purposes, virtues and mistakes of the Budapest New Theatre, led since thirteen years by the same manager.

In a similar column, “Portraits of Actors” we publish this time Orsolya Kóvári’s presentation of Ilona Béres, a fine, elegant and many-sided actress of the elder generation.

In our column on modern dance Csaba Kutszegi contributes a comprehensive essay on the present tendencies and perspectives of folk dance.

In the column on “World Theatre” Tamás Jászay shares with the reader his impressions of the Warsaw Theatre Meeting, while Gyula Sipos disserts on Patrice Chéreau’s phenomenal career and on the several months filling cultural manifestations at the Louvre, also selected by the great director.

The present issue closes with a book review: Tamás Koltai read the *Diaries 1962–1969*, the drama *Requiem* as well as a study on “a dramaturgy for actors”, all by József Ruszt, an outstanding personality and brilliant, pathfinding director of modern Hungarian theatre.



A Requiem az egri Gárdonyi Géza Színházban

Gál Gábor felvétele



SZEGEDI SZABADTÉRI

80
ÉVES

2011

ÚJ SZEGEDI

DARVASI – PIERROT – GANXSTA

Popeye

augusztus 5., 6.

PUCCINI

Gianni Schicchi

augusztus 12., 13.

VAJDA – T. MANN

Mario és a varázsló

augusztus 12., 13.

DÓM TÉR

MADÁCH

Az ember tragédiája

július 1., 2.

LEHÁR

A víg özvegy

július 15., 16., 22., 23.

BIZET

Carmen

július 29., 30.

DÉS - NEMES - BÖHM - KORCSMÁROS - HORVÁTH

Valahol Európában

augusztus 12., 13., 14., 19., 20., 21.

JEGYÉRTÉKESÍTÉS:

SZEGED REÖK, TISZA L. KRT. 56. TELEFON 62/541-205

BUDAPEST AGENTURA ADVENTURE UTAZÁSI ÉS JEGYIRODA

1152 BP. SZENTMIHÁLYI ÚT 131. (PÓLUS CENTER) TELEFON +36-1/414-1066

E-MAIL JEGYRENDELES@SZEGEDISZABADTERI.HU

ORSZÁGOSAN AZ IBUSZ KIRENDELTSÉGEKEN

WWW.SZEGEDISZABADTERI.HU