

Színház

44B
1427

In memoriam MGP

Volf Katalin
Rátóti Zoltán
Ónodi Eszter, Trill Zsolt
Szemenyei János
Constant Meijers

A színház szerepe az
1956-os forradalomban II.

Kisvárdra, Gyula

Szentivánéji álom

Yohangza Színház,
Szöul

VILÁGSZÍNHÁZ:
Brno
Temesvár

392 Ft





Az Oskaras Koršunovas rendezte Miranda

(Shakespeare Fesztivál, Gyula)

Schiller Kata felvétele



SZENTIVÁNÉJI ÁLOM
Seregi László koreográfiája
Mezey Béla felvétele

(10. oldal)



SZENTIVÁNÉJI ÁLOM
Yohangza Színházi Társulat, Szöul
Schiller Kata felvétele

(26. oldal)



KAINA MARSEILLE
Theater World Brno
Vincent Pontet felvétele

(42. oldal)



HBK27

In memoriam

2 Spiró György: MGP
(1936–2011)

Magyar játékszín

5 Urbán Balázs:
Egy válogató emlékiratai V.

Tánc

10 Kutszegi Csaba:
Volt egyszer egy
magyar balett
Operaházi balettigazgatók
tündöklése és bukása

15 Varga Sándor Márton:
A harmadik emelet
Beszélgetés Volf Katalinnal

Fesztivál

18 Bérczes László: Tragédia-trió
Szegedi beszélgetés Rátóti
Zoltánnal, Ónodi Eszterrel
és Trill Zsolttal

23 Proics Lilla: Hatásokon túl
Kisvárdai fesztivál

26 Koltai Tamás:
Mese, álom, folklór
Külföldiek a gyulai
Shakespeare Fesztiválon

Interjú

**29 Kozár Alexandra: „Nem vagyok
az a parfümös alkat”**
Beszélgetés
Szemenyei Jánossal

Színháztörténet

32 Cseh Katalin:
A teatrális demokrácia útjai
A színház szerepe az 1956-os
forradalomban II.

Világszínház

40 Rádai Andrea:
Mostoha kultúrák
Beszélgetés
Constant Meijersszel

42 Ady Mária: Lecke Brooktól:
a játék feltámasztása
Theatre World Brno

46 Bertóti Johanna:
Mivel kortárs a román dráma?
Temesvári fesztivál

A címlapon: A *Szentivánéji álom* a szöuli Yohangza Színházi Társulat előadásában a gyulai Shakespeare Fesztiválon
• Schiller Kata felvétele

A hátsó borítón: Robert Szturua *Vízkereszt*-rendezése (Shakespeare Fesztivál, Gyula) • Schiller Kata felvétele

színház

MAGYAR SZÍNHÁZI TÁRSASÁG I ORSZÁGOS
SZÍNHÁZTÖRTÉNETI MÚZEUM ÉS INTÉZET

XLIV. évfolyam 9. szám
2011. szeptember

Megjelenik havonta
XLIV. évfolyam
HU-ISSN 0039-8136

www.szinhaz.net

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

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

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

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



NEMZETI ERŐFORRÁS
MINISZTERIUM

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



OSZMI
Országos Színházteremtési
Központ és
Intézet



Magyar Színház Társulat
www.szinhaz.net



Spiró György

MGP

(1936–2011)

Székrossy Zsuzsa felvétele

A színház volt az élete, az életét színpadiasan élte. Márkus László, Rátonyi Róbert, Feleki Kamill, Latabár Kálmán színpadi gesztusai-ból épített fel magának személyes mozgásrendszert, és úgy hordozta magát, mint egy kiöregedett balett-táncos. Magas volt, a fejét mégis feltartotta, állát előremeresztve, hogy még magasabbról nézhessen másokra vagy a színpadra, noha e kényszeres tartás valós oka az, hogy rövidlátó lencséin át ferdén élesebben látott. Gunyoros hanghordozását és nagyúri gesztusait a magyar filmvígjátékokban dolgozta ki a szakma a harmincas években. A zsöllyében láncra vert vadként izgett-mozgott, előadás közben a közönséget bámulta, a mellette ülőknek súgott oda szellemességeket, nem figyelt, viselkedett, elsősorban az unalmát színészkedte el, de az előadást az első nyikkanástól az utolsó gesztusig megjegyezte; másnap kora reggel az írógépén főbb hívószavakban akkor is rögzítette, ha nem írt róla kritikát, és évtizedekkel később, ha kellett, teljes frissességében idézte fel. Rendkívüli memóriáját a természettől kapta, a szellemességét maga dolgozta ki; ahogy mondani szokták, az asztalnál sem halt meg, ontotta a poénokat és történeteket, és csak két óra múltán kezdett fárasztóvá válni.

Sok mindent olvasott, de az irodalomhoz – benne a drámával – alkati-lag nem értett. Neki színpadra állítva kellett látnia az írást, hogy felfogja és megítélje. Ami színpadra vagy filmre került, azt már remekül látta, a díszlet, a jelmez, a mozgás szinkron észrevételezésében nem volt párja, a színészi játékot mintha röntgenschemmel nézte volna, a színészek megítélésében szinte sohasem tévedett, noha elfogultságai – hiú ember volt – néha befolyásolták.

Olykor rémes előadásokról hallgatott szemérmesen, és közepes műveken püfölte el a port nagyobb ügryhöz méltó buzgalommal; volt ebben politikai gyávaság is, a pártlap kritikusaé hatalmi helyzet, és felülről számon is kéri, hogy vágjon oda; de inkább hatni és befolyásolni akart mind a hallgatással, mind egy-egy odaszúrt szellemességgel. Szellemességei többnyire attól kínosak, hogy találnak. Az előadásról írt, nem a darabról; némely előzményeket nem tekintve ő teremtette meg nálunk a valódi színikritikát. Szerencséje volt, színvonalas színházi világba született, és még színvonalasabbnak lett a krónikása. A nagy sztárok színpadi létezését megzabolázó, magasabb egységbe foglaló rendezői színház éppen az ő

működése alatt fejlődött ki Magyarországon. Másfél-két évtizedig, a hetvenes–nyolcvanas években a még éppen nagy színészek és a már éppen jelentős rendezők gyűlölködő-szerető huzakodása dinamikus egyensúlyt hozott létre, amely csak az ő kritikusi pályája végén, a kritika napilapokból való – csaknem jogos – kitiltásával párhuzamosan zuhant alá a rendezői önkény és a reménytelen sztárocskák szó szerint ordító dilettantizmusába. Erőlködve még a hanyatlásban is igyekezett pozitívumot találni – ki volt szolgáltatva annak, amiről írt, agyaglábú óriás volt ő is, mint minden hivatásos néző.

Ha nagyobb igényű írásra készült, nem volt nála alaposabb filológus. Vagy az ifjú slapajokat szalasztotta el könyvtárba és archívumba, s e szolgálatokért barátságával vagy kapcsolatainak mozgósításával fizetett, vagy maga fáradt el a levéltárba, és úgy bűvárolt szenvedélyesen és kitartóan, mintha jól fizetnék érte. Azonnal akart hatni, megbotránkoztatásra tört, plebejusként szerette pukkasztani a polgárt, kritikáit teleszórtá színi hatással. Maga mondta: el volt rontva a napja, ha valaki nem zsenizte le. Ezért volt neki való a napi kritika: este megnézte az előadást, éjjel megírta a kritikát, az reggel megjelent, és már kora délelőtt, mielőtt a szerkesztőségbe indult volna, hívták telefonon, gratuláltak vagy szidalmazták, vagy fenyegették. Ez az archaikus, ideális állapot már a hatvanas évek vége felé fokozatosan megszűnt, a kritikát másnap nem hozták le, harmadnap se igen, csak valamikor egy-két hét múlva; ez is hozzájárulhatott, hogy napi kritikáit egyre kisebb lelkesedéssel írta.

A színpadon minden műfajban dilettáns maradt: színészként, ren-

dezőként, dramaturgként, színpadra alkalmazóként, forgatókönyvíróként csődöt mondott. Sajogva irigyelte azokat, akiknek valamelyik színpadi műfajban a jelentős teljesítmény összejött, de irigykedve, gonoszkodva is nyugtázta, hogy ami tény, az tény. Ritkán mellőzött szándékosan nagy alakítást, fontos rendezést. Elfogultan utált és elfogultan dicsért, dicséretében időnként több volt a malícia, mint elmarasztalásában. Szeszéyesen változó érzelmein egyetlen szerelem fogott ki, a Nemzeti Színház. Édesanyja dolgozott a Nemzetiben, ő gyerekként egy életre megfertőződött, haláláig olthatatlanul és viszonzatlanul vonzódott hozzá. Hiába látta, hogy a Nemzeti Színház a története során gyakran és hosszú évekre sok más színház mögé szorult szellemileg és művészileg, és hiába ismerte a Nemzeti történetét olyan mélyen, mint kortársai közül csak Székely György és Kerényi Ferenc, nem látta be és nem fogadta el a szükségszerűt.

A hagyományt tisztelte, a klasszicizálást utálta. Inkább a gyermeteg gügyeség, mint a gicc. Inkább Nóti Károly, mint Herczeg Ferenc. Inkább a kabaré, mint a középfajú szépelgés. Kispolgár volt persze ő is, csak nem fért a bőrébe. Bálint Lajostól a cirkusz szeretetét örökölte, Bálint Györgytől a baloldali szellemiséget, Zsolt Bélától a léhaságot, Egyed Zoltántól a malíciát. Szocdem szellemiséget hozott magával otthonról, ezt próbálta megőrizni hatalmi és kiszorított helyzetben egyaránt.

Színházi büfébe előadás előtt és után nem járt, a művészekkel haverkodó kritikusokat megvetette. Éceszgéberként, színházi potentátok bizalmijaként, tehetségek kéretlen menedzsereként, a visszás viszonyok kíméletlen bírálójaként, belső színházi kártyák külső keverőjeként és sárkavaró sűgőként szívesen működött szóban és ügynöki jelentésekben egyaránt. Ügynöki jelentéseinek, ő mondta, a tizede sem jelent meg a Luzsnyánszky-kötetben; érdemes lenne összegyűjteni és kiadni a többi is. Kínos dolog, de tanulságos lehet; a megjelent jelentésekben igaz képet festett a színházi helyzetről. Az már becstelenség, hogy személyek kapcsolatairól is jelentett. Valahányszor társulati tag lett valamelyik színházban, tanácsadóból hatalomra törő intrikussá vált, nem is melegegett meg sehol. A színház margója volt a terepe, bár sohasem békélt meg ezzel a szerepkörrel igazán.

A kritikusi, rendezői és színészi tehetséget azonnal észrevette. Jó néző volt, többnyire hagyta, hogy az haszon rá, ami a színpadon történik. Adott rá, hogy nagy felfedezőként tartsák számon. A hamisságot azonnal észlelte. A tehetség hanyatlását, az akár átmenet is, kajánul a nyilvánosság elé tárta. Gyors képzettársításai a felületesség felé űzték, poént soha nem hagyott ki, koherens nézetrendszer nem mozgatta, a filozófuskodást lelke minden ridegségével gyűlölte, az ideológusokat megvetette. Impresszionisztikus kritikát művelt volna, ha nem lett volna annyira alapos a tudása.

A hatvanas–hetvenes–nyolcvanas években ő közvetítette a magyarságnak a világ színházművészetének valamennyi progresszív áramlatát, az oroszokat, a franciákat, a németeket, az olaszokat. Világfi volt és európeér, úgy, hogy németül és franciául középfokon, oroszul pedig némán, lelkesen bólogatva és felsőfokon nem tudott. Saját magának, mint jó színész a közön-

ségnek, el tudta játszani, hogy sok nyelven ért, és nagy beleéléssel elérte, hogy ezt mások is elhiggyék. A színház nyelvét azonban valóban szinkrontolmács-fokon értette. Tudott Efroszul, Ljubimovul, Tabakovul, Brechtül, Weigelül, Bessonul, Strehlerül, Steinül, Pina Bauschul, Mnouchkine-ul, tudott Majorul, Várkonyiul, Gobbiul, Töröcsikül, tudott elholt és élő, magyar és külföldi rendezőkről és színészekről szinte mindent, ismert a némafilmektől a szagos filmig mindent, ami celluloid, és nem akadt egyetlen Lugosi Béla sem, aki ne kapott volna tőle méltatást. Utolsó általam ismert tanulmánya öt folytatásban szól Muráti Liliről és közegéről; a legutolsó bekezdést már elkapkodta. Emlékezett a mindenkorai plakátok apróbetűs megjegyzéseire, a frontszínházak részletes műsorára; tudta, melyik nagy jellemszínész melyik táncoskomikus-szerepben bukott meg Negyed- vagy Nyolcadedyházán, és fújta a pletykákat, amelyek a színháznak nevezett erotikus térbe kerülőket ráncigálják és taszigálják. Egyszerre volt jelen a fejében a teljes magyar színháztörténet, az iskolai csepűragóktól a mai vándorszínészekig. Egymásra vetítve látott sok-sok, azóta részben már lerombolt színházépületet. Régi előadásokat látott bele újakba, Gothárban meglátta Mejerholdot, Ácsban Marton Endrét, Marton Endrében Krejčát, Ascherben Gellért Endrét.

Ideálja az a fajta plasztikus realizmus volt, amely sztanyiszlavszkiji alapon épít az avantgárdra, és amit Kaposvárott váltottak valóra a hetvenes–nyolcvanas években, miközben a pártlap kritikusaként ezt a színházat aránylag ritkán méltatta írásaiban. De azért Pogány Juditot, Csákányi Esztert ő fedezte fel, Ács és Zsótér körül személyesen buzgott, Aschert már főiskolás korában zsenizte. Kis ország kritikusaként megalkudott a fennállóval, hogy hasznosnak tudhassa magát.

Péterfy Jenő, nagy elődje öngyilkos lett, MGP-t az évtizedek morzsolták fel. Az a fajta kritika, amit továbbra is művelni próbált, jó húsz évvel a halála előtt kiment a divatból. A Garibaldi utcai sötét lakásba mint ősemberi barlangba húzódott vissza, s bár megvolt még a szentgyörgypusztai faház a kisoroszi rév fölött, a Gobbi-villa alatt, Ronyecz halála után már a kilátás sem volt az igazi.

Az a fajta színház ment ki a divatból, amelyet szeretett, az az illékony baloldaliság is elpárolgott, amelyhez tartotta magát. Vergődött, nem mutatta, leértékelték, már nem figyeltek rá, megint kifúrta magát a laptól, és a színház is elveszítette a képzelte vagy valós transzcendenciáját. Vele, a szenvedélyes, szorgalmas, szeszélyes befogadóval a magyar színháztörténet első százötven éve száll sírba. A mai magyar nemzedék az előző magyar nemzedékek minden küzdelmét és áldozatát semmivé teszi, lerombolja, sőt hint a helyére, de a színházkritika egyszer majd úgyis azzal a szemlélettel fogja folytatni, amit MGP megeremtett.

Ritka, hogy valaki azonos legyen a műfajával. A színháznak mint külön műfajnak a felismerése és elismertetése az övé. Nincs valamirevaló színházi ember ma Magyarországon, aki ne tanult volna tőle. A könyvei, ha majd megint fognak könyveket olvasni magyarul, alapművekké válnak.

Kényszer szülte legnagyobb teljesítményeinek műfaját. '57-ben a vezetés a Jugoszlávia felé való nyitás mellett döntött, és '58 elején a szerb Bojan Stupica

Krleža *Glembay Ltd.* című darabját rendezhette meg a Nemzetiben. Politikai kommentárt a pártlapban még nem mertek közölni, rábízta hát a kultúrrovatra, ott pedig a legfiatalabbra, oldja meg. MGP kínjában azt találta ki, hogy megkerüli a feladatot, és csak azt írja le minuciózus pontossággal, amit a színészek a színpadon művelnek: Tőkés, Várkonyi, Major, Lukács Margit, Kálmán György, Apáthi, Básti... A színésziportré lett az a találmány, amelyben aztán a legnagyobb műveit megalkotta. Ez a műfaj csak Magyarországon él, és nyomokban az oroszoknál. Színészek játékát tudatosan figyelve, ahogyan MGP javallotta, számosan lettek kritikusok és szépírók e honban.

Speciális figyelem kell hozzá, hogy meglássuk és megértsük, mit művel a művész, milyen eszközökkel hogyan éri el a hatást. A leírással részben a reménybeli nézőt neveljük, mit vegyen észre, részben az utókort tájékoztatjuk, mert amit a színház alkot, ma is garantáltan elvész, pedig van már tévéfelvétel, de hiába, mert nem mindig rögzítik, vagy ha igen, akkor elhanyagják, vagy ideológiai okból megsemmisítik, kidobják, és a technológia is elavul, hiába a digitalizálás, tízévente mindent újra kellene menteni, óriási a konverziós veszteség.

Az elmúlt néhány ezer évnek és az elmúlt másfél évtizednek ugyanaz a tanulsága: egyedül a könyvnek, ennek a vacak kis tárgynak van esélye a megmaradásra. Filmek, fotók elvesznek, márvány- és acélszobrok szétveretnek, a könyv azonban ilyen-olyan könyvtárak mélyén túlélheti a selejtezéseket és tűzvészeket.

Nemrég újraolvastam a századik születésnap miatt Major Tamásról szóló tanulmányát, nagyszerű, semmit sem avult. A színház és a környüállások együtt voltak meg a tudatában („Honthy Hanna és kora”) az összes mikrofilológiai adattal egyetemben. A könyveit minden nemzedék számára újra ki kellene adni. Évtizedeken át gyűjtögette a XX. századi magyar színház-történethez meg a Nemzeti Színház történetéhez az adatokat, nem írta meg végül. Ő már nem bízott az új nemzedékekben.

A tehetségtelen humortalannok gyűlöltek, a tehetségesek becsülték. Színes volt és szórakoztató, szókinccse hatalmas, képzettársításai hajmeresztőek. Hűtlen volt, csapongó, maga körül csapdosó, rengeteg baja volt magával, talán még annál is több, mint másoknak vele. Nagy művet hagyott hátra. Sokadmagammal egyik mesteremet és egykori barátomat veszítettem el.

A SZÍNIKRITIKUSOK DÍJA 2010/2011 JELÖLTJEI

(ÁBÉCSORRENDEN 3-3 JELÖLT, ILLETVE SZAVAZATEGYENLŐSÉG ESETÉN TÖBB JELÖLT)

A LEGJOBB ÚJ MAGYAR DRÁMA

- Háy János: *Nehéz*
- Kovács Márton - Mohácsi István - Mohácsi János: *Egyszer élünk avagy a tenger azontúl tűnik semmiségbe*
- Térey János: *Jeremiás, avagy Isten hidege*

A LEGJOBB ELŐADÁS

- *Egyszer élünk, avagy a tenger azontúl tűnik semmiségbe* (Nemzeti Színház)
r.: Mohácsi János
- *János király* (Örkény Színház),
r.: Bagossy László
- *A mizantróp* (Katona József Színház),
r.: Zsámbéki Gábor

A LEGJOBB RENDEZÉS

- Bagossy László, *János király* (Örkény Színház)
- Kovalik Balázs, *Mefistofele* (Magyar Állami Operaház)
- Zsámbéki Gábor, *A mizantróp* (Katona József Színház)

A LEGJOBB ZENÉS/SZÓRAKOZTATÓ ELŐADÁS

- *Cabaret* (Centrál Színház), r.: Bozsik Yvette
- *Egy olasz szalmakalap* (József Attila Színház), r.: Zsótér Sándor
- *A falu rossza* (Vajdasági Tanyaszínház),
r.: Táborosi Margaréta

A LEGJOBB FÜGGETLEN SZÍNHÁZI ELŐADÁS

- *Caligula helytartója* (FÜGE, Vádlí Alkalmi Színházi Társulás, Zsámbéki Színházi Bázis),
r.: Szikszai Rémusz
- *Figaro házassága* (Maladype Színház),
r.: Zsótér Sándor
- *Korijolánusz* (HOPPart Társulat),
r.: Polgár Csaba

- *Nehéz istennek lenni* (Trafó - NXTSTP),
r.: Mundruczó Kornél
- *Tündöklő középszer* (Pintér Béla és Társulata), r.: Pintér Béla

A LEGJOBB GYEREK- ÉS IFJÚSÁGI ELŐADÁS

- *Cyber Cyrano* (Kolibri Gyermekek- és Ifjúsági Színház), r.: Vidovszky György
- *A kis lord* (Weöres Sándor Színház, Szombathely), r.: Jeles András
- *A pecsenyehattyú és más mesék* (Vaskakas Bábszínház, Győr),
r.: Pelsőczy Réka

A LEGJOBB NŐI FŐSZEREPLŐ

- *Fullajtár Andrea*, *Nordost* (Katona József Színház)
- *Mészáros Sára*, *A selyempipó* (Gárdonyi Géza Színház, Eger)
- *Molnár Piroška*, *Én vagyok a Te* (Nemzeti Színház)

A LEGJOBB FÉRFI FŐSZEREPLŐ

- *Fekete Ernő*, *A mizantróp* (Katona József Színház)
- *Keresztes Tamás*, *Cabaret* (Centrál Színház)
- *Mucsi Zoltán*, *Nehéz* (Bárka Színház)

A LEGJOBB NŐI MELLÉKSZEREPLŐ

- *Lázár Kati*, *Nehéz* (Bárka Színház)
- *Szirtes Ági*, *Cigányok* (Katona József Színház)
- *Törőcsik Mari*, *Figaro házassága* (Maladype Színház)

A LEGJOBB FÉRFI MELLÉKSZEREPLŐ

- *Kaszás Gergő*, *Prolók* (Gárdonyi Géza Színház, Eger)
- *Kocsis Pál*, *Játék a kastélyban* (Csiky Gergely Színház, Kaposvár)

- *Kulka János*, *Egyszer élünk avagy a tenger azontúl tűnik semmiségbe* (Nemzeti Színház)

A LEGJOBB DÍSZLET

- *Bagossy Levente*, *János király* (Örkény Színház)
- *Antal Csaba*, *Mefistofele* (Magyar Állami Operaház)
- *Olekszandr Bilozub*, *Mesés férfiak szárnyakkal* (Csokonai Színház, Debrecen)

A LEGJOBB JELMEZ

- *Remete Kriszta*, *Egyszer élünk avagy a tenger azontúl tűnik semmiségbe* (Nemzeti Színház)
- *Ignjatovic Kristina*, *János király* (Örkény Színház)
- *Carmencita Brojboiu*, *Leonce és Léna* (Kolozsvári Állami Magyar Színház)

A LEGJOBB SZÍNHÁZI ZENE

- *Kovács Márton*, *Egyszer élünk avagy a tenger azontúl tűnik semmiségbe* (Nemzeti Színház)
- *Bella Máté*, *Magyar ünnep* (Nemzeti Színház)
- *Matkó Tamás*, *Troilus és Cressida* (Forte Társulat - Gyulai Várszínház)

A LEGIGÉRETESEBB PÁLYAKEZDŐ

- *Bercsényi Péter* (Budapest Bábszínház)
- *Mészáros Piroška* (Nemzeti Színház)
- *Orosz Ákos* (Maladype Színház)

KÜLÖNDIJ

- *Bíró Krisztnak a nőNYUGAT* című előadás létrehozásáért; *Csizmadia Tibornak* az egri Gárdonyi Géza Színház elmúlt tíz évéért; *Orlai Tibornak* a minőségi szórakoztató produkciókért

Urbán Balázs

Egy válogató emlékiratai V.

A kortárs színház mind gyakrabban nyúl nem drámai alapanyaghoz. Ami ugyan fontos lépés a hagyományos értelemben vett szöveginterpretáció meghaladása felé, de az alkotói ambíció nem minden esetben ez. Sok esetben csupán adaptációról beszélhetünk.

Természetesen adaptáció és adaptáció között is van különbség. Nem ritka, hogy a rendező nem törekszik másra, mint hogy egy drámáinak gondolt epikai művet színpadilag érvényes formában megjelenítsen. Más előadások azonban nem a feldolgozott művek cselekményét, konfliktusrendszerét, párbeszédeit próbálják visszaadni, hanem a megjelenített problematikára fókuszálnak, többé-kevésbé rugalmasan kezelve, adott esetben továbbgondolva, továbbírva az eredeti művet. Mind hosszabb azon bemutatók sora is, amelyek nem egy adott mű, hanem egy alkotói világ színpadi megérzésként koncentrálnak, gyakran egyazon szerző több alkotását formálva előadásösszété. Ez esetben minél szabadabb az anyagkezelés, és minél sajátosabb, invenciózusabb az a színpadi asszociációrendszer, amely új szempontból, immáron egy autonóm színházi (rendezői) világ részeként fűzi össze a szövegeket, annál nagyobb eséllyel jön létre eredeti nyelv és a hagyományos interpretációtól elszakadni képes előadás. Ehhez nagyon közel áll az a szerzői színház, mely a megjelenített (gyakran minden szempontból eltérő, sokfelől összege-reblyezett) szövegeket egy sajátos, öntörvényű színpadi világ alkotóelemeiként, eredeti kontextusuktól eltávolítva használja.

Nem állítom természetesen, hogy annak az adaptációnak, mely csupán egy epikai mű színpadi újrafogalmazására törekszik, ne lehetne létjogosultsága. Még akkor sem, ha az írók műnemválasztása ritkán mondható véletlennek. Ám abban bizonyos vagyok, hogy ha az adaptáció nem lép túl a történet – mégoly ügyes, gördülékeny – színpadi cselekvéssorozatra fordításán, és ha nem érzékelhető az a nagyon határozott rendezői koncepció, mely az epika drámává transzponálását indokolja, törvényszerűen illusztratív, érdektelen előadás jön létre, melynek lehetnek ugyan szakmai erényei, de igazi tétje, jelentősége aligha. Márpedig a válogatási periódus alatt bemutatott hagyományos adaptációkból leginkább ezt az alkotói ambíciót hiányoltam. Bulgakov remeke, *A Mester és Margarita* egyike a leggyakrabban adaptált regényeknek. A több szálon futó, több időskiban játszódó, spirituális asszociációk mentén szerkesztődött mű a maga teljességében nyilvánvalóan nem viheto színre, mégsem ritka, hogy a színpadi változatok készítői ezzel próbálkoznak. *A Mester és Margarita* adaptálásához elengedhetetlen a rendezői vízió, amely sajátos

színpadi rendbe szedi a széttartó cselekményszálakat, s egyúttal teátrális formát is ad a történéseknek. Ennek hiányában csak ügyesebben vagy ügyetlenebbül szerkesztett és bonyolított eseménysort láthatunk, mely az alpművet ismerők számára legfeljebb a ráismerés örömeivel (vagy bosszúságával) szolgál, a regényt nem ismerők pedig legjobb esetben is némi ismeretterjesztésben részesülnek. Sajnos, mindez elmondható a két legutóbbi bemutatóról, Csizmadia Tibor egri, illetve László Sándor újvidéki munkájáról is. Mindkettőnek vannak ugyan részértékei – főként a színészi alakítások, sőt, az újvidéki bemutató esetében a cselekményt professzionálisan pergető színi forgatókönyv terén is –, de mindkettő illusztrációja marad csupán Bulgakov művének. Ráadásul az alkotói vízió hiánya mindkét esetben vizuális fantáziátlansággal is párosul (feltűnő például, hogy a sátáni bál jelenetével még a maga primer, látvány mi-voltában sem tud mit kezdeni a két rendező).

A két Bulgakov-előadást az is összeköti, hogy nem érezhető rajtuk az adaptáció meghaladásának, vagyis a színre vitt mű továbbgondolásának, továbbírásának ambíciója. Láttam – más szövegekből – olyan előadásokat is, amelyeken éreztem erre irányuló kísérletet, de vagy a szándék volt halovány, vagy a továbbgondolás nem sikerült, vagy pedig mindent elfedtek a szakmai problémák. *A kaméliás hölgygel* például ketten is próbálkoztak, s mind a Sediánszky Nóra rendezte Thália színházi, mind a Kiss Csaba készítette magyar színházi verzió érezhető volt a törekvés, hogy az előadás ne a Dumas-mű közismert toposzain keresztül és ne csupán érzelmileg hasson. Ám az intellektuálisabb erejű, analitikus nézőpont nem igazán működtette az előadásokat, ami a Kiss Csaba-féle verzió esetében azért töltött el némi csalódással, mert neki néhány évvel ezelőtt egy másik francia klasszikusból, a *Veszedelemes viszonyokból* sikerült egyedi nézőpontú színpadi változatot készítenie. (A befogadást a Thália Színház előadásának súlyos ritmusproblémái, illetve a Magyar Színház bemutatójának nem egy ponton erősen vitatható szereposztása sem könnyítette meg.) Hasonlóan analitikus felfogás tükröződött a Stúdió „K” *A vadőr* című előadásán, amely a *Lady Chatterley szeretője* nyomán készült. Ez a szemlélet nem is teljesen idegen Lawrence regényétől, ám Tamási Zoltánnak mintha íróként, rendezőként és színészként is ambíciója lett volna, hogy minden nyers szenvedélyt kiirtson (vagy legalábbis nagyon jelentős mértékben tompítsa) a szövegből és a játékból, aminek a végeredménye csak egy érdektelenre, csaknem élettelenre hűtött előadás lehetett.

Voltaképpen egyetlen olyan előadást láttam csupán a válogatási periódus alatt, amely valóban egyedi nézőpontból, koncepciózusan gondolta tovább a feldolgozott

szöveget, anélkül, hogy azt inkább ihletforrásként, előadásszöveggként használva szerzői színházzá próbált volna válni: a szegedi *Édes Annát*. A rendező, Keresztes Attila nem maga készítette a szöveggönyt, hanem Thuróczy Katalin színpadi változatát használta. S noha a szöveggönyvnek fontos szerepe van a játék koncentrátságában, annak sajátos világát Keresztes markáns rendezői eszközökkel teremti meg. Az erősen teatrális előadás létrehozza ugyan a reálszituációkat, de folyamatosan érezteti azok szürreális, szimbolikus mögöttesét. A térbe elképesztő mennyiségű – zömmel tökéletesen felesleges – tárgy zsúfolódik, a cselekmény nem egy fontos részletéről csak rövid elbeszélésből értesülünk, miközben az erősen redukált létszámú mellékszereplők egyike-másika helyenként az adott szituációktól függetlenedő monológokat mond el. Fűtöten érzéki atmoszféra uralja a játékot, amelyet részben ellenpontoz a két főszereplő személyiségének, lelki-

szert a filmmel szemben is visszanyúl ezekhez), de a referenciát nem ez, hanem a mozgókép jelenti. Noha a film színpadra transzponálásának igénye már önmagában is együtt járhatna a forma- és nyelverteremtés kényyszerével, a legtöbb esetben nemhogy ez nem történik meg, de kifejezetten konzervatív, a filmhez képest szűkülő jelentéstartalmú alkotások születnek. Főként azokban az esetekben feltűnő ez, ahol a feldolgozott alkotásnak a formája, vagyis maga a filmmelv is meghatározó volt; ha ezt nem sikerül autonóm színházi nyelvvvel helyettesíteni, akkor marad a pusztá sztori, s ez általában súlyos hiányérzetet kelt. Ráadásul a történet önmagában nem mindig erős, sőt egyes részei avított is lehetnek – vagyis gyakran a sztorit is újra kellene gondolni. A válogatási periódus alatt bemutatott filmadaptációk mindezzel adósak maradnak. A legsikerültebbnek talán Jámbor József zsámbéki *Sztalker*-variációját érezttem. Igaz, színházi nyelv teremtésének igényéről



A Mester és Margarita Egerben



A Mester és Margarita Újvidéken



A Kaméliás a Thália Színházban

gának végtelenségig kihagyott kontrasztja. A külvilággal alig érintkező, szavakat száján ritkán kiejtő, mindent belül és érzékenyen megélt Anna és a megállás nélkül beszélő, színészkedő, hisztiző Vizyné világa annyira érzéketlenül áll szemben egymással, hogy az nem racionálisan indokolja, hanem zsigerileg teszi nyilvánvalóvá Anna tettének elkerülhetetlenségét. (Ezt sikeresen nyomtatékosítja a két színészi alakítás. Danis Lidia mer „sok” lenni; s ez a harsány teatralitás itt nemcsak helyénvaló, de működteti is a játékot. Gidró Katalin pedig szinte szavak nélkül is roppant szuggesztív – nem eljártssza, hanem jelenlétével megérezkíti, s így a reálszituációktól valamelyest el is emeli a figurát.) Az előadás fontos hozadéka ez az intellektualitást megkerülő szenzualitás, amely éppúgy elfogadhatja Anna látszólag irracionális tettét, mint a Kosztolányi-regény. Vagyis egy irodalmi alkotásmódot sikerül színpadra fordítani – s ez még akkor is igaz, ha az adaptáció kissé kiszámítható (bíró-sági tárgyalást imitáló) formája meg-megakasztja a játék menetét, a látványosan teatrális és ambivalens értelmű záró kép pedig olyan jelentéstartalmakat is megnyit, amelyek amúgy nincsenek benne az előadásban.

....

A közelmúlt új fejleménye, hogy színházi alkotók nem pusztán irodalmi alkotásokat, hanem filmeket is színpadra adaptálnak. Igaz, a filmek jelentős része is irodalmi alapanyagból készült (az adaptáció nemegy-

itt sem beszélhettünk, s a történetmesélést is inkább a redukció, mint a továbbgondolás jellemezte, de a rendező átgondoltan használta magát a helyszínt és a (méréskelten) interaktív formát. Azzal, hogy mi, nézők a Színházi Bázis ismeretlen, ágas-bogas helyeit jártuk be, s gyakran tényleg valami furcsa, ismeretlen zónában éreztük magunkat, legalább egy igen erőteljes atmoszféra létre tudott jönni. A filmrendező Gigor Attila Bergman-adaptációjából, a zsámbéki *Personából* (és melleleg az eredetileg színpadra készült, de később tévéfilmként továbbélő *Dúl-fül és elnémul*-ból is) viszont mind az atmoszféra, mind az érzékiség ereje hiányzott, az eredeti színházi formáról már nem is beszélve. Anger Zsolt, aki egy évvel korábban az egyik legizgalmasabb adaptációt készítette Lars van Trier *Dogville*-jéből, most előbb Trier jóval kevésbé ismert vígjátékát, a *Főfőnököt* vitte színre voltaképpen konvencionális, közérzetdrámával megszépelt komédiaként a Radnóti Színházban, majd a *Fahrenheit 451*-et a Bárkán elkészítvén ambiciózusan, de kevés eredetiséggel és invencióval botorkált film és regény, Truffaut és Bradbury közt, egyetlen, eklektikus, a reálszituációktól alapvetően elszakadni nem képes előadást hozva létre. (Utóbbi már csak azért is probléma, mert a könyvégetés gesztusa az internet korában egyszerűen mást jelent, mint a könyv, illetve a film keletkezése idején – vagyis ha nemcsak a történet spiritualitása, szimbolikája a fontos, hanem

primer hitelessége, pszichológiája is, akkor egyszerűen át kellett volna írni a sztorit.) *A tengeren nincsen sár* című, Kovács Frigyes rendezte szabadkai bemutató tétjét valószínűleg annak megmutatása adta volna, hogy *A postás mindig kétszer csenget* jelentéstartománya hogyan változik egy teljesen más (vajdasági) környezetben – ám a felizzani ritkán képes, lassan pergő előadásból mintha az derült volna ki, nincs túl nagy különbség az amerikai és a kelet-közép-európai vidék közt. A legnagyobb ambíciójú vállalkozásról, Bertolucci *Álmodozók* című filmjének színreviteléről pedig sajnos szinte értelmetlen beszélni; egy összetett filmes alkotó módszer színházra fordítását teljesen felesleges számon kérni, ha a rendező a szakmai alapokkal (világítás, jelenetek fókuszálása stb.) sincs tisztában.

E kudarcok érzékletesen mutatják, hogy a filmből csak úgy magától biztosan nem lesz színház; az izgalmas, jelentéses adaptációnak nagyjából éppen azokat a problé-

teire kérdez rá, és e kérdésekből (no meg a válaszokból) hoz létre sajátos színpadi valóságot, addig a mostani előadás magát a Tolnai-verset próbálja teatralizálni. Látványos szimbólumokkal, helyenként igen szép képekkel, a stílust értő-érző színészekkel, de gyakran ropant illusztratíván, szinte egy az egyben képre fordítva a szöveget (amikor a meztelen csigákról szóló résznél meztelen csigákat ábrázoló filmet vetítettek, már tényleg erős ironiát kezdtem gyanítani, de ehhez a játék egésze nem nyújtott kapcsolódási pontot).

A *kis lord* rendezőjét, Jeles Andrást némiképp más ambíciók vezethették. Az F. H. Burnett regényéből készült bemutatót ifjúsági előadásként hirdeti a szombathelyi színház (igaz, tizennégy éven felülieknek), s a rendező ügyel is arra, hogy a történet követhető, pontosan érthető legyen. Így azok a sokirányú asszociációkra építő, a linearitást felbontó rendezői eljárások, melyek Jeles előadásainak jellemzői, ezúttal értelemszerűen



A kaméliás hölgy a Magyar Színházban



A vadór a Stúdió „K”-ban

mákat kell megoldania, mint a szépirodalmi művek esetében – azzal a különbséggel, hogy nem az irodalom, hanem a film nyelvét kell kiváltani egy autonóm színházi nyelvvél.

....

Az adaptáció akkor nő túl önmagán, és válik volta-képpen szerzői színházzá, amikor a felhasznált alapanyag (vagyis az írói/költői világ) a színpadi alkotó saját világán keresztül értelmeződik. Akár úgy, hogy e két világ eleve közel áll egymáshoz, akár úgy, hogy utóbbi átértelmezi, átalakítja az előbbit. A legtöbb esetben ilyenkor nem egy mű az előadás alapja, hanem több lírai vagy epikai alkotás színpadra transzponálásával jön létre a produkció. A ritka kivételt az ideai választékban a szombathelyi *A kis lord* és a szabadkai Kosztolányi Színház előadása, *A kislány rózsa* jelentette. Utóbbi esetben a szerző, Tolnai Ottó és a rendező, Urbán András művészeti kapcsolata hosszú múltra tekint vissza (s legemlékezetesebb fejezete alighanem az Urbán által többször is megrendezett *Könyökkanyar*). *A kislány rózsa* nem dráma, hanem hosszúvers, sodró áradású poéma, mely a Tolnai-féle ellentmondásos recepciójú, de vitathatatlan jelentőségű lírai világ különlegességét, erejét és problémáit is érzékelteti. Urbán András rendezői módszere viszont némiképp a szokottól eltérő hangsúlyokkal jelenik meg; míg előadásainak fontos vonulata inkább az alapul vett művek kiragadott részle-

nem érvényesülhetnek. A hangsúlyos morális mondanivaló, a szuggesztivitás, a vizuális és hangulatteremtő erő, ami szintén minden esetben jellemzi a Jeles-bemutatókat, viszont igen. Mindez „átlekesíti” az anyagot, spirituális-szakrális jelentéstartalommal ruhazza fel, egyes kérdéseit felerősíti, ambivalensebbé teszi. A játékot abszurd felé hajló jelenetek, részletek is gazdagítják; az átgondolt precizitással felépített, csavaros bemutató úgy válik vájt fülű befogadók számára is szerethető szerzői színházzá, hogy közben a fogékonyabb gyerekek is élvezhetik. Ám maga a felhasznált anyag néhol mégis zsúfolttá teszi, lassítja az előadást, mely főleg az első harmadában amúgy is indokolatlanul komótosan építkezik. Talán ez is oka annak, hogy a Jeles-féle teatralitás ezúttal közel sem tűnik olyan átütő erejűnek, mint korábban (s most nem az évtizedekkel ezelőtti legendás produkciókra gondolok, hanem például az előző évadban játszott *A nevető emberre*).

Abban az esetben, amikor több mű felhasználásával készül az előadás, lehet ugyan cél egy epikus/lirikus világának színpadi megidézése, de az előadás aligha működőképes abban az esetben, ha ehhez nem társul a rendező szuverén egyénisége és saját színpadi világa. Hiszen csak ebből jöhet létre markáns alkotói koncepció, mely a kiválasztott műveket összeszerkeszti, és csak ennek segítségével születhet olyan színházi nyelv, mely az összeszerkesztett szövegeket működtetheti.



Veres Simon felvétele

Az Édes Anna Szegeden



Köncz Zsuzsa felvételei

A Sztalker Zsámbékon



A főfőnök a Radnóti Színházban

Optimális esetben a két alkotói világ termékenyen hat egymásra – s ez akár egészen eredeti előadásokat is eredményezhet. E nemben a talán legmerészebb vállalkozást a Budapest Bábszínházban láttam, ahol Veres András Christian Morgenstern *Bitódalaiból* készítet előadást. A nálunk kevésbé ismert, sajátos poézist teremtő német költő verseiből igen erős atmoszférájú, összetett nyelven megszólaló, főként a képek és a zene erejére épülő produkció született. Azok az eszközök, melyeket Veres használ, adekvátak Morgenstern alkotói eszközeivel, teátrális voltukban kifejezetten hatásosak is. Az is érthető, hogy a rendező nem erőlteti, hogy egységes íve legyen a játéknak, inkább a tónuson és a hangulaton keresztül kíván hatni. Ám szinte törvényszerű, hogy nem minden vers köré sikerül egyformán erős, hatásos, zenében-játékban eltalált jelenetet építeni, s mivel az egyes epizódok gondolatilag hol könnyedén, hol igen nehezen kapcsolhatóak egymáshoz (egyes asszociatív lehetőségek pedig valószínűleg csak a rendező számára világosak), az előadás az optimálisnál nemcsak töredezettebbnek, de egyenetlenebbnek is hat. Hasonlóan lírából építkeznek a Stúdió „K”-ban Nagypál Gábor is. A *Párlat* Danyi Zoltán verseiből készült, és sokatmondó a színlapon található műfaji meghatározás: „színház négy személyre”. Vagyis Nagypál elsősorban a négy, élesen eltérő személyiségű, a színpad különböző szegleteibe szorított színészen keresztül próbálja a lírát színházi előadássá transzformálni. S miközben sem a színészi teljesítményre, sem a dramaturgiai gondolkodásra, sem a metaforák átgondolt használatára, a cselekvések szín-

padi megkonstruálására nem lehet panasz, az az erőteljes, autonóm rendezői világ, amely valóban teátrális vízióvá változtatná a verset, csak helyvel-közzel sejlik fel.

A Stúdió „K” másik bemutatója viszont jó példája két markáns alkotói világ találkozásának. Csáth Géza az utóbbi két évtizedben jött igazán divatba; alighanem egyértelműen ő a legismertebb, legnépszerűbb a XIX–XX. század fordulójának „köldovagjai” közül. Nem állítanám, hogy teljesen érdemtelenül, de egészen bizonyosan nem pusztán művei, hanem személyisége és legendája (önpusztító életvitel, ópium, gyilkosság stb.) okán is. Mezei Kinga nem ebből, hanem a feldolgozott művekből indult ki. S nem feltétlenül a legismertebb novellákat vette alapul; szélesebb és változatosabb körből merített. Így az előadás nem azt a nyomasztóan sötét, kegyetlen, kiüttlal világot mutatja, amely Csáthról mindenkinek beugrik – ám ebben természetesen nemcsak a szerkesztésnek, hanem Mezei Kinga rendezői eszközeinek is döntő része van. Az előadás nem lineárisan, hanem etűdszerűen építkeznek; elmosódnak az egyes novellák, szövegrészek határai, a szereplők át-átjárnak egymás történetébe – fokozottan igaz ez egyes motívumokra –, s a játék egészét a zene, a mozgás, a fény által roppant erőteljesen megteremtett sejtelmes, de mégsem sötét, sőt, finom humorral is bevont atmoszféra határozza meg. Csáth naturalizmusa stilizált, elemelt, lírai (bár alkoholtól is bódult) lebegéssé változik. Noha nyilvánvalóan alaposan megépített konstrukcióról van szó, az előadást mégis a könnyedség, a természetesség, a magától értetődő játékoság jellemzi – ebben



Révész Róbert felvétele

A kisinyovi rózsza Szabadkán



Köncz Zsuzsa felvétele

A Bitódalok a Budapest Bábszínházban



A Párlat a Stúdió „K”-ban



Molnár Edvárd felvétele



Mészáros Zsolt, pointerfilm.hu



A tengeren nincsen sár Szabadkán

A kis lord Szombathelyen

természetesen komoly szerepe van a rendezői koncepciót magas színvonalon közvetítő színészi alakításoknak is. Noha intenzitás terén érzékelhető némi különbség az egyes etűdök közt, az előadás egésze egyenletes erővel tükröz egy ambivalens életérzést – és igen érzékletesen mutat be egy öntörvényű rendezői világot.

....

Innen elvben csupán egy lépés az, amikor az alkotó nem egy másik alkotó világát transzponálja színre, hogy saját világképét minél teljesebben kifejezze, hanem egy téma, egy motívum és/vagy egy határozott mondandó köré építi az előadást. Amelyben nem feltétlenül a verbalitás dominál. Elvben – írom, mert ez a fajta nagyon markáns szerzői színház a legritkább a magyar színpadokon. Ennek részben az interpretáció-központú tradíció az oka, részben pedig talán az, hogy a posztdramatikusan szabadon építkező, az interpretációtól radikálisan elszakadó rendezői is szeretnek kapaszkodót kínáló szöveget használni – még akkor is, ha azt maguk írják, vagy ha a társulat improvizációiból kiindulva gyúrák szöveggé. Nagyon kevés rendező jelent kivételt; a legegységesebben és legradikálisabban Vidnyánszky Attila járja ezt az utat. Az ő jelentős rendezéseinek egy meghatározó vonulata még akkor sem interpretáció-központú, ha valóban irodalmi értékű szövegeket használ fel. A *Mesés férfiak szárnyakkal* szöveggé pedig igazi mixtúra, amely egymástól gyökeresen eltérő szövegekből vagy inkább szövegtöredékekből áll össze. Leghangsúlyosabb része Lénárt Ödön piarista szerzetes apokrif története a Jézus születéséről leké-

nyedik királyról; ez békésen megfér versidézetekkel, villámtréfákkal vagy akár a *Süsü, a sárkány* dalszövegtöredékével. A szöveg alighanem a legkevésbé fontos eleme Vidnyánszky kivételes intenzitású, lenyűgöző erejű színházának, amely a látvány, a zene, a mozgás ritka egységével, gyakran inkább érzéki-érzelmi, mint intellektuális síkon bontja ki mondandóját. Ami ezúttal (is) a transzcendencia keresése körül forog: miközben látjuk a magasra törő zenik sorát Leonardótól Ciolkovszkijon át Gagarinig, végignézhajjuk a már említett kiskirály történetét, aki ugyan Jézus születése helyett csak a keresztre feszítésre ér oda, ám másban megtalálja léte értelmét. De nemcsak e két szál közt feszül éles kontraszt, hiszen megjelennek az égre törést másképpen értelmező diktátorok, diktatórikus hatalmak is. S az előadás spirituális-szagrális erőterébe még a vérbő paródiák is természetesen illeszkednek. A finom stiláris eklektika ugyanis nem töri meg a különleges atmoszférát. A játék a nézőtől a belefeledkezés képességén túl asszociációs készséget kíván; nem rakható össze egyetlen történet, az egymással asszociatív viszonyban lévő cselekményszálak adják az előadás jelentését. Annak, hogy a kivételes jelentőségű produkció vegyes fogadtatásra talált, valószínűleg oka az is, hogy a honi színházi tradíció ezt a fogékonyságot kevésbé fejlesztette ki a nézőben, aki hajlamos görcsösen ragaszkodni egyetlen lineáris történethez. Komoly munka vár Vidnyánszkyra és a hozzá hasonlóan gondolkodó alkotókra, hogy ezt a falat lebontsák; a *Mesés férfiak...* – önértékén túl – fontos lépcső lehet ezen az úton.



Schiller Káta felvételei



Máthé András felvétele

A Józának csendje a Stúdió „K”-ban

A Mesés férfiak szárnyakkal Debreczenben

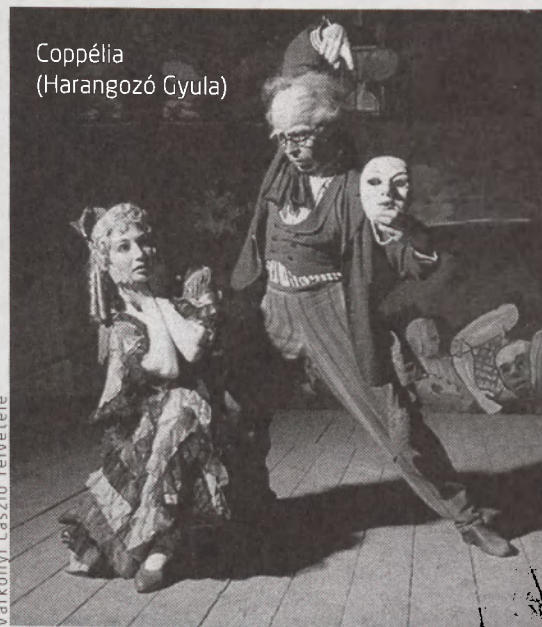
Kutszegi Csaba

Volt egyszer egy magyar balett

OPERAHÁZI BALETTIGAZGATÓK TÜNDÖKLÉSE ÉS BUKÁSA

A koncepciótlanul vagy szándékosan takaréklángon működtetett kulturális intézmények szabályosan magukra húzzák a politikát. Nem mintha a politika nem akarna eleve mindenhol jelen lenni (a hangos vagy markánsan sikeres intézményekben éppen azért, mert hangosak és markánsak), de az általános langymeleg azért különösen csábító a mindenkori fenntartó hatalom számára, mert szolgálatot tett, karriervágyó nímandokat ültethet pozícióba – bármikor, feltűnés nélkül. Középszerű törtétek között ugyanis nem nehéz rámutatni egyre a sok közül azzal, hogy mostantól ő lesz az első számú. Hogy konkrét (ellen)példával érzékeltessem mondandómat: Fischer Ivánt nem lenne egyszerű leváltani a Budapesti Fesztiválzenekar éléről azzal, hogy az új kurzus jobbat, felkészültebbet, tehetségesebbet hoz majd helyette, és a fejcserére azért van szükség, mert a zenekar az utóbbi időben „gyengén muzsikál”. Annak is furcsa visszhangja lenne világszerte, ha olyan „gazdasági indokkal” akarnák elmozdítani a zeneigazgatót, hogy másfél éve egyszer hanyagul nem fizette ki a parizeres zsemléjét a művészbüfében. Azt is láthatjuk: a színházigazgatóként és rendezőként évről évre egyre fantasztikusabb eredményeket produkáló Alföldi Róbert is kitartóan nagy fának bizonyul a fejszével vagdalkozóknak. A Magyar Állami Operaházban viszont mindent lehet: a sugárúti palotában ugyanis évtizedek óta nem mutatnak fel olyan minőséget, amely a politikai hátszéllel támogatott illetéktelen behatolóktól megvédhetné a társulatot.

Hiteles, kikezdzhetetlen vezető egyéniségek sincsenek már a környéken, mert legtöbbjük elborzadva messze szaladt. Nem túlzás azt állítani: komoly ember manapság nem vállal pozíciót az intézményben. Ennek ellenére körülbelül egy éve elkezdett harc dúl az Operaház fő- és balettigazgatói székéért, egyes feltételezések szerint az illetékes miniszter még az állását is kockára tette azzal, hogy a miniszterelnök kérése ellenére idő előtt kinevezte favoritját, aki – „természetesen” – nem ugyanaz a személy, mint akit a területért felelős államtitkár támogat. Az ember már tényleg nem tud mit gondolni. Lehet, hogy itt nem is csupán arról van szó, hogy sulykot elvető karriéristák ádázan lobbiznak vágyott pozícióik eléréséért? Lehet, hogy a kiemelt költségvetésű Operaházban a kulisszák mögött, ügyesen álcázva, valójában súlyos pénzek cserélnek mutyiban gazdát, és ezért oly vonzó a teátrumban nagy hatalmú embernek lenni? Idáig már nem terjed a szakmai kompetenciám, és – érthető módon – a terület nem is esik a látóterembe. De mégiscsak furcsa, hogy a hatalomért folytatott harcban mindenki gazdasági visszaélésre utaló nyomokat kutat, és arról szóló vádakat fogalmaz meg, miközben hogy kinek milyen a házzal kapcsolatos művészi koncepciója, arról szinte semmi sem hallható.



Coppélia
(Harangozó Gyula)

Várkonyi László felvétele

Jelen dolgozatban azon próbálok gondolkodni, hogy a múlt század nyolcvanas éveinek kezdetétől vajon miért tűntek el szinte teljesen az Operaházból az átfogó koncepcióval színre lépő balettigazgatók, és vajon ez a folyamat vezetett-e törvényszerűen a jelenlegi infernális állapot kialakulásához.

Ahhoz, hogy a budapesti operaházi balettigazgatók történetét áttekintsük, nem kell nagyon messzire visszamennünk a múltban. A pozíció hivatalosan 1960. szeptember 1-je óta létezik, akkortól tíz hónapig Nádasi Ferenc, a kor nemzetközi híru balettmestere töltötte be. Persze előtte is volt vezetője, sőt „alapító atyja” a magyar nemzeti balettnak: a táncosként és koreográfusként is szintén méltán Európa-híru Harangozó Gyula, aki 1950-től 1960. augusztus 31-ig művészeti vezetőként irányította a balett-társulatot. Hogy Harangozó koncepciózus vezető volt-e, az nem is lehet kérdés, hisz nevéhez fűződik az önálló magyarországi operaházi balettművészet mind szervezeti, mind művészi-esztétikai megteremtése. Persze sem alapítani, sem megteremteni nem lett volna módja megfelelő háttér nélkül. De – mai szem-

mel nézve: csodák csodájára – a múlt század húszas-harmincas éveiben ez a háttér megadatott a balett számára. Bármennyire hihetetlen, de az Operaház igazgatói posztját 1925-től betöltő Radnai Miklós feladatának gondolta a balett felfejlesztését is, olyannyira, hogy külföldi balettmestereket és koreográfusokat szerződtetett, de nem úgy, hogy beengedte azokat, akik éppen erre jártak, hanem a legjobbakat igyekezett megtalálni. Jómagam az 1970-es évektől látom közelről az operaházi eseményeket, és elmondhatom, azóta az operagazgatók gyakorlatilag két dolgot tartanak fontosnak a balettel kapcsolatban: ne legyen vele probléma, és bármiikor – ha az operarészlegnek szüksége van rá – vita nélkül kurtítható legyen a premier- és vendégművészerete. A Radnai szerződtette Albert Gaubier fedezte fel a balettkarban a fiatal Harangozó Gyulát, akit a későbbiekben Radnai utóda, Márkus László is keményen támogatott (ma ez sem így szokás), így születhetett meg 1936-ban Harangozó első önálló operaházi koreográfiája, a *Csárdajelenet*. A folklórra támaszkodó koreográfiában találkoztak a hazai és az európai trendek: a darab előzménye a Gyagilev vezette Orosz Balett realiztikus, karakterábrázoló, akkor még mindig korszerű fokini

lettművészet – ma így mondjuk – topon maradásáért. Ennek eredményeként az operaházi balettművészet a harmincas és az ötvenes években – egyéb művészetekkel együtt – országos viszonylatban az első vonulatba tartozott. Nem állítom, hogy közelmúltunk, az elmúlt harminc év balettigazgatóinak egyike sem igyekezett volna hasonlóan tenni, de ebben az utóbbi időszakban az a kérdés, hogy egy művészeti ágat méltó színvonalon kell tartani, és hogy ezért kockázatot kell vállalni, áldozatot kell hozni, igazából fel sem merült. Legalábbis csak dumaszinten jelent meg rendszeresen.

Harangozótól 1961-ben – a közbülső Nádasi-évad után – Lőrinc György vette át stafétabotot, és igazgatót 1977-ig. Lőrinc koncepciója határozottan különbözött Harangozóétól (idősebb kollégák visszaemlékezései szerint a váltás nem is volt békés-baráti), de ettől a tény tény marad: Lőrincnek sikerült (a Harangozó által lerakott alapokon) egy, manapság is a magyar balettművészet virágkoraként emlegetett, igen sikeres korszakot létrehozni és levezényelni. Lőrinc a két világháború között eszmélő mozdulatművészet felől érkezett a balett műfajába, talán ebből is fakad, hogy a Kádár-rendszerben is egy határig preferált nemzeti gondolat és népművészi

alapok ápolása helyett inkább a vasfüggönyön túlra kacsingatott. A hetvenes években szabályosan a hazai repertoárba betonozta Maurice Béjart, George Balanchine és kisebb mértékben Alvin Ailey koreográfiáit, miközben tág teret biztosított egy újabb különleges koreográfustehetség, Seregi László kibontakozásához. (Manapság az is ritkaság, hogy egy balettigazgató engedjen maximálisan kifejlődni egy potenciálisan konkurenciává válható tehetség.) A Béjart- és Balanchine-alkotások „honosítása” nemcsak ügyes taktikai érzékre vallott, hanem túl nem értékelhető jelentőséggel is bírt. Generációk nőttek fel a „modern balett” két, világviszonylatban is kiemelkedő óriásának művészet- és világszemléletén. Ahogyan a hatvanas években tánchoz, képzőművészethez, zenéhez vonzó, al-



Csárdajelenet
(Harangozó Gyula)

hagyománya (lásd Mihail Fokin orosz koreográfus életművét), életre hívója pedig a korszak „nemzeti gondolkodása”, a népművészet (újra)felfedezése és preferálása, a néptáncsoportok megalakulása, a gyűjtések elkezdődése volt – a maguk ideológiai veszélyeivel és művészi pozitívumaival.

Harangozó művészeti vezetőként az ötvenes években is igyekezett őrizni balettművészetünk nemzeti jellegét, de – felsőbb akaratra, ami ezúttal egyértelműen a balett hasznára vált – kitért a kapukat az úgynevezett szovjet-orosz klasszikus balettek (és a velük érkező orosz balettmesterek) előtt. Akárhogy is volt, amíg alkotóerővel bírta (és tehetette is), Harangozó mindent megtett a ba-

ternatív formákra vágyó értelmiségi csoportok Pécsre zarándokoltak Eck Imre-balettet nézni, a hetvenes években (a kaposvári színház mellett) az Operaház Béjart-előadásai is a kvalifikált rétegek érdeklődésének homlokterében álltak.

Ha Nádasi évadnyi intermezzóját nem vesszük számba, Seregi László volt az első olyan balettigazgató az Operaházban (1977-től 1983-ig), aki nem azért fogadta el a posztot, mert kidolgozott, végrehajtandó koncepció alapján igazgatni akart, hanem mert elődje hatvanéves korában önként lemondott, és megfelelő személy kellett a helyére. Utólag, több mint három évtized távlatából látható: ez fordulópont volt az operaházi balettigaz-

gatás történetében. A történe-
kért emberileg sem Lőrinc, sem
Seregi nem hibáztatható, de ek-
kortájt nyílt ki a magyar operaba-
lett történetének egyik máig le-
zárhatatlan Pandóra-szelencéje.
Félreértés ne essék, az évtizedes
viharak elszabadulását nem az
okozta, hogy Seregi kvalitásai-
ban alkalmatlan lett volna a
posztra, hanem az, hogy megtör-
ténhetett: megfelelő személyt
kerestek, nem pedig kidolgozott,
szükségszerű, előremutató és
végrehajtható koncepciót. Akkor-
tól fogalmazódott meg olyan fe-
jekben az alábbi gondolat, ame-
lyekben nem lett volna szabad
megfogalmazódnia: „én is lehe-
tek megfelelő személy (sőt, az is
vagyok), hiszen nem kell előre
kidolgozni, mi történjék a követ-



Maurice Béjart
koreográfiája

kező években a magyar balettel, elég irányítgatni, uta-
sítgatni.” Seregi az íróasztal mögött eleve nem hosszú
távra rendezkedett be. Neki nem balettigazgatói, hanem
koreográfusi koncepciója és ambíciója volt. A kettő, ha
mindkét tevékenységet színvonalasan és elhivatottan
űzik, nem is egyeztethető össze. Seregi örült lett volna,
ha Lőrinc idejében az igazgatói székre ácsingózik, hi-
szén igazgatója maximális támogatását élvezve, teljes
erőbedobással alkothatott. El is indult fényes koreográ-
fusi karrierje, amelyet balgaság lett volna adminisztratív
hatalomra cserélnie. Az elmúlt évtizedekben azon-
ban ez a jelenség is gyakran fordítva működött: igazga-
tói posztra kerülve indult be vagy lendült fel az illető
koreográfiai karrierje.

A balettosok „védelmében” el kell mondanom, hogy
időközben a (prózai) színházi világban is abnormális
méreteket öltött az a jelenség, hogy aki rendezni akar
(értsd: valóban figyelemre méltó életműre predesztinál-
ló rendezői világlátással és színházi szemlélettel bír),
annak igazgatónak, művészeti vezetőnek vagy teljhatal-
mű főrendezőnek kell lennie ahhoz, hogy szabadon

rendezhessen, megvalósíthassa elképzeléseit. Ebből
gyakran jó sül ki (fenti felállás sikeres működésére szá-
mos példa található), de a jelenség („pozíció kell a lehe-
tőséghez, azaz: pozíció nélkül lehetőség sincs”) burján-
zása igen egészségtelen folyamat. Egyszerűen azért,
mert végül is sokkal könnyebb hatalmat szerezni, mint
tehetséget. A pozícióra törő önjelölteknek kimeríthet-
etlen az indokzásokjuk, ha a hatalom személyes megér-
demlése mellett kell érvelniük. A balettművészek zárt
és igen hierarchikus közösségében még ennél is cif-
rább a helyzet: sokak szerint ugyanis a pozícióhoz nem-
hogy koncepció, de aktuális érdem sem kell, elegendő
a múltban kivívott rang. Ami megnyilvánulhat táncos-
ként kapott állami díjakban vagy kevéssé ismert, de jól
csengő, életrajzban jól mutató külföldi helyeken aratott
állítólagos sikerekben.

Lőrinc György igazgatása óta egyszerűen a szakmai
közvéleményből is szépen lassan kikopott az igény, hogy
a balettigazgató-aspiránsok átfogó, hosszú távú művé-
szi koncepcióval rendelkezzenek. Az operaházi balett-
társulatban már alig található olyan, szélesebb össze-
függésben gondolkodó művészt, aki a balettigazgató-
jelölthöz fűződő személyes viszonyán túl egyéb, a
műfaj jövőbeni sorsát érintő szempontot is komolyan
mérlegelne, amikor valaki mellett vagy ellen érvel.
A színházi élet más területein sem szent emberek él-
nek, de a legtöbb helyen még tudják, vagy ösztönösen
érezik: ha a társulat (vagy a műfaj) összességében kitar-
tóan nem produkál megfelelőt vagy figyelemre méltót,
akkor a jövő az egyes tagok számára sem biztató. Ezen
az a tény sem változtat egy szemernyt sem, hogy eset-
leg telt házzal mennek az előadások. Ahogy a szakmai
közvélemény nem fogalmaz meg a mindenkori veze-
téssel szemben érdemleges művészeti igényeket, úgy a
pozícióra törők között is egyre több olyan akad, aki – ha
vannak is egyéb, vitathatatlan szakmai érdemei – veze-
tői képességek és átfogó koncepció tekintetében olyan
messze van az igazgatói széktől, mint Makó Jeruzsá-
lemtől. Ha számba veszem, kik indultak idén tavasszal
a meghíúsult balettigazgatói pályázaton, nem tudom el-

dönteni, röhögjek-e vagy sírjak. De ne szaladjunk előre, maradjunk a kronológiánál.

Seregi László igazgatása után az egymást olykor viharos gyorsasággal váltó balettigazgatók mindegyikére (pozícióba kerülésükre) jellemző volt, hogy bennük nem koncepciót kidolgozó és végrehajtó vezetőt, hanem „megfelelő személyt” kerestek – a kinevezők és a társulat tagjaiból verbuválódott támogató csoportok egyaránt. Dózsa Imre, Orosz Adél, Fodor Antal, Keveházi Gábor és Szakály György igazgatói tevé-

kenységében általánosságban csupán olyan értékek mutathatók ki, mint törekvés a színvonal és a repertoár őrzésére, a munkakörülmények, az ügymenet viszonylag megfelelő szintű biztosítása, a kollegiális, jó hangulat megteremtése és megtartása. Ezen értékek egyáltalán nem lebecsülendők, de a rájuk mint „koncepcióra” való hivatkozás nem pótolhatja a valódi koncepció hiányát. Természetesen a fenti névsor tagjai nem egyforma ideig és nem egyforma minőségben igazgattak, mint ahogy emberi motivációik is nyilván különbözőek voltak. Van közöttük olyan, aki harcolt a hatalomért, van, aki a hatalmi harc áldozatának tekinthető. És mindegyik fenti igazgatóról valamilyen mértékben mindkettő egyszerre is elmondható. Egy biztos: a múlt század nyolcvanas éveiben kezdődött periódus (amelynek a vége még csak nem is sejthető) a koncepciótlan ha-

talmi torzszalkodás korszakaként fog rögzülni az Operaház balett-együttesének történetében.

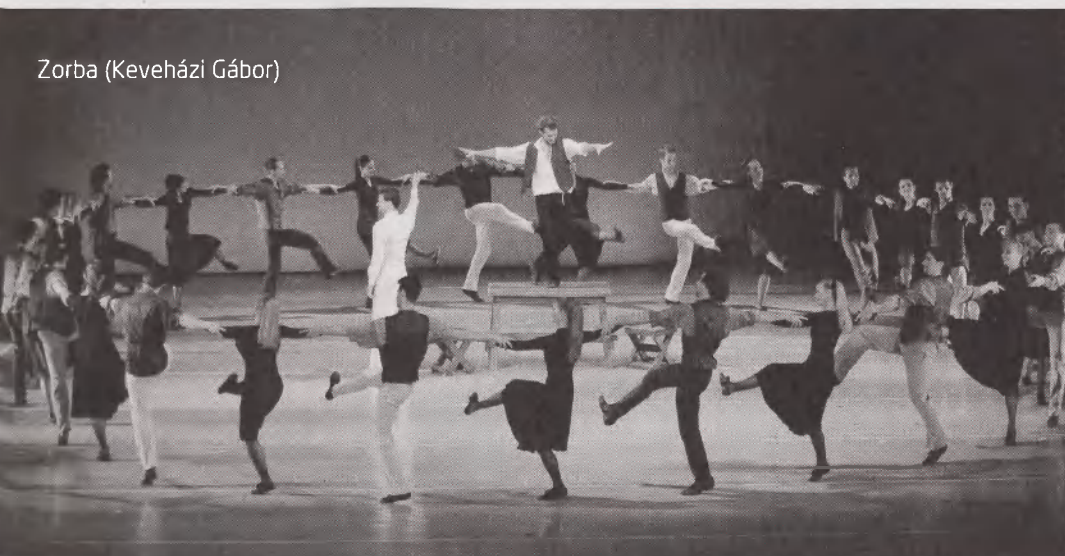
1997-ben, amikor Szakály Györgyöt ifj. Harangozó Gyula követte, néhány évre felmerült a koncepcionális váltás lehetősége. Harangozó a maga nyugat-európai, menedzser szemléletű vezetői módszerével megpróbálta az együttest – művészileg-szervezetileg – Európa rangosabb balett-társulatainak színvonalához felemelni. A klasszikus repertoár csiszolgatása mellett őrizte a kortárs magyar neoklasszikus repertoárt (Seregi László és Pártay Lilla koreográfiáit), felújított néhány, hagyományunkat fémjelző koreográfiát (édesapja, az együttes-alapító Harangozó Gyula művei közül), repertoárra tett frissnek tekinthető, értékes nyugati egyfelvonásosokat, beindította a fiatal operaházi koreográfusok stúdióját. Sokat harcolt a házon belül a balettegyüttes viszonylagos önállóságáért, amely a balett számára nagyobb mozgásteret biztosíthatott volna belföldön és külföldön is. Próbálkozásai néhány év múlva megfeneklettek. Ebben markáns szerepet játszott a 2001-ben bekövetkezett operaházi vezetőségváltás: az akkor kinevezett új főigazgató és főzeneigazgató újra, szinte teljes mértékben korlátozni akarta a balett önállóságát. A „háborús” helyzetben Harangozó igyekezett felsorakoztatni maga mögé a balettegyüttest, ám a megbomlott (vagy igazából sohasem létezett) társulati egység nem jött létre. Igaz, az akkori operaházi csúcsvezetőség egy évad után (a 2002-es országgyűlési választások következtében) távozni kényszerült, formailag a balett viszonylagos önállósága is helyreállt, ám Harangozó ezután nagyobb súllyal saját koreográfusi



Rómeó és Júlia (Seregi László)



Zorba (Keveházi Gábor)



Mezey Béla felvétel

pályájára koncentrált, és amikor alkalmá adódott rá, budapesti balettigazgatói székét bécsire cserélte.

2005-ben Harangozót ismét Keveházi Gábor követte, aki igen rövid idő alatt eltüntette Harangozó koncepcionális törekvéseinek emlékét. Ebben az első perctől kezdve szövetségese volt szinte a teljes balettegyüttes. Az állandó hatalmi és presztízsharcok következtében morálisan megfáradt társulat rettegve gondolt minden erőskezű vezetői szándékra, lett légyen

az koncepcionális vagy önös érdekű, mindemellett mámoros örömmel üdvözölte a felszínen boldog, barátságos szellemi semmittevést és álbiztonságot. Tanulságos Keveházi újbóli hatalomra kerülésének módszere is. Akkor négyen pályáztak a székre. A szakmai kuratórium állásfoglalása előtt – sokan állítják: Keveházi kulisszák mögött szorgalmazott javaslatára – a balett szakszervezeti bizottsága meghallgatást szervezett, amelyen a pályázók a teljes együttes előtt előadhatták elképzeléseiket. A szakszervezet azt is elérte, hogy – bár hivatalosan és elvileg a döntést ez nem befolyásolta – a balettegyüttes minden tagja szavazhasson a neki tetsző jelöltre. Keveházi populáris előadásával toronymagasan megnyerte a szavazást. A szakmai kuratórium néhány, névtelenségét megőrző tagja kiszivárogtatta: a grémium többsége nem tartotta meggyőzőnek egyik pályázatot sem, de „mivel az együttes Keveházit akarja”, rá voksoltak. Az akkori operaházi igazgató (aki a kinevezési jogot gyakorolta) korábban – állítólag – kijelentette: amíg ő vezeti az intézményt, Keveházi nem lesz benne balettigazgató. Aztán – „mivel az együttes és a szakmai kuratórium őt akarja” – mégis kinevezte. A történet alappéldája annak, hogy hatalmat könnyebb szerezni, mint tehettséget. Keveházit már első igazgatói periódusában is azzal vádolták (szerintem jogosan), hogy átfogó művészeti kérdésekkel szinte egyáltalán nem foglalkozik. Erre második igazgatósága alatt sem cáfolt rá. Köztudott volt (minden megkérdéztet megerősítette), hogy az együttest Hágai Katalin, a művészeti tanácsadó irányítja, a kisebb-nagyobb személyi ügyekben pedig – állítólag – befolyáshoz jutott, korosodó kartáncosnők döntöttek.

Akármilyen botrányosan és bután sikerült (féléves nevelésigényes kínlás után) Horváth Ádám kormánybiztosnak az elmúlt évadban Keveházit leváltania, a balettigazgató távozása nem jelent nagy veszteséget a balettművészetnek. Sőt! Véleményem szerint: vezetői szemlélete és módszerei, művészi érzéketlensége, valamint az általam (is) a műsorpolitika alapján vélelmezett tény, miszerint semmiféle átfogó, hosszú távú szakmai-művészi koncepcióval nem rendelkezett, igen sokat ártott a műfajnak. A tehetetlen, érdektelen, koncepciótlan egy helyben topogás az elmúlt öt évben meglátszott a repertoár alakulásán is. Keveházi kollektív túlélésre bázisozó igazgatása nagymértékben hozzájárult ahhoz, hogy a műfaj és az együttes a politikai és hatalmi harcok védtelen játékszerévé vált. Ilyen helyzetben könnyen lehet olyan „megfelelő személyeket” találni, akik rögvést képesek közepes alatti szakmai felkészültségükről elhinni és elhitetni, hogy az kiemelkedő.

Ha hinni lehet a sajtóhíreknek és egyéb személyes közléseknek, Keveházi Gábor leváltása után – egy napra – művészeti tanácsadóját, Hágai Katalint és Cserta József első magántáncost nevezték ki az együttes élére. Másnap – állítólag – a miniszteri biztos az általa foganatosított szóbeli kinevezéseket meg nem történtté nyilvánította, aztán még aznap kinevezte Eldar Alievet balettigazgatónak és Volf Katalint művészeti vezetőnek. Aliev, a Keveházi által szerződötett üzbég-orosz balettmester a hírek szerint már az első napon megmutatta diktatórikus stílusát: elbocsátással fenyegette meg azokat, akik megfogalmazták elégedetlenségüket amiatt,

hogy az együttes tudta és megkérdéztet nélkül neveztek ki balettigazgatót. A fenyegetés néhány hét múlva kis híján valósággá vált: Aliev – nagyon úgy tetszik: megalapozatlan és részben koholt vádak alapján – felüggesztette művészeti vezetőjét, és fegyelmi vizsgálatot rendelt el ellene. Amit néhány hét múlva – nem kis mértékben miniszteri közbenjárásra – leállított. A történet a továbbiakban azzal színesedett, hogy a miniszteri biztos kiírt egy balettigazgatói pályázatot, amit egy hónap múlva (a pályázatok beérkezése után) visszavont azzal, hogy mégis inkább a majdan kinevezendő operaigazgató írjon ki balettigazgatói munkakörre pályázatot (a rossz nyelvek szerint Aliev formai okok, azaz diplomahiány miatt nem pályázhatott). Úgy tűnik, a jövőben már nem Horváth gondja lesz a balettigazgató kinevezése, mert bár a nemzetierőforrás-miniszter hivatalosan (írásban is) kinevezte operaigazgatónak, néhány nap múlva önként le kellett mondania.

Aliev viszont megbízott balettigazgatóként változatlanul pozícióban van, és egyik első ténykedéseként felújította a *Giselle*-t. Mivel Eldar Aliev a balett világában is igen kevésbé ismert személyiség, megítélésének alapjául jelenleg csak az a felújítás szolgálhat. Az új *Giselle* pedig klasszisokkal rosszabb és korszerűtlenebb a réginél. Aliev a koreográfiában alapvető változtatásokat nem eszközölt, de kétségtelen: az első felvonásban kibővített egy kettőst, és átalakított egy kartáncot. Főleg ez utóbbi sikerült nagyon rosszul: az új tánc stílustalan, koreográfiailag zavaros, hangulattalan. A második felvonás átalakított látványvilága is határozottan rontja az előadás összminőségét. Aliev munkája persze nem amatőr vagy minősíthetetlenül pocskék, hanem „csak” nemzetközi összehasonlításban közepesnél gyengébbre osztályozható. Előző *Giselle*-ünk viszont egy „ötös alát” minden bizonnyal megérdemelt. Arról pedig egyelőre senki sem tudhat, hogy Aliev rendelkezik-e hosszú távú, a magyar nemzeti balett számára készült, nekünk megfelelő koncepcióval. Kiszivárgott jövőbeli premiertervei mindenestre eléggé ijesztőek.

Arra a kérdésre, hogy vajon miért tűntek el szinte teljesen az Operaházból az átfogó koncepcióval színre lépő balettigazgatók, dolgozatom végén sem tudok válaszolni. Azt viszont határozottan állítom, hogy az értékvesztés évtizedes folyamatában, a kollektív károkozásban, a mostani ijesztő helyzet kialakulásában valamilyen mértékben minden szereplő felelős. Kicsik, nagyok egyaránt. Nem lehet ugyanis kényelmi okok vagy valós egzisztenciális félelmek miatt büntetlenül támogatni egy olyan rendszert, amely kitartóan araszol a művészi önfelszámolás felé. És a balettművészet szellemi elitjének végre be kellene látnia, hogy – ha a balett újra országos figyelemre érdemes művészetté akar válni – nyitnia kell. Ki kell kászálódnia végre a szellemi provincializmusból, a szűk látókörű szakmai belterjességből, le kell számolnia a bizánci típusú, haladást gátló hierarchikus szemlélettel, és aktívan keresnie kell a művészi innováció testreszabott lehetőségeit. A táncosok általában pályájuk rövidségére hivatkozva félnek a nagy változásoktól. Pedig a szárnyaló, kreatív művészi prosperitás már néhány év múlva elképesztő élményekkel szolgál. Elcsodálkoznának a mai fiatalok, ha egyszer megérezhetnék ennek az állapotnak különleges, nagytársulati ízét.

A harmadik emelet

BESZÉLGETÉS VOLF KATALINNAL

– A kezdet kezdetén mi motoszkál egy balett-táncos fejében?

– Táncolni akar. Van esetleg szerepálma, talán szeretné eltáncolni Csipkerózsikát vagy Flaviát... De ez nem egyenlő a nagybetűs élettel. Dolgozni kell, a többi alakul. Van, akiről kikiáltják, hogy tehetséges, de bármi történhet. Van, akire azt mondják, nem annyira tehetséges, és van, akire azt, hogy „majd meglátjuk”. És hogy ki hova jut, az szerencséből, pillanatból, kicsi puzzle-okból áll össze. Mindenre van pró és kontra: valaki egyszer csak eltűnik, mert mégsem eléggé tehetséges. Más váratlanul kinyílik, mint az orchidea, és gyönyörű lesz.

– Ehhez képest maga, aki 1983 óta a Magyar Állami Operaház tagja?

– Akkoriban nem volt még trendi kimenni és körbetáncolni a világot. Komoly harcokat kellett vívni azért, hogy valaki bejusson az Operaházba. Más rangja volt.

– Idővel első magántáncos lett. Kossuth-díjas.

– Balerina lettem.

– Aki megfutotta az útját?

– Nincs bennem hiányérzet. Nagyon jókor nagyon jó helyen voltam, jó együttesben, jó barátokkal, jó kollégákkal, jó vezetőkkal, jó előadásokban, jó utazásokban, jó hangulatban. Nagyon-nagyon jól működött minden.

– Egyenes vonalú a pályája?

– Az összes személyes buktatójával, de igen. Mindennap fogtam a rudat, és dolgoztam. Nem volt karácsony tizenöt évig, mert csak remegett az ember, hogy neki előadása van... Jön a sok ünneplő, tele pocakkal, nekem meg be kell melegíteni A diótörőre, spiccre kell pattanom, forogni, emelni... Más kérdés persze, hogy tizenegy órától te vagy a balerina. Az nagyon nagy átlényegülés. Amikor az ember válogat a könyvek között, az a reggel nyolc óra. Na, ehhez van kedve, az a tíz óra. És akkor elkezd, és az első ötven oldal után beszippantja a könyv. Az a tizenegy óra.

– Kacsingatott másfelé?

– Volt, amikor el akartam innen menni. Valami fiatalos lázadásból, nem is tudom... Kos vagyok, néha fejjel megyek a falnak, de ebből az állapotból szerencsére gyorsan visszarángattak. Egy komoly térd sérülés után viszont sok minden megfordult a fejemben. Utólag derült ki, hogy 1994. december 6-án nem csupán a térdem, a pályám is megszakadhatott volna. Ebbe persze akkor nem gondoltam bele: a következő



fél évben vissza kellett magam dolgozni! Nekem, aki rendes kislány vagyok, négyéves korom óta folyton szót fogadok... Be kellett hajlítani a térdemet, kifelé kellett fordítani, föl kellett állni, át kellett menni a túloldalra... Csináltam, csináltam, oldottuk meg a napi problémákat, meg sem fordult a fejemben, hogy nem leszek többé balerina. Akkor jöttem rá, milyen nehéz ez az egész... Addig nem vettem észre, mert a szüleimtől nagyon jó adottságokat örököltem a tánchoz. Fizikálisan, izomzatilag, alkatilag. Nehéz volt, mert minden nap nehéz, de nem volt plusz nehéz, amivel a legtöbb kollégám küzd. Viszont a műtét után rájöttem, milyen megpróbáltatás újra ráállni a spicc-cipőre! Komoly öntudatra ébredés volt. Akkor váltam igazán balerinává. Akkor kezdtem más szemmel látni a táncot. Másképp hallani a zenét. Másképp bánni a partnerekkel. És főleg önmagammal.

– Ezek már a kilencvenes évek...

– ...És ami történt az országban, az a mi harmadik emeletünkön – a balett az Operaház harmadik emeletét birtokolja, a főigazgatóság az elsőt – ugyanúgy megtörtént, ha nem is tízmillió emberrel, de százal-százhuszszal. Ez egy miniállam.

– Ez a nyolcvanas évek végén még nem tűnt föl?

– Nem figyeltem rá. Végeztem a munkámat, hiszen én része vagyok egy egésznek, és azon belül kell a munkámat rendesen elvégezni. Nagyon-nagyon sokat dolgoztam, és nagyon-nagyon fáradt voltam. Volt, hogy három darabot próbáltunk egyszerre! Csak az érdekelt, hogy hazaérjek, hogy egyem valamit, és fekédek, és bámuljak ki a fejemből, mert tudtam, hogy másnap kezdődik előlről... Országos ügyekkel nem foglalkoztam, és megmondom őszintén, most sem szívesen teszem. Én balerina vagyok, aki nem akar a világ minden történéseiben részt venni! Nem erről akarok beszélgetni! Nem akarom, hogy ez legyen túlsúlyban.

– De egyszer csak észre kellett vennie, hogy nem csupán tánc van a világban...

– Ez folyamatosan alakult ki... Eljött egy pillanat, amikor azt éreztem, hogy szeretnék nyugodtan karácsonyozni, azt gondoltam, eleget táncoltam, csináljak a fiatalabbak, akik még őrjöngenek érte. Viszont tudom a szakma minden csínját-bínját, és akkor úgy alakult, próbáljuk meg, hogy amit tizenöt évig a saját bőrömről tapasztaltam, át tudom-e adni annak, aki most kezdi... Ezzel indult a balettmesterkedésem. Ez nem a miniállam működése: ez az én szakmai utam. Az egyetlen kakuktojás voltam, aki spicc-cipőbe bújtam, és vagy háttal álltam a tükörnek és kiabáltam, vagy fordult a kocka, és nekem kiabáltak.

– És hogy a politika is beteszi a lábát az Operaházba...?

– Nyilván előbb látszott már, mint ahogy én észre akartam venni. Az sem lehetett csak szakmai döntés, hogy Vass Lajos került ide, mindenesetre nem volt ennyire feltűnő. A szakmaiságot nem érintette a dolog, tehát én sem akartam ezzel foglalkozni! Működött a színház, működött a harmadik emelet. Ami most nagy baj, hogy szakmaiatlanság van. A politika korábban is bent volt, de a szakmába nem szólt bele. Most bent van a politika, és a szakma se jó. Ezzel van baj. Nem biztos, hogy a politikával, hanem a szakmaiatlansággal.

– Miben mutatkozik meg?

– Nem körültekintő. Nem mutat tiszteletet emberek iránt. Önző, pökhendi és nagyképű.

– A jelenség melyik szintjével találkozik?

– Az első emeleten, aztán a harmadikon.

– Szóval, mi a baj?

– Az, hogy bulvár lett az egész, ami méltatlan a házhoz, az egész épülethez! Ybl Miklós szerintem felrobbantáná az épületet, mert ami most zajlik benne, körülötte, alatta, fölötte, az szégyen. Csócsáljuk, mint a hiénák a húst, marcangoljuk szét, és a lényeg elveszett. A színház veszett el! A produkciók vesztek el, a művészek vesztek el! Régen mindenki azt gondolta, hogy ha nem volnának a művészek, akkor a többiek nem dolgozhatnának a házban. Most meg fordítva van. Pedig a művészekért jönnek be az emberek, ki is járna nekik ezért a tisztelet. A szeretet. Olyan sok-sok dolog veszett el nagyon gyorsan, és alakult alpárivá, gyalázatossá, szegyénteljessé... Lassan harminc éve dolgozom az Operaházban, de abban biztos vagyok, hogy egy színházat nem lehet úgy működtetni, ahogy most teszik! Kisebb színházat, ahol kisebb projektek vannak, ahol előadásokra lehet összeszedni embereket, talán lehet, de a Magyar Állami Operaházat nem.

– Az emberek túl akarnának élni? Ebben a miniállamban is?

– De hiszen a túlélésben nincs semmi inspiráció, nincs semmi plusz! Megcsináljuk középszerűen a dolgunkat, letudjuk, hazamegyünk, aztán csörög a mobil-

telefon, hogy megjött a fizetés. Ebben semmi fantázia, semmi érdekes nincs! Akkor inkább zárjuk be a házat.

– Néha úgy teszünk, mintha tennénk valamit, de a szívünk mélyén tudjuk, hogy nem teszünk semmit. Abból ugyanis nehézségeink támadhatnak, ha csinálunk valamit...

– ...Nehogy valamit jobban csinálj, mint a főnököd, és ne hívd fel a főnököd figyelmét arra, hogy baj van, mert abban a pillanatban megbüntetnek. Kikapsz. Ez se inspiráló... Ezzel csak egy helyben toporgunk,



Schiller Kata felvételei



és a középszernek nyitunk utat. Tomboljatok, menjetek, és tegyétek tönkre!

– Sokan belefáradnak.

– Ez a szorító érzés, ez a fölengedem-leengedem, ez a kiszámíthatatlanság nagyon-nagyon fárasztó. Ott tartok, hogy bemegyek, elvégzem a munkámat, arra a nyolc percre, amennyit a színpadon töltök, próbálok mindent kint hagyni az utcán... Bizsergett a gyomrom huszonöt évig a megtiszteltetéstől, hogy átléphetem az Operaház küszöbét, teljesen mindegy, hogy balerínaként vagy balettmesterként, de most nem akarok bemenni! Szeretem a balettot, szeretem a darabokat, a tánclépéseket, a zenét: tőlem ezt ne vegyék el azért, mert azt gondolják, hogy a koncon marakodni lehet!

– Mindennek a pénz a mozgatórugója?

– Sok pénzt akarnak? Akarjanak! De a színpad nem hazudik. Ha oda kimegy a középszer, abból középszerű előadás lesz. Az odavezető út odavezethet bárkit, de attól még nem lesz tehetségesebb valaki, mert a színpadra játszott magát! Vagy odajátszották! Miért az dönt rólam, aki kétszer ment föl azon a lépcsőn, amelyen én már kétszázézerszer? Kívül-belül ismerem a kollégáimat: miért nem lehet elgondolkozni azon, hogy esetleg van abban valami, amit mondok? Hogy merik megkérdőjelezni a tapasztalatot, az eltöltött időt, a napi munkát?

– Mi történt?

– Keveházi Gábor balettgazgató el, Hágai Katalin egy napra balettgazgató, aztán egyszer csak Eldar Aliev, egy idegen, aki vendég balettmesternek volt ideszerezdette egy évre, lett a balettgazgató. Mindenki megrökönyödésére. Engem meg odatettek mellé művészeti vezetőnek. Én voltam a pajzs. Én, aki ott-hon vagyok, tudok a kollégákkal beszélni, ismerem a rendszert a színházban... És akkor három hétig dolgoztam, aztán egy csütörtökön négyszemközt beszél-

gettem Horváth Ádámmal, az Operaház miniszteri biztosával, pénteken még *Giselle*-balettmester voltam, de aznapra tizenötünket kötetlen beszélgetésre hívtak az első emeletre. Szombaton reggel tíz óra előtt két perccel a balettigazgató kirúgott. Vasárnap semmi, hétfőn képesítővizsga volt, kedden negyed tizenkettőkor meg jött egy hölgy, hogy menjünk át a jogi osztályra, ahol közölték velem, hogy fegyelmi eljárás indul ellenem, és nem mehetek be a házba. Azért, mert szombaton el szerettem volna mondani az együttesnek, hogy már nem vagyok művészeti vezető... Akkor három, öltönyös ember rontott be a próbaterembe, és kioktatott, hogy ez jogilag nem jó. Én meg mondtam nekik, hogy maguk miatt áll a próba, ahogy a mondanójuk végére érnek, folyik tovább. Mert abból csináltak ügyet, hogy én állítólag beszüntettem a munkát.

– *Mi játszódhatott a színpalak mögött?*

– Az ősszel kezdődött. Odahelyezték Horváth Ádámot miniszteri biztosnak. Szakmailag jókat hallhattak rólam, ezért kineveztek művészeti vezetőnek, valószínűleg, mert a Hágait kiebrudalták, és nem volt más olyan, akinek esetleg van valami respektje. De az igazi kérdés, hogyan lehetett Eldar Aliev balettigazgató! Ki javasolhatta? Mert ő lett! Csináltam mellette, amit gondoltam, mert útmutatást senki nem adott, a balettigazgató elindult a saját útján, én pedig napi szinten dolgoztam az együttesrel. Aztán elmondtam Horváth Ádámnak, mit tapasztalok, amit ő nyilván visszamondott Alievnek. Az azért hozzátartozik, hogy az együttes kilencven százaléka nem akarta ezt az embert balettigazgatónak. Hetvenen jeleztük a kinevezése másnapján a miniszteri biztosnak, hogy így ne bánjanak velünk. Ez egy vadidegen ember, akinek az a dolga, hogy balettmester legyen. De hogy lett belőle a Magyar Nemzeti Balett igazgatója?

– *Mi lehet a történet mögött?*

– Talán hogy jó élet-halál urának lenni. Meg az irigység. De hol marad a művészet? Hol marad az Operaház? Ez színház! Emberek szeretnek itt lenni, szeretnek színházat csinálni, az másik téma, hogy jót vagy rosszat, de nekünk az a dolgunk, hogy ha este bejön a közönség, és fölmege a függöny, akkor arra a két-három órára csodát lássanak! Hogy pénz meg hatalom? Milyen álságos dolgok ezek!

– *Próbálták saját kezükbe venni a saját sorsuk irányítását?*

– Igen. Aztán gyorsan kirúgtak engem, és akkor mindenki elkezdett félni. Emlékszem, milyen hely volt ez akkor, amikor én bekerültem, és tapasztalom, milyen most... Bár ettől nem leszek tehetségteleb. Volt már Kossuth-díjas vízvezeték-szerelő, legyünk rá büszkék.

– *Csak hogy akar-e Kossuth-díjas vízvezeték-szerelő lenni?*

– Ennél bizakodóbb vagyok. Dacosabb. Nagyon rossz forgatókönyv, ha szétverődik az együttes, mert akkor a Magyar Nemzeti Balett sorsa pecsételődik meg, ezért azt gondolom, menjen el a rossz! Ne én menjek el... De nem tudok előre gondolkodni, mert elvették a jövőképeimet. És ami még rosszabb, a fiatalokét is, akik dolgozni akarnak, akik táncolni szeretnének, akiket le kellene szerződtetnie a Magyar Állami Operaháznak, akikkel foglalkozni kellene, akiknek tovább kéne adnunk az évtizedek alatt főlhalmozódott tudásunkat,

hogy megvillanhasson előttük az esély: egyszer megvalósulnak a szerepálmaik...

– *Ez a rossz forgatókönyv. Írjuk meg a jót.*

– Zárjuk le a múltat, mert rettenetes ez a bizonytalanság, ez a hurcibálás január–február óta! Vissza akarom kapni az életemet, hogy ne ezzel kelljen foglalkoznom. Legyen egy megnyugtató balettigazgató, és olyan főigazgató, akivel együtt tud dolgozni. Az együttes már úgyis annyira szét van zilálva, hogy évek keltenek, amíg újra együttesről beszélhetünk... Begyógyíthatatlan sebek ejtődtek, ez a nagyon nagy baj. Szakmai irányba kellene fordítani a dolgokat. Jöjjenek jó balettmesterek, jöjjenek, akik a napi mókuskereket jól tudják működtetni. A leggyilkosabbat, a reggeli balettórát, a reggeli tréninget szakemberek csinálják, mert nincs kiépítve balettmestergárda. Legyenek balettmesterek akár közülünk is, és próbáljunk meg tényleg jókat is idehozni! Az emberek darabokon, előadásokon kovácsolódnak össze. Turnén hangolódnak össze, akár veszekedve is, bárhogy, ami emberi! És, sajnos, el is kéne bocsátani embereket a harmadik emeletről.

– *Belegondol abba, hogy ez magával is megtörténhet?*

– Igen. Ahogy meg is történt. Viszont lehetne másfelé is terelni az embereket. Beszélgetni kéne velük, ki mit képzel a jövőjéről. Hogy szeretne-e még ezen a pályán mozogni, vagy inkább vidékre költözne, mert bazsalikomot természetene. Megtervezni, hogy azokat, akik közelednek a pálya végéhez, tudják-e még valamire használni.

– *Vérig sértették.*

– Mélységesen megaláztak. Azzal, hogy sok hazugság volt a dologban. És nem tudtam semmire felkészülni, nem tudtam, mire számítsak. Agyament dolgok történtek. Kitűzték például a fegyelmi tárgyalás időpontját, majd küldtek egy levelet, hogy nem aznap, hanem két nap múlva lesz. Mire a jogászom jelezte, hogy akkor nem lesz itthon. Erre küldtek egy levelet, miszerint én kértem, hogy akkor legyen a fegyelmi tárgyalás, amikor nincs itthon a jogászom.

– *Megalázták?*

– Ha ezt Bartók Béla vagy Tóth Aladár, vagy Ferencsik János teszi velem, akkor elgondolkozom, hogy valamit tényleg rosszul csináltam. De hogy két olyan ember, aki öt perce ült be a székbe, ráadásul az egyik még az országba is... Föl kellett volna tépniem az ajtót, ordítanom, szórnom a hajtűket, mint egy dívának? Én összeomlottam ettől az aljasságtól, mint a lufi. Másoknak kellett szólni az érdekemben, hogy az azért túlzás, ha a Volf Katinak letiltják a kártyáját... Hogy az épületbe azért engedjék be... Voltak emberek, nem is föltétlenül a balettből, akik maguktól szóltak, és ez nagyon jó érzés. De nekem mindig idő kell, hogy tudjam hova rakni, miért történt, ami történt. Nem jó érzés visszamenni a színházba, és úgy tenni, mintha mi sem történt volna. Nem tudok úgy tenni, mintha nem történt volna semmi, mert becsapom magam. Tudom, útban voltam, mert az a fontos, mi lesz a zsákmánnyal. De vannak emberek, akik nem a zsákmányért mennek dolgozni, hanem mert hisznek valaminben. A színházban, a táncban, az Operaházban.

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE: VARGA SÁNDOR MÁRTON

Tragédia-trió

SZEGEDI BESZÉLGETÉS RÁTÓTI ZOLTÁNNAL,
ÓNODI ESZTERREL ÉS TRILL ZSOLTTAL

Az idei Szegedi Szabadtéri Játékokon *Az ember tragédiáját* Vidnyánszky Attila rendezte, aki Madách drámai költeményét korábban már Beregszászon és Zsámbékon is színpadra állította. Bérczes László a próbafolyamat alatt beszélgetett a három főszereplővel, az Ádámot játsszó Rátóti Zoltánnal, az Évát alakító Ónodi Eszterrel és Trill Zsolttal, aki már a korábbi Vidnyánszky-rendezésekben is Lucifer volt. Az alábbiakban rövidítve közöljük az interjúkat. A teljes beszélgetések *Az ember tragédiája – Egy előadás születése* című, a Szegedi Szabadtéri Játékok előadásáról készülő werk-könyvben jelennek meg a Helikon Kiadónál, a Magyar Dráma Napjára, a *Tragédia* első kiadásának százötvenedik évfordulójára.



RÁTÓTI ZOLTÁN

– ...Mindannyian fiatal Ádámot és nálánál idősebb Lucifert képzelünk magunk elé.

– Mert mindig ezt látjuk a színpadon. Színházi sztereotípiák. Egy naiv, ártatlan és tudatlan fiatalembert képzelünk, aki kérdez, és nem tudja a válaszokat. Rácsodálkozik a világra – tehát fiatal, gondoljuk. Miközben nincs tudásunk arról, a Jóisten hány évesnek teremtette meg Ádámot. Valójában a rácsodálkozás nem az életkorból következik, hanem abból a pusztán tényből, hogy először lát meg dolgokat. Lucifert például. Gondold el, először lát egy

másik férfit. (...) Ahhoz, hogy Ádám folyamatosan megkérdőjelezze létezése értelmét, kellenek az érett férfi pórússokba égett tapasztalásai. Nem egy ifjú csetlése-botlása, hanem egy tapasztalt ember sokszorosan igazolt kételyei izgatnak bennünket.

– Ültem benn a próbán, és azt vettem észre magamon, hogy ebben az új fénytörésben szinte felfedezem a *Tragédiát*. Ismerni vélem, olvastam-láttam sokszor, és rájövök: nem ismerem. Az *Időre* is másként tekintek: amíg Ádám és Éva ki nem lép az Édenkertből, annak, mármint az időmúlásnak, nincs is szerepe. A történelemmel születik meg az „előre” és „vissza”, szóval a sokat emlegetett és sokszor kétségbe vont haladás gondolata.

– Minden most és örökké történik. Benne vagy a mostban, és közben rálátsz magadra a végtelen időből. Ezzel a szemlélettel válik érthetővé az, amivel sosem tudtam mit kezdeni: Ádám szereplője is, szemlélője is az eseményeknek. De az álomban, márpedig a *Tragédia* színről színre, álomból álomba lép, megkettőződhetünk, és ez az előadás erre épít. Bizonyos történelmi színekben belép egy másik Ádám is, és ebben az álombéli skizofréniában nézői és szereplői vagyunk az adott történetnek.

– Ez a félálom mezsgyéje, ahol tudjuk, hogy álmodunk, de hagyjuk, hogy történjen velünk az álom. Akarjuk továbbálmódni magunkat.

– Gyerünk tovább, mondjuk magunknak, és próbálunk visszaaludni.

Ez a vállalt kettősség megkönnyíti a munkámat, mert végig ugyanaz az Ádám maradhatok, és szavakkal-geisztusokkal reagálhatok Éva vagy Lucifer felé az álmodott, másik színész által játszott Ádám cselekedeteire.

– Az indulás pillanata – a próbán azt láttam, és itt van például döntő szerepe az életkornak, hogy a harmadik, kulcsfontosságú színben, az indulás előtti pillanatokban nem két fiatal ébred trillázva és sugárzó energiával, hanem két érett ember néz fáradtan és riadtan a világra.

– Igen, ott a kétely. Tudjuk, legalábbis érezzük, hogy olyan változás következik, aminek nem sejtjük a kimenetelét. Igen, bennünk a félelem, mi lesz velünk, mi lesz az emberrel. Így indulunk neki az álomnak: a tapasztalatokkal felvértezett ember óvatos székszéssel, nem pedig a vagabund fiatalok vakmerőségével. Tisztában vagyunk a téttel. De ott egy harmadik személy, Lucifer: az ő bátorsága, nem pedig a mi lendületünk viszi tovább a dolgokat. Bennünk már ott az első sokk, a legnagyobb, ami lehetséges: a létezés.

– A harmadik színben egy öntudatlan állapotból átléptek a létezés megélt tapasztalásába.

– És ez katartikus élmény. Ha jól csináljuk a dolgunkat, akkor ezzel találkozunk a néző: kezdetben a lelki súlytalanság gomolygó, tét nélküli állapota, amiből egyszer csak áztuhanunk az emberi létbe. Súlyt kap

a fizikai és lelki létezés. Emelem a kezem, és visszahullik, ugrom, és visszazuhanok.

– A próbán olyannyira egymásra hangolódva dolgoztatok, hogy egy idegen azt gondolhatta volna, ez a három színész évek óta együtt játszik.

– Az egymásra hangolódás a kiindulópont. Anélkül bele se foghatunk. Ehhez persze az is kell, hogy feltétel nélkül elfogadjuk egymást. Márpedig én feltétel nélkül elfogadom Zsoltot és Esztert. Bizalom kérdése ez, és nem volt okunk bizalmatlanul fordulni a másik felé.

– A szerepben is bízol? Magad mondtad, egy érett színész már Luciferre kacsingat.

– (...) Az az igazság, hogy most, hogy kérdezed, elgondolkodhatok ezen a problémán, de egyébként eszembe sem jut. Nincs rá időm. Rátóti, a színész nem szemléli most saját helyzetét: benne van, csinálja, és bízva bízunk.

– Oly korban élünk, és nem egy-két évre, de évszázadra gondolok, amikor a szkepszis, a kétely erősebb, mint a hit, a bizakodás. Meg is van rá minden okunk. Ezért Lucifert sokszor közelebb érezzük magunkhoz, mint Ádámot és Évát.

– Nincs ezzel baj. „Színészből” fogalmazva: az a ziccerszerep. De mégiscsak az előadás egésze a fontos. És Lucifer is bukik, ha nincs mellette, vele és főként vele szemben egy erős Ádám.

– Illetve olykor Lucifer sem olyan erős, mint azt megszoktuk. A próbán ezt láttam: az első találkozás alkalmával nem (csak) a hatalommal bíró Luciferre, de a köreidet megzavaró férfira néztlél féltékenyen. Két férfi és egy nő – három egyenrangú ember. Nem a megszokott felállás, amiben van két sükebóka, bukdácsoló ember és egy mindent jobban tudó, felettük álló lény.

– Ezt szoktuk meg: Lucifer megmondja a tutit.

– A Nemzeti Színház rendkívül sikeres előadásában is ezt látjuk: két hamvas fiatal és az őket uráló Lucifer. Nem véletlen, hogy a színészek közül a remek László Zsolt „viszi el tejjelt”. Azon a bemutatón találkoztunk. Akkor már tudtad, hogy Ádámot fogod játszani. Segített vagy hátráltatott ez a munkában?

– Nem befolyásol. Élvezettel néztem, milyen gazdag fantáziával létrehozott előadás, remek ötletek sorával találkoztam, voltak persze eset-

leges, öncélú megoldások is. Gondosan meghúzott szövegeknyv, jól követhető történet, hatásos képek... De egy-egy jó előadás a maga saját nyelvét beszéli, azt nem befolyásolhatja egy másik nyelvet beszélő produkció mégoly jó ötlete sem. Ezért nézhettem meg kíváncsian, nyitottan Alföldi rendezését. Jó élmény volt, de nem tudtam azonosulni egyik szereplővel sem. Mellesleg egyre ritkábban tudok. Lehet, hogy benem a hiba.

– Szegeden mi lesz az én dolgom, a néző dolga? Kivel, mivel tudhatok majd azonosulni?

– Van egy mondat, amit Attila kiindulópontként, vezérlő fonalként használ. Ádám többször felteszi a kérdést: „Hová lesz énem zárt egyénisége?” Gazdag, titokzatos mondat. Hogyan védjem önmagam, hogyan kerülhetem ki a sérüléseket, ki is az, akit védenem, őriznem kell..., hogyan leszek része valaminek úgy, hogy közben ne morzsolódjak fel, hanem megteremtsem és megőrizzem egyéniségem teljességét? A nézőt az első pillanatban kétségek közé vetjük, amikor a létezés felfoghatatlan döbbenetével szembesítjük, és kételyről kételyre lépünk vele együtt egészen addig a pillanatig, amikor Ádám kimondja: „Legyőztél, Uram.” Ez, ugye, Éva mondatát követi, aki bejelenti a gyermek jövetelét. Ez az egyszerű, természetes történés mindent felülír. Ádám itt semmisül meg: jön egy új erő, egy új ember. Hiába látta minden utódját a történelem útjain, hiába kapott választ a kérdésre, mi lesz belőle néhány ezredév során, ezek a válaszok nem törik össze annyira, mint a kézzelfogható tény, hogy egy gyermek érkezik. Mindenkül ki lehet lépni, ki lehet menekülni, hiszen ez történik a történelmi színek végén...

– Lapozzunk, mondhatja mindig.

– Itt most nem lehet továbblapozni. Az a gyermek megfogant, létezik. És ez a gyönyörű, pozitív tény földre dönti Ádámot. Katartikus megsemmisülés ez. Nincs mit kérdezni, gondolkodni, időt húzni, ki lépni. Ime, a kétségbevonhatatlan tény: az élet maga.

– Ez a mindent felülíró tény, a gyerekek, a te életedből hiányzik.

– Hiányzik. Ezért is érint és sebez meg ez a fájdalmasan gyönyörű befejezés.

– Az a befejezés, „Mondottam, ember, küzdj és bízva bízzál!”, ami a ti példányotok szerint Ádám szájából hangzik el. (...) A történelem útjait bejáró, csalódott Ádám mondhatná ezt akár cinikusan is, de Vidnyánszky előadásait ismerve ez kizárt.

– Ez a mondat nem tűr ironiát, idézőjelet. Illetve esetünkben azt igen, hogy Ádám valami őstudást idéz.

– Ádám „elveszi” ezt a mondatot az Úrtól, és ha már ő biztat bennünket, fel kell tennünk a kérdést: Ádám hisz?

– Azt a kegyelmi állapotot, amit magával hoz a Paradicsomból, soha nem veszíti el. Luciferral szemben már az elején kimondja: „Nem érzem-é Istenem végtelen kegyét!” Ez a tudat, a Teremtőbe kapaszkodás biztonsága átsegíti a történelem buktatóin, mert hite nem az egyes korszakok alkalmi vallásaiban gyökerezik. Belehelyezkedik ő a sokistenhit vagy egyistenhit aktuálisan érvényes rendjébe, de hite egy végtelen, egyetemes, időtől független őállapot. Ebben is segít az a kettősség, ami lehetővé teszi a kilépést az éppen zajló jelenből. Az állandóságból tud Ádám ránézni a folyton változóra – és ez az állandóság maga az isteni kegy.

– Ha jól értelek, csalódhatunk minden, az ember által kreált hitben, de ennek nincs köze ahhoz az eredendő hithez, amit nem érint meg a kétely.

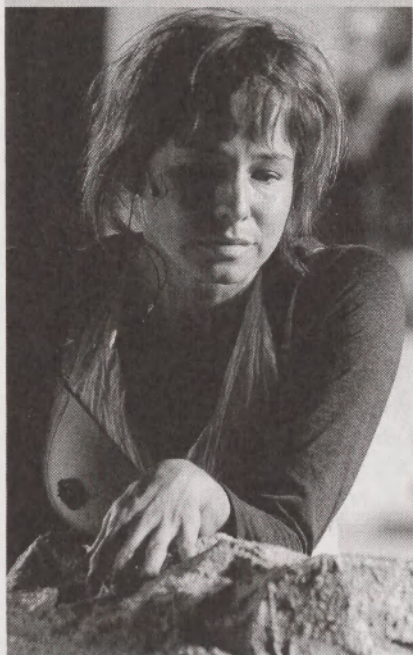
– Ezért mondhatom azt bizonyossággal, hogy Ádám hisz.

– Egy másik alapkérdés: Ádám szereti Évát? Nem szoktuk ezt megkérdezni, mert magától értetődőnek tartjuk. Egy szerep megformálásakor azonban a magától értetődőre is rá kell kérdezni.

– Nem ismer mást. Egy testből lettek, összetartoznak. Olyan természetes összetartozás ez, amire a későbbi utódok csak vágyakozni tudnak, reménytelenül. Vágyakozás a megkérdőjelezhetetlen társra, az őstudásra, az eredendő hitre. Mindezzel ez a két ember rendelkezik. Teljes biztonságban olvadnak egymásba. Ezért olyan fájdalmas az, hogy a történelmi színekben elszakadnak egymástól, tétován bolyonganak, és egy-egy pillanatra valakiben felismerni vélik a másikat. Ádám és Éva összetartozása több, mint amit mi a szerelem, a szeretet szavával megfogalmazunk. Itt is segít az előadás által felmutatott állandó-

ság: alteregóinkkal együtt bolyongjuk végig a történelmi színeket, de ki-kilépve azokból hordozzuk a két ember eredendő egységét. Ezt az egységet hordozza az előadás egésze: hömpölygő, meg nem álló, végtelen folyamatot látunk. Akár egy szélfúttá hajfonat: egy tincs, egy szál eltűnik, felbukkan, mozog, teker, kigyózik az időben.

ÓNODI ESZTER



– Néztem tegnap a próbát, életemben először ültem a Szegedi Szabadtéri Játékok nézőterén, riasztó és lenyűgöző volt egyszerre. (...) Lehet itt természetes, őszinte, emberi gesztusokat alkalmazni? Durvábban fogalmazzok: lehet itt jó színházat csinálni?

– (...) Ha valami, hát épp Madách Tragédiája az, ami meg tudhat szólalni ezen a végtelenbe vetett színpadon. A folyamatos megállások egyelőre nem zavarják, sőt segítenek. Tudok közben gondolkodni, az adott pillanatot a térben hol, hogyan tudnám erősíteni, árnyalni.

– Nem félsz, hogy „önállósítva magadat” megzavarod a nagy egészet? Szabad vagy a térben?

– Szabad vagyok. Attila biztatott is: Éva öntörvényű lényét kell megélelnem, azt a Nőt, akit Lucifer kóstolgat ugyan, de sehogy sem talál rajta fogást. Ádámot kézben tartja, Évával nem tud mit kezdeni. Szabad vagyok a térben, de ez feladat, ezzel élnem kell. Másként ez nem derül ki. Lucifertől, mindenkitől függetle-

nül mozdulok, néha semmivel sem törődve szinte átgázolok az adott pillanatban fontosnak tűnő helyzeteiken. Vagy csak állok, leszakadva a történelem forgatagáról.

– Nem azért tűnik szabadnak Éva, mert Lucifert csak Ádám izgatja?

– Ezt nem így gondolom, és Attila sem. Folyamatosan keressük – és találjuk! –, hogyan kóstolgatja őt Lucifer. De hiába. Ahogy mondtam: ezen a nőn nem talál fogást. A kudarc fordítja mindig Ádám felé. Éva olyan pluszenergiákkal és kisugárzással bír, hogy arról lepattan bárki, még Lucifer is. Ezt az ösztönökből táplálkozó energiát a mi változatunkban Éva onnan nyeri el, hogy már kezdettől áldott állapotban van. Ez csak az utolsó színben tudatosul benne, és a nézőnek sem kell erre hamarabb rájönnie, de nekünk segít ez a „titkos tudás” az álmokban szereplő Éva megteremtésében.

– „Világnak anyja én leszek” – mondja Éva már az elején. Ez az öntudat és magabiztosság engem mindig zavart, pedig talán csak egy asszonyi sejtésről van szó.

– Ösztönről, semmi többről. Én egyelőre kicsit ironikusra hangszereltem ezt a mondatot, hiszen Ádám néhány négyzetméternyi földdarabot, egy „trágyadombot” nevez ki otthonunknak. Ebből kell várat építenünk, ezt próbálom belopni az előbbi mondatba. Honnan tudja Éva, hogy a világnak anyja ő lesz? Tudja. Ha mindenre rákérdezzünk, csupa ellentmondás a mű. Két ember, akik semmit nem tudnak – és néha úgy szólalnak meg, mint akik mögött ott az emberiség évezredes történelme. Nem szabad mindenre rákérdezni, mert elveszünk.

– Pedig ezzel felbátorítasz, hogy olyasmit kérdezzek, amit rendezőtől, kritikusától, magyartanártól nem mernék: két almafáról, a tudás és a halhatatlanság fájáról beszéltek. Aztán az egyik, a halhatatlanság valahogy elfelejtődik. Vagy nem figyelek eléggé? Te hány almába harapsz bele?

– Egy almába. Abba is csak belekóstolunk. Elindulunk ugyan a halhatatlanság fája felé, de akkor már jönnek a „népek”, angyalok, ördögök, emberek, zene van, forgatag van, kiüzetünk... A halhatatlanság almája pedig félregurulva hever a színpadon. Már nem arról van szó. Ha a Tragédiát kisrealista logikával, sztanyiszlavszkiji következetességgel

próbálsz megfejteni, eltévedsz. Ez a darab óriási szabadságot kíván alkotótól is, nézőtől is. (...)

– Budapesten egy kis lyukban próbáltatok. Vannak olyan megoldások, amik itt, a nagyszínpadon már nem működnek?

– Nem is a tér, hanem a föld... A paradicsomi színek majdhogynem légiés koreográfiája a sáros, tapadós, ragadós földkupacban minden, csak nem légiés. Dagonyázunk, nem balettozunk. De ettől én nem ijedek meg. Ennyit már megtanultam: abból főzünk, ami van, sőt erényt kell kövacsolni a hátrányosnak tűnő helyzetekből is.

– A föld segít: igazságot ad a pillanatnak. Lehet, hogy sutának és nem „művészinek” érzed a mozgást így, de én azt láttam, hogy álságos szépség helyett az élet igaz, kínlódással teli szépsége mutatkozik meg abban, hogy estek-buktok-másztok, küzdötök a földben. Neked, pesti lánynak mennyi közöd van a földhöz?

– Arról beszélek, milyen a viszonyom azzal, ami a színpadon van, de az talán többet is elárul majd. Kezdetben idegenkedtem. Az eszemmel tudtam, hogy ez jó, de attól még pokoli rossz érzés volt: hol vizes, ragadós, hol torkot kaparón poros, belemegy az orrodba, a bőrödbe, tüsszögsz, krákogsz... színészi szempontból hálátlan, és akkor nagyon visszafogottan fogalmaztam. Ez volt hétfőn, amikor meghozták a földet. Kedden még „rá is raktak egy lapáttal”, mert megduplázták a mennyiséget. Akkor már mozdulni is alig tudtunk benne. És képzeld, tegnap, szerda este már kicsit otthonos volt. Még megrettenek, ha három ember ráugrik, mert száll a por mindenfelé: gyerekkoromban asztmás voltam. De már nem is olyan hideg, és már nem is olyan vizes, és ha fűszál akad a kezembe, nem első gondolatom az a tehén, aki azt kérődzve vagy másként feldolgozta, és már nem is rettegek, mikor akad a kezembe egy giliszta... Szóval szokom a földet. Van egy kis házunk a Balatonnál, és tavaly fejembe vettem, hogy ott elkezdek kertészkedni, ültetgetni. El is ültettem egy cserép bazsalikomot, ami egész nyárom virágzott. Szóval fűszernövényekben utazom... Virággal is próbálkoztam, elsőre nem sikerült, de nem adom fel. Megszületett bennem ez a vágy, talán az Idő hozta el, néha elvonul-

ni, ki a nagyvárosból, kapálgatni, babot, borsót ültetni, szüretelni...

– Kicsit romantikusan hangzik, de elhiszem. Már csak azért is, mert akinek a földhöz inkább köze van, az a nő. A férfiak magasra vetett fejjel terveznek, filozofálnak, nyomják a szöveget, messzire néznek, de felbuknak az első rögben. A nő az, aki a hétköznapiakra figyel, és őrzi az életet. Ezért nem talál fogást Éván a férfiak. Ő nem vesz részt, a vitát ráhagyja a férfiakra, de a tutit ő mondja meg, az elején is, a végén is. Beleharap az almába, ezáltal minden megváltozik, majd lezárja a darabot egy mondattal: „anyának érzem, ó, Ádám, magam”, s minden megváltozik.

– Még szép.

– Hát ez az. Ott áll Ádám és Lucifer, és nem találnak fogást. Te két férfit látsz magad előtt?

– Ki más? Két férfi áll előttem. Ez például tipikus Éva-mondat. Ki más látnék?!

– És azt gondold, ilyet csak egy férfi kérdezhet. Két férfit látsz, de te Ádámot szereted. Ezt most tekintsük kérdésnek.

– Őt szeretem, nem? Ezen nem gondolkodom. Nem azért, mert nő vagyok, hanem mert szerelemről tulajdonképpen nincsen szó a darabban. Két ember magától értetődő kötelékével találkozunk. Ez a kötelék végigvisz bennünket egy életen át. Az egyes történelmi színekben mi nem arra törekszünk, hogy a szerelem sokféle arcát mutassuk meg, sokkal inkább az állandóságot, két ember megkérdőjelezhetetlen összetartozását éljük meg. Ebben a folyamatban vannak finomságok, nuánszok, amik mind azt szolgálják, hogy minden ízében összeérjen ez a kapcsolat. A paradicsomi lángolásba bekerülnek az élet elemei: féltékenység, fásultság, egymáshoz öregedés... Ha itt van szerelem, akkor annak egész íve, története fontos, annak minden árnyalatával együtt.

TRILL ZSOLT

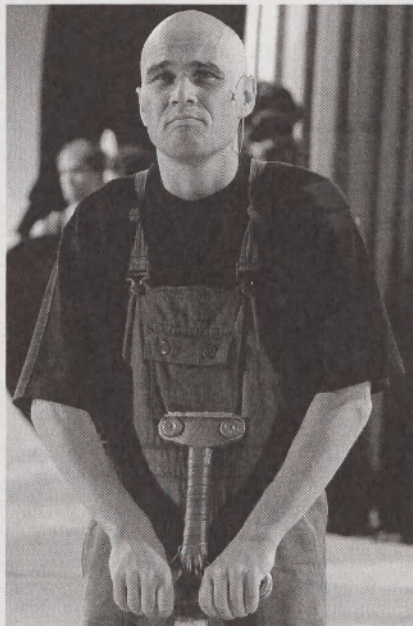
– Én nem tudok eligazodni ezen az em... Látod, embert akartam mondani, pedig ő Lucifer. „Mondd, ki vagy?” – kérdezi Ádám, de választ nem kapunk. Ádámmal kérdőzök: ki vagy?

– Egy ember. A mi előadásunkban Lucifer ugyanúgy megszenvedi az utat, ahogy Ádám is, Éva is.

– Mit akar ez az ember? Mi a célja?

– Valamiképpen közelebb szeretne kerülni a nagy egészhez, felfogni azt. Érteni mindent, s benne az embert és önmagát. Ahogy a színházon, a színházcsináláson keresztül mi más akarhatnék magam: megismerni önmagam. Lucifer vajon miért válik ki az angyali kórusból? Miért képzeld magáról többet?

– Mert többet tud.



Veréb Simon felvételei

– De nem tud mindent. Neki is végig kell mennie a maga útján, ahogy mindannyian végigmegyünk, végigcsináljuk az életet. Hogy közel kerüljünk valami végső igazsághoz. Ő nagyon közel van ehhez. De nem ő a végső tudás.

– Maga a madáchi szöveg is csupa ellentmondás. „Megesküvéim vesztök-re”, mondja Lucifer, majd néhány pillanattal később a reményt kínálja fel az emberpárnak. Ennél többet az Úr sem mond a végén.

– Hát ez az! „És a csatától meg ne fussatok: / Egére egy kicsiny sugárt adok, / Mely biztatand, hogy csalfa tünemény Egész látás – / s e sugár a remény.” Ezt mondom, igen. Tizenkét éve már, hogy Luciferrel küszködök, és nem tudom feloldani ennek az embernek az ellentmondásait. Mert mi az ő reménye? Az ember bukása? Nem hiszem. Küzdést akar, ezt ki is mondja. És Ádám küzd, ahogy Lucifer is. Két küzdő férfi végigcsinál valamit. Ennyit tudok, nem sokat.

– Lucifer rakja a súlyokat Ádámmra. Próbára teszi.

– De magát se kíméli. Az úrban gubbasztó Ádámot hátára veszi, és

végighurcolja az eszkimó színen. Ádám kapaszkodik Luciferbe, aki cipeli őt, eggyé válnak. Ahogy Lucifer is egy volt az Úrral, belőle szakadt ki.

– És ebben az előadásban az Úr sokszor Ádámmal azonos. Az Úr, Lucifer, Ádám szentháromsága, amiből „oldalbordaként” kiszakad Éva.

– Abszolút egység. Egy az ember – és végtelenül sokféle. És egyetlen ember is hányféle tud lenni?! Innen az ellentmondásosság.

– A befejezés Lucifer szempontjából minek minősítendő?

– Bukásnak. De megint jön az ellentmondás: ami Lucifernek bukás, az Trill Zsoltnak siker. Mert Ádám folytatja, végig akarja élni az életet. És Trill Zsolt ennek örül. De annak is örül, hogy belebújhat egy olyan alak bőrébe, aki mindent kétségbe von. A kérdésedhez visszatérve: több ez a befejezés, mint siker vagy bukás. Te, a néző, remélem, egyszerűen éled meg ezt: az élet zeng fel a maga végtelen összetettségében.

– Tizenkét év után mennyi kérdés! Pedig azt mondtad, érettebb ez a Lucifer.

– Érettebb, igen. De róla mindent tudni soha nem fogok. Ebben a mostani alakban benne van az egykori kölyök ereje és ártatlansága, és benne van a negyvenedik évéhez közelítő Trill sok-sok fájdalmas és örömteli tapasztalata. Egyszerre akarom hozni a kijevei főiskoláról érkező fiatalember süvítő energiáját és a felnőtt férfi érettségét. (...)

– És az ismeretlen színésztársak? Rátóti is, Ónodi is új partnerek. Beléptek egy előadásba, amit te már jól ismeresz. Hátráltatta ez a munkát?

– Egyáltalán nem. Előzőleg magam is félttem, lesz-e türelmem, tudnak-e új dolgok születni... Felesleges volt a félelem. Hárman háromféle világból jöttünk, de abszolút nyitottan egymás felé. Kíváncsiak vagyunk egymásra, rácsodálkozunk egymásra. Élvezem. Zolihoz például sokkal finomabban kell „nyúlni”, mint annak idején Varga Jóskához, aki Ádámot játszotta. Egy csomó mondatot most fedezek fel, mert tőlük másként, nem a már megszokott módon hangzik. Ahogy Eszter például anyaként megszólal... De valójában minden mondatra igaz ez: mintha most hallanám meg őket először. Nyitottság és bizalom kérdése ez, és figyeld

meg, ez az egész beregszászi csapatra jellemző. Talán még nem vesztítettük el az ártatlanságunkat. Talán nem.

– *De vajon nem veszik-e el az előadás hihetetlen egyszerűsége azzal, hogy ezen az óriási színpadon a forgószínpaddal beforog az egyiptomi színpad a díszes trónnal, majd jönnek a görög oszlopok...? Tudom én, a szegedi szabadtérin nyújtani „kell” valamit a közönségnek...*

– Nem veszhet el! Erre kell ügyelni. Mert ez mégiscsak három ember személyes, intim története. Ez a feladat: a végtelen térben, a színes, látványos díszletek közt megőrizni a pillanatok személyességét.

– *Ami ebben segíthet, az a színpadot uraló, hatalmas földkupac. Annak igazsága van. Ötven ember teljes erőből húzza-vonja az alatta lévő ponyvát, azt nem lehet mintha-húzni, abban nem lehet mintha-felbukni...*

– Ebből a kettősségből kell teremteni: a föld súlyos igazságából és a festett oszlopok mintha-színházából. Attilában ezt bírom: színházat teremt a semmi közepén is és a Dóm kicicomázott díszletében is. Az arányokat kell tudni, és akkor nem hibázunk. Egy évtizeddel ezelőtt a *Sardafass, a hímbozsorkány* című előadásunkat játszottuk Új-szegeden, a Dómmal szemben, a Tisza túlsópartján. Semmi nem volt. Üres tér és 220, mármint az áram. Most meg minden van. Aztán meg megyünk Beregszászba, ott játszunk. Egyik se könnyebb vagy nehezebb. Színház. (...)

– *„Hová lesz énem zárt egyénisége?”, ismételtetik az előadás vezérlő mottóját.*

– Alapkérdés. Visszajárhatok, vehetek földet (vettem!), lefotózhat a haverom a kukorica közt (lefotóztott)... de tény: amikor húsz évvel ezelőtt elmentünk a kijevei főiskolára, kiszakadtunk abból a közegből, amibe addig tartoztunk. Megváltottunk. Már nem vagyok olyan, mint a velem egykorú srácok, az unokatestvéreim, akik a faluban maradtak. Jöttünk-mentünk a világban, élmények értek, nem lehetek ugyanaz. Nyitott vagyok minden újra, de közben ösztönösen kapaszkodom a gyökereimbe. Nem Madách mondta segít ebben, sokkal inkább a génjeim, az ösztöneim. Háromszáznegyven kilométer Budapesttől, nem távolság. Debrecentől még közelebb.

Ha vissza akarok menni, vissza tudok menni. Én ott töltődök fel, viszsza jön a gyerekkorom, és a színházcsinálásnak köze van a gyermeki létezéshez.

– *Amikor hazaérsz, mik az első mozdulataid?*

– Vízet szoktam inni, kútvizet.

– *Udvari kút?*

– Van ott kút, de rettenetes a vize, mert az tulajdonképpen vályogvető gödör volt, nagyon mélyre kéne fúrni, hogy jó vízhez jussunk. Az utca túloldaláról hozzuk vödörrel. Iváshoz, főzéshez az a jó. Ott van nálam a bögre, kortyolok, és a számban tiszta víz, a gyerekkor íze. Aztán megtörlöm a számat, és körülnézek. Hogy mi változott, mióta legutóbb itthon voltam.

– *Miben méred a változást? A városi ember néz egy nagyot, és azt mondja: „jé, itt a múltkor egy kiskocsmá volt, most meg egy bank!”*

– Én is nagyot nézek, amikor meglátom, hogy mennyit nőtt az akácfa lombja, hogy elöttyognak a kiscsibék, ilyenek. Közel van hozzánk a temető, arra is átnézek, erre egy friss sír, arra egy sírkő bukott orra... Nézelődök, pásztázok, otthon vagyok. Ez a szülői ház, a múlt. De három házzal odébb van a mi földünk, négyünké, az már a jelen. Nemcsak a múlt, a jelen is odaköt. Jó érzés, hogy ott nekünk dolgunk van.

– *Mik a nagy tervek ezzel a földdel?*

– Semmi, csak hogy van, a miénk. A gyerekeké. Az Idő mindent elrendez. Amit én nem tudok megoldani, megoldják majd a gyerekek. Ezt remélem.

– *A Lucifer-féle csalfa tünemény, a remény. „Mi dőre a cél...” – ezt is ő mondja.*

– Mi a cél? Nem tudom. Talán egyszer lezárni egy előadást, egy szerepet, és azt mondani, nincs tovább. Nem tudom. Éjjel három van, fáradt vagyok. De holnap délben is hiába kérdezel, akkor sem tudok erre válaszolni. Élni, természetesen. Játszani, természetesen. Játék közben ilyeneken nem gondolok, hanem cselekszem, azt remélem, természetesen. Amikor én elindítok egy gesztust a színpadon, az tudatos és öntudatlan egyszerre.

– *Gurult feléd az alma, felvetted, és váratlanul messzire hajítottad, fel az Úr felé, és tovább.*

– Tudtam, mit csinállok. Nem az a színesztet, hogy elveszíted a fejedet. De a cselekvés, a megszólalás mégsem töprengés végeredménye. Minden a jelenlétből következik. Ha jelen vagy, ha száz százalékig ott vagy, és te vagy az, vagyis Lucifer, ugye, mennyi ellentmondás?, akkor az egyetlen lehetséges történés következik be. Például felkapom az almát, és túlhajítom az Urat. Az elindított mozdulatnak a végét is tudni kell. Én azért hajítom az almát, hogy leverjem trónjáról az Urat. Egyszer le is verem. De félek, ha túlhajítom, betöröm a Dóm egyik ablakát!

AZ INTERJÚKAT KÉSZÍTETTE:
BÉRCZES LÁSZLÓ

ÉLET ÉS
IRODALOM
IRODALMI ÉS POLITIKAI HETILAP

MINDEN PÉNTEKEN!

KERESSE A HÍRLAPÁRUSOKNÁL VAGY FIZESSEN ELŐ!

Kedvezményes éves előfizetési díj 15.500 Ft

Megrendelhető a szerkesztőségben:

1089 Budapest, Rezső tér 15.

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

e-mail: lapterjesztes@es.hu

Proics Lilla

Hatásokon túl

KISVÁRDAI FESZTIVÁL

A művészet az igazság szépségét kereső játék, ami által szerencsés esetben az alkotók és a közönség is okosabbá, érzékenyebbé, nagyszerűbbé válik. A hatalomnak azonban a gondolkodó, érző, öntudatosan bátor alattvaló/szavazó hiányzik a legkevésbé. Ráadásul a mindenkori hatalomgyakorlók jellemzően nem képesek befogadni a művészetet (hosszána a kivételeknek), mert nincsen praxisuk a befogadásban, ezt kompenzálva pedig kisszerűen, ostobán a kultúra fölé helyezik magukat. Minél ócskább minőségű a hatalom, annál gőgösebben viszonyul a kultúrához, annál szemérmelenebbül igyekszik maga alá gyúrni az élő és a halott alkotókat. Ezt az általános helyzetet cifrázza kis hazánkban a rendszerváltás óta oly gyakran elhangzó szöveg, amely az országhatároktól független összetartozásról, a kulturális nemzeti egységről öblöget. Ki nem érti ma már, hogy mindez vacak érzelmi manipuláció: legyen bármilyen politikai kurzus, borítsa akár az eget is nemzeti önfény, a kultúra, a határon túli magyar kultúra, a határon túli magyar színházak helyzete periferikus (a számok pontosabbak, mint a szavaim: a fesztivál idei költségvetése 60 millió forint, 19 millióval kevesebb, mint tavaly), és továbbra sincs kapcsolata a magyarországi színházzal. Sajnos, ennek a játszmának a másik oldalról mi, színházzal foglalkozók is részesei vagyunk, miként az egész belhoni szakma. Tudható, van egy maroknyi kivétel – meglehet, mást nem is érdekel ennek az írásnak a tárgya –, de a külföldi magyar színházak innen Budapestről ma is lidérces, messze fény.

A kisvárdai fesztivál a huszonhárom éve alatt rengeteg, állításaiiban pontos és kíméletlen kritikát kapott: a válogatás esetlegességétől a helyszínek alkalmatlanságáig bezárólag, sőt azon túl is (a Bán Ferenc irodája által jegyzett, ide kidolgozott színházi épület terve lassan elavul). Mindezekkel nyilván egyet is érte, szeretnék mindenkit arra emlékeztetni, hogy Kisvárdán 1988 óta minden évben megtartják a Határon Túli Magyar Színházak Fesztiválját. Magam csak néhány éve járok ide (először a fesztiválújság korábbi főszerkesztője, Stuber Andrea hívott), azóta igyekszem azok közé tartozni, akik *egy-két napra szoktak jönni*. Szerencsémnek tartom, hogy idén a zsűri tagjaként végig jelen lehettem. Ez alatt a pár év, illetve néhány nap alatt feltűnt, hogy a helyiek vendégszeretetét inkább a személyesség, semmint a célirányos fejlesztés jellemzi. Ugyanakkor a fesztivál bulváros csillogásának hiánya is teszi, hogy a politika itt még nem kezdett el előadást elemezni, hanem megelégszik azzal, hogy megnyitja és bezárja az eseményt. Ezzel arányos az országos média érdeklő-

dése, ezen belül persze, hála a magyarok istenének, a jobboldali nemzetmentő sajtót sem érdekli a határon túli magyar színjátszás.

Sajnálatos indikátorjelenség azonban, hogy évek óta távol marad a Kolozsvári Állami Magyar Színház (a *Kisvárdai Lapok* XIII. évfolyama 7. számának 6. oldalán megjelent Zsigmond Andrea főszerkesztő efelől érdeklődő levele, illetve az érintettek válaszai). Bármilyen szimpatikus is a helyiek eltökéltsége, képtelenség lesz a rendezvény komolyságát ilyen körülmények közt megőrizni: ez a fesztivál nem létezhet az egyik legjelentősebb határon túli magyar társulat nélkül.

2011-ben három helyi, értékismerő szakember válogatott: Romániából (Erdélyből) Dr. Ungvári Zrínyi Ildikó, Szerbiából (a Vajdaságból) Vicsek Károly, Szlovákiából (a Felvidékről) Hizsnyan Géza. Nem tudok arról eleget, miben más a három régióban a magyar színházak helyzete, de érzésem szerint egymástól alapvetően eltérő (kultur)politikai, közéleti viszonyok közt dolgoznak a társulatok. Magyar színjátszásról ugyanakkor az egyenlőtlenségek tudomásulvétele mellett sem beszélhetünk a határokon túli színházak nélkül: már az itt látott előadásokból világosan kiderül, milyen erőkből és szándékokból dolgoznak a legtöbb helyen, ám a magyar szakma részéről, részünkről mégis sokkal kisebb figyelmet kapnak, mint a budapesti színházak (de még a vidéki színházak is felülreprezentáltak hozzájuk képest) – több kényelmet engedünk meg magunknak, mint amennyit illene. Ezek az erők és szándékok ugyanis azonnal hatnak az emberre – legyen aztán az adott előadással kapcsolatban bármilyen kritikus is –; szinte bármelyik színház produkcióját nézve azt tisztán lehet érezni, hogy abban a közegben, ahol ők dolgoznak, elemi fontosságú a közönséget elérniük. Ami pedig külön tiszteletre méltó, hogy nem adják olcsón.

Több társulat már a darabválasztással komoly feladatot tűzött ki magának. A válogató a Nagyvárad Magyar Színház Pirandello *Hat szereplő szerzőt keres* című előadását javasolta a fesztiválra – ez volt a nagyvárad Magyar Színház nyitó produkciója az évek óta felújítás miatt nem használt épületben. A hosszú ideje könnyed előadásokban, illetve tét nélkül feldolgozott klasszikusokban gondolkodó társulat ezzel a darabválasztással és munkával jelezte az irányváltás szándékát. A szezon végén volt szerencsém néhány kollégámmal a színház minievadójába bepillantani, ezért gondolom, hogy az irányváltás mögött tudatos építkezés áll, ami egy új vezetésként érthető is. A Pirandello-mű a csapatépítés miatt szerencsés vállalkozásnak tetszett, de ez a pillanatnyi színészi

kondíciók és a rendezői túlvállalás miatt kevésbé sikerült. Néhány helyzetbe hozott színész jól teljesített, de az előadás egészében a tulajdonképpen feladat nélkül színen levő társulat nem tudott a helyzettel mit kezdeni – a rendező pedig hagyta ennyiben a dolgot.

A másik, a mércét magasra helyező csapat a temesvári színház társulata, amely Shakespeare *Ahogy tetszik* című művét Koltai M. Gábor rendezővel vitte színre. A fesztivál legszerencsétlenebb helyzetbe kerülő előadásának címét ezennel nekik adományozom, lévén a nyitó napon egy formátumos *A velencei kalmár* (erről később), illetve a Várszínpadon a hivatalos

ünnepélyes nyitó beszédek soha véget érni nem akaró vonatottsága után mutatták be. A helyhez adaptált verzió pedig tovább növelte a hátrányt: amikor az első jelenet után a Várszínház oldalában, a szabadban ügyetlenül ácsorgó közönség a játzókkal együtt elindult vissza a természetbe – az ardennes-i erdőbe száműzve –, akkor a helyzet ügyetlensége ráterhelődött az egyébként sem könnyen befogadható előadásra. Ez, valamint a rendezés kiemelte a színmű alighanem egyébként is létező bágyadságát/lassúságát. Az előadás szerethető erénye a színészi eltökéltség, ami leginkább a nyolcvanas évek alternatívának nevezett, ma is érvényes dalainak markáns megszólaltatásában nyert formát.

A harmadik, magát jelentős feladat elé állító társulat a Komáromi Jókai Színház volt, amely Csehov *Cseresznyés kertjét* vitte színre Martin Huba rendezésében. Az előadást az általunk (a zsűri által) is díjazott egyéni színészi teljesítmény miatt lehet dicsérni (illetve még néhány színész talált magának, magában utat ebben a poros világban), a korlátozó rendezői gondolkodás azonban némileg behatárolta lehetőségeiket. Az előadást rengeteg üres forma, tartalmatlan, ráunható gesztus puffereli, ám van egy szép pillanata, amivel meg is lepi a nézőt: Ranyevszkaja (Bandor Éva) csókja Trofimovval, a diákkal (Szabó Viktor), és ez pozitívan átértékeli a játék korábbi és későbbi gyengéit. Ez a momentum (különösen színészileg) jól felépített, de az előadás végére elfelejtődik.

Az ominózus csókkal el is értem az általam méltatott bátor és ambiciózus fesztivál-előadások negyedikjéhez, amely a legközelebb jutott céljához. Az Újvidéki Színház László Sándor rendezte *A Mester és Margaritá*ban Margarita búcsúzóul és hálából megcsókolja Wolandot. A levegő is felizzik, az idő is megáll ebben a csókhosszban a világot meghatározó tökéletes pillanatban. Jól és rossz nincs egymás nélkül – ezt a közhelyet töl-



A Mester és Margarita
(Újvidék)

tötték meg itt tartalommal. Hevenyészve ebből a pillanattól kiindulva mondanék az előadás általam feltételezett vállalásairól és megvalósulásukról pár szót: a csóknak nem volt tétje a korábban történeteket illetően, ugyanígy nem lett következménye sem. Mindez az egész előadás felől nézve egy pillanatnyi vetülete annak, hogy a gonosz színházi megjelenítése túlsúlyba került – ami akár szándékos is lehetne, de mert ennek következtében Woland figurája (Balázs Áron) fellazult, kissé elbillent az előadás. Meglehet, ennek egyik oka, hogy Pálfi Ervin Mestere/Jézusa még akkor is érthetetlenül erőtlén, ha a figura és helyzetei dramaturgiai, illetve rendezési tekintetben talán nem eléggé előkészítettek. Pedig egy színekben, játékkedvben, ötletekben gazdag (anyagiakban nem dúskáló színházaknál hajlamosak vagyunk ezt természetesnek tartani, pedig ezért mindig meg kell dolgozni) előadást látunk, a társulatra adaptált szöveggel. Érzésem szerint ez így félig elkészült munka; ha minden résztvevője nekiveselkedne, Bulgakovval elérnének a mába, magukhoz, hozzánk. A bátorságuk ugyanakkor szerethető, nem megúsznivalót játszanak.

Akik a mindenséghez, azaz a drámairodalomhoz kevésbé idealista módon mérték magukat a darabválasztásukat illetően, azok közt is akadtak becsülhető munkák, sőt egy részük kifejezetten invenciózus volt. Ilyen volt például a versenyprogramban ugyan nem szereplő szabadkai *(Egy)mással* című előadás, egy szabályos kamarabulvár, amelyet Mezei Zoltán rendezett Kalmár Zsuzsa és Ralbovszki Csaba szereplésével. (Előtte láttuk a rendező színészi vehemenciáját *Az eastwicki boszorkányokban*, de egy közepszerű alapanyagból mindhiába igyekeztek nemesebb dolgot építeni.) A sztori blódségét ellensúlyozta a magyar szöveg pontos funkcionalitása és a színészek kedvteli játéka. Ehhez képest a Parászka Miklós rendezte csíkszeredai *Csókos asszony*, annak ellenére, hogy ugyancsak felhőtlen szórakoztatás céljából

Cseresznyés kert
(Komárom)

A fesztivál díjazott előadásaival fejezem be az áttekintést. A remek közönségszűri a csíkszeredai *Finito*-előadást jutalmazta. A szakmai beszélgetésen többen is kijelentették, hogy az igazán színvonalas Örkény színházi előadásnál is jobbnak tartják. A rendező Victor Ioan Frunză és alkotótársai annyira bíztak Tasnádi István erdmani ihletésű szövegében, hogy alapanyagként bátran továbbfűszerezték – lett is íze az előadásnak. A közönség nagyszerűen mulatott, miközben verses drámát és társadalomkritikát kapott. A Marosvásárhelyi Nemzeti Színház *Platonov*-előadásában a rendező, Harsányi Zsolt a komédiát vette komolyan, annyira, hogy éppen

szokott színre kerülni, jóval tartalmasabb darab – amit a Csíki Játékszín műfajmegújító ambíciók nélkül adott elő (mielőtt valaki mérgesen felhúzza a szemöldökét: nem kell megújítani a műfajt, bár nem kis érdeklődéssel várjuk, hogy kiderüljön, mi van még egy *Csókos asszonyban*). A hibáktól sem mentes előadás mégis bájos a színészek fiatalos, lendületes frissességének, a zenészek igyekezetének, illetve Zerkovitz Bélának köszönhetően.

a címszereplő figuráját hagyta végig deficitben – mint az előadás utolsó pillanataiban kiderült, azért, hogy Bokor Barna dermesztő gyönyörűséggel elénekeljen egy dalt. Bár ez kétségkívül problematikus vállalás, de tekintettel az előadás végiggondoltan szerkesztett hangulatára, dramaturgiai bátorságára és a változatos színesi munkára, zsúriként megvettük.

A szabadkai Kosztolányi Dezső Színház társulata Tolnai Ottó versét vitte színpadra. Ezt az előadást nemrég láttam (mint ahogy korábban több Urbán András-rendezést), és nem voltam jó véleménnyel erről a színházról. Mesterkélten formalistának, erőltetetten csinálnak, szándékoltnak furcsának találtam témaválasztásában jellemzően monomán előadásait, a humortalanságától pedig konkrétan szenvedni szoktam. Amit pedig kifejezetten ellenszenvesnek találtam, az a fiatal társulat színészi alázatossága volt – a rendezői erővel *nem arányos* tiszteletre méltó hozzáállásuk. A *kisinyovi rózsát* tehát úgy vártam, hogy a szövegre fogok figyelni, hátha az mindent felülír. A verset olvasva, illetve a költészetébe egy picit belecsúsztatva az ember elképed, hogy íme, hát ez a világ közepe. Tolnai Ottó magától értetődő szerénységgel és könnyedséggel – ahogy a legnagyobbak mindig is próbálják *ezt az egészet* megfogalmazni – egyszerűen válaszol a miertre. És másodszorra, Kisvárdán ezt meg tudtam élni. A színészeknek viszonyuk volt a szöveghez, különösen Béres Márta és Mészáros Árpád játszottak úgy vele, hogy humora lett a színháznak, léthumor. Közben itt-ott láttam a fent emlegetett színházi erőltetettséget is, de már nem bántott, mert az előadás, Urbán András és a színészek képesek voltak a verset megjeleníteni.

Amiben pedig (egyébként szinte mindenben) egyetértünk a zsűriben, az *A velencei kalmár* volt mint legjobb előadás. Nem az udvariasság mondatja velem, hogy öröm volt dolgozni Nánay Istvánnal (persze, ő Kisvárdán



Székfossa Zsuzsa felvételei

Finito / (Csíkszereda)

is a minta: rengeteg volt tanítványa várja a dörgedelmeit, mert mindenáron tudni akarják a véleményét – így voltam én is tanítványa, úgy-hogy nekem ez a munka kivételes élmény volt vele), Bicskei Istvánnal, Nagy Viktorral és a zsűrielnök Tasnádi Csabával, pedig a szakmai ízlést illetően meglehetősen diffúz-nak lehetett minket gondolni. A *velencei kalmár* a POSZT-ot is megjárta, s a sors fintoraként – amennyire rekonstruálni lehet a beszámolókból – Kisvárdán jobb színháztechnikai körülmények közt tudott a nézők elé és fölé kerülni. Az előadás a közönséget világunk színházszerű működésével szembesítette, alaposan megmerítve minket *A velencei kalmár* időközön átívelő valóságábrázolásában. Bocskári László és társulata nem „maiasította” a darab antiszemizmusát, antifeminizmusát – és a többi „ügyet”, amelyek pedig akár ma is szólnának –, hanem mindezt elemelte, megszabadította a kor történelmi súlyától, a részletek pontos és erőteljes megjelenítése által. Emberivé vált a zsidó tragédiája, nem pedig zsidóvá az emberé – ahogy időnként ennek a darabnak a színpadra állításánál elő szokott fordulni. Ugyanígy kiderült, hogy a többi szereplő, így a „boldog” pár jövője hogyan hordozza tulajdonképpen ugyanazt a tragikumot, amit Shylock sorsa már beteljesített. Ez a rendezés tehát mintaszerűt alkotott Shakespeare-ből, ahelyett, hogy csupán a szabályszerűt mutatta volna meg.

Ahogy számolom, a fesztivál előadásainak a feléről írtam – amiről nem akarunk beszélni, arról hallgatunk. De mindenek előtt és után visszatérek oda, amivel kezdtem: most és itt jobb híján össze kell fognia a szakmának. Igyekezni fogok – és tudom, hogy sok kollégám segít majd ebben –, hogy az elkövetkező évadokban minél többen eljuthassunk minél több határon túli társulathoz.

www.szhaz.net

Koltai Tamás

Mese, álom, folklór

KÜLFÖLDIEK A GYULAI

SHAKESPEARE FESZTIVÁLON

Mi itt hajlamosak vagyunk arra a tévhitre, hogy a kultúra és sajátlag a színház a „fehér, középkorú, középosztálybeli közönség monolit ízlésének” (Nicholas Hytner) kiszolgálása. Honnan ismerhetnénk az Európán kívüli kultúrát, ha közvetlen szomszédaink kultúrájától is ózdkodunk, alig keressük a vele való találkozást, nem cseréljük ki közös tapasztalatainkat, bezárkózunk a magunk felsőbbrendűség-komplexusába? Holott csak Bécsig pillantva láthatnánk, hogy az Ünnepi Hetekre más kontinensekről is sereglenek a társulatok, Ázsiától Afrikáig és Dél-Amerikáig. A gyulai Shakespeare Fesztivál egyik délelőtti rendezett minikonferencián a multikulturális Shakespeare-ről volt szó. Többek között Brook soknemzetiségű társulatának előadásairól, amelyeket itthon éppúgy nem láthatunk, mint az *Al-Hamlet* című, iszlám-arab kontextusba ágyazott produkciót. Fölmerült egy hozzászólásban, hogy fekete, Puerto Ricó-i, indiai színészek fölléptetése klasszikusokban nem tolja-e el szándékosan a politikai korrektség felé a darabértelmezést, nem a rossz európai lelkiismeret kompenzálása-e, nem borítja-e fel a konfliktusok kényes egyensúlyát. Tipikus mai magyar probléma, Brook *Hamlet*jéről egyetlen idegen nyelvű recenziót sem találtam, amelyben jelentést tulajdonítottak volna annak – egyáltalán észrevételezték volna –, hogy Hamlet és Claudius fekete (Hamlet apja, a Szellem is, minthogy ugyanaz a színész játssza), Gertrud fehér, Ophelia indiai, apja, Polonius fehér, az Első Színész japán, és így tovább.

A vitát megelőző este volt szerencsénk látni a dél-koreai Yohangza Színházi Társulat *Szentivánéji álom*-feldolgozását, amely korábban több európai országban is járt, és Gdańskban néhány éve megnyerte az ottani Shakespeare Fesztivál nagydíját. Jelenleg – és tartok tőle, hogy a jövőben még inkább – a gyulai Várszínház az egyetlen esély arra, hogy az Európán kívüli színházi *mainstream* legalább egy-egy képviselőjével találkozassunk Magyarországon.

Az 1997-ben alakult Yohangza mint hivatalosan és állami szinten elismert (díjazott) avantgárd társulat természetes gesztussal simítja bele Shakespeare-be a dél-koreai kulturális hagyományt: a népi legendát, a folklórt, a táncot, az arc- és testfestést. Honosítja a darabot. Adaptálja a mesét. Megváltoztatja a neveket, a saját tradicionális karaktereivel váltja föl a figu-



JOBBRA:
Vízkereszt
(Rusztaveli Színház,
Tbiliszi)

BALRA LENT:
Szentivánéji álom
(Yohangza Színházi
Társulat, Szöul)

JOBBRA LENT:
Miranda
(OKT Színház,
Vilnius)

Schiller Kata felvételei



rákat. A színházalapító-rendező Jung-Ung Yang fölcseréli Oberont és Titaniát – itt Gabinak és Dotnak hívják őket –, az utóbbi leckézteti meg és kábítja el az előbbit, mert náluk a nő a „főnök”, ő a gonoszkodóan pajkos goblin-manó (vagy tündér), a Dokkebi (vagy Dokkaebi), aki csélsap férjén áll bosszút a varázsvirág nedűjének szembe csöppentésével. Puckból kettő van, ők a Duduri ikrek, közösen rosszalkodnak, és mellesleg konferálják is az előadást. (Néha magyarul.) Zubolyt Ajuminak hívják – neve jobban hajaz az eredeti Bottomra (ülep) annál, ahogy a szemérmes Arany érzékeltette –, szerzetesnő, épp ritka gyógyfüvet gyűjtöget az erdőben, amikor a Dokkebi kocafüleket ragasztat a fejére, hogy görögdinnyét majszóló „Kucu néniként” essen rá az elvarázsolt Gabi-Oberon pillantása.

Könnyedén, kecsesen táncolnak a színészek, siklanak, szökkennek, forognak, és a köznapi mozgásuk is stilizált, koreografikus. Kilencen vannak a szereplők, időnként hárman-négyen vagy többen hátravonulnak, ők szolgáltatják a zenét is, hagyományos hangszereken, főleg ütősökön, megadva mind a mozgás, mind a be-

széd ritmusát, legtöbbször az egymáshoz ütögetett rúd-instrumentumok fel-felpörgetett, elaprózott „megsorozásával”. A beszéd is dallamos-ritmikus – a feliratozott szöveg szerint a koreai változat célirányos egyszerűséggel követi az eredetét –, a finom, libbenő kelmékből szőtt, pasztellszínekben tobzódó, rendkívül finom ízlésű ruhák, fejdíszek, kellékek, az arcfestés halvány fehér vagy élénken kiemelt más színei kellemet és eleganciát sugároznak. Az egész lazán kedéllyel, barátságosan, közvetlenül adják elő, belakják a Várszínpad teljes területét, keresztül-kasul átjártasszák a lelátókat is, megszólítják a nézőket, szemeznek velük, egyvalakit föl hívnak együtt játszani a színpadra, fénylő karikákat dobálnak a közönség közé, egy-egy tört magyar mondattal hízelegve neki. Interkulturális, szórakoztató Shakespeare – delikát minőség.

Folkór- és mesemotívumok szövik át Robert Szturua *Vízkereszt*-rendezését is, amelyet a (nevébe foglalva is) grúz Nemzetiként funkcionáló, épp kilencven éve Sota Rusztaveliről elnevezett, nagy hírű tbiliszi színház játszott. (Szturua 1979 óta a legfontosabb rendezője, 1982-től művészeti vezetője.) Az előadásnak olyan a színpada, mint egy színes kaleidoszkóp, a horizonton csodásan festett, varázslatos háttérfüggönyök cserélődnek, a jelmezek élénk, tüzes színekben csil-



lognak, inkább iparművészeti műtárgynak, pompás ruhakölteménynek, különleges képzelőerővel megtervezett és kivitelezett fantáziatermékeknek hatnak, mint a szereplők hovatarozására utaló viseleteknek. A kiegészítők éppúgy. Akárcsak a haj- vagy fejfedő-kompozíciók, leplek, angyalszárnyak. A mozgások Szturuánál is csaknem táncszerűek, Malvolio pipiskedése mindvégig affektált koreográfia, az őt megleckéztető Mária–Böffen Tóbiás–Keszeg András trió az egyik jelenetben repetitív zenei aláfestésre egy külön kis emelvényről kiindulva négy-öttször megismétli ugyanazt a balettszerű szöveges-énekes betétet. A zene alapjáraton is főszereplő, nemcsak az énekelt részeken: szimfonikus zenekari effektként csap le időről időre, s ezeket a dramaturgiai metszőpontokat általában a szivárvány minden színében játszó fényváltások kísérik.

Mielőtt a miéltre lennének kíváncsiak, tudni kell, hogy Szturua az ezredforduló alkalmából készült előadást „Krisztusnak dedikálta”. (Nem ő mondta így, és a délelőtti konferencián kijelentette: ő maga nem hívó.) A shakespeare-i cselekménybe beleszötte a Krisztus-történetet: az angyali üdvözlést, a születést, a három királyok imádását, az aprószentek lemészárlását és a legvégén a keresztre feszítést. A folyamatos játékba bekelekednek a bibliai történet helyenként beszédes, helyenként néma, zenével és tablóval aláfestett epizódjai. Az elején még közös a kiindulópont – a két mese néhány szereplője azonos, mintha *színész volna benne minden férfi és nő*, Orsino például a „Bibliából” vedlik át, mielőtt hozzákezd a zenéről szóló monológjához –, de később a rendező elfeledkezni látszik erről, marad a bűvópatakszerű misztérium, amely nem tudni, miképp hivatott motíválni a *Vízkereszt* történetét. Hacsak úgy nem, hogy a karácsony körüli heteket teszi meg a cselekmény idejének, egy alkalommal például a szereplők fel is köszöntik egymást a nevezetes napon.

A játék és a teatralitás szépsége vitathatatlan, a színészek a stilizálás, a nem-realista stílus mesterei, egytől egyig birtokában vannak a verbális és fizikális kifejezőeszközöknek, uralják a testüket és a hangjukat, külön-külön és együtt is szakmai mestermunka-sorozatot – ahogy a középkorban mondták, „remeket” – hoznak létre, de nem tudni, hogy az egésznek mi a veleje. Az össztermék bizonytalanságban hagy a rendeltetése felől. Saját otthoni színpaduk sokkal tágasabb és felszereltebb, mint az egyébként bravúrosan önmaga lehetőségei fölött teljesítő gyulai művházé. Az is látszik, hogy a tizenegy éves produkció kihűlőben van – már nem az eredeti szereposztás megy –, maga a mester említette a konferenciáról a próbára távoztában, hogy „megnézem, mit tudok csinálni a romokból”. Ám az antik romok még így is értékesebbek, mint sok mai lakhatatlan ház.

Álom és mese – illúzió és valóság – a terepe Oskaros

Koršunovas *Mirandájának*, amely *A vihar* kétszereplős feldolgozása. De micsoda illúzió és micsoda valóság! Shakespeare száműzöttjei a hatalom kitaszítottjai Prospero szigetén, amely éppúgy nem valóságos, hanem „belső” sziget, mint Koršunovas „Gulagja” – nem tényleges megsemmisítőtábor, hanem a veszélyes ember, a gondolkodó értelmiségi életlehetőségeinek megvonása, szellemi-egzisztenciális *elszigetelése*. Koršunovas Prosperója értelmiségi panelnappaliban él, könyvek, nipppek, állólámpa, keresőgombos rádió, régi típusú televíziókészülék között, az üveg tolóajtón túl a konyha, ahonnan piros lábosban hozza a vacsorát a fotelban gubbasztó, deréktől lefelé lebényt, beszédszerűlt Mirandának. A Brezsnyev-korszak *szovjet* sivársága, a birodalmi olvasztótégelybe kényszerített nemlét kilátástalansága oroszoknak, litvánoknak, grúzoknak – és másoknak – közös történelmi élményük. A tévében a *Hattyúk tava* elakadt embléma-balerinája megy – ha nem épp a híradó valami repülőtéri riporttal –, Miranda kezében balerinanipp, a béna lány görcsösen szorongatott kultikus tárgya, amely a tehetetlen test fölszabadító álmát, a szabad mozgást – a repülést, a táncot – szimbolizáló lélek metaforája. Prospero szokásos tevékenysége, hogy felolvas a lányának, aki mindig *A vihart* akarja, az apa tehát újra elkezd, ki tudja, hányadszor, bemutatja a szereplőket, némelyiket fel is idézi, a kormányost, a clownokat, a gonosz testvér szürke katonai köpenybe – mint valami kényszerzubbonyba – bele is bújlik, úgy jeleníti meg, és közben mesél, elmeséli az életüket, a száműzetést, Calibant, és mert a lány egyre csak Ferdinándot akarja, hát őt is. El is játssza mindet, ő lesz Caliban és Ferdinánd, klottgatás vadember az egyik, fekete szemüveges, affektált celeb fiúka a másik – Povilas Budrys kortalan, kopasz, túsovány színész –, s persze Miranda is átvedlik Ariellé, a légi szellemmé, aki, akárcsak ő, megszabadulni vágyik, és a szűk bár-szekrénybe préselt test – Airida Gintautaita csodás metamorfózison megy át – szemkápráztató álmovízióban meg is valósítja a varázslatos lidercnyomásból kibomló illúziót: a Csajkovszkij-ballett hófehér táncjelenetét.

Koršunovas és a két szereplő a rendezői-színészi fantázia energiáival költőien kitágítja a panellakás hiperrealista valóságát. A tejuveg tolóajtó mögötti szűk folyosórészleten árnyak és transzcendens fények villóznak, a rádió keresőgombja szigetzajokat hoz be, a rádiócsövek kísérteties hatást keltenek a sötétben. Prospero nem tud kitörni száműzetésének börtönszigetéről, be van zárva a saját, gondolatokkal, víziókkal, tehetetlenségérzettel agyongyötört tudatába. Hiába „hívja” a világot, az „mással beszél”. És amikor – talán – jönne valami válasz, már késő.

A *Miranda* kétségbeesett jalkiáltás, nemcsak különleges színházi teljesítmény, hanem ritka értékű morális tett is.

„Nem vagyok az a parfümös alkat”

BESZÉLGETÉS SZEMENYEI JÁNOSSEL

Szemenyei János korosztályának egyik legizgalmasabb, legsokoldalúbb művésze. Noha musical szakon végzett, a prózai szerepek jelentik a kihívást számára. III. Richárd- és Mozart-alakítása a fontos színházi pillanatok közé tartozik. Több kortárs magyar dráma zenéjét ő szerezte, s hosszú távon egy prózai alapú zenés színházat képzel el.

– Két év társulati tagság után eljössz a Vígszínházból. Miért?

– Zalaegerszegi négy évem után a kecskeméti Katona József Színházba, az Új Színházba és a Vígbe hívtak. Eszenyi Enikő azzal csábított, hogy te egy alkotó ember vagy, egy színháznál az ilyenre mindig szükség van. Prózai és zenés szerepeket is ígért, s hogy kiélhetem a zeneszerzői ambícióimat is. De még a zenés darabokban sem építettek rám, *A padlásban* átvettem egy szerepet, a *Hegedűs a háztetőn*-ben Motlt, a szabót kaptam meg, akit már játszottam az egyetemen. Már az első évben hiányérzetem volt, de az ember egy évad után nem hagy ott egy társulatot, amelynek ráadásul számos tagját tiszteli. A második évben kezdett kikristályosodni a helyzet: mindössze pár mondatos szerepem volt a pesti színházi *Tom Jones*ban, miközben emiatt elestem egy főszereptől és egy zeneszerzői lehetőségtől: Rába Roland kért fel az *Jó estét, nyár, jó estét, szerelem* zenei vezetésére, hangszerelésére a Nemzetiben.

– Zeneszerzői ambícióidat a Vígszínházban egyáltalán nem tudtad kiélni.

– A két év alatt tizenöt darabhoz írtam zenét anyaszínházamon kívül, a Vígben csupán *Az ibolyához* pár taktust, illetve a *Kalocsához* néhány sornyi „gyermekdalocskát”.

– A Szabó Máté rendezte Molnár-egyfelvonásosban viszont te játszottad a zeneszerzőt. A vígszínházi közönség ebben a szerepben figyelhetett föl rád.

– Pedig szerintem az nem is sikerült valami jól. De ebben az előadásban sem lehettem „zeneszerző”, például nem zongorázhattam. A másik szereposztásban ugyanis Epres Attila játszott, s mivel ő nem tud zongorázni, így nekem sem engedték. Lehetett volna pedig két különböző karakter, egy Szemenyei János-os meg egy másik. De sem a prózai darabokban, sem a musicalekben nem használtak ki, miközben ez idő alatt egyéb színházakban hét szerepet, köztük négy főszerepet játszottam.

– Te alkatilag nem is vagy vígszínházi színész.

– Ezt nem tudhattam. Eszenyi Enikő az Operett-színházban láthatott még színinövendékként a *Helló! Igen?* című musicalben, ami Schnitzler Körtáncának zenés változata, annak alapján alakulhatott ki benne egy kép, milyen lehetek, de valójában én nem olyan vagyok.

– Nyilván teljesen más közegbe, színházi működésbe csöppentél. Egy körúti bulvárszínház és egy vidéki „minde-nes”, a helyi igényeket egy épületben kielégítő színház két különböző világ. Mi volt a legnehezebb a váltásban?

– A Vígben minden egészen más volt. Zalaegerszegen közösen oldottuk meg a jeleneteket, közösen gondolkodtunk rajtuk. Bagó Bertalan, aki a *III. Richárd*-ban és később Kecskeméten az *Amadeusban* rendezett, a színészen gondolkodik. Eszenyinek meg van egy megmáshíthatatlan elképzelése. Nem kétlem, hogy hisz benne. Eleinte magamban kerestem a hibát, hogy én nem értem, amit ő akar. Visszakérdeztem, hogy Enci, ezt most így akarod, és akkor megmutattam, vagy így, és akkor azt is megmutattam. És ez úgy jött ki, mintha én akarnék rendezni.

– Szóval azt érezted, hogy nem illesz a mechanizmusba?

– A Vígszínház egy gyár, annak minden előnyével és hátrányával. És vannak hagyományai, amiket a közönsége elfogad. Mi Zalaegerszegen teljesen natúr játszottunk, itt viszont minden előadásnál sminkelnek a színészek, kihúzzák a szemüket, pirosító, púder, minden, hogy még az utolsó sorban is lássák őket. A Vígszínház egy parfümös hely, én viszont nem vagyok az a parfümös alkat. Én szeretek úgy kimenni az utcára, hogy majd olyan lesz a hajam, ahogy a szél fújja, a Vígszínházban meg választék kell. Két éven keresztül azt hallgattam, miért nem vágatom le a hajam, és miért ugyanolyan minden előadásban. Holott korántsem volt ugyanolyan.

Az a tapasztalatom, hogy a legtöbb helyen már az elején nincs meg a lelkesedés, és jaj, csak gyorsan görgessük végig. Zalaegerszegen ezt sosem éreztem. Máshol is játszottam vidéken, de ezt a fajta belelendülést, együtt gondolkodást a legjobban ott tapasztaltam.

– Mi vonzott a színház felé?

– Gyerekként semmivel se lehetett lekötöni, így anyukám azt találta ki, hogy verseket mond és énekel nekem. Ez volt az egyetlen dolog, amivel hatni lehetett rám.

– Nem viselt meg nagyon, hogy nem rögtön, elsőre vettek föl a Színművészetire?

– Egyáltalán nem. Bár a Vörösmarty Gimnázium dráma tagozatos osztályába jártam, s gyerekszínészként szerepeltem *A Pál utcai fiúkban* meg a *Légy jó mindhalálig*-ban, és volt színpadi gyakorlatom, fogalmam nem volt arról, hogyan kell elmondani egy verset. És igazából a színházról sem volt fogalmam. A gimnáziumban a tanáraink egyáltalán nem tartottak tehetségesnek, annak ellenére, hogy minden évben egy darab teljes rendezői példányát kellett elkészíteni, és én voltam az egyetlen, aki ezt megcsináltam. A Főiskolán az első rostán még átjutottam, a másodikokon már nem. De nem voltam elkeseredve. Az alatt az egy év alatt jöttem rá arra, ki is vagyok én, mit is akarok. Két út állt előttem: vagy elszegődöm valamelyik színházhoz stúdiósnak, vagy jelentkezem egy színiiskolába. Mind a kettőt elkezdtem. Kerényi Imre hívott stúdiózni a Madách Színházba, illetve beiratkoztam a Theatrum Színiakadémiára, Hajdufy Miklós színiiskolájába. Mivel mind a két helyen reggeltől estig jelen kellett lenni, egy hét után úgy gondoltam, stúdiósként többet tanulok. A legnagyobb probléma az volt, hogy a kollégiumban csak az lakhatott, aki jár az iskolába. Egyébként pesti gimnáziumi éveim alatt tíz kollégiumból rúgtak ki, annyira nem tudtam betartani a számomra teljesen értelmetlen szabályokat, hogy kilencre benn kellett lenni, és tízkor takarodó – végül egy szlovák anyanyelvű kollégiumban kötöttem ki, ahol senki nem beszélt magyarul rajtam kívül. Amikor a Színiakadémia kollégiumából kiraktak, egy ideig barátoknál laktam, hol itt, hol ott, aztán nagymamámnál Székesfehérváron, összevissza, ahol tudtam, szóval ez volt számomra a felnőtté válás időszaka.

– *Egyetem után hívott egy fővárosi zenés színház, te mégis Zalaegerszegre mentél.*

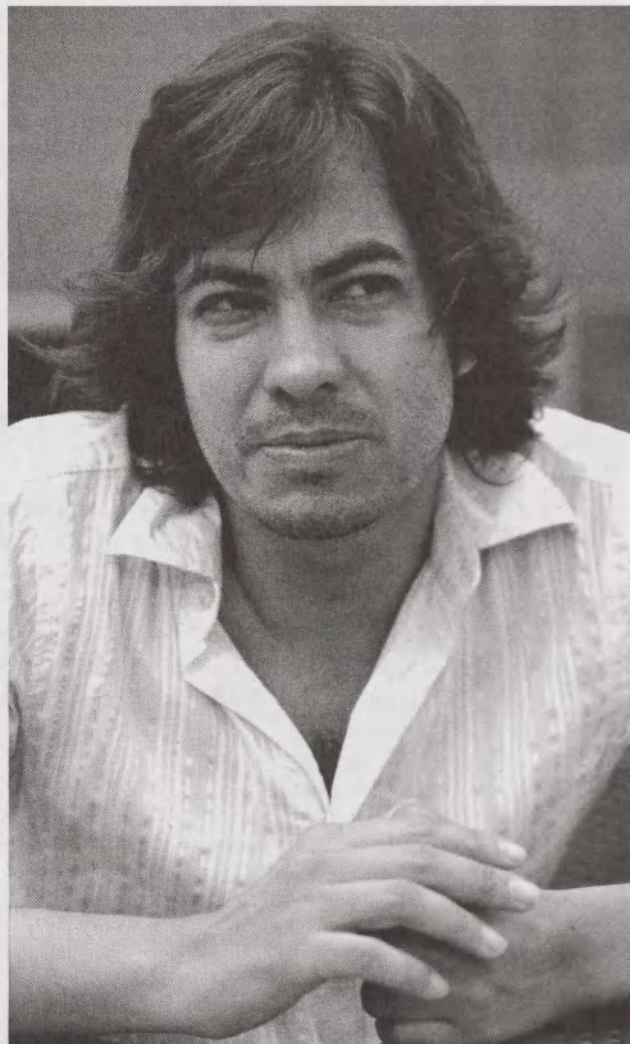
– Azt nem mondom, hogy számomra nem volt dilemma, hiszen mind anyagilag, mind a népszerűség szempontjából a főváros más kategória, de musical szakosként az, hogy egy darabban énekelek, nem jelentett kihívást. És nem jelent a mai napig sem. A hangom egy adottság. Persze ez jó dolog, de az igazi kihívás nekem a prózai színház. És hát nagyon kevesen csinálják jól a zenés előadásokat Magyarországon, egy ilyen létrehozásához meg még kevés voltam. Azt reméltem, hogy a musicalszerepek akkor is megtalálnak, ha inkább a prózai színházat választom; ha valaki elszerződik egy zenés színházba, akkor azt beskatulyázzák egy életre.

– *Szóval lementél Zalaegerszegre, majd huszonöt évesen eljárszottad III. Richárdot Bagó Bertalan rendezésében. Nagy visszhangja volt a szakmában. Honnan tudtál ennyi gonoszt előbányászni magadból?*

– Igazából III. Richárd nem egyszerűen gonosz, hanem egy végtelenül elszánt ember, és Bagóval közösen megtaláltuk azt, ami egy fiatalembert motiválhat a hatalom szempontjából. Mellesleg Richárd harminchárom éves korára már meg is halt, csak éppen nálunk nem szokás huszonévesekkel játszani. Annyira belementünk lelkileg az előadásba, hogy a bemutató után, amikor egy héten keresztül játszottuk a darabot, éjszaka vertem a falat, nem tudtam aludni, mert előjött az utolsó előtti jelenet, amikor Richárd már közeledik a halálhoz, és furcsa rángásai vannak. Akkor értettem meg, amit Bagó mondott a premier után: hogy a java még csak most kezdődik. Egyébként imádok Shakespeare-t játszani. Shakespeare tömör. A színészek szeretik Csehovot, mert filozófalgatos, én viszont nem a kopácsolós műfajt szeretem, hanem azt, ami fejszével hasít. És az Shakespeare.

– *Te tulajdonképpen Bagó színésze vagy?*

– Ó már a Főiskolán is rendezett minket, aztán párunkat hívott Zalaegerszegre, de csak én és Holecskó Orsi mentünk le. Tény, hogy eddigi pályám három legmeghatározóbb produkcióját, a *Richárdot*, az *Amadeust* Kecskeméten és most a Thália Színházban Garaczi darabját, az *Ovibradert*, ami egy férfi különböző stációit mutatja be a gyerekkoráról öregségéig, ő rendezte.



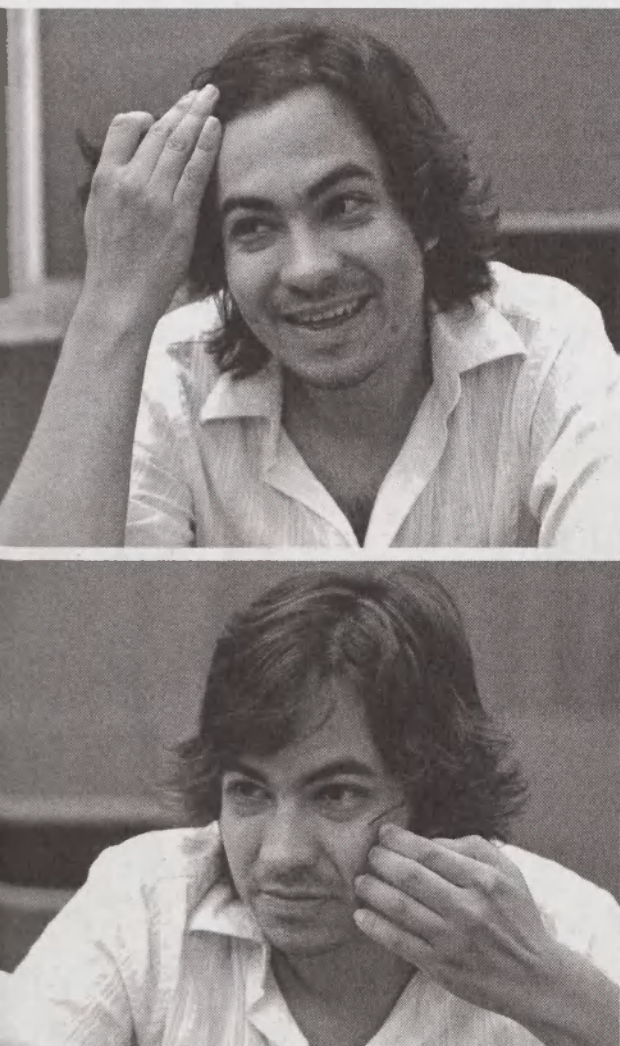
– *Nem féltél a vidéki színészi létől?*

– Egyáltalán nem. Nagyon tetszett Zalaegerszegen, hogy ott még egy órával a próba vagy az előadás után is a jelenetekről beszélnek a színészek. A többi színházban ez nincs így. Mindenkit használtak mindenre. Nem dugták be az embereket fiókokba, hogy te most apafigura vagy, te meg sármőr, mindenki mindig mást játszott, és ez egyfajta frissességet adott, folytonos mozgást, megújulást a társulatban.

– *Bagóval nyilván kölcsönösen remekül tudtok együtt dolgozni. De úgy általában milyen rendezői megközelítést kedvelsz: ha a legapróbb részletekig instruálnak, vagy ha szabadjára engednek?*

– Én szeretem, ha van a színésznek egy kis tere. Azt szokták mondani, a színész egy-egyű. Én annak örülök, ha minél egyszerűbb instrukciókat kapok. Ha a színésznek azt mondják, legyen lassabb, de nem indokolják meg, miért, az elég, mert ha a színész okos, akkor rá fog jönni. Bagóban az a jó, hogy ő érdeklődik a színész, az ő személyiségéből dolgozik.

– *Amikor ő eljött Zalaegerszegről, te is ott hagyta a Hevesi Sándor Színházat.*



Schiller Kata felvételei

– Mindenképp Pestre akartam jönni, mert azt a négy évet jelentős részben autóban töltöttem. Volt olyan időszak, hogy Zalaegerszegen próbáltam, Szolnokon játszottam, utána Pestre hajtottam, és másnap kezdtem előlről az egészet. És hát, reméltem, hogy itt a zeneszerzői ambícióimnak is élhetek. És be akartam iratkozni a Zeneakadémiára, ahova vidékről, ugye, nem lehet följárni.

– Addigra már több tucat darabhoz írtál zenét. Fölvettek?

– A felvételem sikerült, de mégse iratkozhattam be, mert azt mondták, már van egy diplomám, színész vagyok, és azt hitték, hogy ez nekem csak afféle úri passzió lesz. Pedig befizettem volna az egymillió-kétszáz-ezer forintos féléves tandíjat. Ez nagyon frusztráló történet. Egész egyszerűen tanulni akartam, könnyebbé tenni a zeneszerzői munkámat. Nyilván ha az embernek megvannak a szakmai alapjai, bizonyos rutinfeladatok könnyebben mennek.

– Mi a zeneszerzői módszered?

– A szövegírók általában erősen ragaszkodnak minden egyes szavukhoz, szótagjukhoz, ami nagyon megköt. Én jobb szerek témára zenét komponálni, nem pedig

szövegre. Nagyon szeretek a ritmussal játszani. Tasnádi István szövegét rendszeresen átírtam, de a Szikra Cool Tour House-ban játszott *Paravarieténél* már szólt, hogy ne csináljam, így ebben egyetlen szót sem változtattam. Én azt szeretem, amikor a nézőt a lelkénél, nem pedig az agyánál fogva vezetjük. A zene annyira primeren az érzelmekre hat, hogy ezt meg lehet tenni. Bár a zeneszerzést nehezen tudom összeegyeztetni a játékkal.

– De hát számos darabban, aminek a zenéjét te szerezted, játszol is. Például az említett *Paravarietében*.

– Nem is szeretem, mert az egyik mindig a másik rovására megy. Például miközben játszom, azt követem a szememmel, hogy az egyes szövegek jól lépnek-e be.

– Pedig azt olvastam rólad, hogy pont az a célod, hogy a színészetet ötvöld valamilyen formában a zeneszerzéssel.

– Igen, de ezt nem így gondoltam, hanem egy magasabb szinten, az alkotói folyamatnál az együtt gondolkodásban, együtt kreálásban.

– Ha felkérnének a Csillag születik-be zsűritagnak, elvállalnád?

– Nem. Reklám-castingra se járok. De filmes castingra se.

– Hát a film tényleg nem nagyon kényeztetett el. Eddig csak *Simonyi Balázs* kisfilmjében szerepeltél.

– Szívesen filmeznék, de ahhoz biztos teljesen más agy kell, mint a színházhoz. Most valamennyire, *Mundruczóval* dolgozva, megtapasztaltam, mert a *Nehéz istennek lenni* egy kicsit film is. Például az arcom ki van vetítve egy kamion falára, s Kornél rám szólt, ne forgassam a szemgolyómat, mert a nézőknek ahhoz, hogy kövessék a szemem a képen, óriásit kell fordulniuk.

– Elvállalnád valamit kizárólag a pénz miatt?

– Nem. Amikor elvétele előfordult, nagyon szégyelltem magam.

– Most akkor újra vidéki színész leszel? Vagy szabadúszó?

– Inkább előadásra szerződöm. Jelenleg Kecskeméten a *Bánk bánban* Biberachot próbálom, Bagó rendezésében, ez nagyon tetszik. Itt később is számítanak rám, zeneszerzőként is. Az Új Színházban játszom majd a *Jadviga párnájában*, valamint a *Mundruczó*-produkció, a *Nehéz istennek lenni* megy tovább, utazunk vele majd Poznańba, Genfbe, Mulhouse-ba, Drezdába s Ausztráliába is.

– *Mundruczóval* milyen dolgozni?

– Ő teljesen más, mint Bagó, de közös bennük, hogy ő is nagyon odafigyel a színészekre, ugyanakkor sokat bíz rájuk. Abban a játérendszerben, amit ő kitalál, én jól tudok mozogni.

– Megfigyeltem, hogy nemcsak jó partner mellett vagy hiteles – például *Kőszegi Ákos Salierije* mellett az *Amadeusban* –, hanem akkor is, amikor rossz a partnered. Azt viszont nem tudom eldönteni, hogy intellektuális vagy ösztönszínész vagy-e.

– Ezt magam sem tudom. De ami a partnert illeti, én szeretem, ha van partnerem. A színházhoz minimum két ember kell. Engem a monodráma egyáltalán nem érdekel.

– Pedig minden színész vágya egy önálló est.

– Az enyém nem.

– A tiéd mi?

– Hosszú távon az, hogy a zenét, annak a lélekre való primer hatását összehozzam a prózai színházzal.

– Lehet, hogy te fogod megírni majd egyszer az új magyar musicalt?

– Lehet, de az semmiképp sem hasonlítana egy mai musicalhez. Mindenképp az opera irányába mozdulna el, mert az operánál jobb és komplexebb műfajt még nem találtak ki.

– Úgy legyen.

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE:
KOZÁR ALEXANDRA

Cseh Katalin

A teátrális demokrácia útjai

A SZÍNHÁZ SZEREPE AZ 1956-OS FORRADALOMBAN

A *Szabadsághegy* az ötvenes években, Budapest vezető rétegének lakhelyén játszódik, látszólagos családi idillben. A Mama politikailag aktív miniszter fiával, Péterrel és másik fiának, Jánosnak feleségével, Zsuzsával él együtt. A házban gyakori vendég a harmadik fiú, a gyárigazgató András is. A fiatalok, hogy megkímélik a Mamát az igazságtól, azt állítják, János a párt megbízásából külföldön tartózkodik, valójában azonban börtönben ül (ártatlanul), rendszerellenes árusítás vádjával. Időközben testvére, Péter és felesége, Zsuzsa egymásba szeretnek. Hamarosan kiderül, hogy Jánost tényleg ártatlanul tartják fogva, és András is egyre inkább lelkiismeret-furdalástól szenved. Az igazságra Pelleg Pista (egy régi barát, aki Jánossal együtt ült börtönben, ugyanazon vád alapján) látogatása folyamán derül fény, aki a Mamát szembesíti a valósággal. A hazugságok láncolata egyre bonyolultabb lesz, mert a Mama is tettet, hogy nem tudja az igazságot. Változást csak János halálhíre hoz: a darab minden alakja feltárja valós énjét, és az igazság ítélszéke előtt felelősségre vonatik.

A korabeli kritika, Gálit a „nép lelkiismeretének” nevezve, szinte kivétel nélkül pozitívan viszonyult a *Szabadsághegy*hez, és – Vitányi János szerint – a közönség is feszülten, érdeklődve adta át magát a darabnak.¹ Bogáti Péter írásának már a címe rámutat: „Az igazmondás drámája. A Szabadsághegy bemutatója a József Attila Színházban.”² A továbbiakban a következőket írja: „[...] amíg azt sem lehetett megkérdezni, amiről a *Szabadsághegy* beszél, addig hiába is követeltük a drámától, az irodalomtól a valóságot, az életet, az igazságot.”³ A darab olyan problémákat tematizál, amelyek a nyilvános rehabilitációkat követően kerültek napvilágra.⁴ Feltárja a társadalmi sebeket, azzal a céllal, hogy megoldást keressen orvoslásukra, és felveti a társadalmi hibák, illetve a szociális (kollektív) felelősség kérdését is.⁵

Eörsi István a következőképpen jellemzi a darab alakjait: Péter gyengeségből és gyávaságból hazudott, Zsuzsa nem akarta megtörni felfelé ívelő szakmai karrierjét, és András szintén gyáva volt, de ő valójában a szörnyű igazságtól tartott. Eörsi Benedek Árpád rendező egyik nagy hibájának tartja (a sok apró „ízléstelenség” mellett), hogy Zsuzsára mint „női Jagóra” hárít minden felelősséget.⁶ A kritikák Zsuzsa (Ambrus Edit) alakját és megformálását vitatják leginkább: számító, démoni, racionális, jéghideg szellemi taktika jellemzi, de ugyanakkor polgári érzelmesség is. Pétert (Kőszegi



Gyula) viszont szinte kivétel nélkül elítélik; Kőszegi játéka „a frázisember antipatikus vonakodása”, s tovább fokozza a figurának a szerző által ábrázolt kicsinyességét és hétköznapiaságát.⁷ Eörsi szerint mind Ambrus, mind Kőszegi kívülről testesítették meg szerepüket.⁸ Joó László mint András realizstikus, jó alakítást nyújtott, de az előadás „sztárja” a Mama (Gobbi Hilda) volt, a *Szabadsághegy* egyetlen, igazi hős(nő)e.⁹ Figurájának érzelmi gazdagságával, precíz alakformálásával, beleélésével, emberségével, szeretetével, gyengédségével és finomságával lenyűgözte a kritikust. Kemény György szerint Gobbi alakítása nélkül szürke-ségbe és feledésbe merült volna Gáli darabja.¹⁰

¹ Vitányi, János: *Szabadsághegy*. Gáli József drámája a József Attila Színházban. *Színház és Mozi*, IX/41. 1956. október 13. 5.

² Bogáti, Péter: Az igazmondás drámája. A „Szabadsághegy” bemutatója a József Attila Színházban. *Népszava*, 1956. október 7.

³ Uo.

⁴ Eörsi, István: Gáli József: *Szabadsághegy*. *Irodalmi Újság*, 1956. október 20.

⁵ Kemény, György: Gáli József: *Szabadsághegy*. Új magyar dráma bemutatója a József Attila Színházban. *Szabad Nép*, 1956. október 13.

⁶ Eörsi, István: i. m.

⁷ B. Nagy, László: *Szabadsághegy*. Gáli József drámájáról. *Művelt Nép*, 1956. október 21.

⁸ Eörsi, István: i. m.

⁹ B. Nagy, László: i. m.

¹⁰ Kemény, György: i. m.

A tanulmány első részét augusztusi számunkban közzeltük. A könnyebb átkötés érdekében megismételjük az előző rész befejező szakaszát.

A *Szabadsághegy* dráma az igazságról, arról, hogy nem lehet élni nélküle. Kortársi tematikája mellett általános érvényű, időtlen morális eszméket is továbbbít.

Zsuzsa alakja valóban komplex és ellentmondásos – személyiségét a körülmények és érzelmei alakítják. Hogy feledtesse polgári származását, a párt szolgálatába áll. Péter iránti szerelme miatt a hagyományos értékrend alapján ítélendő el. Becsüli a Mamát, mégis végig a hazugság életben tartását pártolja. A drámában sok „igazság” az ő szájából hangzik el, és a harmadik felvonás végére az ártatlanul elhunyt férje oldalára áll, Pétertől morális felelősségre vonást követelve. Bűne – mint Péteré és Andrásé is –, hogy nem vesz tudomást a rendszer igazságtalanságáról és hazugságairól.

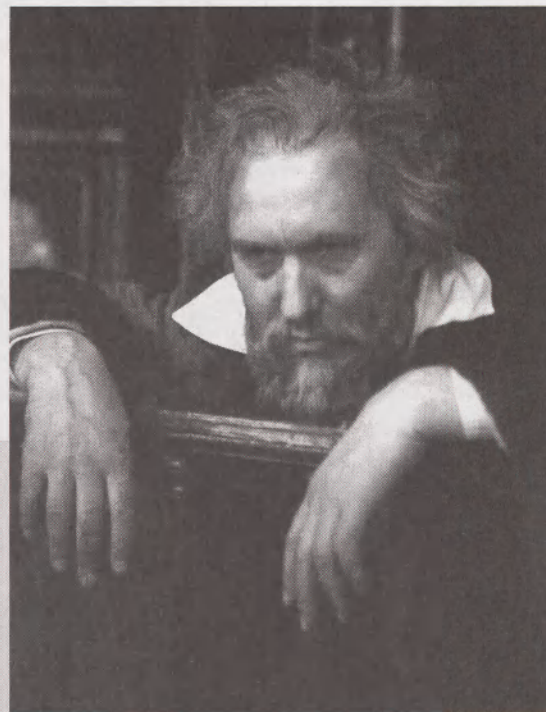


BALRA: Kőszegi Gyula és Gobbi Hilda a *Szabadsághegyben* (1956)
JOBBRA: Kőszegi Gyula, Gobbi Hilda és Joó László

Andrást kevésbé ítéljük el, hiszen van lelkiismerete. A Mama is ezért bocsát meg neki, így kéz a kézben távozhatnak a színpadról. Péter áll a bűnpiramis tetején, hiszen végig – miután János halála és ártatlansága kiderült – a politikai pozícióját féltette. Édesanyja megbocsátana neki is, de ő visszautasítja a feloldozás lehetőségét, a felelősséget továbbra is a rendszerre hárítva.

A Mama nem kommunista eszménykép, hanem elsősorban édesanyja, a hazugság áldozata (a magyar nép szimbóluma), és egy magasabb morális hatalom képviselőjeként mintegy szellemi irányváltatást követel – a politikai-diktatórikus normák helyett etikai alapelvek vállalását.

Gáli József önkritikát és felelősséget vár el a magyar néptől. Indirekt, színházi eszközökkel juttatja érvényre igényét a demokratikus, szabad véleményformálásra.



Bessenyei Ferenc Németh László *Galileijében* (1956)

A *Galilei* megírásával, majd bemutatójával (1956. október 20.) „...olyan történet veszi kezdetét, amelyik önmagában szimbolizálja az ötvenes éveket”.¹¹ A darab előadásának időpontja, a köré szerveződő társadalmi-politikai diskurzus és tartalma a demokratikus hullám stabil elemévé teszik.

Németh László drámája történelmi hűséggel meséli el egy olyan ember „kálváriáját”, utolsó éveit, akinek érdemei a tudomány terén vitathatatlanok. Galileit – a már megtört öregembert – családi környezetébe is követi a pápai harag. Mivel páter Castelli és Maculano jóakarata ellenére sem hajlandó visszavonni tanait, nem kerülheti el a Szent Ítélszék előtti eljárást és a megkínzást, aminek hatására végül mégis visszavonja őket. Németh László két verzióban írta meg a negyedik felvonást. Az idős mestert mindkettőben felkeresi egy fiatal, tudást szomjazó kutató, Toricelli. Az eredeti befejezésben egy magabiztos, öntudatos Galilei áll előttünk, aki kiáll az igazság(a) mellett. Az átdolgozott változatban be kell látnia, hogy felesleges volt visszavonnia tanait, hiszen művét a következő tudósgeneráció továbbviszi.

A darab alapvetően két drámát egyesít: az emberét, aki a hatalom szorításában vergődik, és az igazságát, amely a fejlődést ellehetetlenítő rezsim nyomása alatt szenved. Füzi László értelmezésében ez utóbbi az, amelyben Németh saját korát mutatja be.¹² Csonka Emil szerint a

¹¹ Füzi, László: *Alkat és mű. Németh László 1901–1975*. Pozsony, Kalligram, 2001, 452.

¹² Uo. 455.

darab e tematikája, illetve az, hogy Galilei megkínzása az ÁVO gyakorlatára emlékeztethet, felelős a darab betiltásáért (pontosabban az előadás késleltetéséért).¹³ A Nemzeti Színház (állítólag) nem volt hajlandó az eredeti verzióban bemutatni a művet, annak átdolgozását kérte.¹⁴ Az új epilógussal – melyben Galileinek rá kellett ébrednie arra, hogy hiába vonta vissza tanait, a tudomány nélküle is halad előre – Németh mintegy áldozatul esett a párt által előírt igazságnak, megtagadva a maga által igaznak vélt befejezést. Bár sokan párhuzamot vonnak a szerző és Galilei sorsa között, ő maga ezt a kapcsolatot mindig is tagadta.¹⁵ Az eredeti változatban Németh a kompromisszumot dicsérte, hiszen Galileit a hite tartotta életben, az újraírt verzióban Galilei átérezhette, hogy a kompromisszum elfogadásával az üdvösség is elveszett. Monográfusa szerint ez utóbbi jellemzi Németh saját sorsát.¹⁶

A fentieket Görömbei András tanulmánya helyezi új megvilágításba, mely szerint a két befejezés – de nevezhetjük akár két drámának is – egységet alkot. Németh Lászlót valójában



Bessenyei Ferenc és Mészáros Ági a Dózsa Györgyben (1956)

nem a külső, művelődéspolitikai elvárások ösztönözték a mű átírására, hanem saját belső indíttatása.¹⁷ A *Galilei* mégsem választható el létrejötté történelmi közegétől, hiszen ez véglegesen rányomta bélyegét. Az interpretációk, kontextusok rárakódnak, beleivódnak a műbe.

Füzi szerint a Nemzeti Színház (azon belül is Major Tamás¹⁸) akadályozta meg a dráma előadását. A mű valójában Révai József ösztönzésére született – pontosabban született – meg, aki új önálló mű megírására kérte fel Némethet.¹⁹ „A bemutató azért késett, mert Révait ekkor egy időre eltávo-

lították a hatalomból. A politikus 1953-ban önkritikára kényszerült, befolyása jelentősen csökkent [...]”²⁰ – írja Gajdó Tamás. Bessenyeiné Dr. Élthes Eszter nézőpontja alapján az állam első színháza mindent megtett azért, hogy a darab a műsortervbe kerülhessen. Hosszas próbálkozások után 1955. február 7-én kezdik meg a próbákat, de hat hét után a felsőbb hatalom leállítja őket. A szerepkönyvben ennek okát a műsorterv megváltozásával magyarázzák.²¹

A *Galilei* története szorosan összefügg a forradalom eseményeivel is, hiszen számos bizonyíték támasztja alá, hogy 1956. október 23-án még előadták a Nemzeti Színházban. Hosszú ideig utolsó alkalommal esti előadásként, de a szabadságharc leverése és a budapesti színházak újranyitása után még mindig szerepelt a programban, azonban kizárólag délutáni időpontokban. 1957 januárjában felújítási munkálatok miatt bezárják a Nemzetit, és a társulat a *Galilei*t a romok között hagyva vidéki turnéra indul.²²

Az előadás nemcsak a közönség szemében, hanem a kritika tükrében is sikeresnek mondható. Bessenyei Ferenc Galilei-alkítását mint az igazság megformálásának jövőbeli eszményképét dicsérték, és kiemelték a darab politikai dimenzióját²³ is. A *Galilei* az igazság és a politika hatámezőinek metszetében található, melyben – Németh László szerint is – a színpad az igazság szószékét szimbolizálja, ami kiindulópontja lehet a rendszerkritikának és a demokratikus változásoknak. Ezek legfőképpen „kimondatlan”²⁴ vagy inkább elfedett igazság formájában jutottak el a közönséghez, hiszen kortárs problémákat burkoltak szimbolikus köntösbe. Konkrét bírálat helyett az indirekt *politizálás* az értelmezés által készíti a nézőt a kritika felfedezésére.

Keszi Imre a *Galilei* előadásáról szólva méltatja Gellért Endre rendező érdemeit, és több más kritikussal együtt Bessenyei kiemelkedő színészi teljesítményét említi, akinek alakítása egyértelműen felülmúlta mindenki másét.²⁵

A *Galileinek* nincs hagyományos értelemben vett cselekménye. A belső vihar és szétszakított-ság vetül elénk színpadi képekben. Galilei tudja, hogy mi vezérli a pápát az ellene indított hadjá-

¹³ Vö. Bessenyeiné Élthes, Eszter Dr.: 1. A magyar művészek 1955. őszi memoranduma. In *Bessenyei Ferenc és a levéltári dokumentumok*.

¹⁴ Füzi, László: i. m. 456.

¹⁵ Németh Lászlót idézi Molnár Gál Péter: A Föld mégsem mozdulatlan. Németh László Galileijének bemutatása. *Népszabadság*, 2006. október 21. 11.

¹⁶ Füzi, László: i. m. 456.

¹⁷ Görömbei, András: Németh László két Galileije. In Lengyel György (szerk.): *Németh László, Galilei. (A dráma „pere” 1953–1956)*. Debrecen, Csokonai Színház, 1994. 7–14.

¹⁸ Gajdó, Tamás: i. m. 51. 109. lábjegyzet.

¹⁹ Vö. Németh, László: A Galilei együttesének. In Lengyel György (szerk.): i. m. 15–30., 15.

²⁰ Gajdó, Tamás: i. m. 51. (110. lábjegyzet)

²¹ Bessenyeiné Élthes, Eszter Dr.: *Bessenyei Ferenc és 1956*.

²² Molnár Gál, Péter: i. m. 11.

²³ Bessenyeiné Élthes, Eszter Dr.: *Bessenyei Ferenc és 1956*.

²⁴ Keszi, Imre: Galilei. Németh László drámája a Katona József Színházban. *Népszava*, 1956. október 21.

²⁵ Uo.

ratban: az, hogy bebizonyítsa a teológiai kérdések elsődlegességét a politikai szempontokkal szemben. A dráma szimbolikus nyelve (például egy jövőbeli és nyugat-európai demokratikus világ létezésére való utalással) veszélyt jelenthetett az elnyomás éveiben. Ahogyan a Galilei megkínzására és a koncepciók perekre, valamint a „kémhálózatokra” vonatkozó párhuzamok is. A szellemi „öncsonkítás”, a visszavonás motívuma pedig az 1950-es években alkotó írók műveivel szembeni „átírási” követeléssel mutat rokon vonásokat. Galilei sorsában a magyar társadalom sorsa köszön

hanem egy új tér megnyitásban. Ez a tér a szabadság, amit át kell élni, és ami cselekedetekben nyilvánul meg.²⁸ 1956 szabadságharc is volt.

A politikai filozófia politikakoncepcióiban a demokrácia (általában) konfliktusos alapokon nyugvó szerkezetként szerepel. Az egymásnak ellentmondó, ellentétes pontok kompromisszum nélkül kapcsolódnak egymáshoz, s ezt mindegyik fél legitimnek ismeri el. Párbeszédükben újra és újra dinamikát kölcsönöznek a demokratikus folyamatnak – a demokrácia tehát ilyen értelmezésben a konfliktus intézményesítését testesíti meg.²⁹ Az 1956-os forradalom rövid élettartama alatt ez az elképzelés valós formát öltött.

Az elméleti kitérő után lássunk hozzá a magyar – pontosabban a budapesti – színházi élet forradalmi eseményeinek rekonstrukciójához.

Gulyás Sándor szerint ezekben a napokban hosszú idő után először nyeri el a színház teljes szólás- és cselekvési szabadságát. Az első lépés a párthű színházigazgatók eltávolítása, illetve a színházak felszabadítása a napi politikai aktualitás kötelmei alól. Visszaállították az intézmények döntési függetlenségét. A reformtervek viszont nem kérdőjelezték meg az állami hovatartozást. Az új irányvonal vezető szerve a Színház- és Filmművészeti Szövetség volt, folyóiratán keresztül biztosítva keretet a demokratikus párbeszédnek. Mint



Keleti Éva felvétele

FENT: Berek Katalin és Kálmán György a Tavaszi áradásban (1956)

JOBBRA: Tímár József Németh László Széchenyijében (1957)

vissza, azzal a konklúzióval, hogy a tudóssal ellentétben az igazságot minden körülmények között képviselni kell, és nem szabad visszarettenni a nyilvános *politikai* artikulációtól.

1956. október 23-ával kezdetét veszi az ellenállás a szocialista elnyomással szemben, mely nem pusztán a fennálló rend tagadása volt, hanem „produktív”, az adott helyzet átalakítására irányuló folyamat, melyben egy egész nép vállalt aktív szerepet.²⁶ A forradalom olyan *politikai esemény*, melyet drámai törés jellemez, hirtelen robban ki,²⁷ „lentről” indul, és politikai, szociális, gazdasági, morális változásokhoz vezet.

Jean-Luc Nancy szerint a *politika* elsődlegesen nem a társadalmi erők együttesében és dinamikájában rejlik,



²⁶ B. Gallaghert és A. Wilson idézi Foucault, Michel: i. m. 393.

²⁷ Marchart, Oliver: *Die politische Differenz*. 294.

²⁸ Nancy, idézve uo. 106.

²⁹ Uo. 149.

a társadalmi élet sok területén, itt is megalakultak a (művészi és adminisztratív célokat megvalósító) forradalmi tanácsok.³⁰ Hannah Arendt ezekben a szervezetelekben látja az 1956-os forradalom legnagyobb vívmányát: „A tanácsok megjelenése [...] volt a világos jele annak, hogy valóban a demokrácia és a szabadság lázadt fel a diktatúra és a zsarnokság ellen.”³¹

Mi zajlott le a színházak falai közt 1956. október 23-a és november 4-e között? Az erre vonatkozó forrásanyag hiányos, töredékes, nehezen hozzáférhető. Budapesten a forradalom első hetében az utcai harcok miatt nem működtek a színházak,³² az első társulati ülések a fellelhető adatok szerint október 30. és november 4. között zajlottak. Bizonyos, hogy október 23-án olvasópróbát tartottak a Nemzeti Színházban,³³ és este a *Galilei* előadására is sor került.

Október 29-én a Kossuth Rádióban a Nemzeti Színház összes dolgozóját október 30-a délelőtt 11 órára az épületbe kérték. Ez lehetett az első társulati ülés. Ezt követte október 30-án a rádió által közölt első hivatalos kiáltvány a Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség Forradalmi Bizottságától, melyet Bessenyei Ferenc olvasott fel. Ebben beszámoltak az aznap délutáni gyűlésről, melyen a budapesti színházak küldöttei új, forradalmi vezetőséget választottak. Ezt megelőzően a Nemzeti Színházban – az élelmiszer-ellátás problémáinak megvitatását követően – megválasztották a színház Forradalmi Tanácsát, legépezték a kiáltvány szövegét, és onnan vonultak a Szövetség épületébe.³⁴ A színművészek és színházi szakemberek egyértelműen támogatásukról biztosították a szabadságharc követeléseit. Színészsztrájkot hirdettek egészen addig, amíg az utolsó szovjet katona el nem hagyja Magyarországot. A Szövetség felszólította az ország színházait, hogy csatlakozzanak a demokratikus mozgalomhoz, és alakítsák meg saját forradalmi tanácsaikat. A manifesztummal kapcsolatban Bessenyei Ferenc mellett említették Sinkovits Imrét és Darvas Ivánt is.

A színészsztrájkjal sok más médium is foglalkozott. (Szörényi Éva színésznő például még a hangjával felvett lemezek lejátszását is megtiltotta.)³⁵ A Szövetség felhívásához a Színművészeti Főiskola növendékei is csatlakoztak.³⁶ Október 31-én a *Magyar Nemzet* egy, a műszaki és általános személyzetből álló színházi tanács alakulásáról számolt be, amelynek tagjai a Nemzeti Színházat védtek az utcai összetűzések során.

November 1-jén ismét felszólalt a rádióban a Szövetség Forradalmi Bizottsága, és beszámolt arról, hogy harminchat óra leforgása alatt országsszerte megalakultak a színházi tanácsok. Lefektette a reform alappilléreit, s elítélte azokat a bűnbánatot és becsületet nem ismerő színházvezetőket, akik nem vallották be hamis kommunista elkötelezettségéből származó hibáikat, és nem hagyták el önkéntesen posztjukat. November 2-án a Magyar Színészek Forradalmi Bizottsága értesítette a hallgatóságot arról, hogy a színészsztrájk még mindig tart, és ennek folyamányaként a színészek sorozatban lemondták rádiós szerepléseiket is, továbbá lezárult a színházak személyzetének „megtisztítása”. A manifesztumot a Nemzeti Színház Ideiglenes Forradalmi Tanácsának felhívása követte, mely felszólította a színház műszaki és nézőtéri dolgozóit, valamint a fiatal színészeket, hogy másnap (november 3.) 9 órakor vegyenek

részt az épület helyreállítási munkálataiban. Emellett társulati ülést hirdetett az összes dolgozó számára november 5-re, melyet persze már nem tudtak megtartani.

A Nemzeti Színház éléről távozott Major Tamás igazgató, és helyére egy három főből álló (Bessenyei Ferenc, Juhász József és Szörényi Éva) vezetői bizottságot állítottak.³⁷ (Hogy például a rendezőkkel, Gellért Endrével és Marton Endrével mi történt, pontosan nem lehet tudni, mert egyes források elbocsátásukról, mások pedig maradásukról számoltak be.³⁸) A Nemzeti egykori párttitkára (Pongrácz Gabi) a kulcsok mellett a káderanyagokat is átadta a társulatnak. Demonstratív eseménynek számított viszont, hogy Fodor Imrét, a József Attila Színház igazgatóját megerősítették posztján³⁹ – a változás drámái (lásd *Szabadsághegy*) műsorra tűzésének elismeréseként.

A személyzeti problémák tisztázása után a budapesti színházak egyöntetűen arra törekedtek, hogy a lehető leghamarabb megkezdjék a próbákat.⁴⁰

A Fővárosi Operettszínházban szintén forradalmi tanács tevékenykedett, miután megfosztották vezetői székétől a kommunista párt iránt elkötelezett Gáspár Margitot és hasonló szellemiségű támogatóit. Ezzel egy időben eltűntek az intézményből a káderlapok is. Az Operettszínház elhatározta, hogy a régi hagyomány útján halad tovább. Már konkrét darabokkal készült a megnyitásra.⁴¹

Értékes adalékanyagként szolgál a Darvas Iván ellen folytatott eljárás jegyzőkönyve, mely elsőként a *Színészi (h)arcok. Színészek, színházak szerepe az 1956-os forradalomban* című kiállításon (Országos Színház-történeti Múzeum és Intézet, 2006) látott napvilágot. (Karel Bartoček cseh történész szerint nem árt megkérdőjeleznünk a kihallgatási jegyzőkönyvek valóságtartalmát, viszont belőlük „nyomon követhetők a vizsgálat vezetőinek céljai, stratégiái, az elnyomó gépezet működése”.⁴² A jegyzőkönyvekből megtudhatjuk, hogy az 1956. október 30-án a Nemzeti Színházban tartott társulati gyűlésen a hallgatóság „kommunistaellenes” megnyilvánulásokkal sújtotta Major Tamást, Horvai Istvánt (a Madách Színház igazgatóját) és Gábor Miklóst.⁴³ Darvas Iván visszaemlékezéseiből kiderül, hogy a Madách Színházban is megalakult a Forradalmi Tanács, és ugyanazon

30 Vogl, Ferenc: i. m. 76ff.

31 Arendt, Hannah: i. m. 626.

32 Vogl, Ferenc: i. m. 77.

33 Bogácsi, Erzsébet: Orizzük meg a forradalom tisztaságát! Visszapillantás Sinkovits Imrével az 1956-os őszi napokra. *Népszabadság*, 1997. október 25. 32–33., 32.

34 Vö. Jegyzőkönyv Darvas Szilárd (Iván) kihallgatásáról, Budapest, 1957. június 12. In Multimédia lemez a *Színészi (h)arcok. Színészek, színházak szerepe az 1956-os forradalomban* c. kiállításához.

35 Szalay, Hanna: i. m. 318f.

36 Szalay, Hanna: i. m. 502.

37 A Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség Forradalmi Bizottságának felhívása. *Egyetemi Ifjúság*, 1956. október 31.

38 Lásd a következő cikkekben: Tisztító tűz a művészvilágban. *Kisújság*, 1956. november 2. és Barabás, Tamás: Major Tamás lemondott, Horvait eltávolították. Mi történt a budapesti színházakban? *Igazság*, 1956. november 2.

39 Barabás, Tamás: i. m.

40 Vö. gera: Megkezdik a munkát a színészek is! *Magyar Függetlenség. A Magyar Nemzeti Forradalmi Bizottmány Lapja*. (1956. november 3.) o. n.

41 Szalay, Hanna: i. m. 682f.

42 Bartoček, Karel: *Vallanak az archívumok. Prága – Párizs (1948–1968)*. Hamvas Béla Kutatóintézet, 2003, 23.

43 Vö. Tanúkihallgatási jegyzőkönyv: Gábor Miklós, 1957. június 17. In Multimédia lemez a *Színészi (h)arcok. Színészek, színházak szerepe az 1956-os forradalomban* c. kiállításához.

a napon, november 1-jén is tartottak gyűlést a Szövetség épületében.⁴⁴

Szintén érdekes részleteket fed fel egy, a forradalom ötvenedik évfordulóján készített, a *Népszabadságban* olvasható beszélgetés Sinkovits Imrével. A művész beszámol arról, hogy lengyel mintára ők is egyfajta érdeképviseleti és biztosító szerepet szántak volna a Szövetségnek. A szabadságharc napjaiban fontos szociális feladata volt a színház dolgozóinak és művészeinek, hogy megszervezzék az élelmiszer-elosztást, és ellássák, ápolják az idősebb színészeket, illetve a színészhonokat. Írói kollégium is alakult Illyés Gyula, Németh László, Keresztúry Dezső, Tamási Áron, Illés Endre, Hubay Miklós és Karinthy Ferenc részvételével. Sinkovits említi, hogy a Nemzeti már nekilátott a másorterv összeállításának – az első darab Tamási Áron metaforikus mesejátéka, az *Ördögölő Józsiás* lett volna.⁴⁵ Az előadásra soha nem került sor, és a színészsztájk is csak hét nappal élte túl a forradalom leverését.

Tekintsünk még meg néhány pillanatfelvételt a szabadságharc „utcai” eseményeiből.

A forradalmi szavalásokról számtalan forrás megemlékezik, például a Bem-szobornál Bessenyei Ferencet a *Szózat* elszavalása után Sinkovits Imre váltotta fel a *Nemzeti dallal*. Utóbbi tovább haladt a tömeggel a Parlament felé, ahol ismét hangját hallatta, de szavalása már nem tudta lecsitítani a felhevült tömeget.

Darvas Iván nevével egy olyan szervnél találkozhatunk, amely a forradalmi egyetemi ifjúságból, a katonai forradalmi tanácsból és a főbírósból alakult a foglyok kiszabadításáért.⁴⁶ A színész fogva tartott testvérét szabadította ki a börtönből. Valószínűleg nem Darvas volt az egyetlen színész, aki fegyverrel a kezében harcolt a forradalom napjaiban.

Egy november 3-ról származó cikk szerint egyes színművészek különöladással kívánták segíteni a munka beindulását az üzemekben, és köszönetüket kívánták kinyilvánítani a szabadságharcban megsérült hősöknek.⁴⁷ Hogy valóban sor került-e ezekre az előadásokra, nem tudhatjuk. A művészek társadalmi megbecsülésére utal, hogy a Kossuth Rádióban gyakran kérték fel a színészeket, segítsenek a kórházakban, laktanyákban és gyárakban.⁴⁸

A fentiekben olvasható „historiográfiai rekonstrukció” remélhetőleg sikeres kísérlet, hogy feltárja a színház, a társadalom és a politika metszéspontjait.

Mint ahogy azt Hannah Arendt is megállapította, a demokrácia – pusztán pillanatokra szóló – léte az „alulról” szerveződött (színházi) forradalmi tanácsokban valósult meg igazán.

Csakhogy 1956 eufóriája november 4-én egy nemzet tragédiájába torkollt. Miután nyilvánvalóvá vált, hogy a Nyugat nem avatkozik be a Keleti Blokk belpolitikájába, a forradalmat követő antirevizionista kampány összekapcsolódott az ideológiai ortodoxiával, és útját terror szegélyezte.⁴⁹ Saját bőrén érezhette ezt színművészek és írók sora is. Az előbbieket közül csak néhányat érintett a párt bosszúhadjárata, mivel sok művész inkább esz-köznek és nem eltiprandó ellenségnek számított. (Annak idején Rákosi Mátyás is hangoztatta, hogy a színészek szerencséje az, hogy nem szívesen látja őket

rács mögött.⁵⁰) Bessenyei Ferenc például forradalmi tevékenysége ellenére nem részesült megtorlásban, és a Nemzeti Színház színésze maradhatott.

Sinkovits Imre már nem járt ilyen jól. A párt által elgáncsolt és ellehetetlenített színészsztájkot követően személyesen akarta tisztázni sorsát a minisztériumban. Arra akarták rávenni, hogy tegyen megbánó nyilatkozatot a *Népszabadságban*. Ehelyett – ahogy ő mondja – elkezdett velük vitatkozni.⁵¹ A fizetését felére csökkentették, nem játszhatott már főszerepeket, a színházon kívül sem vállalhatott el színészi munkát, végül a Műanyag és Textil Kisipari Szövetkezet bedolgozója lett.⁵² 1958-ban a József Attila Színházba mint Budapest „dolgozói színházába” száműzték. 1963-ig itt maradt. Ezt az időszakot viszont szakmailag és művészileg értékesnek, nem kirekesztésnek élte meg.⁵³

Mint tudjuk, Darvas Iván elsősorban személyes okokból kapcsolódott be a szabadságharcba. A kommunista restauráció után az országban maradt – bízva abban, hogy hírneve miatt nem érheti bántódás –, és 1957 májusában a lakásán tartóztatták le. A vád: ellenforradalmi szervezkedés, bűnöző fegyveres kiszabadítása, fasiszta beszédek tartása a színházban és kapcsolattartás a Szabad Európa Rádióval. 1959-ben szabadult a fegyházból. Ezután segédmunkás lett, majd – állandó kérvényeinek is köszönhetően – Miskolcon töltött egy évet. Később visszatérhetett a fővárosba.⁵⁴ Darvas Iváné az 1950-es évek egyetlen színészi pere, melynek célja bűnbakkeresés lehetett. Bessenyei és Sinkovits visszaemlékezései alapján 1956. október 30-án kívül Darvas nem vett részt a Színház- és Filmművészeti Szövetség Forradalmi Bizottságának más gyűlésén, tehát csak nehezen lehetett színházpolitikai okokból vádat emelni ellene. A vádiratban még azzal is meggyanúsították, hogy november 4-e után szándékosan akadályozta a színházak működésének megkezdését.⁵⁵

Az első reakciót a színházak 1956-os forradalmi szerepére a *Film Színház Muzsika* szabadságharc utáni első számában (1957. január) olvashatjuk. Bár a cikk kitér a Rákosi-korszak hibáira is, bírálata elsősorban a „Horthy-féle reakciókat” illeti. Nem bosszúra szomjazva, de rámutat a színészek felelősségére. A Színház- és Filmművészeti Szövetség kezdeti kommunista elkötelezettségét is megemlíti, ugyanakkor egyértelműen felelőssé teszi az „ellenforradalom” előkészítéséért és

⁴⁴ Vö. Jegyzőkönyv Darvas Szilárd (Iván) kihallgatásáról, Budapest, 1957. június 12. Uo.

⁴⁵ Bogácsi, Erzsébet: i. m. 33.

⁴⁶ Vadász, Kornél: Kiszabadulnak az ártatlanul elítéltek. *Igazság*, 1956. november 1. o. n.

⁴⁷ Vö. gera: i. m.

⁴⁸ Gyurgyák, János (szerk.): *A forradalom hangja. Magyarországi rádióadások 1956. október 23–november 9. Századvég Füzetek 3.* Budapest, A Századvég/Nyilvánosság Klub, 1989, 497.

⁴⁹ Brzezinski, Zbigniew K.: *Der Sowjetblock. Einheit und Konflikt.* Köln/Berlin, Kiepenheuer & Witsch, 1962 (Orig. 1960), 394.

⁵⁰ Rákosi Mátyást idézi Szigethy, Gábor: Tiltott gyümölcs. Az ember tragédiája az ötvenes években. In Herczeg Ferencné (szerk.): *Száz rejtély a magyar kommunizmus történetéből.* Budapest, Gesta, 2004, 10.

⁵¹ Vö. Sinkovits Imre. In Multimédia lemez a Színészi (h)arcok. Színészek, színházak szerepe az 1956-os forradalomban c. kiállításához.

⁵² Bogácsi, Erzsébet: i. m. 33.

⁵³ Vö. Sinkovits Imre. In Multimédia lemez a Színészi (h)arcok. Színészek, színházak szerepe az 1956-os forradalomban c. kiállításához.

⁵⁴ Vö. Darvas Iván. In Multimédia lemez a Színészi (h)arcok. Színészek, színházak szerepe az 1956-os forradalomban c. kiállításához.

⁵⁵ Tanúkihallgatási jegyzőkönyv: Gábor Miklós, 1957. június 14. In uo.

támogatásáért.⁵⁶ A Szövetség valóban fóruma volt az ötvenes évek demokratikus „mozgalmának”, de az ortodox kommunista véleménynyilvánításnak is. A cikk nyelvezete nyomokban tartalmazza a tartalom nélküli, sematizált frázisokat és a valóság megkonstruáltságát, amely ellen 1956 októberében egy ország lázadt fel. Pár napra megvalósult az igazi demokratikus szocializmus, bebizonyosodott, hogy a Hannah Arendt által féltett gondolkodási és elsősorban cselekvési szabadság nem szenvedett csorbát.

A Magyar Írószövetség, az irodalomról és a művészetéről – így a színházról is – a forradalomban azt nyilatkozta, hogy legszentebb joguk a szabadság és az igazság kifejezése.⁵⁷ És ezt a jogot feltétlen meg kell védeni.

1956 eseményei után már nem volt lehetséges a sztálinista szellemű színház visszaállítása. Szöges ellentétben állt egymással az előírt ideológia és a forradalom által meghatározott színházi valóság. A társadalom öntudatában Kádár János november 22-i rádióbeszéde jelentette a fordulatot. Ezt követően indult be a kívándorlási hullám is, amely a színház területét sem hagyta érintetlenül. Miután már a színészsztájkot sem lehetett folytatni, megnyíltak a színházak kapui – elsőként a Nemzetié (1956. december 10.), majd december 16-ig követte őt a többi. Érdekese a Nemzeti Színház megnyitó programja, mely áriákból és a forradalom napjaiban született költeményekből és dalokból állt. Gulyás Sándor állítása szerint a magyarok hangulatát általános depresszió jellemezte, és ebből kifolyólag megnőtt az igény a szórakozás iránt. Mintha a párt elvesztette volna a dramaturgiai fonalat, meglepő csúcspontot ért el a polgári „kapitalista” dráma.⁵⁸ Hegedűs és Kónya szerint a hamis kispolgári ideológia jelenléte mellett igényes, komoly tematikájú, morális kérdéseket tárgyaló drámatörekvések is felsorakoztak.⁵⁹ Többek között ez a színházpolitikai bizonytalanság, heterogenitás és koncepciónélküliség jellemzi a forradalmat közvetlenül követő színházművészetet.

A Magyar Szocialista Munkáspárt engedélyezte nyugati darabok repertoárba vételét, de kizárólag akkor, ha lehetővé tették a kommunista (de nem sztálinista) értelmezést. Az intézkedést átmenetinek szánták, amíg létre nem jött a megcélzott új szocialista drámairodalom.⁶⁰ A forradalom után újjító, avantgárd színi kísérletek jelentek meg a színpadon, melyeket később formalistának bélyegeztek, és olyan hagyományos műfajok, mint a vígjáték vagy az operett – mindez pártideológiával átszöve.⁶¹ Egyfajta lassú, de nem pusztán marxista alapokra helyezett drámareform vette kezdetét. A modern magyar hazai darabok (az ún. népiesek művei) felső behatásra elmaradoztak a színpadról, a párt inkább az „igenlő” drámákat igényelte. Ezek az alkotások meg-

bízásból születtek, s 1956 eszméit kívánták kiölni. A színház segítségével újra kívánták rajzolni az igazság és történelem térképét. Gulyás szerint egyetlen kommunista rezsim sem szorult annyira a színművészet propagandaerejére (főleg a forradalmat közvetlenül követő időszakban), mint a Kádáré.⁶² A szocializmus eszméjébe vetett hit helyreállítása volt az elsődleges feladat. Az új drámák tematikája sokszor (közvetetten) kapcsolódott 1956 eseményeihez, s tükröződött bennük a diszkrépancia a régi rend képviselői és az újításra, változásra vágyók között.⁶³

Az új teatrális politika két pillérre támaszkodott: egy szakmai-művészire és egy politikaira. 1959-től a közvetlen diktatúra közvetetté változott, mindent lehetett, amennyiben nem fenyegetett a színház nyílt „puccsal”. Ez a politika könnyebb hozzáférést biztosított nyugati színházelméleti írásokhoz és az avantgárd szovjet darabokhoz egyaránt. A már „enyhített” totalitárius rendszer felismerte, hogy a színházat csak a közönséggel együtt lehet megújítani. Ezért külföldi színtársulatokat is meghívtak: Brecht-társulatát, a Berliner Ensemble-t (1959 és 1965); a Julien Bertheau- (1959) és a Marie Bell-társulatot (1962); valamint a Royal Shakespeare Companyt (1964). Ezek a vendégszereplések mély nyomot hagytak a színházi szakemberekben, művészekben. Később minden olyan darab színpadra kerülhetett, amit valamilyen módon be lehetett préselni az ideológiai keretek közé. A korábbinál kevésbé érvényesült a színházi elméletben és gyakorlatban az egységesített művészi felfogás, nyomokban a kritikai hangnem, illetve a heterogenitás is megjelenhetett a színpadokon. Ez nyilvánul meg abban a paradoxonban is, hogy bár felfedezhető a szocialista realizmus megtartására irányuló törekvés, de ugyanakkor annak modernizálása is megkezdődött. Ez utóbbi különösen Major Tamás munkásságában érvényesült, aki rendezőként és színészként is igyekezett visszanyerni a közönség bizalmát, szeretetét. Az 1959/60-as évadot követően merült fel komolyan a „radikális” színházreform szándéka és a sztálinista maradványok felszámolása.⁶⁴ Heltai Gyöngyi hívja fel a figyelmet arra, hogy valójában csak az 1970-es évektől találkozhatunk az „itt és most” problémáit tárgyaló társadalomkritikus színházzal.⁶⁵

FELHASZNÁLT IRODALOM

- A dramaturgiai értekezlet problémáiról. *Színház és Filmművészet*. A Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség Folyóirata (1953. május). 193–197.
- A Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség Forradalmi Bizottságának felhívása. *Egyetemi Ifjúság* (1956. október 31.) o. n.
- A magyar színjátszás ünnepi hete vita-anyagából. Major Tamás referátuma. Részletek. *Színház és Filmművészet*. A Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség Folyóirata (1955. július/augusztus) 487–497.
- Arendt, Hannah: *A totalitarizmus gyökerei*. Budapest, Európa, 1992.
- A Színház- és Filmművészeti Szövetség elnökségének javaslata. *Színház és Filmművészet*. A Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség Folyóirata (1956. július/augusztus) 506–508.
- Az ideológiai munka kérdései. Részlet N. Sz. Hruscsov előadói beszédéből a XX. kongresszuson. *Színház és Filmművészet*. A Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség Folyóirata (1956. március) 161–165.
- Barabás, Tamás: Major Tamás lemondott, Horvait eltávolították. Mi történt a budapesti színházakban? *Igazság* (1956. november 2.)
- Bárdos, Artúr: Bárdos Artúr a színházi ügyekről. In *Visszaemlékezések 1919-ről*. Budapest, Gondolat, 1989, 107–117.

⁵⁶ Kell-e Színház- és Filmművészeti Szövetség? *Film Színház Muzsika*, 1/1. füzet, 1957.

⁵⁷ Vö. A Magyar Írók Szövetsége. In Pomogáts, Béla (szerk.): i. m. 284.

⁵⁸ Vogl, Ferenc: i. m. 86ff.

⁵⁹ Hegedűs, Géza – Kónya, Judit: i. m. 229.

⁶⁰ Vogl, Ferenc: i. m. 98.

⁶¹ Heltai, Gyöngyi: i. m. 23.

⁶² Vogl, Ferenc: i. m. 98ff. és Hegedűs, Géza – Kónya, Judit: i. m. 228.

⁶³ Uo. 134ff.

⁶⁴ Uo. 114ff.

⁶⁵ Vö. Heltai, Gyöngyi: i. m. 97.

- Bartošek, Karel: *Vallanak az archívumok. Prága – Párizs (1948-1968)*. Hamvas Béla Kutatóintézet, 2003.
- B. Nagy, László: Szabadsághegy. Gáli József drámájáról. *Művelő Nép* (1956. október 21.) o. n.
- Bodnár, György: Urbán Ernő új darabja és a szatíra kérdései. *Társadalmi Szemle* (1954. január) 113–122.
- Bogácsi, Erzsébet: Őrizzük meg a forradalom tisztaságát! Visszapillantás Sinkovits Imrével az 1956-os őszi napokra. *Népszabadság* (1997. október 25.) 32–33.
- Bogáti, Péter: Az igazmondás drámája. A „Szabadsághegy” bemutatója a József Attila Színházban. *Népszava* (1956. október 7.) o. n.
- Brzezinski, Zbigniew K.: *Der Sowjetblock. Einheit und Konflikt*. Köln/Berlin, Kiepenheuer & Witsch, 1962 (Orig. 1960).
- Czékmány, Anna: Múltak kútja. A kortárs történettudomány szempontjai és az 1956-os forradalom és szabadságharc. In Gajdó Tamás (ed.): *Színház és politika. Színháztörténeti tanulmányok, 1949–1989*. Budapest, Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, 2007. 225–256.
- Darvas, József: „Uborkafa”. Urbán Ernő szatírja. *Szabad Nép* (1953. december 16.) – A felhasznált verzió az eredeti cikk gépelt változata. A tanulmányban az ott feltüntetett oldalszámok szerepelnek.
- Demeter, Imre: Uborkafa. Urbán Ernő szatírja a Nemzeti Színházban. *Művelő Nép* (1953. december) 23–24.
- Eörsi, István: Gáli József: Szabadsághegy. *Irodalmi Újság* (1956. október 20.) o. n.
- Ézsiás, Erzsébet: Az Uborkafa-vita tanulságai. Urbán Ernő szatírja Szegeden. *Színház*. (1982. május). 8–11.
- Foucault, Michel: *Kritik des Regierens. Schriften zur Politik. Ausgewählt und mit einem Nachwort von Ulrich Bröckling*. Berlin, Suhrkamp, 2010.
- Füzi, László: *Alkat és mű. Németh László 1901–1975*. Pozsony, Kalligram, 2001.
- Gajdó, Tamás: *Színház és diktatúra – Magyarországon*. Kézirat. 2011.
- Gáli, József: Szabadsághegy. *Új Látóhatár. Irodalmi és politikai folyóirat*. 5. füzet (1981) 288–328.
- gera: Megkezdik a munkát a színészek is! *Magyar Függetlenség. A Magyar Nemzeti Forradalmi Bizottmány Lapja* (1956. november 3.) o. n.
- Gobbi, Hilda: *Közben*. Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1982.
- Görömbei, András: Németh László két Galileije. In Lengyel György (ed.): *Németh László. Galilei (A dráma „pere” 1953–56)*. Debrecen, Csokonai Színház, 1994. 7–14.
- Gyárfás, Miklós: Drámairodalmunk szabadsága. *Színház és Filmművészet. A Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség Folyóirata* (1954. április) 155–158.
- Gyárfás, Miklós: Színjátszásunk stílusproblémái. *Színház és Filmművészet. A Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség Folyóirata* (1954. szeptember/október). 417–419.
- Gyurgyák, János (ed.): *A forradalom hangja. Magyarországi rádióadások 1956. október 23–november 9. Századvég Füzetek 3*. Budapest, A Századvég/Nyilvánosság Klub, 1989.
- Háy, Gyula: Az írók közgyűlése előtt. *Irodalmi Újság* (1956. szeptember 8.). 1–2. In Pomogáts, Béla (ed.): *Tiszta beszéd. A magyar irodalom forradalma 1956-ban*. Budapest, Mundus Magyar Egyetemi Kiadó, 2006.
- Hegedűs, Géza/Kónya, Judit: *A magyar dráma útja*. Budapest, Gondolat, 1964.
- Heltai, Gyöngyi: *A szocialista sematizmus. Sematizmus és komédia. Definíciók és határai*. MTA Politikai Tudományok Intézete Etnoregionális Kulturközpont. Munkafüzetek 34. Budapest, MTA Politikai Tudományok Intézete, 1997.
- Illés, Jenő: Szocialista dráma – korszerű dramaturgia. In Gyárfás, Miklós: *Élő dramaturgia. Tanulmányok a színházról*. Budapest, Magvető, 1963. 311–348.
- Írók és művészek memoranduma 1955 októberében. *Irodalmi Újság* (1956. október 6.) In Pomogáts, Béla (ed.): *Tiszta beszéd. A magyar irodalom forradalma 1956-ban*. Budapest, Mundus Magyar Egyetemi Kiadó, 2006.
- Jákfalvi, Magdolna: Bécsy-kommentárok. In *A színháztudomány az akadémiai diszciplínák rendjében*. Bécsy Tamás életművéről. Szerk. Jákfalvi Magdolna, Kékesi Kun Árpád. Paris/Torino/Budapest, L’Harmattan, 2009. 21–28.
- Karinthy, Ferenc: Uborkafa. Urbán Ernő szatírjának bemutatója a Nemzeti Színházban. *Irodalmi Újság* (1953. december 19.). 5.
- Kell-e Színház- és Filmművészeti Szövetség? *Film Színház Muzsika* 1/1. füzet, 1957. o. n.
- Kemény, György: Gáli József: Szabadsághegy. Új magyar dráma bemutatója a József Attila Színházban. *Szabad Nép* (1956. október 13.). o. n.
- Kende, István: Színművészetünk a márciusi párthatározat tükrében. *Színház és Filmművészet. A Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség Folyóirata* (1955. június) 407–415.
- Keszi, Imre: Galilei. Németh László drámája a Katona József Színházban. *Népszava* (1956. október 21.) o. n.
- Korossy, Zsuzsa: „Rólunk nemigen szól a mese”. Pillanatképek a magyar színházi életéről, 1953-ban. In *Színházi Adattár. Tanulmányok*. <http://www.szinhaziadattar.hu/index.php?sid=10&lang=hu> (Utolsó megtekintés: 2011. március 6.)
- Korossy, Zsuzsa: Színházirányítás a Rákosi-korszak első felében. In *Színház és politika. Színháztörténeti tanulmányok, 1949–1989*. Szerkesztette: Gajdó Tamás. Budapest, OSZMI, 2007. 45–137.
- Laclau, Ernesto/Mouffe, Chantal: *Hegemonie und radikale Demokratie. Zur Dekonstruktion des Marxismus*. Wien, Passagen, 1991 (Orig. 1985).
- Lukács, György: *Művészet és társadalom. Válogatott esztétikai tanulmányok*. Budapest, Gondolat, 1969.
- Marchart, Oliver: *Die politische Differenz. Zum Denken des Politischen bei Nancy, Lefort, Badiou, Laclau und Agamben*. Berlin, Suhrkamp, 2010.
- Mesterházi, Lajos: Uborkafa. Urbán Ernő szatírja a Nemzeti Színházban. *Színház és Filmművészet. A Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség Folyóirata* (1953. december) 553–557.
- MPG: A föld mégsem mozdulatlan. Németh László Galileijének bemutatása. *Népszabadság* (2006. október 21.) 11.
- Németh, László: A Galilei együttesének. In Lengyel György (ed.): *Németh László. Galilei. (A dráma „pere” 1953–1956)*. Debrecen, Csokonai Színház, 1994. 15–30.
- Ordas, Sándor: Az „Uborkafa”-vitához. *Esti Budapest* (1953. december 21.) 4.
- Rajnai, Edit: A Thália Társaság (1904–1908). In Gajdó Tamás (ed.): *Magyar Színháztörténet 1873–1920*. II. kötet. Budapest, Magyar Könyvklub/Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, 2001. 536–550.
- R. T.: Uborkafa. Urbán Ernő szatírja a Nemzeti Színházban. *Fényszórá* (1953. december 16.) o. n.
- Sebestyén, György: Az Uborkafa előadása a Nemzeti Színházban. *Magyar Nemzet* (1953. december 15.) o. n.
- Staud, Géza Dr. (ed.): *Magyar Színművészet 1949–1959*. Budapest, Színháztudományi Intézet, 1960.
- Szabó, István: A színházak műsora az ötvenes években. In *Színházi Adattár. Tanulmányok*. <http://www.szinhaziadattar.hu/index.php?sid=6&lang=hu>. (Utolsó megtekintés: 2009. 11. 29.)
- Szalay, Hanna (összeállította): *1956 sajtója. Október 23–november 4. Válogatás*. Hely nélkül, Geopen, 2006.
- Székely, György: A Nemzeti Színház. In Gajdó Tamás (ed.): *Magyar Színháztörténet 1873–1920*. II. kötet. Budapest, Magyar Könyvklub/Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, 2001. 19–53.
- Székely, György: A Nemzeti Színház. In Gajdó Tamás, Bécsy Tamás, Székely György (eds.): *Magyar Színháztörténet 1920–1949*. III. kötet. Budapest, Magyar Könyvklub, 2005. 215–312.
- Székely, György: Színházi élet a forradalmak idején. In Gajdó Tamás (ed.): *Magyar Színháztörténet 1873–1920*. II. kötet. Budapest, Magyar Könyvklub/Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, 2001. 863–891.
- Szigethy, Gábor: Tiltott gyümölcs. Az ember tragédiája az ötvenes években. In Herczeg Ferencné (ed.): *Száz rejtély a magyar kommunizmus történetéből*. Budapest, Gesta, 2004. 10.
- Színművészetünk problémái. Apáti Imre referátumából. *Színház és Filmművészet. A Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség Folyóirata* (1954. július/augusztus) 305–314.
- Tisztítóúti a művészvilágban. *Kisújság* (1956. november 2.) o. n.
- Vitányi, János: Szabadsághegy. Gáli József drámája a József Attila Színházban. *Színház és Mozi* IX/41. (1956. október 13.) 5.
- Vogl, Ferenc: *Theater in Ungarn. 1945 bis 1965*. Unter Mitarbeit von Peter Bochow. Köln, Verlag Wissenschaft und Politik, 1966.

EGYÉB FORRÁSOK

www.bessenyei.hu (Bessenyeiné Dr. Élthes Eszter szerkesztésében)
Multimédia lemez a *Színészi (h)arcok. Színészek, színházak szerepe az 1956-os forradalomban* című kiállításához (Kulcsár Viktória jóvoltából)



Mostoha kultúrák

BESZÉLGETÉS CONSTANT MEIJERSSZEL

Míg Magyarországon szinte csak az érintetteket foglalkoztatják a művészeti életet sújtó megszorítások, Hollandiában tömegek tiltakoznak a jelenlegi kormány kultúrpolitikája ellen. A Jan Peter Balkenende vezette CDA- (Kereszténydemokrata Párt) kormányok után 2010 októberében kisebbségi koalíciós kormány alakult – a VVD (Néppárt a Szabadságért és Demokráciáért) és a CDA részvételével, a VVD-s Mark Rutte miniszterelnökségével –, mely külső támogatást kap a szélsőséges iszlámellenes nézeteiről ismertté vált Geert Wilders vezette PVV-től (Szabadság Párt). Hollandia jelenlegi kulturális vezetése hatalmas megszorításokról beszél. Erről a helyzetről kérdeztem Constant Meijers kritikust, a *Theatermaker* főszerkesztőjét.

– *Hogyan változott a kultúrpolitika az új kormány felállása óta?*

– A Balkenende-kormányok alatt a költségvetés művészetekre és kultúrára jutó része folyamatosan növekedett, jöllehet az utóbbi években a növekedés üteme kissé lelassult. 2001 óta így is csaknem 30 százalékkal nőtt a támogatás, mely így majdnem elérte a 900 millió eurót. A kulturális intézmények száma is ötven százalékkal, az időszak végére mintegy kettőszázötvenre nőtt. Rengeteg kisebb, kísérletezőbb jellegű intézményt kezdtek el finanszírozni, többek között az előadó-művészetek terén is. A teljes költségvetés hat százalékát fordítottuk a kultúrára (igaz, néhány párt, köztük a most kormányzó VVD is évek óta egy százalékot javasol) – a jelenlegi kormány most ezt négy százalékra csökkentené, azaz 200 millió eurós megvonást tervez, anélkül, hogy ennek szükségességét elfogadható érvekkel támasztaná alá. Emiatt egyeztetésre, párbeszédre sincs mód. A kulturális vezetés hajthatatlannak tűnik, ugyanis amikor a jelenlegi, kisebbségi kormány felállt, és megállapodott a radikális jobboldali Szabadság Párttal a külső támogatásról, a kultúrát érintő megszorítás a megegyezés része volt.

Az elvonások mögött az a meggyőződés húzódik meg, hogy túl sok alkotó függ az állami támogatásoktól, populista megfogalmazásban: túl sok az „ingyenélő” művész. A korábbi támogatási rendszert a mostani kormány egyszerűen egészségtelennek tekinti, amin mindenképpen változtatni kell. A kulturális vezetés ezért feljogosítva érzi magát arra, hogy a más szektorokat érintő tízszázalékos megszorítással szemben a művészeket arányában nagyobb, harmincszázalékos elvonással sújtja.

– *A kultúrpolitika új irányait fémjelzi a kulturális államtitkár, Halbe Zijlstra bejelentése, miszerint azok a kulturális intézmények, melyek túl kevés közönséget vonzanak, nem érdemlik meg az állam támogatását, és hogy általában a művészeteknek függetlenedniük kell az államtól. Ön szerint mit jelent ez a gyakorlatban, például mi számít túl kevés közönségnek? Milyen érveket tud ezzel a szemlélettel szemben felhozni?*

– Az államilag finanszírozott művészet esetében a legfontosabb kritérium a minőség, ezt a törvény is rögzíti. Mostanáig egyéb szempontok, például a nyereségség és a közönségsiker másodlagos volt, noha a törvény szerint az intézmények bevételeinek tizenhét és fél százalékát saját forrásból kell biztosítani, és a legtöbb társulat, elsősorban a pénztárbevételeire támaszkodva, tudta tartani ezt a normát, vagyis eddig is függött a közönségszámtól. Ez a norma a jövőben évenként egy százalékkal fog növekedni.

Amikor Zijlstra a művészetek függetlenedéséről beszél, ez csak ürügy arra, hogy az állam csökkenthesse a támogatás mértékét. Szerintem az államilag finanszírozott kultúra, legyen szó akár az állam, a megye vagy a helyi önkormányzat szintjéről, a létező legigazságosabb és legbecsületesebb rendszer: minden állampolgár belead egy kicsit, és az állam a minőség szempontját figyelembe véve osztja fel újra a pénzt, és fordítja kultúrára és művészetekre. Ha az alkotók piaci szereplőktől függenek, a minőség elsődlegessége és fenntarthatósága is megkérdőjeleződik – ez pedig rossz hatással van a művészek autonómiájára és a művészet fejlődésére.

– *Mi a Raad voor Cultuur (Kulturális Tanács) szerepe a kulturális politikában? Mennyire független a kormánytól, és mi az álláspontja a meghirdetett művészetpolitikával kapcsolatban?*

– A Kulturális Tanács egy kilenc tagú központi bizottságból és a művészeti ágaknak megfelelő albizottságokból álló szervezet, mely elméletileg független, és hivatalos kérésre vagy anélkül ad tanácsot az aktuális kormánynak. Ronald Plasterk korábbi kulturális miniszter alatt a Tanács 24 millió euróval többet javasolt kultúrára fordítani, mint ami az eredeti költségvetési tervekben szerepelt. Ez akkoriban rengeteg vitához vezetett, de végül elfogadták. Zijlstra egy ehhez hasonló szituációt akart elkerülni, de hozzáállásával a szervezet kormánytól való függetlensége megkérdőjeleződött. Ugyanis konkrétan megkérdezték a testületet, mielőtt még tanácsot adott volna, hogy ezt az államtitkár által felvázolt lehetőségek keretén belül akarja-e tenni. Más különben a jelenlegi tagok lemondásra kényszerültek volna.



A Tanács megpróbálta a megszorításokat három évre elosztani és a lehető legtöbb intézményt megtartani, de Zijlstra nem hajlandó a megszorítások elosztására, és az előadóművészekről, valamint a szektorokat átfogó intézményektől még többet fog elvonni. [A Tanács elnöke, Els Swaab azóta – a helyzet és a megszorítások ellen tiltakozva – lemondott. – R. A.]

– *Magyarországon az általános megszorításokon túl a kormány különbséget tesz a művészek között. Szó van-e Hollandiában konkrét intézményekről? Kifejeződik az intézkedésekben a kormány ízlése?*

– Zijlstra igazából mindenből kevesebbet akar, és ami marad, azt is teljesen át szeretné szervezni. Egyébként elsősorban az úgynevezett csúcsintézmények, a nemzetközi szinten is jelentős tekintélyt kivívott Holland Opera, a Nemzeti Balett, a Királyi Zenekar és a Holland Táncszínház élveznek előnyt. A megszorítások inkább a kisebb és a közepes nagyságú intézményeket érintik, ahol az elvonás majdnem hatvan százalék. Sokkal kevesebbet kap a tehetséggondozás is: a huszonegy produkciós iroda közül eddig egy sem kapott támogatást 2013-ra, és szóba került a különböző szektorokat átfogó intézmények, például a Holland Színházi Intézet és a Holland Zene Központjának megszüntetése is. Sokkal kevesebb ifjúsági színház is maradhat fenn. Zijlstra az előadó-művészeti ágakat regionális központokban akarja összefogni, amelyekben együtt van a színház, az ifjúsági színház és a tehetséggondozás, de mindez természetesen sokkal kevesebb pénzből valósulna meg, mint amennyit az összevonásra ítélt intézmények idáig összességében kaptak.

A jelenlegi kulturális vezetés ízlése pedig azzal az általános szemlélettel jellemezhető – és ez összhangban van a Rutte-kormány elképzelésével –, hogy minél kevesebb teher legyen az államon, és minél több felelősséget hárítson az állampolgárokra. Ez olyan politikai és ideológiai szemlélet, amely a művészeket úgy kezeli, mint akik az állammal akarják eltartatni magukat. Pedig szerintem a művészetekre jutó pénz a jó társadalmi közérzetbe való befektetésnek is tekinthető.

– *Hogyan reagált a sajtó és a közvélemény? Vannak-e tiltakozások?*

– A média reakciója leplezetlenül negatív volt. Miután Zijlstra tervei ismertté váltak, a művészvilág országos akciót szervezett „Een schreeuw om cultuur” (Kiáltás a kultúráért) címmel. A közvélemény egy része támogatta az akciót, sőt részt vett benne, de másfajta nézeteket is lehetett hallani, melyek egy mondatban így foglalhatók össze: „Ezeknek meg nem kell dolgozniuk?” A veszélybe került intézmények saját akciókat is kezdeményeztek. A Kunsten '92 nevű szervezet mintegy száz intézmény nevében lobbizik a megszorítások ellen. Az úgynevezett Tafel van Zes, mely gyakorlatilag minden államilag finanszírozott intézményt képvisel, közös tervezetet dolgozott ki, amelyet végül a tagok leszavaztak, mert túl sokban engedett Zijlstra elképzelésének. Június végén pedig elindult a Mars der Beschaving (A Kultúra Menete), többek között Rotterdamból Hágába – a tiltakozókhöz Hollandia leghíresebb művészei és rengeteg szervezet csatlakozott. Zenekarok Hollandián kívül is kifejezik szolidaritásukat: világszerte kezdődnek a koncertek egy perccel előbb, a *Soldaat van Oranje* (Futás az életért) című film zenéjével.

– *Mit tettek vagy tehetnek a színházak és a kritikusok? Állásfoglalást jelent-e egy pozitív vagy negatív kritika, különösen, ha veszélyben lévő intézményről van szó?*

– A színháziak, saját intézményes kereteiken belül és kívül, a véleményük hangoztatásán felül nem sok mindent tehetnek, bár készek egy általános sztrájk kivitelezésére. A kritikusok is a munkájukat végzik: vizsgálják a jelenlegi helyzetet, és állást foglalnak. A *Theatermaker* mint szaklap interjúkban igyekezett tájékozódni a kormányparti kulturális szakemberek álláspontjáról, az intézkedések motivációjáról. Ennek eredményeképpen beindult valamiféle párbeszéd, ám az álláspontok nem közeledtek egymáshoz.

Egyelőre még minden intézmény létezik, tehát nincs arról szó, hogy a kritikusok „megmenthetnének” bármit is a pozitív recenzióikkal. De úgy gondolom, konkrét veszély esetén még árgusabban figyelnének az értékvédelemre. Természetesen a kritikusok nem mulasztják el megjegyezni, ha olyan intézményről írnak, amely veszélyben van.

– *Milyen befolyása van a radikális jobboldali Szabadság Pártnak a kultúrpolitikára?*

– Amikor a kisebbségi kormány felállt, és megegyezett a Szabadság Párttal a külső támogatásról, ennek része volt, hogy 200 millió eurót spórolnak a művészetben és a kultúrán. A megszorításokat tehát lényegében a Szabadság Párt kényszerítette ki, ez már önmagában elég nagy befolyás.

– *Előfordult, hogy a kormány a saját embereit nevezi ki kulturális intézmények élére?*

– Nem, az alkotó jellegű intézményekben nem történt ilyesmi. A Kulturális Tanács tagjai viszont a kormány szolgálatában állnak, az elnököt, a titkárt és a központi bizottság tagjait királyi rendelettel nevezik ki.

– *Hosszú távon mi lesz ennek a szemléletnek a hozadéka? Nőni fog a szponzorok szerepe, és ebben a formában vissza fog térni a mecénásrendszer?*

– Nem hiszem, hogy a mecénásrendszer visszatéréséről lenne szó. A művészetet és a kultúrát mindig is egy felsőbb hatalom (az egyház, az uralkodó vagy a gazdag polgár) ösztönözte és segítette elő. Ez a felsőbb hatalom általában a saját hasznára vagy szórakoztatására támogatta a kultúrát, de gyakran azért is, hogy valamit megértessen a néppel. Ez utóbbi jelenséget manapság oktatásnak hívjuk. A demokratikus társadalom ismérve, hogy maga az állam lép fel mecénásként, de nem a saját maga javára, hanem a nép, az egész démosz érdekében.

– *Gondolja, hogy ezek a fejlemények egy általános európai tendencia részei? Mi lehet ennek a hatása hosszú távon?*

– Valóban vannak ehhez hasonló törekvések Európában. A mi szituációnk ijesztően hasonlít a magyarországiakra, ahol a jobboldal meg akarja leckéztetni az önfejlő művészeket. Angliában is nagyon kemény megszorítások vannak. Ehhez képest Németországban és Belgiumban kifejezetten derűsnek tűnik a helyzet a kultúra szempontjából. Nehéz megbecsülni mindennek a hosszú távú hatását. Abból kell kiindulni, hogy a jelenlegi politikai klíma egyszer majd megváltozik, és hogy egy jövőbeni vezetés jobb szívvvel gondol a kultúrára. Remélhetőleg addigra nem fog sok minden végleg tönkremenni, és a művészet világát újra fel lehet építeni romjaiból.

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE: RÁDAI ANDREA

Ady Mária

Lecke Brooktól: a játék fel

THEATRE WORLD BRNO

Van némi bája, és akad előnye is annak, ha az ember egy héten keresztül nagyrészt csehül, kisebbrészt lengyelül, franciául, olaszul és csak elvétve angolul vagy magyarul néz színházat, és angol feliratok sem segítik a szöveg megértésében. Az értelem dominanciája alól felszabaduló nyelv dallammá és hangulattá lesz, az előadásokról őrzött emlék képekben rögzül, az agy az érzékekre bízta magát. Feltűnik például, mennyire másképpen épít a cseh színház a szövegre, mint ahogyan azt a hagyományosan „realista” magyar színházban megszokhattuk: mi sem állt távolabb a látott előadásoktól, mint bármiféle realizmus. Ennek egyik oka az ország erős bábszínházi hagyománya lehet, ami a jelek szerint színházművészetük egészére kiható, a másik pedig a vásári humor iránti feltűnő fogékonyság. Elmaradhatatlannak tetszik a maszkszerű arcfestés (ami többnyire vastagon felhordott fehér púderreteget jelent), a nőnek öltöztetett, de látványosan férfiszerű férfi komikuma (aminek semmi köze a Lengyelországban például kifejezetten trendi genderdiskurzushoz) és a részletgazdag, rikító, gyakran feltűnő parókákkal kiegészített jelmezek felvonultatása.

Az idei Theatre World Brno nemzetközi programját Peter Brook neve fémjelezte, aki két előadással adott mesterhez méltó leckét színházcsinálásból. A *Warum, warum* egyetlen nagy monológja Miriam Goldschmidt erőteljes előadásában a tavalyi gyulai Shakespeare Fesztiválról lehet ismerős a magyar közönség számára. (Lásd SZÍNHÁZ, 2010. szeptember.) A Brook és Marie-Hélène Estienne által Artaud, Craig, Dullin, Mejerhold, Zeami és Shakespeare szövegeiből összeállított darabban a nagy gondolkodók, a szerzők, a rendező és a színészkar karöltve teszik fel kérdéseiket színházról, alkotásról, ars poeticáról – és a nagyság talán éppen abban a nyitottságban érhető tetten, aminek révén valaki minden siker ellenére is képes kérdező maradni. A színész egyedül és kiszolgáltatottan áll a színpadon, ahol minden támasza egy zenész és egyetlen, ember nagyságú, kerekre szerelt fakeret, ami ágy is, tükör is, alkalomadtán táncpartner is, és persze főként az, ami keret, az esztétikai befogadás elengedhetetlen eszköze, minden műalkotás sajátja.

A másik Brook-darab a fesztivált koronázó záró előadás, a párizsi Bouffes du Nord Színházban tavaly év végén bemutatott *Egy varázsfuvola*. (Lásd SZÍNHÁZ, 2011. február.) Hogy ez *A varázsfuvola*-interpretáció nem a megszokott, azt a nyitány azonnal világossá teszi: egyrészt mert zeneileg elmarad, másrészt mert nincs is

zenekar, amely a súlyos vörös függönyök felemelkedése előtt ünnepélyesen felvezetné az operát a zenekari árokban. Nincsenek vörös függönyök se, nincs távolság, nincs sulykolt ünnepélyesség. Csak egy közel üres tér, egy zongora, egyetlen zenész és a játsszók – minden, ami a meséhez kell, de semmivel sem több. Brook ars poeticája azért lehet termékeny ennyi év után is, mert azt mutatja fel, ami minden színházban közös: a varázslatot. Ennek érdekében Brook az idős mester bátorságával és magabiztosságával nyúl a nagy operához, amelyből csak azt tartja meg, ami jelent neki valamit. *A varázsfuvola* helyenként kusza, szabadkőműves-séggel, társadalmi dimenziókkal, varázslényekkel és különös etikával átszőtt rejtélyes történetét addig sűríti, nyesegeti, csupaszítja, míg az intimmé, sajátossá és koherenssé nem formálódik a kezei között. Talán ez a titka annak, hogy nem marad redundancia, és hogy minden szólam, az áriák, jelenetek és viszonyok mindegyike megszólal. Brook varázslata nem az illúzióban, hanem a felnőtté válás során elfeledett-megttagadott, szabadságában egyszerre komolytalan, lélektanilag mégis mindig tétre játszott *játék* feltámasztásában rejlik. Színpada ezúttal csak majdnem üres tér: fémtalpakra szerelt bambuszrudak sokasága tör az ég felé. A *disegno*, azaz terv vagy rajz legelemibb egységeként a vonalból bármilyen dizájn kirajzolható, bármilyen szerkezet felépíthető. Pár tucat bot elég ahhoz, hogy Brook színpadán legyen palota, erdő, szoba, ajtó, képerkeret, folyosó, börtön, tőr – és persze varázsfuvola. A botok mozgatásához ott a két „tervező”, a játékon belüli játsszók, akik érzékenyen hozzák-lökik helyzetekbe a szereplőket, hogy azok végül egymásra találjanak. E két figura átmenet és közvetítő néző és játék között, nem tartoznak sem az Éj királynőjéhez, sem Sarastrohoz; ők építik fel a situációkat, mégis velünk együtt izgulnak a hősökért, akiket a helyzetekben már nem ők, hanem a történet belső logikája, sajátos törvényei kötnek. Ilyen tiszta formák között zene és színészi játék egyetlen pillanatra sem sikkad el látványos díszletelemek forgata-



A varázsfuvola Peter Brook rendezésében



támasztása



FENT: Romeo és Júlia
(Divadlo Petra Bezruče)

BALRA: A Mester és Margarita
(Goose on a String Színház)

gában, a fókusz mindig határozott, a viszonyok kirajzolásában elengedhetetlen szerepet kap a helyenként kiegészített, máshol meghúzott zenei anyag. Ezáltal a címben szerényen és ravaszul *Egy varázsfuvolának* titulált interpretáció eminens módon hű marad az eredeti operához, miközben szemtelen szabadossággal kezeli azt. Nekem külön örömet okozott, hogy ebben az értelmezésben az Éj királynője, akinek igazán nem lehet könnyű Sarastroval, végre árnyalt és érthető személyiségként jelenik meg: legfeljebb annyiban gonosz, amennyiben a sötét oldalnak is aktívan ki kell vennie a részét abból a nevelésből, aminek eredményeképpen a két fiatal éretté válva találhat egymásra. Sarastro is tudja ezt, hiszen végül átkarolja a megtört királynőt, hogy együtt építsék újjá az eldőlt botok jelezte, háború dúlta birodalmat az ifjú szerelmespár számára.

A cseh színház fenegyerekének tartott Vladimír Morávek rendezésében Bulgakov *A Mester és Margaritájának* színpadi adaptációja a szöveg értése nélkül is izgalmas, bár a vizuálisan rendkívül erős nyitányt a látvány tekintetében meglepetésmentes előadás követi. A színpad statikus jellege azért is szembeszökő, mert a történet szerint Moszkvában elszabadul a pokol, aminek itt nemigen akad látható jele, és még a rettegett Woland haragjából is mindössze egy szék felrúgására futja. Ez a visszafogottság különösen azért ellentmondásos, mert Morávek színpadán mintha a *Mátrix* kulisszái között, azaz virtuálisan zajlana az események zöme: Moszkva lakói (a Mestert is beleértve) emeletes vaságyakon fekszenek (Hans Holbein hátsó falra vetített, *Halott Krisztus a sírban* című festményének feltámadásra váró Megváltójához hasonlóan), a csillagos eget különböző magasságokban belógatott apró, erős fényű LED-ek rajzolják elének, Woland és kísérete hosszú fekete bőrkabátokban, bőrkesztyűben, nap-szemüvegben parádézik, és mikroport felerősítette sejtelmes hangon suttog bele az éterbe, míg a nagy tüzet vetített lángok jelenítik meg. Morávek ugyanazzal a színésznővel játszatja Margaritát és Jesuát, amivel határozottan azt sugallja, hogy az eseményeket és ezáltal önnön feláldozásukat is ők maguk irányítják: a gonosz csupán eszköze a végső jónak. Szimbolikus értékű, hogy Margarita sosem fekszik a vaságyakba, ellenben íróasztalból-székből álló kis birodalma (keresztrel és fekete macskát mintázó könyvtámasszal) a nézőtér folyosóján, mintegy a rendező szférájában kap helyet. Ebben az előadásban csak a földöntúli vagy a regényen belüli regény alak-

jai (Woland és kísérete, Jesua, Pilátus) kapnak mikroportot, hogy akár suttogásukkal is elnyomhassák a földieket.

Egészen más eszköztárral dolgozik az ígéretes tehetségként számon tartott fiatal Anna Petrželková, akinek rendezésében a bensőségesre hangszerelt *Romeo és Júlia* kevesebb látványos elemmel és pátosszal is többet mond nekem. Ez a történet a napsütötte Verona helyett a Keleti Blokk valamely poszt-szocialista országának egy lepukkant lakótelepén játszódik, ahol ember nagyságú, sokfiókos-sokajtós, mindannyiunk által jól ismert szocmodern szekrény sor zárja körbe a szürke padlószőnyeggel burkolt terecskét, amely éppúgy lehet levegőtlen-sötét garzon-nappali, mint lakótelepi bandák randalírozásának dobozházak ölelte grundja. Ennek megfelelően a Capulet, illetve Montague szülők igazi panelprolik, zsörtölődő-pletykás rossz szomszédok a szocialista időkben közkedvelt szürke és kávébarna színű, kutya-mintás plédből készült otthonkában, barna szövetpapucsban. A látszólag egyszerű díszletben rengeteg fantázia rejlik, változatos méretű szekrényei erkélyek, szobák, urnák, koporsók, hűtők, bárók és éjjel-nappali italbolt bevillanó fényreklámjával jelzett sötét sikátorok. A kilátást mindössze

JOBBRA:
Szentivánéji
álmom
(Teatr Polski)

Mateusz Wajda
felvétele

BALRA LENT:
Ahogy tetszik
(Temesvár)

JOBBRA LENT:
Hamlet
(Teatro del
Carretto)

Filippo Brancoli
Pantera
felvétele



az egyik szekrény belső felületeire kasírozott, erkélykorláttal kettévágott lakótelepi látkép jeleníti meg, míg a klauszrofóbiát tovább fokozza a gyanú, hogy akik nincsenek épp színen, a szekrényajtók mögötti szűk sötétben kuksolnak és figyelnek. Ebben a környezetben az ifjak acsarkodása nem egyszerű időtöltés, és nem is egy nemtelen hagyomány reflektálatlan követése, hanem adekvát reakció a tökéletes kilátástalanságra, a falak közé szorított fiatal lendület destruktív levezetése, ahol a gyilkosságok tetje értelmetlen életek elvesztése-kioltása. A szerelem pedig nem az olajfák és narancsligetek ihletésében, hanem ebben a szorongásban születik, ahol a két kamasz először találkozik valami termékeny lehetőséggel, aminek elvesztését ennek megfelelően nem egyszerűen szerelmi bánat, de perspektíva híján

mély és racionális egzisztenciális kiábrándulás követi. Ebből az egyetlen kiút a hidegvérrel, megfontoltan, hisztéria és pátosz nélkül végrehajtott öngyilkosság.

A lengyel Monika Pęcikiewicz rendezésében Shakespeare *Szentivánéji álomja* tragikus olvasatot kap, amelyben a mesteremberek, nemesek és tündérek három szintje nem a szépség vagy kifinomultság, hanem

a virtualitás és aberráció fokozatai. A színpad világát egy síkképernyős monitor és egy hatalmas vetítövásznon síkjai triplázzák, amelyekre a helyszíni kamerákkal készített, a színpadi akciókat különböző látószögükkel árnyaló, hamisságukat leleplező felvételeket vetítenek. Ebben a virtuális rengetegben csupán egy a kérdés: mit vállalsz be a magad fölött aratandó győzelemért. Titania például hisztérikusan rohanja le Zubolyt, mert retteg attól, hogy az egyáltalán nem neki való, primitív férfi visszautasítja – ez egy öregedő tündérkirálynő, aki fölött egyre inkább elhatalmasodik saját szerepe, a tökéletes virtualitás, miközben kegyetlenül földhöz köti a valóságot. Pęcikiewicz értelmezésében a tündérek is, a nemesek is, a mesteremberek is kifejezetten nyomorultak és szadisták, és ha a virtualitás szintjén megold-



hatóak is a problémák, a valóságban marad a káosz és a küzdelem a szerepekkel, a testtel és egymással. Külön érdekes volt számomra, hogy bár a cseh színpadon kiapadhatatlan humorforrás a nőnek öltözött férfi, meny nyire megbotránkozott a közönség Thisbe nővé válásának fázisain, a jelenetek homoerotikus felhangján. Igaz, ez nem kedélyes, hanem vére menő játék volt, az előadás nemcsak a társadalmi, de a nemi szerepeket is pelengérré állította, aminek eredményeként sokan kivonultak a nézőtérről.

Hasonlóan tragikusra hangszerelt komédia Koltai M. Gábor *Ahogy tetszik*-je, aminek befogadásában a közönségből ezúttal talán egyedül engem nem akadályoztak nyelvi korlátok. Nehéz és nagyon erősen szövegközpontú ez az előadás, a feliratok gyorsan váltakoznak, így féltő, hogy a színészi játék rezdülései elsikkadnak a feliratolvasás kényszerében. A fiúnak öltözött Rosalinda színjátéka mániákus szeretetétéségről és mélyeséges önbizalomhiányról árulkodik, amivel nemcsak magát hozza egyre lehetetlenebb helyzetbe, de a fiúba lassanként beleszeret, az igazi, messzi Rosalinda iránti tiszta, de plátói és a nadrágos, csípős nyelvű, álruhás Rosalinda iránt érzett bűnös földi szerelme között öröklődő Orlandót is. Célia szerelmes Orlandóba, és majd megbolondul, látva, hogyan kínozza Rosalinda, meny nyire nem tudja megbecsülni azt, amiért ő mindenét odaadná. Elkapkodott házassága Orlando bátyjával sokkal inkább ésszerű kompromisszum és menekülés, semmint szerelem első látásra. A kavardásnak nem akar vége szakadni, fiú fiúba, lány lányba szerelmes, míg a káosz rendezéséhez már varázslat kellene, de a „deus ex machina” ebben a darabban nagyon földi, nagyon gyarló, maga is kiszolgáltatott és gyenge: Rosalinda. Boldogsága, amihez annyi szerencsétlen boldogtalanságán keresztül vezetett az út, kérdéses marad. Nem az a szereplők igazi tragédiája, hogy vissza kell térni a városba: azt, amitől az olyan rideg és embertelen, ki-ki magában hordozza, és cipeli magával a földi Paradicsomnak hitt erdőbe is.

A francia La Fabrique des Petites Utopies nemzetközi utazószínház *Kaina Marseille* című előadásának érdekessége a nyelvi sokszínűség: az afrikai származású főszereplő időnként anyanyelvén, de többnyire franciául beszél, míg a helyszínen keresett és gyorstalpalóval felkészített (ezúttal cseh) színésznő a vendéglátó ország nyelvén szólaltatja meg szerepét. Reakciói felvázolják az alaphelyzetet, így a nyelvi sokféleség egyrészt érdekes alternatíváját nyújtja a feliratozásnak, másrészt a különböző országokból érkezett, prostitúcióra kényszerített illegális bevándorlókról szóló történet révén szervesen illeszkedik az előadásba. A játéktér egy hatalmas, kétoldalt zárt nézőtérrel bővíthető kamion belső tere, ahol fonott vaskerítésen keresztül látjuk egy várandós, hatóságok elől bujkáló asszony kálváriáját – és nemcsak a kamion juttatja eszembe a Mundruczó-féle „hardcore-reality”-t. Catherine Zambon, miután felkérték, hogy az emigráció témájában írjon darabot, anyagot gyűjteni érkezett egy segélyszervezethez, ahol feltűnt neki, hogy a segélyezettek között egyetlen nő sem akad: a leánykereskedelem szervezetei mindig előbb érkeznek, mint a segítők. Bruno Thircuir rendezésének reality-jellegét erősíti a főszereplő Mamata Anis Leila afrikai származásával, játéktílusával és azzal, hogy társai Mamatának

szólítják. A néző pedig hallja a berregő motort, bent ül a kamionban, és jó esetben őszintén megrémül, amikor egy szkinhedbanda megrohamozza a minden oldalról zárt kocsit. A menekülteknek sikerül visszaverniük a támadást, és az egyik szkinhedet, egy bakancsos, horogkereszt-tetoválásos lányt majdnem agyon is verik, de Mamata megálljt parancsol, hogy elmesélje a lánynak emigrációja történetét. Bőven akad elidegenítő elem is, hiszen a helyszínen sminkelnek (főként zúzódásokat festenek a lányoknak), és a szkinhed lány művérrel, vízzel és valami afrikai szertartás részeként porral behintett testéről lassanként, ahogy egyre megtörtebb, kínjában emberibb és a várandós nő szenvedéstörténetével talán empatikusabb lesz, szimbolikusan eltűnik a hatalmas horogkereszt, hogy a végén ráterítsék Mamata fogásra akasztott, virágos váltásruháját, és ezáltal végképp menekültté válják maga is.

Az olasz Teatro del Carretto *Hamlet*-jében szokatlanul hangsúlyosak a nonverbális elemek: a színészek animációt idéző táncmozdulatai, a különös, földöntúli hangok (sikolyok, vijjogások, nyögések) és a kifejező, stilizált kellékek. Ezúttal nem a dán királyi udvarban, hanem Hamlet fejében láthatjuk az eseményeket, éppolyan lidércnyomásosan, komikusan és tragikusan, amilyenek az örület felé vezető utat képzeljük. A kicsiny pódium fölé görnyedő Hamlet a tragédia alakjairól mintázott bábfigurákat mozgatva idézi meg vízióit, amelyek szereplői rendre meg is jelennek életnagyságban a vörös, csempét idéző kulisszák mögül: éppolyan groteszken és önállóság nélkül, ahogyan Hamlet fejében kísértének. Rosencrantz és Guildenstern bábujaik fejét letöri, Opheliát pedig durván lependéri elméjének porondjáról, mire a közepén álló életnagyságú Opheliára két oldalról egy-egy vödör fehér szirmot zúdítanak, ő pedig lassan eltűnik a vörös csempék között, és még sokáig húzza maga után hosszú fehér sálját. A szellem az interpretáció szerint Hamlet önnönmaga, az őt egzisztenciális kérdéseiben kísértő és csábító halál alakjában.

A második Theatre World Brno a helyiek szerint tulajdonképpen az első, legalábbis ami a programok szakmai szempontok szerinti válogatását, a fesztivál színvonalát illeti. Brnóban, ahol tapasztalatom szerint szinte minden második sarkon van egy színház, annyiban különleges a helyzet, hogy viszonylagos pénzbőséggel gazdálkodnak az intézmények, így összefogásukból megszülethetett a tavaly még minden gyerekbetegségtől szenvedő, idén már figyelemre méltó eseménysorozat. A kulturális sokszínűség és Hamlet „készen kell rá lenni: addig van” mondatának jegyében meghirdetett, Shakespeare-nek és Peter Brooknak ajánlott program-sorozat keretei önmagában túlságosan tágak ahhoz, hogy koncepciónak tekintsük, az előadások azonban (tudatosan vagy sem) kirajzolnak egy szűkebb tematikát is: szinte kivétel nélkül építettek a „színház a színházban” és ezen keresztül a „színház az egész világ” gondolatkörére – a színház nem illúzió, hanem valóság, miként a valóság is mindig színház. Aminek éppen azért kell túlélnie bármilyen új média megjelenését és elterjedését, mert a legkevésbé sem tűri a virtualitást, mert esszenciálisan közösségi, és mert minden társadalom, mivel szerepekre épül, lényegét tekintve színház. Készenléttől és nyitottságtól függ, hogy ez a játék béklyó lesz-e, vagy szárny.



Bertóti Johanna

Mivel kortárs a román dráma?

TEMESVÁRI FESZTIVÁL

A Temesvári Nemzeti Színház kisebb-nagyobb megszakításokkal 1980 óta szervezője a Román Dráma Fesztiváljának. Idén a kortárs román szövegekből készült produkciók versenyrésze mellett több nemzetközi, szabadtéri színházi előadás és performansz is megjelent a programban az Előadás Európai Fesztiválja keretén belül. A fesztivál egyik fő célja a kortárs román dráma bemutatása és támogatása volt, aminek az érdekében a szervezők drámaíróversenyt írtak ki. A három legjobb szerzőnek a fesztivál ideje alatt alkalma nyílt workshopokon fejleszteni a szövegeket, végül pedig felolvasó színházi formában bemutatták őket; a fődíjat Alexandra Pâzgu marosvásárhelyi drámaíró szakos hallgató kapta meg *Levegőben* című, önéletrajzi ihletésű monodrámájáért.

„Nem születik elég kortárs román dráma” – hangzott el az egyik beszélgetésen. A szervezők két délelőttöt is a mai román dráma helyzetéről szóló eszmecserenek szenteltek; az élénk vitákat is kiváltó beszélgetések a téma legaktuálisabb kérdései körül forogtak: mi a kortárs román dráma helye a mai színházi térképen, mi szükséges ahhoz, hogy nagyobb teret kapjon, miként viszonyul a román színház Nyugat-Európához ebben a tekintetben.

Érezhető a Nyugathoz mért *fáziseltolódás*. Többször elhangzott: a világ többi tájáról érkezett előadások színvonala példaeértékű lehet a romániai színházak számára. Ugyanakkor ez mégsem adhat okot szigorú elmarasztalásra a nagyon is különböző körülmények miatt. A kortárs román dráma inkább *underground* produkciókban jelenik meg, a *mainstream*ben alig. Ștefan Caraman – több román drámaíró csatlakozásával – olyan törvénymódosítási javaslatot fogalmazott meg, amelynek értelmében a közpénzekből finanszírozott állami színházak minimum harminc százalékban kortárs román darabokat vinnének



Blifat (Odeon Színház, Bukarest)

színre. A fesztivál azonban azt bizonyítja, hogy a hazai színpadokon jelen van a kortárs román dráma (gyakran maguk az írók rendezik őket), ám összességében mégis kis szeletét teszi ki a műsornak.

A nemzetközi programokból négy példaértékű produkciót érdemes kiemelni, mindenképp az angol Forced Entertainment társulat *The Thrill of It All (Mennyire izgalmas)* előadását, az USA-ból érkezett Nick Mancuso *God Is A Gangster (Isten egy gengszter)* című egyéni performanszát, továbbá a Frenák Pál Társulat *Twins (Ikrek)*, illetve a lengyelországi Ósmego Dnia Színház *The Time of Mothers (Az anyák ideje)* című szabadtéri előadását.

A Forced Entertainment társulat nevével kapcsolatban felmerül a kérdés: milyen a kényszerű szóra-koztatás? Amennyiben női alakot ölt: fehér, csillogó, combig érő ruhát visel,

A nép háza (Arta Activa, Craiova)



piros csizmát és fehér műhajat. Amennyiben férfit: fekete nadrágot, vörös inget, fehér zakót és fekete műhajat. A beszédét mikrofon torzítja műhanggá. Azt mondja cérnávékony vagy éppen vastag robothangon, hogy nagyon szórakoztató lesz, s ezt folyamatosan ismétli. És közben tényleg az. Parodisztikus, önironikus táncszámok és szövege(lő)s részek – amelyekben a játsszók mély dolgokról próbálnak beszélni, de valami mindig lehetetlenné teszi ezt – váltják egymást az előadásban, mondhatni, szabályosan. Ennek köszönhetően, bár komoly kísérleteket tesznek arra, hogy a produkció fárasztó legyen, ez mégsem sikerül.

A színészek az esetlenség, amatőrség virtuózai, profi amatőrök, erősségük gyengeségükben rejlik. Nincs nagy különbség komolyság és nevetés között a *The Thrill of It All*-ban. Az egyik játsszó felszólít, hogy emlékezzünk azokra, akik a háborúban elveszítették egyik karjukat, vagy bal esetben egyik lábukat, vagy egyik karjukat és mindkét lábukat, esetleg mindkét karjukat és mindkét lábukat. A közönség ezt hallván – nevet. Vagy sem. Az előadás nem szabja meg, mikor kell nevetni. A szórakoztatás kényszerűsége nem ebben áll. A komoly és a szórakoztató gazdag rétegződése teszi szerfelett izgalmassá a játékot. Egyikük elmondja, milyen kivételes eset, hogy együtt va-



Az anyák ideje (Ósmego Dnia Színház)

gyunk. Ők és mi. Olyanok vagyunk, mint egy család.

Mindezt kissé érzélgős zene kíséri, átszellemült arcok. Sokan nevetnek, de azt hiszem, néhányunknak mégis könnyeznünk kell, mert: mennyire igaz. Banálisan, de mégis a színház lényege fogalmazódott meg abban a giccses pillanatban: az együttlét. A színészek arra kényszerítik magukat, hogy szórakoztassanak; ez a feladatuk. Mi pedig nézőkként arra kényszerülünk, hogy szórakozzunk; ez a feladatunk. Kényszerűen szórakozunk, mert nem biztos, hogy vicces az, amin nevetünk.

Egyszemélyes produkciójában Nick Mancuso hollywoodi színész egy hernyóra jellemző teljes átalakuláson ment keresztül, de nem pillangóvá vált, hanem fogatlan, beesett arcú, savanyú képű, kopott ruhákban csúszó-mászó *homeless*-sé. Mancuso hajléktalanja azt állítja magáról, hogy ő az Isten. Sokaknak jó alkalom lehetett az előadás arra, hogy elgondolkodjanak Isten létén, még ha oly egyszerű megál-

lapítások szolgáltak is kiindulópontként, mint az, hogy Istennek nincs édesanyja – így aztán nagyon egyedül érzi magát a hierarchia legfelső fokán. Nincs születésnapja. Ott a sok-sok kérdés is: hogyan lehetséges Isten nevében a népirtás? Miért kellett Jézusnak szenvednie? Miért teremtette meg Isten a tiltott gyümölcsöt? Kísérlet volt, jön a válasz, ahogy ez az előadás is kísérlet.

A lengyel Ósmego Dnia szabadtéri előadása allegorikus alkotás. Az egybegyűlt közönség a cselekményt követve a város főterén felállított három színpad között vándorol, mintha egy középkori misztériumdráma elevenedne meg. Az előadás az emberi életet sűríti magába a megtermékenyítés pillanatától a születésen keresztül egészen a katonává serdülő fiú harcáig és haláláig. Az utolsó képből az asszonyok monoton mozdulatokkal az öröklétben is ruhákat mosnak. A hatásos előadás szöveg nélkül, grandiózus képekben valósul meg.

A kortárs román drámák színreviteleiben az az izgalmas, ahogyan az alkotók a közvetlen közeli világunkban lévő valósághoz viszonyulnak. „Torkon ragadják” a problémákat, és kerülő utak nélkül nyilvánítanak véleményt – a színpadon konkrétumok fogalmazódnak meg. Hiába várunk arra, hogy valaki álomba ringasson bennünket. Elvont, szimbolikus jelenetekkel csupán elszórtan találkozzunk.

A valósággal tartott szoros kapcsolat több módon nyer kifejezést: a kortárs témák megfogalmazása, a történetek mába helyezése, illetve a minimális, dokumentarizmus felé tartó, hiteles játéktípus által. A fő témák: a család, a családon belüli erőszak (például a chişinăui Coliseum Művészeti Központ *Az M ház* című előadásában, írta és rendezte Luminița Ticu), identitáskérdések (Alina Șerban roma színésznő egyéni produkciója, amelyben identitása felvállalásának folyamatáról szól), a külföld és a kommunizmus/kapitalizmus viszonya (C.C. Buricea Mlinarcic *Playlist* és Peca Ștefan *Románia 21* című darabjai – az elsőt Ovidiu Caița, a másodikat Peca Ștefan rendezte – a kommunista diktatúra időszakából vezetik át a nézőt a rendszerváltáson keresztül a mába, húsz év után is a történelmi múlt feldolgozásának fontosságát hangsúlyozva), a szegénység, a házasságtörés, a gyilkosság, a gyász, a serdülőkor (Alina Nelega szerzőként és rendezőként alkotott meg a bukaresti Odeon Színházban egy olyan előadást *graffiti.drimz* címmel, amely a romániai lakótelepek tizenéveseinek szubkulturájáról nyújt összetett képet).

A legnyíltabban talán a Kolozsvári Magyar Állami Színház *Verespatak – fizikai és politikai vonalon* című előadása (írta és rendezte Peca Ștefan, Andreea Vălean, Radu Apostol, Gianina Cărbunariu) beszél konkrét problémáról (lásd: *SZÍNHÁZ*, 2011. február): Verespatakon a Roșia Montană Gold Corporation nagyszabású bányaprojektet szeretne beindítani, amely az ősi település kulturális örökségét és a természeti környezetet egyaránt

SUMMARY

veszélyezteteti. Az alkotók két hétig gyűjtöttek dokumentumokat a helyszínen, ennek alapján született a mozaikszerkezetű, több stílust egyesítő produkció, amelyet a nemzetközi szakemberekből álló zsűri a legjobb előadásnak járó díjjal tüntetett ki.

A Bogdan Georgescu rendezte *Casa poporului (A nép háza)* meggyőző, hiteles alkotás, a fesztivál egyik legnagyobb élménye. Az előadás a craiovai börtönben szervezett projekt keretén belül jött létre, amely a kreatív nevelést és a társadalomba való visszailleszkedést tűzte ki célul, és ahol többek között drámafejlesztő és színészi műhelyek is alakultak. Öt fegyenc és három színész játszik az előadásban, mely egy ékszerüzlet kiablálásának előkészületeiről szól. Nem elszánt bűnözőket látunk a színpadon, hanem ügyetlen, lomha, nagyon rokonszenves izompacsirtákat, akik színészként tehetségesen alakítják önmagukat. A játék híján van minden műviségnek, természetes, alázatos és humoros.

A *Blifatban* (a cím a *Kipipálva* szó torzított változata, szerző: Gabriel Pintilie, rendezte Alex Mihai, Odeon Színház, Bukarest) profi színészek alakítanak valami nagyon életszerűt, lényegbevágót, emberit. Egy öttagú család panellakásában vagyunk. Állandó ordítózkodások, panaszok, a család tagjai hallgatóznak egymás ajtajánál, vagy együtt hallgatják ki a szomszédokat, az anya gürcöl, az apa munkanélküli, a nagyfiú kábítószerezik, a lány kamaszkorát éli, a kisebbik fiú pedig bosszút áll családtagjain, mivel úgy tartja, rosszul bánnak vele. A drámából hiányzik a arisztotelészi értelemben vett történet, amelynek van eleje, közepe és vége, szerkezete inkább „életképfolyamként” szerveződik. A hagyományos dramaturgiából kölcsönzött fordulópont remekül működteti a drámát: a kisfiú minden tiktokról lerántja a leplet, s ekkor végképp felborul az egyensúly.

A *one (wo)man show* a kezdeményező szellemű és esetleg keveset foglalkoztatott színész(nő) fegyvere. A fesztiválon négy színésznő egyéni előadását is láthattunk. A *Szeletekben* (írta és rendezte: Lia Bugnar, Nagyszeben) meghal egy szenátor, aki hosszú évek óta csalta mellrákos feleségét a cseléddel. A férfit körülvevő nőket megszemélyesítő Ofelia Popii hihetetlen lendülettel játszik, ám az előadás inkább virtuóz mutatvány, mint a figurák mélységbe hatoló ábrázolása. Hét, fontosságát tekintve egyenrangú szereplőt a maguk teljességében megmutatni egyetlen színésznőnek kockázatos vállalkozás. Még ha az illető zseniális művész is, mint jelen esetben, a szerepek (feleség, lány, anya, cseléd stb.) nagy eséllyel csupán jól körvonalazott vázlatok maradnak. A *9 fok Párizsban* (írta és rendezte: Peter Kerek, Act Színház, Bukarest) figuráit szintén egyetlen színésznő játssza, itt a meg többszöröződést a videotechnika biztosítja, és a *Szeletek*hez képest az a szerencsés helyzet áll elő, hogy a főszereplő belső világáról átfogóbb képet kapunk, a mellékszerepek pedig mintegy támasztékul szolgálnak ehhez. Egy asszony úgy dönt, hogy elhagyja férjét és gyermekét. Az elhatározás megvalósításáig eltelt időt, a felmerülő dilemmákat, reményeket és kételyeket sűríti magába az előadás.

Borbély B. Emília *mady.babyjében* (írta: Gianina Cărbunariu, temesvári színház) érvényes képet kapunk a külföld témájáról, izgalmas, rendhagyó keretben. Az előadás helyszíne egy mikrobusz, Madyvel együtt Írországba utazunk. A naiv, ugyanakkor játékos, tündéri lány prostitúcióra kényszerül, egyre mélyebbre süllyed, és nem tud megállni a lejtőn. Megnyerő volt, ahogy a színésznő a rögzített játék és az improvizáció eszközeit váltogatta.

A megtekintett, kortárs román drámák alapján készült előadások többé-kevésbé koherens színházi irányt rajzolnak ki. Ezeknek az alkotásoknak vitathatatlan érdemük, hogy képesek a mai társadalomról, a román valóság fontos, közérdekű témáiról szólni. Az elsődleges cél bizonyos szociális problémák tükrözése, ezért nem jellemző az egyedi alkotói világokban való gondolkodás. Az előadás több esetben kollektív munkafolyamat eredménye, aminek szélesebb körben való elterjedése üdvös hatással lehet a román színházra. Ugyanakkor a fesztiválon látott alkotások többsége még nem eléggé kiforrott, megvalósulásuk színvonalát tekintve inkább egyfajta csíráállapotban vannak.

Péter Molnár Gál or MGP how he often signed and how he was quoted, was an emblematic and enigmatic personality of Hungarian theatre criticism. Now, shortly after his decease at 75 years, a friend, the well-known writer György Spiró wrote for our review an interesting, affectionate but clear-sighted obituary.

We finish the publication of the diary of Balázs Urbán who selected the program for the Pécs Festival (POSZT). In this chapter – his fifth – Mr. Urbán analyzes the productions following the growing fashion of plays adapted from novels or movies.

Two contributions were stimulated by the long-lasting crisis of the Budapest Opera. Csaba Kutszegi sums up the complex, adventurous and not always happy progress of the ballet company during the last fifty years, while Sándor Márton Varga talked to Katalin Volf, an outstanding dancer who judges severely the vicissitudes of the last year.

Summer being the season of festivals, we publish three articles related to some of them. At Szeged where our national classic, *The Tragedy of Man* by Imre Madách had another revival, directed (for the third time) by Attila Vidnyánszky, László Bérczes talked to the three protagonists: Zoltán Rátóti (Adam), Eszter Onodi (Eve) and Zsolt Trill (Lucifer). Lilla Proics gives an account of the 23rd Kisvárdai Festival, devoted, as always, to the best productions of the Hungarian minorities in the neighbouring countries; and Tamás Koltai saw the foreign offerings at the Gyula Shakespeare Festival: exciting works of South-Korean artists, Robert Sturua's staging at the Georgian Rustaveli Theatre and Lithuania's Oskaras Korsunovas's Vilnius version of *The Tempest*, reduced to two characters (Miranda and Prospero, who else?).

Alexandra Kozár introduces in her interview János Szemenyei, a young actor who outlines the experiences of his first years within the profession.

This time theatre history has also its place: Katalin Cseh continues her presentation of the theatre's part and function during the uprising of 1956.

Our column on world theatre presents three contributions. Andrea Rádai talked to Dutch critic Constant Meijers about the drastic reduction by the Dutch government of the cultural budget, a symptom becoming more and more frequent almost everywhere in Europe. Mária Ady examines the international program at Brno's Theatre World Festival, dominated by two productions by Peter Brook; and Johanna Bertóti, having been present at the Festival of Rumanian Plays in Temesvár/Timișoara, analyzes the relation of the plays in question to contemporary problems and realities.



Egy varázsfuvola Peter Brook rendezésében
a Theatre World Brno fesztiválon

Pascal Victor felvétele

