

2011. DECEMBER
WWW.SZINHÁZ.NET

MHB
1.629

SZÍNHÁZ

A' filozófus

Ónodi Eszter
Parti Nagy Lajos
Znamenák István

Kortárs tánc 2011

Japán
táncszínházak

Ruszt József/
Ádám Ottó

Világszínház:
Nyitra

392 Ft



nka
Nemzeti Kulturális Alap



A Revolution a Trafóban

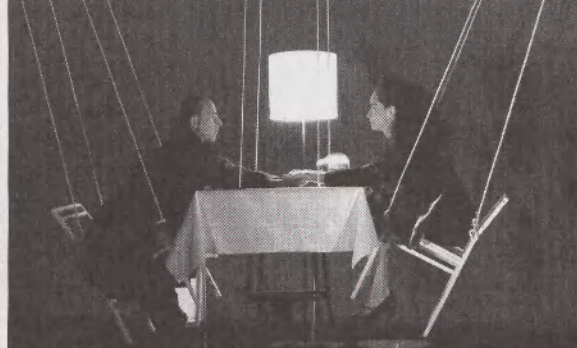
Schiller Kata felvétele



ROMANTIKUS KOMÉDIA
POSZT

KoncZ Zsuzsa felvétele

(6. oldal)



ULYSSES NAPPALIJA

Kortárs tánc

KoncZ Zsuzsa felvétele

(30. oldal)



A VÉR EGY KÜLÖNLEGES NEKTÁR

Előadások Japánból

Teijiro Kamiyama felvétele

(34. oldal)

MUB
1427

Magyar játékszín

- 2 Szilágyi Márton:**
Párménio kivonul
Bessenyei György: A' filozófus
- 6 Urbán Balázs:**
Egy válogató emlékiratai VII.
- 11 Halász Glória:**
És a színház forog tovább
Amikor a színházban vetítenek
- 15 Márok Tamás: Remekmű**
kontra mestermunka
Két előadás az Armel
Fesztiválon

Portré

- 18 Kóvári Orsolya:** Mérlegre téve
Ónodi Eszterrel

Interjú

- 21 Kozár Alexandra: Kultúra**
helyett pompóz állami gagyi
Beszélgetés Parti Nagy Lajossal
- 25 Ménesi Gábor:**
A színháznak bátornak
kell lennie
Beszélgetés
Znamenák Istvánnal

Tánc

- 30 Kutszegi Csaba: Táguló**
gyűrűkben konzolidációt...
Kortárs tánc Magyarországon
2011-ben
- 34 Berecz Zsuzsa:**
A pusztá testtől a volksbodyig
Kis színházi japanológia

Színháztörténet

- 38 Ruszt József és Ádám Ottó**
- 41 Cseh Katalin:**
Válasz dr. Székely Györgynek

In memoriam

- 42 Tompa Andrea:**
Dragan Klaić emlékére
(1950–2011)

Világszínház

- 43 Koltai Tamás:**
Vitaképes eklektika
Nyitra, huszadik kiadás
- 47 Karsai György:**
Szegény Iaszón
Kama Ginkasz Medeája

A címlapon: Tenki Réka (Szidalisz) *A' filozófusban* (Katona József Színház) • Koncz Zsuzsa felvétele

színház

MAGYAR SZÍNHÁZI TÁRSASÁG | ORSZÁGOS
SZÍNHÁZTÖRTÉNETI MÚZEUM ÉS INTÉZET

XLIV. évfolyam 12. szám
2011. december

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, színház.net); SZÁNTÓ JUDIT.

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

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

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



TÁMOGATÓK:

Nemzeti Kulturális Alap,
Nemzeti Civil Alap



Szilágyi Márton

Párménió kivonul

BESSENYEI GYÖRGY: A' FILOZÓFUS

M eglepetést kelthet, hogy a Katona József Színház idei első, nagyszínházi bemutatója Bessenyei György *A' Filozófus* című drámája volt (a színlapon a cím *A' filozófus* alakban szerepel). Hiszen a Katonát egyáltalán nem jellemzi a XX. század előtti magyar színháztörténet iránti érdeklődés – hogy egyebet ne is mondjak, a színház névadójának még egyetlen drámáját sem állították itt színpadra. Bessenyei 1777-es művének repertoárra kerülése tehát aligha olyan leletmentő céllal magyarázható, mint a Nemzeti Színház 1881-es bemutatója, amikor is a művet tudatosan és bevallottan egy, az elfelejtett magyar drámákat felfedezni kívánó sorozat részeként vették elő, például Szentjóni Szabó László *Mátyás Királya* mellett. S ha már az efféle célzat nyilvánvalóan kizárható, akkor érdemes részletesebben is megvizsgálni azt, vajon a Gothár Péter rendezésében színre vitt Bessenyei-dráma miféle aktuális kihívást tartalmazott, s az előadás mennyire következetes a szöveg átértelmezésében, képes-e a mű új rétegeit láthatóvá tenni.

Ez utóbbi kérdésre azonban nem olyan egyszerű választ keresni. A drámának ugyanis nincs folyamatos színháztörténeti tradíciója, s ilyenformán nem alakult ki olyan konvencionális értelmezési hagyomány sem, amelyhez igazodni vagy amelytől eltérni jelentőségteljes rendezői döntés lenne. Ha mindazt összegezni akarjuk, ami a darab eddigi bemutatóiról tudható, igen röviden végezhetünk. Bessenyei 1777-ben keletkezett drámáját először 1792. június 4-én, a budai koronázó országgyűlés idején mutatta be Kelemen László társulata – s a sikerről az árulkodik, hogy a mű még egy előadást megért Kelemenék ezen játékkorszakában: június 9-én is játszották. Magáról az előadásról, a szövegen végrehajtott dramaturgiai változtatásokról, a játékközpontú és a színészi alakításokról azonban voltaképpen semmit sem tudunk: ami a rekonstrukcióhoz rendelke-

zésünkre áll, az a két színlap (tehát legalább a szereposztást ismerjük), valamint az első előadásról szóló rövid, részleteket nem tartalmazó beszámoló a *Bécsi Magyar Hírmondó* című periodikában – itt egyébként a következőket olvashatjuk: „Kár, hogy nem nagyobb a Teátrum, úgymint a mellyben alig találhatott helyet a bé-kívánczozott Hazafiaknak, és Haza-Leányoknak fele része.” A sikerről tehát tudunk – de az ezt kiváltó hatásmechanizmusról nem. Ám fontos információ az, hogy amikor ugyanezen folyóirat július 20-án felsorolta a társulat



addigi bemutatóit, egyedül csak *A' Filozófus* mellett szerepelt az a megjegyzés, hogy „Eredeti (originál) Darab”. Vagyis Bessenyei műve, amely még az 1770-es évek színházi kapcsolat nélküli drámaprogramjának áramában született – s ezért elsősorban az olvasás útján befogadható drámai szövegek létmódjában volt elgondolható –, nagyjából másfél évtized múltán mint az akkori színházi repertoár egyetlen eredetinek (azaz nem fordításnak vagy magyarátnak) tekintett szövege sikert tudott elérni. Nyilván ebben szerepet játszott vígjáték mivolta (tehát aligha véletlen, hogy nem Bessenyei tragédiái közül valamelyik, például az *Agis tragédiája* [ez az eredeti címe] tűnt az 1790-es években színpadképesnek). Ám a színpadi átértelmezés részleteiről egyéb információk alig vannak – s így a dráma mostani rendezője, Gothár



Gothár szövegkezelésének az egyik legfeltűnőbb sajátossága az, hogy a dráma eredeti nyelvezetéhez ragaszkodik, s a vígjátéki szituációk hatását nagyrészt abból eredezteti, hogy Bessenyei XVIII. század végi drámai dikciója milyen kontrasztot alkot a mai nézői befogadással. A színészek komoly koncentrációval képesek megbirkózni a számukra nyilván szokatlanul nehéz szöveg értelmező felmondásával, s ezáltal még inkább feltűnővé válik, hogy a nyelv változása miképpen teremt olyan új humorforrásokat, amelyek eredetileg nyilván nem léteztek a műben. Csak egyetlen példa: amikor az

FENT:
Kulcsár Viktória
(Berenisz),
Tasnádi Bence
(Titius),
Dankó István (Lilisz)
és Kocsis Gergely
(Pontyi)

BALRA: Pálmai Anna
(Angyélika) és
Tenki Réka
(Szidalisz)

JOBBRA: Tenki Réka,
Fullajtár Andrea
(Eresztra),
Kocsis Gergely és
Pálmai Anna

Koncz Zsuzsa
felvételei



Péter is úgy alakíthatta ki a saját koncepcióját, hogy nézői elvárásá szilárduló történeti értelmezéseket nem kellett megtörnie. Ez komoly interpretációs lehetőségeket hordoz, különösen, ha a *Bánk bánra* gondolunk, ahol mindmáig igen komoly feladatot jelent a nemzeti felfogássá stilizálódott romantikus – az 1840-es évek Nemzeti Színházának gyakorlatából eredő – beállítások lebontása.

első jelenetben Szidalisz a szolgálóleányát, Lucindát így minősíti: „Milyen együgyű állat!”, ez egyszerre tűnik Tenki Réka dikciójában sértőnek és humorosnak, pedig Bessenyei számára – ahogyan ezt egyéb művei is bizonyítják – az „állat” szó nélkülözött minden efféle jelentésárnyalatot, egyszerűen „élőlény, lény” értelemben volt használatos. Az eredeti szöveghez való visszanyúlás azt is magában foglalta, hogy Gothár (és a dramaturg,

Morcsányi Géza) a szereplők nevét sem változtatta meg – noha a Bessenyei-mű legutóbbi adaptációja, Zsurzs Éva 1981-es tévéjátéka minden, idegen nevet hordozó szereplőt magyar névvel látott el, így lett a főhős Párménióból is Péter. A szöveg jelentéspotenciáljának figyelembevételét példázza az is, hogy Izsák Lili leleményes jelmezeiben megjelenik a darab szövegének két alapmetaforája is, amely a divatozó világot kárhóztató Párménió szavaiban hangzik el a színpadon: a lepke (mint Berenisz [Kulcsár Viktória]) és a páva (mint Eresztra [Fullajtár Andrea] jelmeze).

Mindez azonban nem jelenti azt, hogy Gothár ne hajtott volna végre jelentős dramaturgiai átalakításokat a darabon. Ezek a megoldások egy célt látszottak szolgálni: a rendező vígjátékként próbálta meg elevénné tenni a drámát – s ez tökéletesen megfelel annak, ahogyan Bessenyei maga koncipiálhatta saját művét. Gondoljunk csak a Bessenyei mellett titkárként működő Laczka Jánosnak az 1810-es évekből származó visszaemlékezésére, amelyben a következőket állítja a darab megszületésének időszakáról: „Eddig többre Filozofusi Darabokat, és Szomoru Játékokat irt a mi Bessenyeink; most már Segédje, és barátja is lévén a Háznál arrul tanakodott, ha lehetné é, és mi módon a Hazai nyelven eredeti Víg Játékot *Komédiát* dolgozni.” A vígjátékká való erőteljes átértelmezés azonban – túl azon, hogy a nyelvi humor a nyelv változásai miatt a leginkább változékony drámai elem, s ennek módosulásai eleve áthelyezhetik az eredeti szöveg hangsúlyait – igen sokat feláldozott a Bessenyei szövegében megjelenő dimenziókból, amelyek révén darabja mégiscsak jelentősen túllépett a helyzet- és jellemkomikumra alapozott XVIII. századi vígjáték-tradíción.

Bessenyei drámája egy stilizált kisvilág köré épül: egy közelebről meghatározatlan tér (kert?, udvarház?) közegében zajlik le a párokba rendeződő ifjak és leányok szerelmi kergetőzése, s ebben a tevékenységben a darab elején csak két szereplő nem osztozik: Párménió, aki megveti a női nemet, s Szidalisz, aki pedig a férfiakról van rossz véleményével. A szerelmi viszonyok csak a két idősebb, mivel a szülői generációhoz tartozó szereplőt nem érintik: Eresztrát, Szidalisz és Titius anyját, aki özvegy, s Pontyit, a nagybácsit (Eresztra egykori férjének a testvérét), aki pedig agglegény. A darab alapkonfliktusa tehát a szerelemhez való viszony körül forog, s a vígjáték egyik legnagyobb esztétikai teljesítménye azoknak a nyelvi regisztereknek a szituációba helyezése, amelyek az udvarló tónust, a szerelemről való beszéd lehetőségét biztosítják. Vagyis Gothárnak a nyelvre irányuló figyelme a dráma szövegének egyik legfontosabb elemét emelte ki. A vígjátéki konfliktus alapja viszont ilyenformán az a meglehetősen egyszerű, konvencionális komédiaelem, amelynek során az egymást korábban nem ismerő két főhős a kezdeti tartózkodás után egymásba szeret. Gothár láthatólag meg sem kísérelte dramaturgiai vagy rendezői eszközökkel feloldani vagy kezelni a darab legnagyobb szerkezeti-logikai ellentmondását, nevezetesen azt, hogy egy ilyen, voltaképpen szimbiotikus családi viszonylat esetén – Párménió húga, Angyélika ismeri Szidaliszt, Párménió szolgálja, Lidás Szidalisz szolgálójának, Lucindának a szeretője – miért nem ismerte meg egymást korábban Párménió és Szidalisz. Pedig föltehetjük a kérdést:

miképpen lehetséges, hogy kettejük első találkozása a darabban mindkettejük számára meglepetés, s csak akkor következik be, amikor a többi szerelmi kapcsolat már kiépült?

Szorosan összefügg ezzel a másik megoldatlanság is: mivel Gothár kamaradarabként játszatja el a drámát, azaz csak a szöveggel rendelkező szereplőkkel számol, lemond arról, hogy Párméniónak a társaságtól való megundorodását azon a kisvilágon kívül, amely a szerelem körül forog, másra is vonatkoztathassa. Pedig Párménió több jelenetben is megértőnek s ebbe a közegebe integrálhatónak mutatkozik: amikor hűgát, Angyélikát durván elküldi maga mellől, a lány szavaira megváltozik („Te nemes, ifjú, ’s nyájjas gyermek, megilletődésre hozod szívemet...”), máskor pedig az egyik ifjúval, Titiussal folytat tudós beszélgetést az egyiptomi történelemről. Az előadás tehát fölrajzolhatott volna – akár némajáték formájában – egy tágabb kontextust a darabbeli kisvilág köré, hogy ezáltal árnyaltabb viszonylat alakuljon ki a középponti Párménió, az őt közvetlenül környező, félig-meddig családi kör és a tágabb, a divat, a szerelem és egyéb hiábavalóságok körül forgó társadalom között, s akkor darab végéig kivonulása is más értelmet nyerhetett volna. Gothár azonban aligha véletlenül mondott le ezeknek a vonatkozásoknak az értelmezéséről. Az egész előadás szövegkezelése ugyanis arra mutat, hogy a darab latens módon jelen lévő bonyolultabb rétegeinek kibontása helyett vígjátékként kívánta eljátszatni.

Ezt a legerőteljesebben Pontyi alakjának kezelése mutatja. Pedig az ő figurája a darab korai, XVIII. századi színpadi recepciótörténetének egyik fontos eleme, amelyről a rendelkezésünkre álló gyér adatokból is következtetések vonhatók le. Már a darab egyik 1792-es említése a latin nyelvű *Ephemerides Budenses*-ben azt tartalmazza címként, hogy „Philosophus sive [avagy] Pontyi”, s a *Bécsi Magyar Hírmondó* is azt állítja a már említett tudósításában, hogy a darab inkább ismeretes „Pontyi”, mintsem a valódi címén. Vagyis már az ősbemutató idejére végbement egy olyan hangsúlyeltolódás, amely a Bessenyei számára középponti problémát megjelenítő főhős mellé vagy helyett a színmű másik alakját, a szereplőlistán „igaz Magyarként” aposztrofált Pontyit helyezte (ezt a minősítést Gothár a színlapon, különös módon, „igaz ember”-re változtatta). S ez az eljárás nem volt mindenestül idegen a darab eredeti koncepciójától: hiszen voltaképpen csak azt szőtte tovább, ami az olvasmányként felfogott drámából is világos, hogy tudniillik Pontyi a másik centrális figura, s az ő színpadi viszonya Párménióhoz a mű értelmezésének egyik kulcskérdése. Gothár ezt egyáltalán nem látszik érzékelni vagy akceptálni: ezt az előadást aligha lehetne Pontyi dominanciájaként felfogni. Ez egyrészt köszönhető annak, hogy Ötvös András sokkal erőteljesebb Párméniót formál meg annál, semhogy a „filozófust” színtelennek tekinthessük, másrészt Pontyi (Kocsis Gergely) darabbeli pozícióját gyengíti, hogy teljesen kimarad az első társasági szcena, a kártyajáték (az eredetiben a második felvonás ötödik jelenete), jelentősen meghúzták a Párménióval és Titiussal közös beszélgetését (az eredetiben a harmadik felvonás második jelenete), s következetesen csökkentették a Párménióval való interakcióit is; de a leginkább az, hogy a végső lako-

majelenetben iszákosként, részeként kezelik – pedig az eredetiben sokkal súlyosabb figura. Gothár koncepciója szerint Pontyi műveletlen: amikor Kocsis Gergely a Pontyi fiskálisától beérkező, latinus jogi terminusokkal teli levelet felolvassa – egyébként nem is teljes egészében, hanem rövidítve –, a latin szavakat akadozva vagy hibásan silabizálja. Gothár egyébként a levelek nyílt színi felolvasásait megkritikálja (Párménio és Szidalisz egymáshoz írott szerelmes leveleit kihagyja), s nem kezeli őket az előadás ritmusát megteremtő elemként; pedig mivel a dráma a szerelemhez való viszony köré rendeződik, éppen ezek a levelek rajzolhatnák ki egyfelől a szerelemvallás szóbeliségéhez képest a rögzített közlésformában megmutatkozó állhatatosságot, másfelől pedig humorforrássá válhatnának azáltal, hogy eltérnek az udvarló szituációktól (ez utóbbi jellemzi éppen Pontyi leveleit). Pontyi alakjának a vígjátéki típus irányába történő eltolása miatt elsikkad az a tény is, hogy az orális és az írásos kultúra határán él – hiszen a szóbeliség révén értesül a perzsa–török háborúról, de ugyanakkor képes olvasni, s szemben a rendezői koncepció sugallatával, tökéletesen képes megérteni a korszak latinus jogi szaknyelvét is. A dramaturgiai hűzások következtében gyakorlatilag felismerhetetlenné válik a szöveg azon rétege is, hogy Párménio és Pontyi között nincs semmiféle konfliktus, s az utóbbi mindig tisztul, mondhatni, „nem-igaz magyarnak”. Kettejük viszonylata tehát egyfajta művelődési utópia is: hiszen az igazi ellentét nem itt, magyarosság és idegenszerűség, szóbeliség és tudós, könyvekre alapozódó kultúra között húzódik, hanem a szerelemhez való viszonyban.

Pontyi „lefokozásával” összefüggni látszik, hogy az előadás nem differenciálja a könyvekhez való viszonyt sem. A Párménionál lévő, időnként a zsebéből előhúzott kötet éppolyan piros könyvecske, mint a magát „filozófusként” megmutatni kívánó szolgálé, Lidásé – pedig az előbbi a Párméniotól emlegetett tudósokkal (Locke, Newton stb.) függ össze, Lidás gesztusa azonban már egy másik műveltségi szintet jelez: a jelenet azért válik parodisztikussá, mert a Trója-regény valamelyik verses feldolgozását, mondhatni, egy ponyvaolvasmányt kezel „filozófusi” szöveggént.

Gothár legjelentősebb rendezői beavatkozása azonban a vígjáték lezárásában ragadható meg. A darab ugyanis eredetileg az anya, Eresztra monológjával ér véget, amelyben Párménio és Szidalisz egybekelésének alkalmát arra használja fel, hogy felhívja az édesanyák figyelmét a helyes nevelés fontosságára. Gothár először is nem teszi egyértelművé, hogy a fiatalok összeházasodnak – márpedig házasságuk egyedülálló a darabban, s ezáltal ők most is különönek tűnnek a többi, egymással csupán az udvarlás játékát játszó fiatalhoz képest. (Közbevetőleg: az, hogy Gothár kétszer is stilizált szeretkezést jelez a szereplők – egyszer Lidás és Lucinda, egyszer pedig Angyélika és Lilisz – között, ezért is tűnik öncélú ötletnek; a szolgálk között, s csak ott, még indokolható lenne a testi szerelem alantas jellegének érzékeltetése, Angyélikéék esetében azonban ez ellentmond a darab egész struktúrájának.) Eresztra záró szavai a házasság törekénységét és ritkaságát erősítik fel –

ám az előadásban az utolsó szó a színpadról kivonuló, az emberi társadalom képmutatását ostorozó Párménioé. Ezek a mondatok nem a darab szövegéből származnak, s ide applikálásuk feltehetően összefügg azzal, hogy az ötfelvonásos darabot a rendező szünet nélkül játszatja, mégpedig egy olyan, általa tervezett, egyébként eléggé ötletlen színpadi térben (félkörívben megépített deszkapalánk előtt), amelynek voltaképpen egyetlen alapvető funkciója van: legyen rajta minél több ajtó, ahol a szereplők ki- s belépnek. Ezt a teret ugyan Gothár többféleképpen igyekszik tagolni – a szöges végű, a színpadba beleszúrható nagy botok révén a szereplők kialakítanak különböző térformákat, amelyekből aztán, vékony fonállal összekötve, könnyen szétszakítható labirintust hozhatni létre –, ám ettől mélységében nem válik funkcionálissá a tér. S mivel a színpad előtérben, félkörívben a játék elején a szolgálk (Mészáros Béla és Borbély Alexandra) által meggyújtott gyertyák égnek az egész előadás alatt (talán afféle tisztelgésért a XVIII. századi színház scenikai és világítási lehetőségei előtt), nem lehet az előadás végét sem függönnyel (tűzveszélyes lenne), sem elsötétítéssel jelezni (ahhoz el kellene fűjni egyenként a mintegy harminc gyertyát) – így a szereplőket kell kivonultatni a színpadról. Ez a kényszerűség nyújt lehetőséget, hogy Párménio ruházatakor mondott szavait külön jelentőséggel kivázzák fel, ami ilyenformán a Katona József Színház tavaly bemutatott *A mizantróp*jához közelíti az előadást: Zsámbéki Gábor rendezésében Alceste magányos elvonulása kiemelt hangsúlyt kapott, s Párménio gesztusa, noha egy házasság keretében zajlik le, ezt idézi fel.

Persze ennek a felsejlő párhuzamnak ismét komoly következményei vannak: Bessenyei vígjátéka Molière-hez mérődik, s nem csoda, ha onnan nézvést gyöngének találhatik. A’ *Filosófus* ugyanis nem a molière-i dramaturgia szabályainak variációja: sajátos, kissé darabosabb szerkezete önálló drámaszerkesztés kísérlete, nem érdemtelen próbálkozás egy vígjátéki keretben megvalósuló melankolikus bölcséleti dráma létrehozására.

A rendezői koncepció nem ezt exponálta. Gothár helyzetkomikumokra épülő s voltaképpen működő vígjátékká rendezte Bessenyei ennél jóval összetettebb drámai világát. Ezzel mintegy újrajátszatja az erősen szakadozott színháztörténeti tradíció bizonyos elemeit, hiszen bővebb források nélkül is feltételezhetjük, hogy A’ *Filosófus* 1790-es évekbeli sikere is a vígjátékká egyszerűsítésnek volt köszönhető. Gothár ugyanakkor más pontokon, így Pontyi értelmezésében jelentősen eltér a tradíciótól – csak ez az eltérés nem válik reflektálttá s következetessé, annak ellenére sem, hogy Kocsis Gergely alakítása önmagában véve szórakoztató és kidolgozott.

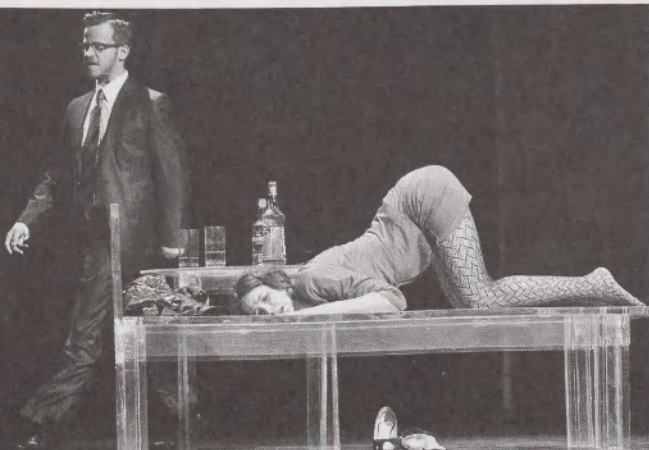
S azt ugyan botor illúzió lenne feltételezni, hogy ettől az előadástól Bessenyei György eleven színpadi tradícióvá válik, de legalább ezúttal egy jelentős rendező s egy erős társulat nyúlt vissza egy XVIII. századi magyar drámai szöveghez. Nem gyakori ugyanis, hogy az ilyen kísérletek eleven kérdésfeltevésként, s nem afféle archeológiai – hogy azt ne mondjam, ásatag – műveletként kerüljenek színpadra. Persze ettől még sajnálhatjuk, hogy Bessenyei drámájának oly sok rétege nem tudott feltárulni a Katona előadásában. Majd talán legközelebb.

Urbán Balázs

Egy válogató emlékiratai VII.

A szórakoztató célú színház helyzete finoman szólva ellentmondásos. Már ez az általam használt kifejezés is esetlen, hiszen bizonyos értelemben minden színház szórakoztatni (is) akar. Az „üzleti célú” talán szerencsésebb meghatározás, ám ez a „kommersz” szinonimája, melyet – a „bulvárral” egyetemben – a műfaj képviselőinek többsége dúltan utasít el. Ezt én soha nem értettem; nyilvánvaló, hogy ez esetben a kommersz nem érték-, hanem leíró kategória, s éppúgy használhatjuk kitűnő előadásokkal és arcpirító produkciókkal kapcsolatban, mint a „művészi célú” kifejezést, illetve annak szinonimáit. Annnyiban azonban érthető az érzékenység, hogy a bul-

produktumok listája még rövidebb, mint a klasszikusok vagy a félklasszikusok repertoárja; ugyanazok a művek járnak körbe az országot, bukkannak fel újra és újra. Ezek között vannak kitűnőek és középszerűek is. Az operett helyzete annyiban sajátos, hogy a műfaj új darabjainak megszületését hiába is várjuk. Új musicalek viszont annál gyakrabban születnek – külföldön. Igaz, néha ünneplünk magyar ősbemutatót is, ám az utóbbi évtizedben talán nem is született olyan magyar musical, amely meg tudott volna kapaszkodni a repertoárban (legjobb esetben a bemutatót vállaló színház játssza sokáig, de egymást követő repri-zekekről szó sincs). A „prózai” bulvár terén is erőteljes



A Tizenegy perc a Thália Színházban



A Jézus Krisztus Szupersztár a Madách Színházban



Az Olasz szalmakalap

várt nálunk gyakran övezi sznob lesajnálás – minőségétől függetlenül –, miközben nyilvánvaló, hogy az ilyen típusú előadásokra adják el a legtöbb jegyet. És hogy még ellentmondásosabb legyen a helyzet: az igényes kommersszel is meg lehet bukni, míg az igénytelen gagyival is hatalmas közönségsiker lehet elérni. Sőt, mifelénk nemegyszer előfordul, hogy az előadás minőségével köszönő viszonyban sincs az elért közönségsiker (ami persze megint nem csupán az üzleti célú színházakra jellemző). A teátrumok ennek megfelelően e téren még ritkábban vállalnak kockázatot: a biztos sikerre utaznak, olyan operetteket, musicaleket, bohózatokat vesznek elő, melyeket a publikum jól ismer, s a szerepeket is a lehető legkézenfekvőbb módon osztják ki. (Vagyis egy komoly zenés szerepet az adott színház ehhez alkatban leginkább passzoló sztárja kap meg – jó esetben ez legalább passzol vokális és színészi képességeihez. Látni azért rossz eseteket is...) Így aztán a bemutatott kommersz

az angolszász dominancia, melyet legfeljebb néhány klasszikus francia vaudeville (Feydeau, Labiche), esetleg egy-két múlt század végi, a repertoárban valahogy megragadt gall bohózat (zömmel Poiret, főként az *Őriült nők ketrece*) árnyal. Minőségi magyar bohózat alig születik: az ehhez megfelelő szaktudással rendelkező szerzőknek (tisztelet a kivételnek) ez alighanem rangon aluli feladatot jelentene. A jól bejáratos bulvárhoz pedig az esetek többségében jól bejáratos színészi sablonok járulnak, ami még az egyébként izléses és üzembiztos produkciókat is könnyen unalmassá, érdektelenné teheti.

Megoszlanak a vélemények arról, hogy a kommersznek el kell-e tartania önmagát, vagy támaszkodnia kell az adófizetői pénzekre. E helyütt természetesen képzelenség volna felsorolni a pró és kontra érveket, valamint a felemás helyzet megoldására, illetve konzerválására született javaslatokat, jogszabályokat (az Előadóművészeti törvénnyel bezárólag). Annyi mindenesetre

nyilvánvalónak látszik, hogy tisztán önerőből a mai Magyarországon csupán egyfajta szórakoztató színház lehet képes fenntartani magát: az a minőségi bulvár, mely kevés, ám annál jobban csengő nevű színházra épít, minimális díszletből építkezik, s ebből adódóan mobilis. Ám annak ellenére, hogy nagy tisztelettel figyelem az ilyen típusú színházat az utóbbi években valóban élet- és ütőképessé tevő Orlai Tibor tevékenységét, egyértelműnek gondolom, hogy e területen is szélesebb palettára van szükség. Méghozzá olyan (jegy)áron, melyet nem pusztán a kiváltságos rétegek tudnak megfizetni. Vagyis nem tartozom azok közé, akik minden körülmények közt elutasítják a kommersz közpénzből történő támogatását – de nagyon fontosnak tartom, hogy ezen a közpénzen valóban minőség jöjjön létre. S e téren nem állunk fényesen.

Pedig válogatóként ezúttal többnyire általam szelektált előadásokat néztem; nagyon kevés színház jelölt e körből előadást, így többnyire azokat a produkciónkat tekintettem meg, melyekre valóban kíváncsi voltam. A két véglettel így is találkoztam, de a korábbiaknál kisebb számban. Az egyik az ízléstelen, igénytelen, közönséget lebecsülő gagyi. A másikat pedig az a műfajt lebecsülő gesztus jelenti, mellyel a rendező egy bulvárdarabból görcsösen művészsínházat próbál vará-

lőle, de most ennél több született. Elsősorban nem a látványos forma által; az előadás nem azért többre tehető, mert Zsótér Sándor rendezése felcseréli a szereplők nemét, és a játékot *A Flintstone család* kulisszái közé helyezi – ez legfeljebb a sztereotípiák szellemes kifordításához elegendő. Ám ebben a játékos-ironikus közegben jelentősen tompul a szöveg didaxisa, közhelyessége, így természetesen erővel szólalnak meg az erősen társadalomkritikus mondatok, s éppúgy nyilvánvalóvá válik a manipulált közeg kisszerűsége, mint a manipulálók gátlástalansága. Friedenthal Zoltán és Mátyássy Bence női gyilkosainak még rémítő amoralitása is röhejesen nevetséges, Radnay Csilla tigrisbőrbe bújt ragadozó ügyvédjének mondatai pedig cinikus nyíltságukban valóban félelmetesek. Igazán maradandóvá szakmai színvonala okán válik a produkció: a társulat tagjai nemcsak elsőrangúan játszanak, énekelnek, de ők alkotják a zenekart is (néhányan meglepően sok hangszeren játszva), s ők járják nagy igyekezettel az angolszász ritmusokat magyar néptáncformákra cserélő Horváth Csaba koreográfiáját.

Zsótér Sándor még egy hasonló előadással próbálkozott a válogatás idején – kevesebb sikerrel. A József Attila Színház és a Forte Társulat színészei által előadott *Olasz szalmakalap* csak egy-két jelenet erejéig



József Attilában



A Hegedűs a háztetőn a Vígszínházban



A Kabaré Győrben

zsolni, nem létező mélységeket belelátva a színre vitt anyagba. Természetesen vannak a műfajnak olyan darabjai, melyekből valóban születhetnek művészi értékű előadások. De ezek száma véges; a „drámázás” gesztusa a legtöbb esetben hiteltelenné, művivé, élettelenné teszi azokat a jeleneteket, párbeszédet, melyek a mű tónusához simuló interpretációban stílusosnak, frappánsnak, szellemesnek tünnének. A szabályt erősítő kivétel azért a válogatási periódusban is született: a *Chicago*-ból a HOPPart Társulat hozott létre magával ragadó, a sztereotípiákat felülíró, gondolatgazdag és szellemes előadást. A Kander–Ebb–Fosse triász darabja perfektül megírt musical, mely igényes, de fülbemászó dallamokkal, vállaltan didaktikusan (és akarva-akaratlanul: közhelyesen) mesél a morális káoszról, bűn és bűnhődés tragikomikus viszonyáról, az igazságszolgáltatás és a média show-biznisszé válásáról. Színészi-rendezői szakértelemmel, ízléssel tényleg nem nehéz igényes kommerszet csinálni be-

tudott kitörni a műfaji sablonok közül. Ennek oka részint a Labiche-bohózat középszerűsége, részint az, hogy ezúttal Zsótér nem talált olyan közhelyroncsoló formát, mint a *Chicago* vagy a tavalyi *Maya* esetében. Talán leginkább Tallér Zsófia ez alkalomra született zenéjétől lehetett volna ezt várni, ám számomra csalódot okozott: a korrektül igényes zenéből éppen a formateremtő fantáziát, szellemességet hiányoltam. És a formát az alapos dramaturgiai munka és a színvonalas színészi játék sem pótolta: mindez inkább néhány erőteljes, sablonokon felülemelkedő jelenethez volt elegendő, de az előadás megragadt valahol az igényes szórakoztatás és a művészsínház közötti senki földjén. Hogy a kommerszet mély értelműnek képzelő zagyvaságok se maradjanak ki a látottak közül, arról a Szikora János rendezte *Tizenegy perc* gondoskodott. Lehet persze napjaink egyik legnépszerűbb szerzőjéről, Paulo Coelho-ról sokféleképpen vélekedni, lehet, hogy nincs igazam, ha az általam olvasott művei alap-

ján ügyes lektűrírónak gondolom, ha azonban a színpadi adaptáció a könnyed párbeszédet, a kissé lilán fogalmazott, de frappáns szentenciákat ügyetlenül összerakott, üresen kopogó mondatokkal váltja ki – melyeket maga az előadás nehezen indokolható ritmusváltásokkal és ritmüstörésekkel, közhelyes játékötletekkel és invenciótlan színészi játékkal fokoz –, akkor csak olyan sórtlan, üres bemutató lehet a végeredmény, mint a Thália és az Új Színház közös produkciója (s ezen, fájdalom, Gerendás Péter önmagukban nem érdektelen betétdalai sem igen változtatnak).

Emlékezzünk meg azért egy rövid bekezdés erejéig a gagyiról is: a szolnoki Szigligeti Színházban látott *János vitéz* nem vált a Nemzetiben idén a repertoárról kényszerűen levett Alföldi-rendezés antitézisévé, sőt, az árvalányhajás prezentáció prototípusává sem – merthogy még ahhoz is olcsó és érdektelen volt. Komolyan vehetetlen díszlet- és jelmezvilág, súlyosan elkoptatott poénok és színészi sablonok, riasztó üresség jellemezték az előadást, melynek színvonalát

zökkel alkalmazkodott a korai mű fegyelmetlenebb, kócosabb – úgy is mondhatnám: összetettebb, gazdagabb, ám ugyanakkor szabadabb – forma- és dallamvilágához, de az a drámai erő és az a forradalmi lendület, mely a darabot szerintem ma is jellemzi, alig érzékelhető a produkción. Ebben része lehet az általam látott szereposztás problémájának (Serbán Attila Júdasként nemcsak alkatilag nincs egy súlycsoportban Feke Pál Jézusával, így a mű egész viszony- és konfliktusrendszere megbillen), de maga a rendezés is egy árnyalattal letisztultabb, jól fésültebb, szenvedélymentesebb az optimálisnál. Az előadás lebonyolításának professzionalizmusával így is kevés más bemutató versenyezhet. (Az igazsághoz hozzátartozik, hogy az Operettben a válogatás időtartama alatt inkább a szórakoztató koncepcióból szándékosan kilógó bemutatókat, így a már említett *Koldusoperát*, illetve a két egyfelvonásos operát láttam.) Születtek azért szakmailag színvonalas, nagy volumenű zenés előadások az ilyen bemutatókat csak alkalmilag létrehozó társu-



A Cabaret a Centrál Színházban



A Sweet Charity a Magyar Színházban



A Háló nélkül Tatabányán

talán azzal lehetne legjobban érzékeltetni, hogy a második felvonás poénforrását teljes egészében az a pillanatok alatt idegesítővé váló geg szolgáltatva, hogy a franciák a magyart „franciásan” törve (modorosán és rosszul) beszélnek.

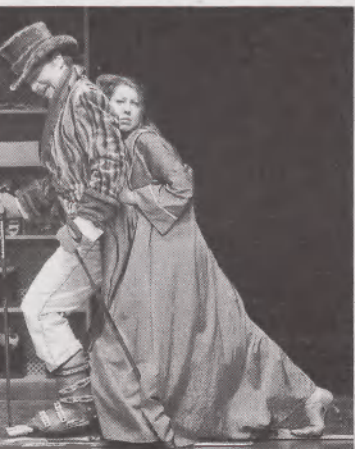
Ha e két véglelet leszámítjuk, akkor is igen tarka a kép. Különösen a zenés produkciók esetében, melyek egyes színházak (Budapesti Operett, Madách) fő profilját alkotják, míg más teátrumoknál kasszahizláló vállalkozás, esetleg éppen a népszínházi program része, ismét másoknál pedig a ritka kikapcsolódás, a színészi jutalomjáték terepe. Nyilvánvaló, hogy nagy volumenű zenés bemutatók ott lehetnek perfektek, ahol lebonyolításukhoz mind a szakértelem, mind a bejáratott színházi masinéria adott. A Madáchban például a *Jézus Krisztus Szupersztár* már a sokadik (ha jól számolom, a hatodik) színre kerülő Webber-mű. Szirtes Tamás az évek során hatalmas tapasztalatot szerzett a minden szempontból formátumos musicalek színrevitelében, a Madách pedig a kiemelkedően professzionális, de minden felesleges hivalkodástól mentes zenés színház mintapéldája lett. A *Szupersztár* mégis kisebb csalódást okozott: bár a rendezésen érezhető, hogy Szirtes a korábbinál puritánabb eszkö-

latoknál is. Ilyen volt például a Vígszínházban látott, nemcsak a színészi játékot tekintve, de zeneileg is megfelelő, látvány és mondandó arányait pontosan kikeverő *Hegedűs a háztetőn* (rendezte: Eszenyi Enikő) vagy a Centrál Színházban a Bozsik Yvette rendezte *Cabaret*. Érdekes, hogy a Kander–Ebb szerzőpáros e darabja mennyivel jobban benne van a köztudatban, mint a *Chicago*. Ez alighanem a zseniális Fosse-film érdeme, hiszen maga az alapmű zenéjét és librettóját tekintve is gyengébb valamelyest. Azok a kritikák, amelyek a *Kabaré/Cabaret* egyik-másik bemutatójából a háttorzongató atmoszférát, a faszizmus légkörének megérzékítését kéri számon, alighanem a filmváltozat bővületében születtek, s megfelelnek arról, hogy a színpadi mű gyakorlatilag többrétegű melodráma. Bozsik nem is igyekszik eltüntetni ezt, de ízléssel, empátiával bontja ki belőle az emberi viszonyokat, s amennyire lehet, súlyossá, érzékletessé teszi a mögöttes történetet, Berlin fokozatos fasizálódását. E kompromisszum kifejezetten üdvösnek tűnik, s ugyan az előadás tartalmaz kevésbé örvendetes zenei kompromisszumokat és túlzottan bombasztikusnak ható ötleteket is, a lebonyolítás gördülékenysége, a játék lendülete, a kisebb szerepeket is eljátszó táncó-

sok elképesztő energiája, a Sallyt játszó Marozsán Erika bája, erotikus kisugárzása és főként Keresztes Tamás (Konferanszié) lehengerlő (vokálisan is perfekt) alakítása sikerült előadást eredményez. A *Kabaré* másik, győri bemutatója azonban az alkalmi musicaljátzás buktatóit illusztrálja. Nem is annyira a műfajt érző-értő színészek hiányoznak belőle (az ő munkájukról azért is nyilatkoznék félve, mert a margitszigeti vendéjáték alkalmával néztem meg a produkciót, s ott már az első sorokban ülve sem igen látni a színészek arcát), hanem egy olyan rendező, aki határozottan, színesen, lendületesen le tudná pergetni az előadást. Nagy Viktor elkövette azt az alapvető hibát, hogy a forgószínpad egyik szögletébe illesztette a Kit Kat Clubot, ami által az centrális szerepét, a riasztóan érdektelenné váló játék pedig origóját és lendületét veszítette el. Ugyanő vitte színre a *Szegény gazdagok* című musicalt is a József Attila Színházban, s noha ez a rendezés sem mutatott jelentősebb kvalitásokat, a kudarc okának itt egyértelműen az alpmű érződött. A valaha

Horváth Lajosé, a *Cigánykerék*ben Nádasy Erikáé –, de az alpmű korlátait egyik sem tudja áttörni. Miként az átütőerő hiányzik leginkább (s ezzel együtt a színészi személyesség ereje) a Magyar Színház *Sweet Charity*jéből is, noha érezni, hogy ez a bemutató éppen a színház korábbi zenés tradícióitól való markáns elfordulás jegyében jött létre.

Az elsősorban a színészi „jutalomjáték” kedvéért létrejövő produkciók közül az Új Színház *Kávé habbal* című operettje nehezen mondható sikerült alkotásnak. A színészek pedig – talán Földes Esztert leszámítva – nem különösebben jártasak a műfajban. Mégis, az épp hogy körvonalazott szöveg teret enged a személyiségnek, a máskor túlon túl ismertnek, modorosnak ható gesztusok lendületet visznek a játékba, s így a rutinos színészek életet tudnak lehelni a bágyadt darabba. A Radnóti Színházban látható *Naftalin* jóval több ennél. Ez elsősorban nem a szerző Heltai Jenő érdeme, hanem a műfaj lehetőségeit pontosan érzékelő, a színészi képességekkel és kapacitással tisztá-



A Naftalin a Radnóti Színházban

Az (Egy)mással a Szabokai Népszínházban

a magyar zenés színház fontos művei közé tartozó musicaleket megalkotó, ám hosszú idő óta semmi érdemlegeset nem alkotó Kocsák Tibor–Miklós Tibor szerzőpáros munkája mind zenéjét, mind szövegét tekintve annyira közhelyes és másodlagos, hogy alig lehet mit kezdeni vele. (A „kettős főszerepet” játszó Zöld Csaba minden tekintetben kiemelkedő alakítása még így is emlékezetes maradt.)

Azért az is előfordul néha, hogy a zenés darabot alkalmilag bemutató társulatok nem csupán a kasszakerre hajtanak, s nem „tuti biztos” darabokat választanak. Ami önmagában öröndetes ugyan, ám e művek közt sokban a *mainstream*től való eltéréseken túl nemigen akad egyéb pozitívum (ha mégis, akkor a mű gyakran még a professzionális zenés társulatokat is nehéz feladat elé állítja). Így minden rokonszenvem ellenére sem tudtam lelkesedni a pécsi *Gettóért* (ahol maga a történet bosszantóan banális és kiszámítható, zene és szöveg pedig mintha elmennének egymás mellett) vagy az egeri *Cigánykerékért* (ahol a librettó már-már nemcsak túlzásúfolt, de csaknem a nevetségességig fokozza a közhelyeket). Mindkét előadás tisztos szakmai munka egyébként, látható bennük egy-egy kiemelkedő alakítás – a *Gettóban* Széll

ban lévő alkotóké. Új zene készült, új dalszövegekkel (nem akárcik írták: Darvas Ferenc, illetve Várady Szabolcs), Szabó Máté pedig precíz játékmesterként teremt lehetőséget a nemcsak komoly technikai tudást, de érezhető ambíciót is mutató színészeknek a szereplehetőségek kihasználására. Az eredmény tényleg felhőtlen szórakozást kínáló produkció, melyből a néző éppúgy elraktározhatja a szellemes sorokat, mint a remek alakításokat. Igazi örömszínház ez – mondanám, de akkor nem tudnám, mit használjak a HOPPart szappanopera-operájára, az „*Eljövök érted – a kezdet*”-re. E bemutató briliáns, alig háromnegyed óras blóddli, ahol valóban szappanopera-panelet hallhatunk operai formában, hibátlan stílusérzékkel előadva, s gondosan ügyelve arra, hogy még véletlenül se lehessen mélyebb értelmet tulajdonítani a láttaknak.

A nem zenés szórakoztató előadások általában bohózatok. Rikító gagyit nem láttam (feltehetőleg azért, mert nem vállalkoztam megnézésükre), sóltan, stílus és lendület nélküli produkciót annál többet, a legváltozatosabb helyeken: a József Attila Színházban létrehozott *Add kölcsön a feleséged* éppúgy e körbe tartozott, mint a Tháliában kiváló színészekkel bemutatott

Romantikus komédia. De gyakran a sokat ígérő előadások is keveset adtak: a tatabányai *Háló nélkül* esetében Novák Eszternek nem sikerült egységes szemléletű és minőségű előadással gyúrnia az igazán nemes alapanyagokat (Karinthy Frigyes és Gábor Andor jeletereit, írásait), a műfajt többnyire megbízható professzionalizmussal művelő Orlai Produkció keretein belül létrejött *Esőember* pedig leginkább bántó hársányságával lepett meg. Igazán jól talán kétszer szórakoztam: a Szabadkai Népszínház (*Egy)mással* című előadásán, ahol a színészi személyiség pont annyira alakította át, egyénítette a kissé kopott Neil Simon-darabot, hogy még éppen a műfaj keretein belül maradt, illetve a Centrál Színházban, ahol a *Jó zsaru, rossz zsaru* (végre krimi, nem bohózat) feszültségét valóban megteremtette a szuggesztív színészi játék és az azt kiszolgáló rendezői professzionalizmus.

Mindez még számszerűleg sem sok, főként nem egy válogatott mezőnyből. Csak remélni tudom, hogy a jövőben nem azt hozhatjuk fel egyetlen érvként

élményt is nyújtott. Mind Kovalik Balázs, mind Silviu Purcărete összművészeti alkotást hoz létre, az énekesek többsége kiváló színészi teljesítményt is nyújt, a látványvilág kidolgozottságával és erejével pedig alig egy-két prózai előadás vetekedhet. Ráadásul mindkét produkció közérthető és szerethető – ami önmagában persze nem esztétikai kategória (sőt, semmiképpen nem állítanám, hogy Kovaliktól ne láttam volna korábban mélyebb, eredetibb rendezéseket), de segíthet formálni a roppant konzervatív hazai operaközönség ízlését, elfogadtatni a zenerajongó vagy éppen sznob nézőkkel, hogy az opera is színház.

A másik két megjegyzés nem esztétikai természetű. Viharos válogatási periódust éltünk meg; míg mi békésen néztük az előadásokat, színházi botrányok, vitatható vagy éppen nevetséges igazgatóválasztások, szétvert társulatok is szegélyezték utunkat. Igyekezünk minderről tudomást nem venni, még akkor sem, ha tudtuk, hogy döntésünk is e kontextusban értelmeződik majd. Próbáltam e visszaemlékezés-sorozat



A Mefistofele az Operaházban



A tüzes angyal Debrecenben

egyik-másik előadás (illetve úgy általában az állami szubvenció) mellett, hogy még mindig jobb, ha a más színházi műfajokra kevésbé fogékony emberek ezt nézik, mintha a tévében bámulnák a szappanoperákat...

...

Az emlékiratokból csupán néhány személyes megjegyzés maradt hátra, melyeket nehéz volna koncepciózusan elrendezni, de amelyek nélkül hiányosnak érezném a krónikát.

Nem venném a bátorságot ahhoz, hogy a magyar operajátszás általános helyzetéről értekezsek, de mindenképpen meg kell említenem, hogy az évad két meghatározó színházi élményét két opera-előadásnak köszönhettem. A Magyar Állami Operaházban látott *Mefistofele* és a Debrecenben bemutatott *A tüzes angyal* minden ízében végig gondolt, az alapművet gazdagon értelmező, látványos és izgalmas színházi produkció, mely – számomra legalábbis – komoly zenei

tot úgy megírni, hogy ne ezekre fókuszáljak, van úgyis elég probléma a honi színházi életben. Ám nem lehet nem látni, hogy ha a politika (vagy fogalmazzunk másként: a fenntartói ízlés) továbbra is az esztétikai szempontok teljes ignorálásával, ideológiai és üzleti alapon kormányozza a rábízott, adófizetői pénzekből támogatott színházakat, akkor pár év múlva hasonló jellegű szemlézést már nem lesz miért megírni.

Végezetül szeretném írásban is megköszönni válogató társaimnak, Szilágyi Lenkének és Vekerdy Tamásnak az együtt töltött hónapokat. Hazudnék, ha azt állítanám, hogy hasonló ízléssel közeledtünk az előadásokhoz, hogy nem tért el jó néhányszor igen élesen a véleményünk, s hogy ne lettek volna olyan pillanatok, amikor pokolba kívántam a hármas válogatási szisztémát. De lenyűgözött nyitottságuk és érdekenységük, mellyel az érveimet hallgatták, s amelyhez magam is igyekeztem felnőni. Talán ennek eredménye, hogy végül kompromisszumokat kötve ugyan, de felelősen és jókedvvel tudtunk dönteni.

Halász Glória

És a színház forog tovább

AMIKOR A SZÍNHÁZBAN VETÍTENEK

A művészetek evolúciójának útja sírkövekkel van kirakva. A film XIX. század végi megjelenésekor temették a színházat, a televízió ötvenes évekbeli térnyerésekor keresztet vetettek a mozira, és napjainkban, hogy az internetháló beszötte a világot, gyakorlatilag minden említett műfajt újragondolhatunk.

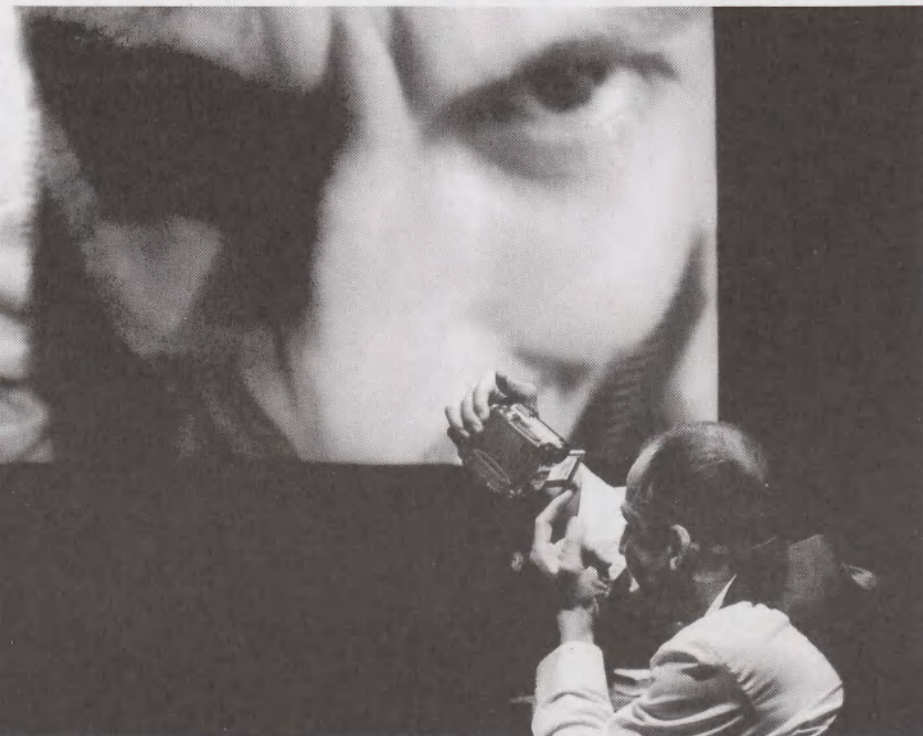
Az efféle pusztuláselméletek azonban, vitathatatlan igazságtartalmuk mellett, rendre zsákutcába tévednek. A „hátrányban lévő” művészetek ugyanis a megtermékenyítő együttélésre is képesek, a korábbi műfajok beépítik az újabbakat, tehát nem beszélhetünk teljes likvidálásukról. Némelykor ez persze abból is adódhat, hogy például a színház megkísérel versenyre kelni a XXI. század vívmányaival, olyan fordulatszámra pörögni, amely a háromdimenziós filmek nézőinek sem érdektelen. Ebből születhet életképes varázslat, hiszen bár közhely, de egyelőre úgy fest, hogy bár a moziban a technika segítségével néhai filmsztárokat is fel lehet támasztani, de az élő ember, így a színház sem megy ki a divatból. Persze mindez eredményezhet valamiféle erőltetett modernizmust is, ahol az említett versengési szándék gyorsan lelepleződik. A film integrálásán belül izgalmas találkozást szülhet, ha a színház, amellet, hogy nyelvezetébe építi például a mediális eszközöket, leginkább a videotechnikát, reflektál is rájuk, netán éppen azért használja ezeket, mert a klasszikus vagy kortárs darab, közvetve vagy közvetlenül, erről is szólhat, vagy pontosan erről szól. Mindenesetre elgondolkodtató, hogy az egyik közösségi portálon végzett, reprezentatívnak egyáltalán nem nevezhető felmérésem során az előadásokban látott videotechnikát firtató kérdésre még a színházba nem sűrűn vagy hivatásszerűen járó ismerősök is legalább négy-öt példát soroltak fel. Ebből és persze a hazai és nemzetközi terepen tapasztaltakból is következik, hogy a videó visszavonhatatlanul része lett a színházi kultúrának. Sokan használják, sokféleképpen, különféle eredményekkel, távlatokat nyitó utakkal és zsákutcákkal.

A videotechnika, pontosabban a vetítés felhasználását tekintve többféle irányt különböztethetünk meg. A legősibb megoldás nyilvánvalóan abból a korból, a századforduló idejéből ered, amikor még a film műfaja is újdonságnak és egzotikusnak számított, és megjelenését követően szinte azonnal be is építették, leginkább háttérként, a szórakoztató vagy éppen a húszas évek avantgárdnak szánt expresszionista előadásaiba. A vetítést ebben az esetben *kvázidíszletnek* is mondhatjuk, beszéljünk akár olyan példákról, amikor speciális technikai megoldásokkal mintegy már meg is bontják, fel is szá-

molják az eredeti színházi teret. A vetítést egyszerűen háttérként, tehát valóban díszletként alkalmazó előadásokra nem, de az ilyen utat továbbgondoló, illúziót keltő produciókra kitérünk.

Feltűnő, hogy amikor már valóban videóról és nem filmről beszélünk, tehát a nyolcvanas években, amely átalakulás egyúttal demokratizálta, sokak által elérhetővé és könnyen kezelhetővé is tette a műfajt, akkor a kritikai, legalábbis a hazai kritikai diskurzus mennyire elutasítóan, a színház vetélytársaként kezelte. Néhány írásban még a kilencvenes években is megkérdőjeleződik a színházi előadás keretében, azzal szinkronban vetített videobejátszás befogadhatósága, mások pedig azt róják fel a színházra, hogy „befeküdt” az elektronikus szórakoztatóiparnak. Az ellenvélemény képviselői ezzel szemben arra hivatkoznak, hogy a klipes esztétika, a sűrűség hatékonyabban juttatja el az üzenetet az ebben a kultúrkörben szocializálódott nézőkhöz. Mindenesetre az elmúlt nagyjából három évtizedben, a nyolcvanas–kilencvenes–kétezres években a videotechnika, a vetítés színpadi karrierje a megtagadástól a felfedezésen át a kiüresedésig vezetett. Ma, a színházi komplexitás korában az alkotók egy része szinte kényszeres igényt érez arra, hogy beépítse produkciójába, ám revelációszerűen vagy legalább indokoltnak hatni csak akkor képes, ha túlmutat önmagán.

A videót millióteremtő hatása mellett nyelvezetébe is integrálhatja az előadás; ezen belül kétféle irányt különböztethetünk meg. Az egyik esetben a technika nem feltétlenül a produkció világából fakad, nem kelt illúziót, sokkal inkább a *stilizálás*, *kiemelés* eszköze. Ilyen módon aláhúzhat, akár fizikailag fel is nagyíthat bizonyos dramaturgiai lényeges momentumokat: gesztust, cselekvést, helyettesítheti a klasszikus „félre” szerzői instrukciót, teret és formát adhat belső monológoknak, álmoknak, experimentális videomontázsként vagy egy video jockey keze alatt önálló életre kelhet, elmosva ezzel a színház és a film műfaji határait (például régebben a Mozgó Ház Társulás, a Természetes Vészek Kollektíva, napjainkban a TÁP Színház előadásaiban vagy kortárs táncelőadások absztrakt vetítéseiben). A szerkezeti egységeket, jeleneteket, felvonásokat elválasztó videobejátszás hasonlóan korai, de bizonyos esetekben még ma is használt megoldás, amelyet szintén a stilizáláshoz sorolhatunk. Az eddigiekben a kérdést vizuális oldalról közelítettük meg, de a formával együtt a videót érdemben beépítő előadások szükségszerűen annak ritmusát, szerkesztési és látásmódját is átvehetik.



Schiller, Kata felvétele

anyagát is megjelenítették, de a korabeli kritika ezt a megoldást még az átdíszletelést szellemesen lefedő, az otthoni videózás befogadói helyzetét a színházba át-emelő megoldásnak tartotta. Bár a törekvés előremutató, ekkor még valóban nem léphetett túl az egzotikus illusztráció vagy a stilisztikai ellenpont jellegén. A kilencvenes évek elejéről és közepéről, határon innen és túl is akadtak további példák videó alkalmazására. Soltis Lajos 1992-es újvidéki *Kurácsi mama*-rendezésében egy rokkant katona kamerával rögzített képet az adott előadás nézőiről, amelyet azután a produkció közben, a színpadi történésekkel párhuzamosan le is vetítettek, ezzel integrálva, sőt felelősként jelölve meg min-

BALRA: Egy őrült naplója (Budapesti Kamaraszínház)

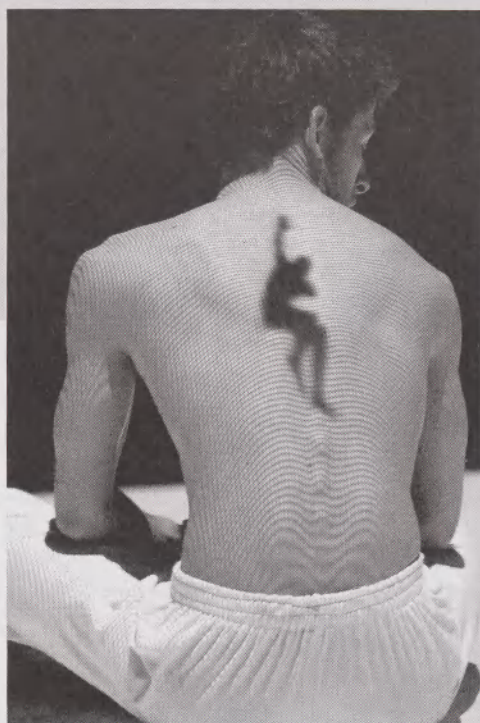
JOBBRA: PestiEsti (Trafó)

LENT: Titus Andronicus (Gyulai Várszínház)

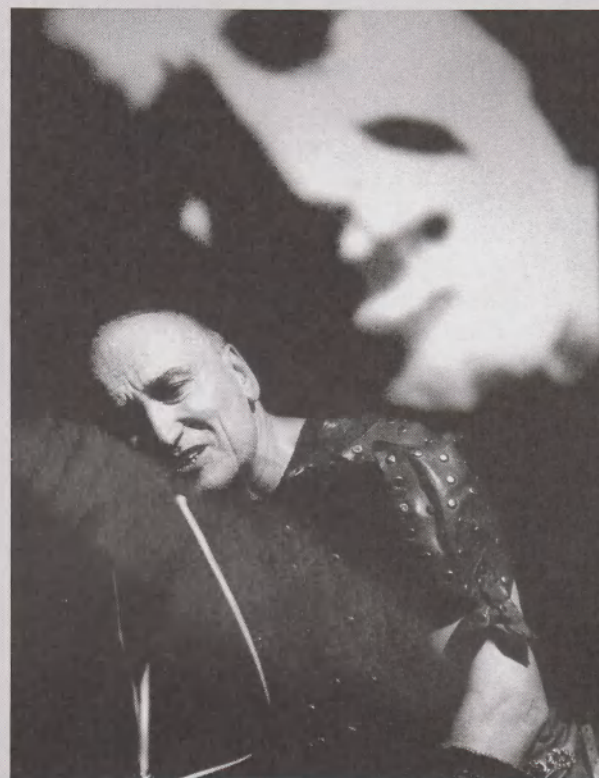
Emellett a színház bizonyos esetekben a média eszközeit nem csupán használja, de reagál is rá, *témául*, kiindulópontul választja, legyen szó akár egy olyan kortárs előadásról, amely a média köré szerveződik, vagy olyan klasszikus darabról, amelynek folyamatai megfeleltethetők a média mai hatásmechanizmusának. A különféle utak természetesen nem egymástól függetlenül, hanem számos esetben egymásba folyva, összefüggően léteznek. Az említett három irányt – a vetítés díszletként, dramaturgiai elemként és témaként való alkalmazását –, mivel a lehetséges példák száma ma már szinte végtelen, néhány tipikusnak mondható és természetesen általam ismert hazai előadáson keresztül „pergetem le” – felrajzolva egyúttal annak a fejlődésnek a pályáját, amelyet a műfaj Magyarországon bejárt.

A következő utakat vizsgáljuk meg: olyan produkciókat, amelyek a színpad fizikai kereteit megbontva, új perspektívát létrehozva illúziót keltenek a vetítéssel; amelyek a videóra, a médiára témaként is reflektálnak, miközben azt alkalmazzák is; illetve amelyek a videót a stilizáció eszközeként vagy kiemelésre használják.

Bár már az 1980-as években is megjelent az új médium a színpadon, a Radnóti Miklós Színpad *Szingapúr, végállomás* (1988) című előadásában például a jelenetek között különféle hangulatú (háborús, akció-, pornó-) filmeket vetítettek, amelyek egyúttal a szereplők élmény-



Nincs ott semmi (Trafó)

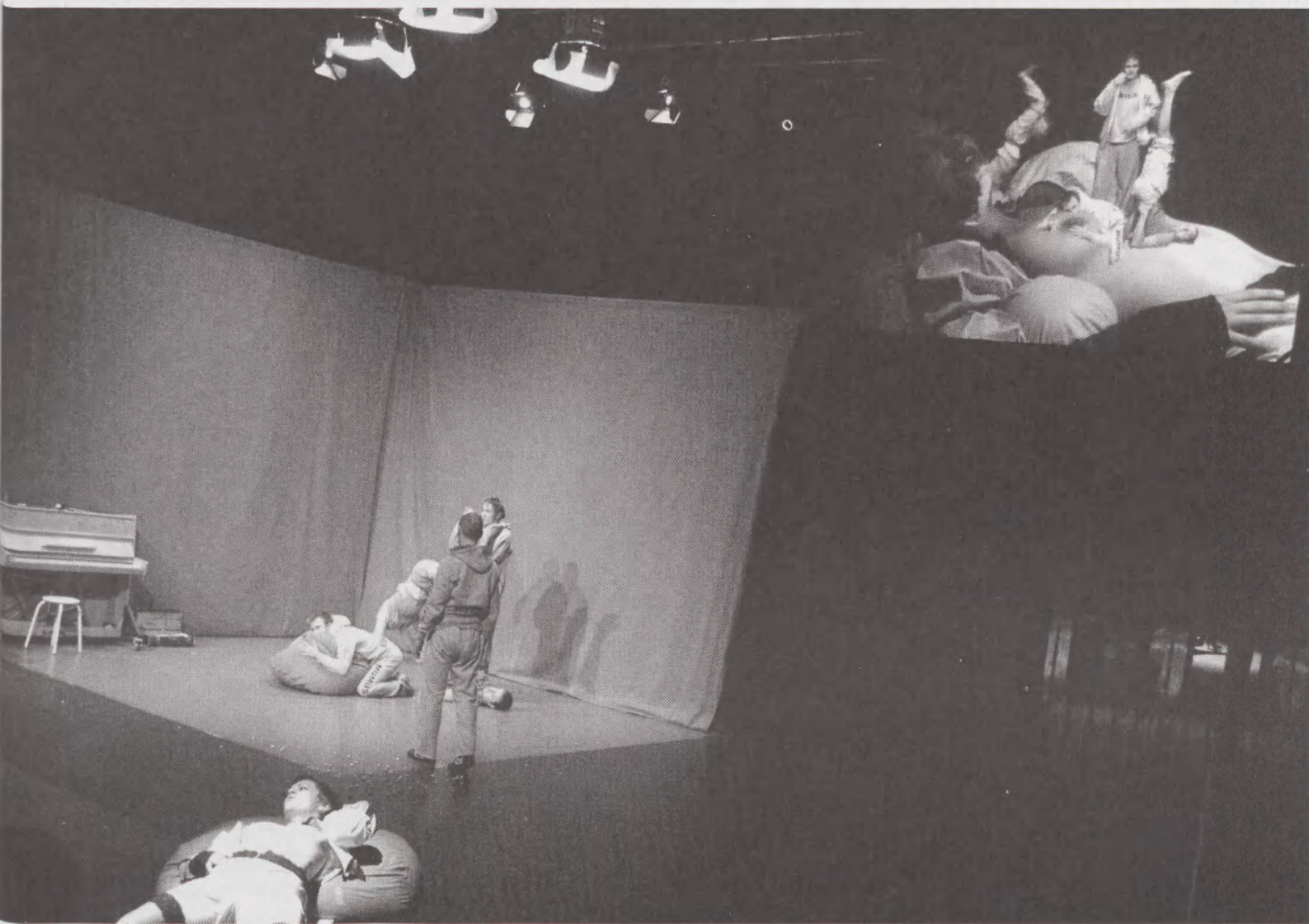


den embert a háború szörnyűségeiért. Tompa Gábor rendezése Gombrowicz *Operettjének* (1996) záró jelenetében a színeseket és a kialakult kaoszt már csak egy, a színpadra betolt televízióban mutatta meg – a megoldás a tévéhíradóhoz hasonlóan idegenített el az emberi tragédiától, tette azt szinte fikcióvá. Tehát bár szinte valamennyi irány jelen volt már ekkor, a nyolcvanas–kilencvenes években is, leginkább a rájuk pillantó értő szem, az új nyelv jelentőségének felismerése hiányzott.

A magyar színháztörténet „videós szekciójának” mindenképpen mérföldköve, sőt valamennyire kiindulópontja a tíz évvel későbbi, 1998-ban bemutatott *A velencei kalmár* Alföldi Róbert színpadra állításában, aki-nek rendezői munkásságában később is fontos szerepet játszott a vetítés, bár ez a munka a más alkotók által klasszikus színházi keretek között alkalmazott valamennyi megoldás fényében is emblematikusnak tekinthető. A színészek az előadásban színpadi deszkák közé süllyesztett kamerába mondták belső gondolataikat, amelyek a képernyőkre premier plánba kivetítve drámai hangsúlyt kaptak a lelket lemeztelenítő filmes eszköznek köszönhetően. Ugyanígy mutatták a Portia által kérőinek felkínált arany-, ezüst- és ólomládikák tartalmát, miáltal a Shakespeare-dráma mesevonulata is elemelten, virtuálisan, mégis a többi videós jelenettel egységet alkotva jelent meg a produkcióban. Továbbá

a szempontból a ma káoszához képest még gyermekkorúnak mondhattunk. Amellett tehát, hogy a kamera és a kivetítő egyes pillanatokot felnagyított, új dimenziókat is nyitott a színpadi valósághoz képest azzal, hogy bizonyos dolgok (például a ládikák) kizárólag a képernyőn voltak láthatóak. Bár az előadásban alkalmazott technika ma már sokkal fejlettebb, az alapját meghatározó gondolat felett aligha járt el az idő.

A híradós betétekhez kötődően például már *A velencei kalmár* kapcsán is el lehetett gondolkodni a média mindent átható és torzító metélyén, egy későbbi produkcióban pedig már témaként is megjelent mindez. 2000-ben mutatták be a Bárka Színházban a Schilling Árpád rendezte *Nexxt* című előadást, amely egy televíziós műsor, a Frau Plastic Chicken Show keretein belül közvetítette egy gyilkos elfogását. A valóság és a virtualitás nem csupán képek szintjén, hanem a játékban is folya-



Koncz Zsuzsa felvétele

izgalmasan szövődött bele a média az előadásba, amikor Antonio hajóinak elsüllyedését vagy a dózse beszédét híradós formában közvetítették. Utóbbi megoldás, mikor a kimerevített képen a dózse még „professzionális”, hivatalos valójában, a színpadon pedig már személyesen és kedélyeskedve volt jelen, leleplezte a dráma egyik kulcsfogalmát, a képmutató pózolását is – az előadás a valódi politikai színjátékok eszköztárát vette igénybe. A produkció így maximálisan kiaknázta a videó által a dramaturgiai hangsúlyozásra s egyúttal a költői stilizálásra adott lehetőségeket, és magára a médiára is reflektált egy olyan korban, amelyet ebből

matosan egymásba játszott a produkcióban. Az előadásban helyet kaptak élő közvetítések, archív bejátszások, stúdióbeszélgetések, gyilkosságokat megörökítő *home video*-részletek. A nézők egyben a televíziós show nézői is voltak, valódi kameramanok rögzítették az „adást”, beleértve a műsorvezető összekötő szövegeit, amelyeket nem a nézőknek, hanem – a műfaj szabályainak megfelelően – a kameráknak adott elő. Mindezt a Max Madison nevű karakter azzal fejezte meg és fejezte be, hogy kis híján a teljes stábot kivégezte az előadás végén, a virtualitásból így rántva vissza a nézőket a vérvalóságba. Az előadásból 2001-ben egyébként mozi-

film is készült, amelyben a nézői pozíció lényegében már azonos volt azzal, ahogy a többség egy show-műsorral szembeül a televíziós csatornákon.

A *Nexxt* által felvetett gondolat és forma 2008-ban a Dömötör Tamás rendezte és a Kamara Savariában bemutatott *Czukor Show*-ban is visszatért, amelyben már egyértelműen a nálunk 2001 óta létező, mára már kikapott kibeszélő-show műfajának köntösében gondoltak újra egy létező drámát, Füst Milán *Boldogtalanok* című darabját. A kulisszák, az eszközök, a kamerahasználat sokkal visszafogottabb volt, az előadás kevésbé viszonyult dühösen és kritikusan a műfajhoz, mint Schilling produkciója, amely akkor inkább még a nyugati „kultúrkörből” meríthetett, holott a fogékony nézők agyát éppen az elmúlt egy évtizedben mosta tisztára a média idézett műfaja. (A *Czukor Show*-ból is készült azonos című film.) A Budapesti Kamaraszínházban pedig 2010-ben Christopher Marlowe *Doktor Faustus*-át adaptálták valóság-show-ra.

A felsorolt példák az eszközhasználaton túl tehát közvetlenül beépítették magát a műfajt, annak formai és tartalmi szabályait is, kettő közülük kifejezetten arra íródott. Előfordul, hogy egy klasszikus darab mechanizmusában ismeri fel a rendező a média effektusait, módszereit, ezért azok akár több száz éves művek esetében is érvényesen közvetíthetik annak gondolatait. Ilyen természetesen a már említett *A velencei kalmár* Alföldi Róbert rendezésében, 2003-ban Bocsárdi László pedig ilyen megoldásokkal rendezte meg Shakespeare *Titus Andronicus*-át, illetve Tompa Gábor 2008-ban a *III. Richárdot*. A sepsiszentgyörgyi Tamási Áron Színház előadásában több szinten és formában volt jelen a videó. A műfajok találkozásának kulcsszava minden bizonnyal az embert, az emberséget elsöprő, a hatalom elnyerésére irányuló folyamat volt – legyen az politikai vagy ideológiai uralom. A *Titus Andronicus*-ban egy szószékre rögzített kamera torzító közelségből vette a megszólalókat, szükségszerűen groteszk és leleplező képet adva a róluk. Ebbe beszéltek a „választási küzdelem” résztvevői, mintegy párhuzamot vonva egy valódi választási médiahajszával. Pálffy Tibor Aaron, a mór szerepében maga is a kamera mögé állt, ezzel is kifejezve, hogy ő a láthatatlan gyilkos a láthatatlanul gyilkoló folyamat mögött. A második felvonás jelentős részét kizárólag vetítve, virtuálisan mutatták: a Titus Andronicus (Blaskó Péter) leányát meggyalázó Demetrius és Chiron lemészárlását és holttestének feldolgozását a Gyulai Húskombinátban (lévén az előadás helyszíne a Gyulai Várszínház), majd anyjuk, Tamora által való elfogyasztásukat a vacsorán dokumentarista aprólékos-sággal és szentvelenséggel készített filmen láttuk. Jóval konkrétabb a formai áthallás a Tompa Gábor rendezte előadásban, ahol III. Richárd királlyá koronázását televíziós show-ként, annak minden kellékével, kamerával, operatőrökkel, sűgőgéppel működtetve nézhettük.

Kihagyhatatlan példa a hiteles színpadi kamerahasználatra a Sopsits Árpád által 2003-ban rendezett *Egy örült naplója*, amelyben a Bertók Lajos játszott Popriscsin önvizsgálatának eszközeként a színész többnyire magára irányította, bizonyos pillanatokban kimerevítette a képet, máskor testének vagy a térnek bizonyos részletei kerültek premier plánba. A megoldás ezúttal nem

kívánt reflektálni a média világára, sokkal inkább felidézte a kamera = töltőtoll elméletet, amely szerint a rendező (ebben az esetben az örület állomásain végighaladó szereplő), mint az író a tollával, kamerájával filmet, vagyis ebben az esetben naplót „ír” a vászonra. Bertók Lajos a kamerát mindenhova (az öltözőbe, a mellékhelyiségbe) magával vitte, vagy magára hagyta, esetleg ő hajolt a földre helyezett objektív elé. Mikor Popriscsin az örütekházába került, a kézikamera szerepét egy ipari kamera vette át, a szabad nézőpontét a fixen rögzített, ami által az individuum is megszűnt létezni. Színész és kamera ilyen mélységű és drámaiságú együttlétezésére az elmúlt években nem akadt példa magyar színpadon.

Az illúzióteremtésnek, az interaktivitásnak remek darabja a Tünet Együttes 2008-as *Nincs ott semmi, avagy alszának-e nappal az álmok* című produkciója. Szabó Réka táncelőadásában egy rendhagyó, tudományosan kikísérletezett videotechnológia teszi lehetővé, hogy a szereplők mozgásukkal, hangjukkal élőben irányítsák a vetítést, legyen szó a padlóra projektált saktábláról, hálóról vagy ugróiskoláról. Emellett az előadásban a táncosok bizonyos esetekben a maguk kicsiny és egyre dagadó árnyékával is „kapcsolatba léphetnek”, inckedhetnek, küzdhetnek. A tér vetítéssel való teljes átstrukturálására a francia Compagnie Adrien M-nek a Trafó Kortárs Művészetek Házában is vendégszereplő *Cinématique* című előadása hozható fel példaként, amelyben az alkalmazott interaktív videotechnika és az arra építő jelenetek mellett szinte feloldódnak a fizikai téri határai: szakadozott, négyzethálós felületről kiemelkedő különféle formák kerülnek a semmiből a semmibe menekülő szereplők útjába, miközben süllyed és szétnyílik a föld, a nézőtérrel párhuzamos sík merőlegesbe vált.

Visszatérve az írás bevezetőjéhez („az élő ember nem megy ki a divatból”), a TÁP Színház a Trafó *Képek Ideje Fesztiváljának* keretében 2011-ben bemutatott, *Hamupipőke* című, Kálmán Eszter rendezte előadásában a színészek nélküli színházzal kísérleteztek, a munkában a vetített animáció is szerepet kapott. A Harmadik Hang Háza pedig a *Peer Gynt* történetét dolgozta fel háromdimenziós formában, amelyben a vetített kép a szereplőkkel, a kellékekkel és a közönséggel is interakcióba léphet. A Krétakör Színház a *Pesti Esti* (2007) című előadásában a *blue box*-technika játszott fontos szerepet. A harmadik dimenzió pedig a Magyar Állami Operaház *A kékszakállú herceg vára* (2011) című produkciójában adta meg a kegyelemdőfést a néző alkotói fantáziájának, és tette a speciális szemüveggel nézhető színházi estét moziélménnyé.

Utóbbi példák kiderül, hogy a színházban alkalmazott videotechnika bizonyos értelemben valóban versenyt fut a mozival, nyelvezetébe beépíti a legújabb filmes megoldásokat – ahogy feljebb láthattuk, különféle minőségben és eredménnyel. Talán nem túlzás azt állítani, hogy a folyamat buktatókat is rejt magában, ha az alkotók nem a gondolathoz rendelik a videót, a vetítést, hanem a videónak rendelik alá a gondolatot. Amennyiben a videotechnika rohamos terjedésének tendenciája folytatódik, néhány év múlva a hasonló tárgyú írások témája talán már nem a vetítés lesz a színházban, hanem a színházi elemek jelenléte a videoperformanszokban.

Idézett előadások (az említés sorrendjében):

Szingapúr, végállomás (1988) – rendező: Verebes István, Radnóti Miklós Színház
Kurácsi mama és gyermekei (1992) – rendező: Soltis Lajos, Újvidéki Színház
Operett (1996) – rendező: Tompa Gábor, Kolozsvári Állami Magyar Színház
A velencei kalmár (1998) – rendező: Alföldi Róbert, Budapesti Kamaraszínház
Nexxt (2000) – rendező: Schilling Árpád, Bárka Színház – Krétakör Színház
Czukor Show (2008) – rendező: Dömötör Tamás, Kamara Savaria
Doktor Faustus (2010) – rendező: Káel Csaba, Budapesti Kamaraszínház
Titus Andronicus (2003) – rendező: Bocszárdi László, Gyulai Várszínház

III. Richárd (2008) – rendező: Tompa Gábor, Kolozsvári Állami Magyar Színház
Egy örült naplója (2003) – rendező: Sopsits Árpád, Budapesti Kamaraszínház
Nincs ott semmi, avagy alszanak-e nappal az álmok (2008) – rendező: Szabó Réka, Trafó Kortárs Művészetek Háza
Hamupipóke (2011) – rendező: Kálmán Eszter, TÁP Színház – Trafó Kortárs Művészetek Háza (Képek Ideje Fesztivál)
Peer Gynt (2011) – rendező: Bársony Júlia, Albu István, Harmadik Hang Háza, Gödör Klub – Trafó Kortárs Művészetek Háza (Képek Ideje Fesztivál)
PestiÉsti (2007) – rendező: Nagy Fruzsina, Láng Annamária, Trafó Kortárs Művészetek Háza
Compagnie Adrien M: Cinématique – vendégjáték a Trafóban (2010)

Márok Tamás

Remekmű kontra mestermunka

KÉT ELŐADÁS AZ ARMEL FESZTIVÁLON

Nem a komponisták azonos nemzetisége miatt érdemes egymás mellé tenni az Armel Operaverseny és Fesztivál két olasz darabját. Még csak nem is azért, mert a verseny két legismertebb művéről van szó. A létrejött előadások problematikája indokolja, hogy egymás mellett értékeljük őket. S azért is, mert mindkettőt tehetséges alkotó állította színpadra.

A *Rigoletto* kifogott Alföldi Róberten. Az Armel Operaverseny és Fesztivál eddig legsikeresebb rendezője nem tudott megbirkózni Verdi operájával. A kudarc színvalóságos és tanulságos. Nyomban az elején szögezzük le a versenyhelyzet igazságtalanságát: Alföldinek nem álltak rendelkezésére megfelelő énekesek, karmestere pedig katasztrofális volt, Juronics Tamás viszont a *Francesca da Rimini*-ben első osztályú gárdával és osztályon felüli zenei vezetővel dolgozhatott.

Alföldi elképzelése elmondva tetszetősnek tűnt. Ez egy sötét történet, minden szereplőnek számos hibája, sőt bűne van. *Rigoletto* a hatalomhoz dörgölőző, megalkuvó alak, a herceg kényúr, Gilda túlfűtött, tele vággyal.

Ehhez képest, meglepetésként, a sötét történetet stilizált fehér díszletben játszatja el. Az udvaroncok (köztük *Rigoletto*) fekete öltöneyei egységes elképzelést tükröznek, ám vajon az élveteg herceg miért veszi körül magát gyászhuszárokkal? Persze neki magának nem sötét, hanem laza, törtfehér öltözék jut. Gildának logikai alapon sem marad más, mint a piros. A rózsakertben úgy jelenik meg, mint egy nyíló virág. Ruhája öntudatos, érzéki nőt mutat, aki jól ismeri a férfifinemre gyakorolt

hatását. Holott a történet arról a pillanatról szólna, amikor egy férfi (az álruhás herceg) a szürke kis egérben meglátja az érzékiséget, és a lány *épp ettől* virágzik ki.

Rigoletto tragikai vétsége nem a szolgálalkúság, hanem hogy lányát a külvilágtól elzártan neveli. Épp ez a karantén-effektus okozza majd tragédiáját, mert az első közeledő férfi ellen semmiféle egészséges rezisztenciája nem alakult ki.

Ugyanakkor kétségbe vonhatjuk-e, hogy az apának igaza van? Aligha. A kerti jelenetben logikusan fejt ki, hogy feleségét, aki szerette őt, támasza volt, elveszítette, s mostanra egyetlen ember maradt neki: Gilda. Érte dolgozik, érte él. „Az egész világom benned van”, énekl nekik. S nincs-e igaza Gildának is, hogy enged nyiladozó nőiségének? Vagy akár a házvezetőnőnek, Giovannának, aki hozzásegíti egy randevúhoz? Verdinél (miként a legtöbb nagy színpadi szerzőnél) a drámát nem az mozgatja, ami a meséket, hogy vannak jók és rosszak, a rosszak rosszat akarnak, a jók pedig igyekeznek ezt megakadályozni. A jó és rossz erői nála az egyes embereken belül munkálnak. Minden kegyetlennek vagy könnyelmű kéjencnek ad egy őszinte, esendő pillanatot, s a legangyalibb alaknak is megmutatja egy bűnét.

Rigolettóval, mint a legtöbb Verdi-hőssel, nem az a gond, hogy ne lenne igaza. Épp ellenkezőleg! A problémát az okozza, hogy nagyon is igazuk van! S ezért képtelen szabadulni saját álláspontjától és saját útjától!

Verdi operáit az mozgatja, hogy hősei olyanok, amilyenek, és ezen képtelenek változtatni. Még akkor sem, ha

már látják saját vesztüket. El tudnánk-e képzelni, hogy Manrico ne rohanjon ki Castellor várából a túlerő ellen, hogy anyját mentse? Hogy Alvaro *A végzet hatalmában* ne álljon ki párbajra Carlos ellen? Hogy a herceg ne akarná elcsábítani Gildát, vagy hogy Rigoletto szép csendben továbbálljon megbecstelenített lányával, és egy másik városban keressen munkát? Nem, mindez teljességgel elképzelhetetlen.

apród megjelenése, amiből az apa számára nyilvánvalóvá válik, hogy lánya mégis itt van, sőt a Gildával énekelt duett közepén kihagyják Monterone megjelenését is. Egyik rosszabb húzás, mint a másik. Verdi szándéka szerint az első váltja ki a kétségbeesett „Cortigiani!”-áriát, a második pedig a Bosszúkettőt. Mintha Alföldit zavarná ez a két, túlságosan valóságos mozzanat, nem tudná beilleszteni koncepciójába, de nem is találta ki

Ivan Kusnjer
(Rigoletto),
Szakács Ildikó
(Gilda),
Ilona Kaplova
(Maddalena) és
Paul Gaugler
(Herceg)



Alföldi Róbert a *Rigolettót* „normális” darabnak fogta fel, amelyben „normális” emberek szerepelnek. A történetet pedig szimbolikus történetnek. Holott a figurák éppen nem ilyenek. Rigoletto az udvarban valóban visztasztító talpnyaló, otthon azonban szeretetre méltó apa, aki lánya érdekében súlyos kompromisszumot köt. S a darab *az ő szemszögéből* épp arról szól, hogy két életét, két személyiségét *kénytelen egyesíteni*. (Nem véletlenül szokták két különböző jelmezben, egy bohócruhában és egy szolid utcai öltözékben játszani.) A történet, a szituációk és az alakok pedig egyszerre szimbolikusak és valódiak. Amikor meglátjuk a színpad közepére betölt négyszög alakú kis kertet, ahol Gildát elzárva tartják, egyszerre érezzük át bezártságérzetét, és kelt bennünk kétségeket a létra. A létra, amellyel majd az udvaroncok megszöktetik a lányt, s amelyet maga Rigoletto fog. Nos, a létrával (s a darab egész konkrétásával) nem is tud mit kezdeni Alföldi.

A második felvonás elején a herceg bosszús, mert nem találta a házban Gildát, s a rendezés szerint lerúgja szándélját. Az egyik a jobb oldali lépcsőn landol. Pár perc múlva a lányát kereső Rigoletto jön, s van egy mondatocskája: „Nem az övé.” Az előadásban kihagyja ezt a mondatot, pedig épp ott van az orra előtt a szandál, amire rá is illene. De komolyabb bajok is vannak. Kimarad az

semmi meggyőzőt a helyére. Furcsa az is, hogy az udvaroncoknak szóló ária alatt a rendező kiküldi a címzetteket, holott bent maradván sem akadályoznák poénját, hogy az ária végén felgyullad a nézőtéri világítás, és Rigoletto immár *a közönségnek* könyörög. Az opera záró jelenetében megkettőzik Gildát: a zsákban (nota bene: ugyanabban a zsákban, amelyben őt a hercegnek mintegy felszolgálták) csak egy holttest van, Gilda lelke pedig az égből énekel. Indokolt, bár nem eredeti megoldás.

Persze behozhatatlan hátrány, hogy a darabra nem találtak énekeseket. Rigolettónak amúgy is csak egy képtelen bariton felelne meg igazán, egy kontaminált személyiség, egy „Leonard Gobbi”, egy „Tito Warren”, aki egyszerre hangfenomén és „lélekkfenomén”. Megvallom, én ilyet még nem láttam, bár talán egyszer hallottam. Ivan Kusnjer világos, fakó hangja nem kölcsönöz súlyt és fényt a figurának. Hosszú pályával a háta mögött a szólami kunsztjait nagyjából kiismerte, s többségében *jelzi őket*, ám erőteljesen megvalósítani nem képes. A két versenyszereplő közül Szakács Ildikó középfajú szopránjában nincs semmi tisztaság, hamvaság, és éneklése sem tükröz eleganciát, lelki nemességet. Bukásán nem kesergünk. Paul Gaugler – Alföldivel együtt – nem döntötte el, kicsoda is ez a herceg. Kíméletlen kényúrnak gyöngé, ahhoz, hogy lehengerlő szépfiú



Veréb Simon felvételei

Enrique Pina (Malatestino) és Miksch Adrienn (Francesca)

legyen, hiányzik a sármja. Hátraesett tenorja kényszeredett benyomást kelt, egyedül azt csodáljuk, hogy ezzel a rossz technikával végig bírja énekelni a szerepet és a magas hangokat. A legjobb még a Sparafucilét éneklő Jevhen Sokalo masszív basszusa tűnt, bár Asterix-szerű figuráját vérmérséklet szerint láthatjuk féltelmetesnek vagy mosolyogtatónak. A tapasztalt karmester hírében álló Ivan Parik keze alatt a muzsika építménye darabjaira hullott. Az énekesek állandóan szétcsúsztak, a tempók lelketlenek, üresek voltak. Ha a rendező nem tudott megbirkózni a darabbal, a dirigens mintha ezt meg sem kísérelte volna. (2015-ben Plzeň lesz Európa Kulturális Fővárosa, s akkor az ottani operaház szeretné megrendezni az Operaverseny döntőjét. Nos, ezzel az operai kultúrával nehéz lesz.)

Akár e produkció ellenpárjának mondhatjuk a Szegedi Nemzeti Színház előadását, Zandonai *Francesca da Rimini*-jét. Az opera nem remekmű, de mesterdarab. Míves, szakszerű muzsika. Szerzője innen is, onnan is tanult egy kicsit, dallamépítést az olasz hagyományból, zenekarkezelést Wagnertől, a legtöbbet mégis Richard Strausstól. Az első felvonás végén „fénymásolja” A rózsalovagból az ezüstrózsa átadásának ragyogását. S közben a két szerelmes, akik először találkoznak, hallgat, mint a sír. A szövegíró Tito Ricordi, aki oly sok Verdi-partitív-

rát nyomtatott, lángeszű ügyfelétől nem tanulta el a szigorú dramaturgiai szerkezetet és az alakok pontos megrajzolását. A darabot betanító és dirigáló Pál Tamás szerint a mű problémája a tagolatlanság, az, hogy szerzőjének „fontosabb a kötés, mint a tagolás”. De könnyen lehet, hogy Zandonainak nem is volt szándékában „hagyományos” operát írni. A mű inkább úgy hangzik, mint egy hatalmas szimfónia, amelyben az énekhangok mint egy-egy hangszer szólalnak meg. De nem úgy, ahogy azt a *Fidelio*-ban Beethoven tette! A dallamok itt jól énekelhetőek. Míg a klasszikus olasz operában az énekhang áll mindenek, elsősorban a zenekar fölött, s míg aztán Wagnernél lényegében ez megfordul, addig Zandonai teljesen harmonikus összhangot teremt. Ez azonban nagyon messze van a klasszikus értelemben vett operai összhangtól. A szegedi produkció erénye, hogy zenei értelemben teljesen létrejön ez a harmónia. Pál Tamás nem igyekszik elnyomni énekeseit, és nem is kíséri őket alázatosan, hanem jó arányérzékkel fonja egybe a hangszereket és a *hangszálasok* szólama-it. Interpretációjával azt mondja: a szerző nem fölírja a színpadi dramaturgia szabályait, hanem helyükbe a zene észjárását, logikáját állítja. A rendező, Juronics Tamás a műnek ezt a sajátosságát vagy nem hallotta meg, vagy későn vette észre, amikor eredeti elképzelésén már nem lehetett változtatni. (A karmester sokkal könnyebben változtatható.) Ezért hát ő – kénytelen vagyok megismételni a mondatot – úgy rendezte meg a *Francescát*, mintha egy „normális” darab volna.

Holott nem az.

Szerelmesek vágyódnak, sérült kisöcs szemétkedik, udvarhölgy együtt érez, púpos férj először gyanakszik, de aztán öl. Az előadás szimbolikus jelenete, amikor a második felvonásban Paolo az ablakból nyilazza az elenséget. Mindkét tenor látható kedvvel lödözi a vesszőket, ám az embernek nem a küzdelem heroizmusa jut eszébe, hanem hogy ez a móka valószínűleg kimaradt a gyerekkorukból. A színpadi megjelenítés realista, sokszor naturalista – miközben a muzsika stílusa és még inkább *felépítése* egyáltalán nem az. Amit látunk, az „egészen jó”, miközben az Egész – nem jó. Ez az opera, és legfőképp ez a zenei megfogalmazás más megjelenítést kívánna. Talán groteszket, talán szimbolikusabbat, amely merészebben rugaszkodik el a konkrétumoktól, egy „szimfonikus rendezést”, amely sokkal inkább a zenéből indul ki, és nem a szövegekönvből.

Egy efféle megközelítést kifejezetten indokolt volna a szereposztás. Elsősorban Miksch Adrienn a címszerepben, akinek éppen nem a lelkéből születik meg a zene, az ének, hanem magas színvonalú énekkultúrája rajzol elénk egy lelket. És Vadász Dániel is, akinél technikájának ugrásszerű fejlődése nyit új távlatokat, s aki fürdik az élvezetben, hogy mi mindent képes ábrázolni pusztán a hangjával. A rendező a veterán Székely Lászlót, a Vaszy-korszak egyik meghatározó tervezőjét választja, s vele együtt a nagyvonalú artiztikumot. A valódi korhűséget az igazi korszerűség helyett.

Juronics Tamás ügyesebb kézzel nyúlt anyagához, mint Alföldi a *Rigoletto*-hoz. Zeneileg összemérhetetlen a két előadás, de színpadi értelemben összemérhető. A Verdi-operánál a rendező idegensége izgalmas kudarcot hozott. A *Francescánál* a mélyebb megértés vagy a bátorság hiánya unalmas sikert.

Kővári Orsolya

Mérlegre téve

ÓNODI ESZTERRŐL

Ónodi szinte az utolsó, aki színésznőhöz méltó lendülettel tudott berobbanni a pályára, karrierje az írás mellett mégis egyfajta mérlegkészítésre ösztönzi a róla gondolkodót. Szemléletesen példázza ugyanis a rendszerváltás utáni években felbukkanó magyar színészgeneráció gazdátlanságát. Egy lényegében igazi közönségfilmek, tévéjátékok, rádió és a *mainstream* színházi kultúra területén jelentős korosztályos rendezők nélkül maradt színészgenerációét.

A berobbanás oka, hogy Ónodi megjelenésében tetőtől talpig az új évszázad nőtipusát testesítette meg: tehetséges, okos, dögös, tanult, független, céltudatos, határozott. Abszolút vamp. Másrészt romantikus, játékos, konzervál némi gyermeklányoságot. Humora van. Értékek iránt elkötelezett. Poszter-adottságokkal bírt, szép idomokkal, és olyan szájjal, melyre amerikai színésznők mutatnak rá plasztikai műtét előtt. És mélyművészet ide vagy oda, a színész teste a színész munkaeszköze, a telt ajak pedig olyan erős jelentéssel bíró külsőség, mely mindennél hamarabb magára vonja a tekintetet, és e jelentés nemigen szokta színházi előadás vesztét okozni. A vásznon sem csak hollywoodi kritérium, a szerzői filmek rendezőinek hagyományosan mániája a gyönyörű száj. Sophia Loren, Fanny Ardant, Nastassja Kinski vagy Pénélope Cruz esetében soha nem lehetett ettől elvonatkoztatni, noha igen jó színésznőkről, és több esetben moztörténelmet író alakításokról van szó.

Ez az önmagában erotikus jelenlét hatotta át a *Barbárok* rusztikus *femme fatale*-ját, a *Ledarálnakeltüntem* tökrészezen, szétcsúszva dülöngélő primadonnamaradványát, de még Célimène (*A mizantróp*) erotikátlanított, esetlen fekete bölcsészjelmezein is átüt, és nagy erővel határozza meg az udvarlásra késztetett, majd háta mögött kigúnyolt nyájacska indulatait. Mikor a *Barbárok* lefokozott Bovarynéja, Nagyezsda Polikarpovna, a pénzügyőri szemlész felesége csábításra kikészítve, romantikus regényérzelmekekre kiéhezve megjelenik a színen, azonnal tudjuk, számára a látogatók érkezése valamilyen módon végzetes lesz. Ónodi Nagyezsda érzelmi együgyűségének és döbbenetes elszántságának érzékeltetésére félelmetesre fűti fel testét; a hosszú éveken át asszalódó, magát jobb sorsra érdemesnek tartó nő most



1. Az Így él a világban (Fekete Ernővel)

2. A Ledarálnakeltüntem című előadásban

3. A mizantrópban (Fullajtár Andreával)

mindenen átgázol, amolyan természeti csapással válik, saját hegyét felperzselő vulkánná. Ugyanakkor az, hogy ő az egyetlen, aki „halálra van ítélve”, mégis harcol, kirí tehetetlen, agonizáló környezetéből, egy korábbi alakítást juttat eszembe, egy másik orosz, egy másik Ascher-rendezést, az *Ivanovot* és Anna Petrovát. Még házi ruhában, rendezetlenül, dagadt szemekkel, láztól kiütött szájjal, tudóbetegesen is nő, nem alázattal könyörög, nem alamizsnát kuncsorog, szelíd erőszakkal marasztalja a férjet, gyöngéden szemébe tekinget, csabos játékkal fejtegeti róla az öltözéket, ölével vágyat ébreszt; nem egy agyonhordott rózsaszín pongyolába száműzött bizonytalanságával, hanem annak az asszonynak a tartásával cselekszik, aki tudja, vannak erői, melyekből betegem sem vesztett. Nem Anna



Petrovna, Ivanov menthetetlensége koncentráliódik igazából közös jeleneteikben. Ónodi még akkor sem ropantja össze, mikor méltatlan szóváltásban tudomást szerezve végzetéről mélyen beleszív cigarettájába, majd néma csendben hagyja szétgurulni mindazt, amit eddig

Ascherja, Székelye és Zsámbékija, Ascher és Zsámbéki viszont már egészen máshol tartanak, másképp gondolkoznak, más foglalkoztatja őket, mint a náluknál harminc évvel későbbieket – még ha fiatalítják is a társulatot. A *Sirállyal*, a *revizzorral*, a *Három nővérrel*, a *Platonovval*² nemcsak a színészi, hanem a rendezői életművek is épültek, és ezek az alkotók az évek-évtizedek előrehaladtával egyre több klasszikust tudtak maguk mögött, és bár nem kizárólag, de mind sűrűbben kacsingattak olyan materiák felé, melyek színháztörténeti szempontból kevésbé kultikusak, ugyanakkor kellő érzékletességgel hordozzák a rendezői gondolatot. A sors fintora, hogy Ónodi tökéletes e darabok mondandójának közvetítésére. Színházából leginkább alkalmas az ilyen típusú feladatra. Amikor elolvassa az *Így él a világ*, a *Mit csinál a kongresszus?* vagy a *Dilettánsok* szövegkönyvét, természetesen megijesheti, hogy sem Miss Millamant, sem Luise Gift, sem özvegy Bordinné nem ívelhető olyan szépen, nincs olyan helyzetekbe hozva, mint a Csehov-hősnők.



Schiller Kata felvételei



sejtett orvosi elhallgatások közepette, szándékos önáltatások árán valahogy nagy nehezen összetartott. Ónodi jelenlétének intenzitását fokozza figyelve, ahogy idegszálaival rátapad a partnerre, minden rezzenésre reagál. Ez olyan vonás, mely a világirodalom legkomplexebb szerepeinek megformálására predesztinálja.

Színházi létével összefüggésben neki magának is sokáig hiányérzete volt. Többször szóvá-szóvá tette, hogy de jó lenne klasszikusokban, nagyszerű szerepekben megmutatkozni. Mert hogy is mondja, „a különböző rendezői kísérletek, ismeretlen darabok, élvezhetetlen szerepek nem adnak szárnyakat”.¹ Naivaéveit a bölcsészkar angol szakán töltötte, majd a színművészeti főiskolát követően, néhány jó szerep után úgy tűnt, vákuumba került. Abba a Katona József Színházba szerződött, melynek fiatal színésznői anno mennybe mentek a klasszikusokban, méghozzá azon rendezők közreműködésével, akik őt is oda hívták. Van azonban egy-két egészen triviális tényező, amit nem lehet figyelmen kívül hagyni. Például azt, hogy Ónodi korosztályának nem lesz

Megpróbálni ezeket klasszikusként, tanult módon felépíteni, úgy csinálni, mintha zseniálisra lennének írva, szakmai öngyilkosság. Más módszerekre és adottságokra van itt szükség. Felértékelődnek a színész értelmi muníciói. Ónodi kuriózuma, hogy alakításából minden esetben az derül ki, nem csak és nem elsősorban a szerepről van elképzelése, hanem az őt körülvevő világról. A darab világról, meg úgy általában is. Kivonja a híg anyagból az esszenciát, és hagyja, hogy szétterjedjen figurájában. Rendezőmód gondolkodik színészként. Ehhez tudni kell elemzőn olvasni, muszáj az egész szöveget ismerni és érteni, nem elegendő a tradicionális színészszerzők jegyében átfutni a szerepnév mellett található sorokat. Ónodi játékkultúráját velejéig átjárja figyelve, eszessége, szakizmusa, pompás diplomáciája, és főképp vele növekedett cinizmusa. Ez utóbbi vonása minden szerepépítésében hangsúlyos, sokszor nem magában az alakban, hanem arra reflektálva van jelen. Vegyük a *Top Dogs* elbocsátott felsővezetőjét. Lili még számol a tréning sikerével, és nemcsak az újra csúcsra jutással, hanem a korábbiak megfejlésével is, illúziókat táplál, gimnazista bizonyítási vágyak megvalósításáról ábrándozik; Ónodi meg mintha egy kis túvel állna felette, hogy újra és újra kegyetlenül kipattintsa a felfújt szivárványszín buborékokcát. Vagy ott volt a *Játék a kastélyban* Annie-ja, az eperajkú díva a nagy karrier biztos ígéretével – vonták is a párhuzamokat könnyedén –, de azért Ónodi mederben tartotta a képzeteket a maga csípős iróniájával. És beugrik még egy szerepátvétel is, a kö-

repek nem adnak szárnyakat”.¹ Naivaéveit a bölcsészkar angol szakán töltötte, majd a színművészeti főiskolát követően, néhány jó szerep után úgy tűnt, vákuumba került. Abba a Katona József Színházba szerződött, melynek fiatal színésznői anno mennybe mentek a klasszikusokban, méghozzá azon rendezők közreműködésével, akik őt is oda hívták. Van azonban egy-két egészen triviális tényező, amit nem lehet figyelmen kívül hagyni. Például azt, hogy Ónodi korosztályának nem lesz

¹ Mire fel hőbörögjek? Sztankay Ádám interjúja (168 óra, 2000. március 16.)

² Az első két darab Zsámbéki Gábor, az utolsó kettő Ascher Tamás rendezése



A Koccanásban (Gáspár Sándorral)

zelmúltból, a *Sáskák* Dadája. Azt hiszem, aligha akad férfi, aki Elek Ferenc (Milan) helyén ülne, mikor Ónodi „elmutogatja az égtájakat” a baráti összejevetelen. Az kasztrálással ért fel.

Egyébként ahogy Zsótér Sándor használta a *Bakkhánsnők*ben, az volt a telitalálat: világtalan öreg jós, lakk-cszizmában.

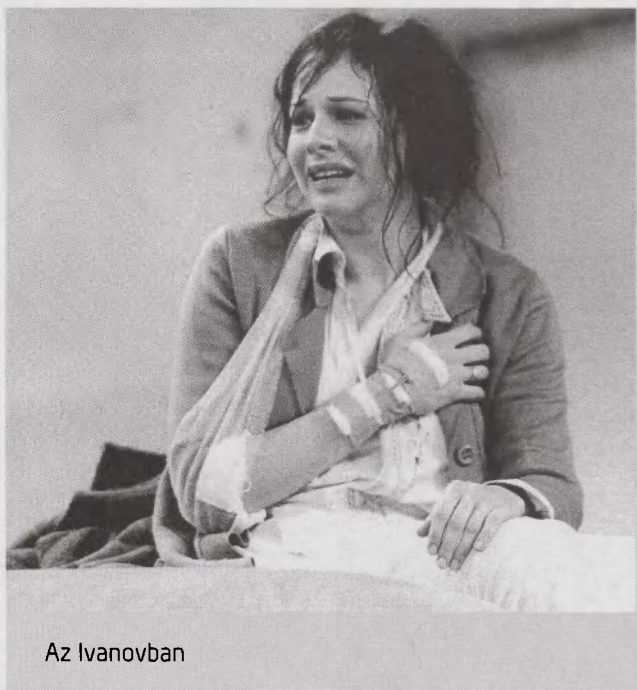
Koccanás-béli feladata – ha nem is az ő problémáiról szól – igazi közérzetszerep. A többdiplomás, állástalan, folyton pénzsűkében lévő, gyermekét egyedül nevelő Nő, aki leharcolt autójával belehajt az előtte haladóba, miután belérohantak, és miközben időre megy, épp állásinterjúra – tulajdonképp tipikus história. Nem figurát hoz benne, hanem éleltszemléletet, eleve letepertséget, az eseményben összpontosuló, de régóta hurcolt letargiát. Ügyel az egyszerűsége, és kihasználja a lehetőségét, hogy hús-vér embert jeleníthet meg. Ez ropant koncentrációt igényel egy olyan közegben, melyben az összes többi szerep karaktere van írva.

Ónodit a fenti bevezető törvényszerűségeinek megfelelően nyomban felfedezte a film. Első próbafelvétele abban állt, hogy odament egy ablakhoz, és kirúzsozta a száját. Ez volt a *Glamour*, mely éveket csúszott, közben befejezte Kamondi Zoltán misztikus meséjét, a vágy tárgyát, a végzet attraktív szüzét elmaradhatatlan iróniával jelenítve meg benne. Az *Alkimista és a Szűz* mellett dobozba került Lukáts Andorral a *Portugál*, Sas Tamással a *Kalózkodók*, Deák Krisztinával a *Jadviga párnája* és egy gyatra *remake*, a *Meseautó*, melyben Perczel Zita szerepét játszhatta el. Szempillantás alatt kiderült, hogy a kamerával nem lesz gondja. Herendi *Valami Amerika* című vígjátékában egy visszafogott gyógyszerészlányt kap, a legkevesebb jó helyzettel, a legkevesébb ütős szövegekkel, melyet ötletességgel, puritán módon old meg. A második részben figurája színpadra kényszerül, ott meg bravúrosan eljártssza, hogy rossz színésznő. A *Boldog születésnapot!* balatoni kalandornőjéért, aki terhességet színélve zsebeli ki a korábbi tóparti konferenciákon elgyöngült családós férfiakat, alakításdíjat kap a Filmszemlén. Bizsereg a jelenléte teremtette bizarr

sztuációkban, de akkor is igen jó, mikor egyik áldozata (Bálint András) meglepi a meleg fogadtatással.

Kétségkívül korosztálya egyik legjobb filmszínésznője, profi, fesztelen, a pillanatra inspirált, van stílusérzéke, szereti a közönség, ráadásul szexusa kortalan, minél érettebb, annál több izgalmat tartogat. Sose fog leoregedni a vászonról. Talán ezért reflexszerű személyével kapcsolatban a történelmietlen felvetés, mit tudnánk ma róla, ha filmkultúrájára valamivel kényesebb országba születik. Ónodiból végül nem lett szerzői filmes múzsa – mint Török Illyés Orsolyából Hajdu Szabolcs, vagy Tóth Orsolyából Mundruczó Kornél mellett –, márpedig a magyar filmstruktúrában ez a minőségi életmű felé vezető egyedüli járható út.

Harmincnégy éves. Színházi pályájára lassan begyűrűztek a lexikonszerepek. Játszott már Shakespeare-, Csehov-, Molière-, Euripidész-, Szophoklész- és Molnár-hősnőt. Évát *Az ember tragédiájában*. Susánnát *A kétféjű fenevadban*. Szerepátvétellel még Szomoryt és a három nővér egyikét is beemelte. Mivel vidéken nem volt szerződésben, ennél többet kívánni sem lehet. Az ország



Az Ivanovban

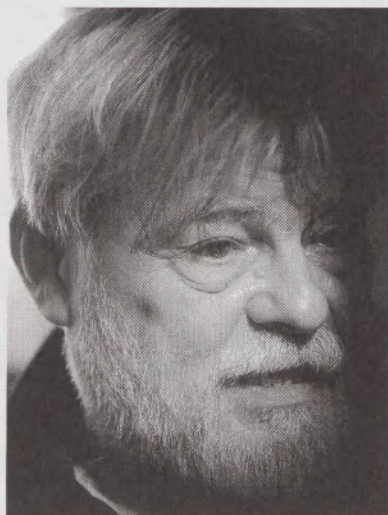
első színháza rendszerszerűen kezdi beugratni a szülési szabadságok folytán felszabadult főszerepekbe.

Ami a filmet illeti, Törőcsik Mari ekkorra többek között már túl volt a *Körhintán*, a *Vasvirágon*, a *Szent Péter esernyőjén*, az *Édes Annán*, a *Csend és kiáltáson*, a *Szerelmem* című Makk Károly-filmeken... Bánsági a *III. Richárdon*, a *Bizalmon*, a *Mephistón* és Mészáros Márta cannes-i nagydíjat érő munkáján (*Napló gyermekeimnek*). Udvaros az *Elvesztett illúziókon*, a *Te rongyos élet!*-en... Básti Juli a *Kettévált mennyezetben*, a *vörös grófnőn*, a *Sztálin menyasszonyán*... Szó sincs róla, hogy ezek a filmek mind zseniálisak volnának, inkább arról, hogy valódi lehetőségeket adtak e színészeknek, és szakmailag nem múltak el következmények nélkül.

Mit mutat Ónodi mérlege? Mindenekelőtt a személyiség súlyát. Rátelepedő generációs terheket. Gazdag színházi és gazdagon szegény filmes pályát. A kötélháton egyensúlyban tartott jelent.

Kultúra helyett pompóz állami gagyi

BESZÉLGETÉS PARTI NAGY LAJOSSAL



– Van még olyan irodalmi műfaj, ami kihívást jelent a számodra?

– Minden műfaj, minden írásmű naponta kihívást jelent. Ha nem így lenne, nagy baj lenne, hisz akkor már nem érdekelne a mesterségem. Persze határidők vannak, olykor rakkolás, az ember épp nem engedhetné meg magának, hogy megakadjon, például a történetben, juszt is megakad. Ez nagyon vacak, főleg a határidő előtti napokban.

– És akkor mi van, ha megakadsz a történetben?

– Valami mindig van. Ahogy öregszem, úgy jövök rá, hogy nem szeretek történeteket kitalálni. Rövidebb prózában a nyelv, a beszélők kitalálják helyettem a történetet, nagyobb szerkezetekben ez kevésbé működik. Most fejezek be az Örkény Színháznak egy darabot, nem mondhatom róla, hogy nem saját, holott egy hajdani eneszká kultfilm, a *Cukorbébi* némely motívumán alapul. Annyit vettem át, hogy a főhős nő hullamosóként dolgozik, és halálosan beleszeret egy metróvezető szépfiúba. Eköré kellett egy saját történetet építenem, kínlódtam vele egy kicsit. Mert az írás tényleg addig izgalmas, amíg nem tudom a végét, a csattanót, ha úgy tetszik, de egy darabnál előbb-utóbb el kell döntenem, mi legyen a vége. S ez már nem tisztán nyelvi döntés, noha jórészt az.

– Volt olyan, hogy nem jutott eszedbe semmi?

– Sokszor van. De ez is valami, a semmi. Amiből mindig lehet mondat. Ott kell ülni, tudni kell bizonyos lelki trükköket, gyorsítási fogásokat. Magától sosem születik meg. Már az, hogy megpróbálom felhozni ama tagolatlan belső beszédből, a mondat előtti maszszából, már az is siettetés. Bizonyos fokig minden sajtérlelés mesterséges. Hogy mekkora és mekkorának látszik ez a bizonyos fok, talán azon múlik a dolog.

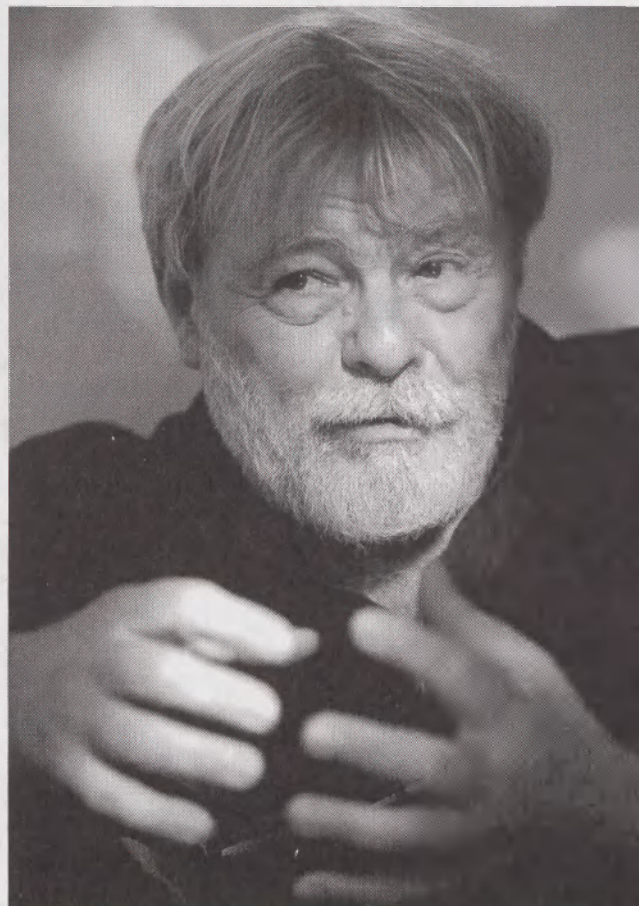
– Amikor kitalálsz ezeket a szövegeket, mondjuk, például legutóbbi műved, Az étkezés ártalmasságáról beszélőjének monológját, gondolsz arra, hogy a valóságban ilyen beszélő nem létezik?

– Ha a könyvek valósága is valóság, akkor dehogynem létezik, én hoztam létre. Hogy ténylegesen, névvel-címmel él-e pont ilyen alak? Nem él. Mű-nyelv, mű-vészet. Olyan, mintha. Sőt, olyanabb. Például töményebb, sűrítettebb, ettől elrajzoltabb és élesebb. Persze használom, amit hallok, olykor azt is, amit följegyzek, bizonyos

fokig minden beszélő az „adatközlő”, de ami lesz belőlük, az egyikük se. Illetve, jó esetben, mindegyik. Megdolgozás nélkül, egy az egyben átvenni a valóságot – na, ez a tipikus dilettáns gondolkodás.

– Úgy érzem, a te műveid nemcsak egy szűk olvasóréteghez jutnak el, hanem, úgy mond, a nagyközönséghez is, legalábbis annak egy részéhez. Hogy a nyelvi humor és a játék által te be tudsz jutni olyan közegekbe is, akár a prózai szövegeid, akár a színdarabjaid kapcsán, ahová, mondjuk, Nádas és Esterházy nem.

– Nem tudom, ha ez így van, akkor oda-vissza van így, én sem tudok olyan közegekbe bejutni, mint ők, például föltehető, hogy az a réteg, amelyik vevő Nádas Thomas Mann-i



minőségű és komolyságú nagyepikájára, idegenkedik ettől az általam – vagy épp Esterházy által – képviselt nyelveleti léhaságtól.

– Szóval úgy érzed, hogy te csak egy réteghez szólsz?

– Nem érzem úgy, eszembe sincs egy réteghez szólni, de belátom, hogy egy eléggé körülhatárolt réteg az, amelyet az általam létrehozott nyelvi művek egyáltalán érdekelnek. Ha Magyarországon van ma százezer honfitársunk, akire ráfogható, hogy aktív művészetfogyasztó, tehát legalább néhány regényt kezébe fog évente, és néha-néha elmegy színházba, akkor sokat mondtam. Ezek a kortárs irodalom potenciális olvasói is, de az az érzésem, nagyon potenciálisak. Én őszintén meglepődnék, ha kiderülne, hogy fentiek akár csak egyharmada a kezébe vette vagy fogja venni valamelyik könyvemem. Pedig én, a szent borzalommal emlegetett „posztmodernen” belül, állítólag nem vagyok nehezen fogyasztható. Igaz, ezt elég naivul ítélem meg, amikor a *Hősömtére*, ráadásul regény, 2000-ben megjelent, azt hittem, ennél szájbarágóbb, transzparensőbb, ehetőbb szöveg nincs is, ebben tévedtem. Hogy *Az étkezés ártalmasságáról*, az új könyvem hogy jár, nem tudom. Az valószínű, s a fogyásából is úgy látom, a téma, a könyv tárgya sokakat érdekel.

– *Lesz-e színdarab* Az étkezés ártalmasságából, hiszen eleve egy színpadi szituáció epikus formája?

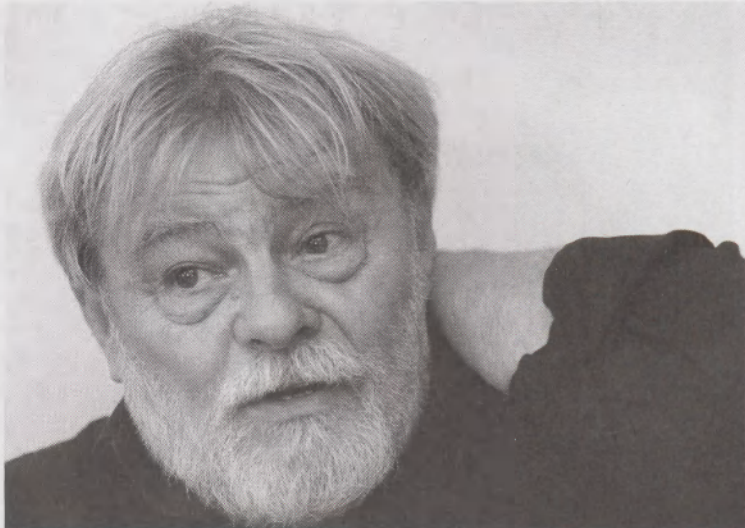
– Lesz, illetve van. Ott van benne, hogy úgy mondtam. Azt írtam alcímül, hogy előadás, igaz, mindenben ott az előadás. Egyrészt a színházi előadásra utaltam, másrészt arra, hogy e hosszú monológot közönség előtt, ismeretterjesztés és termékbejelentő gyanánt adja elő az én formátlanra hízott hősöm. Ezt a képet láttam kezdetől, ezt a figurát egy színpadon álló pulpitusba beprésselve. Ez nem feltétlenül drámai, de mindenképp színpadi helyzet. Nem is beszélve a csehovi allúzióról, némely tónusok, melléktémák átvételéről. A *dohányzás ártalmasságáról* című egyfelvonásosból, ami, akartam vagy nem, eleve behúzta a szöveget egy színházi térbe. Egyébként akartam, tudtam, hogy ebből így vagy úgy színház lesz, ha nem az már most, hiszen az én színpadi és könyvi mondataim nem nagyon különböznek egymástól. Az *étkezést* 2000-ben kezdtem el, többször végigírtam, hol színházabb volt, hol kevésbé. Korántsem volt kész, mikor pár éve összehúztam belőle egy hangjátékot, amit Magos György rendezett meg a Magyar Rádióban. Csujka Imre volt a hang, számomra magától értetődő, hogy ő legyen a főszereplő a jövő évadra tervezett produkcióban is, amit Máthé Zsolt rendez majd, s én húzom meg a könyv kb. háromórás monológját a felére.

– *Amikor színdarabot írsz, vagy olyan szöveget, amiből színdarab lesz, mennyire gondolkodsz színészben?*

– Nem árt, ha tudom, ki játssza majd az adott szerepet, de amikor írom, akkor a szöveg van, akkor a színész jobb, ha néma. A hang ugyanis hazudik, az erős hanggal egy gyengébb szöveg is megjavulhat, és ez megtévesztő.

– *Könnyedén tudod húzni a saját szövegeidet? Hiszen minden egyes mondat tele van bravúrral, egyszeri nyelvi leleménnyel, ami sok munka, és nyilván nem szívesen mond le róla az ember.*

– Nem könnyen, de könnyebb húzni, mint megírni. Nem dobok ki semmit, a kihúzottak olyanformán kel-



lenek a munkához, mint a rendes bőrösnél a levágott, fel nem használt csíkok, darabok, melyek szanaszét lógnak, és hozzátartoznak a műhelyhez, bár lehet, hogy soha nem lesznek felhasználva.

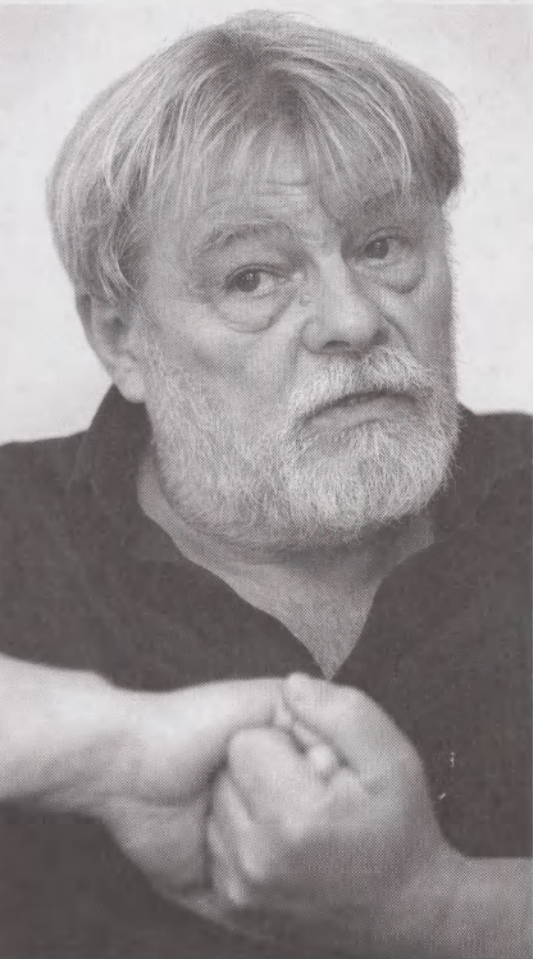
– *Mennyire tudod elengedni a szövegeidet? Úgy értem, amikor kész vagy velük, mennyire tudod átadni a színházi alkotóknak?*

– Át tudom adni, mert az enyémek maradnak. Az én számomra ott van vége a munkának, amikor kiteszem a pontot a végére. Ez megjelenhet, illetve megjelenik, ezért vállalom a teljes felelősséget. Amikor egy team kezd el dolgozni, hogy az én szövegemből létrehozzon egy saját lábán megálló műalkotást, színházi művet, ott már legfőlőbb dramaturgsegéd és szövegpucoló vagyok. Lehet, hogy különleges részese, de akkor is csak részese a létre/színpadra hozásnak. Egy előadás eleve senkié és mindenkié. Például ezért sem vagyok igazi színpadi szerző, akinek valóban az előadás végével, a színpadon fejeződik be a mű. Másrészt az, amihez értek valamelyest, igen magányos tevékenység. Szövegcsináló teamben nem szívesen dolgozom.

– *Nem tudsz vagy nem akarsz?*

– Nem akarok, mert nem tudok jól beírni egy próbán keletkezett lukba egy kávényi idő alatt egy vagy több bekezdést – mondtam, hogy rossz kitaláló vagyok. Utálok rögtönözni. Én alapvetően mondatban, nem konfliktusban, testben, színpadi helyzetben gondolkodom.

– Egyszer beszéltem Kukorelly Endrével, aki, ugye, szintén nem drámaíró, ő mondta, hogy számára szörnyű szembesülés volt, hogy mi lett a Katonában a darabjából, az Élnék még ezek?-ből. Hogy mennyire nem számít a szerző, mennyire nem az övé a darab, hanem a rendezőé, a színészeké, és a végeredménynek semmi köze nem volt ahhoz, amit ő érzett, gondolt, elképzelt, megírt. Azóta se írt újabb darabot.



– Gondolom, őhöz volt köze, amit megírt, az előadásnak meg a létrehozóihoz volt köze. Persze ez arányok, hozzáállás és szerencse kérdése. Kalandvágé, kíváncsiságé, hogy mi lesz abból, amit írtam. Milyen életre kel a szereplők által. Hol jóra, hol rosszra. Ha ezt nem bírom elviselni, ne akarjam látni színpadon. Jó, ez bonyolultabb, tudom. Én arra vagyok háklis, hogy pontosan mondják a szövegemet, amiben közösen megállapodtunk, azt. Ne írjanak és ne improvizáljanak bele. Húzni lehet, sőt kell is. Nekem alapvetően nagyon jók a színházi tapasztalataim. Például amikor 1995-ben a *Mauzóleu-*

mot csináltuk Máté Gábor rendezésében a Katonában, végigültem a próbákat, és állítom, befogadtak, része lettem és lehettem annak a fantasztikus csapatnak. Az én színházi munkáim zömmel átíratok, szóval nem fordítások, hanem olyan erős írói olvasatok, ahol a történet nem az enyém, a nyelv, a magyar szöveg viszont mindenestül. Persze előfordul, hogy olyasmivé lesz az előadás, amit ha előre tudok, biztos, hogy nem vállalom el. Ez rossz élmény, de benne van a pakliban.

– Az átírt darabokat te választod, vagy ezek megrendelésre születnek?

– Megrendelésre. Elég életszerűtlen, hogy az ember otthon egyszer csak a fejére csap, hogy hopp, beh átírnám az *Úrhatnám* polgárt...

– Se a Sógornők a Pestiben, se az Elnöknők a Katonában, se A kellékes nem neked jutott eszedbe?

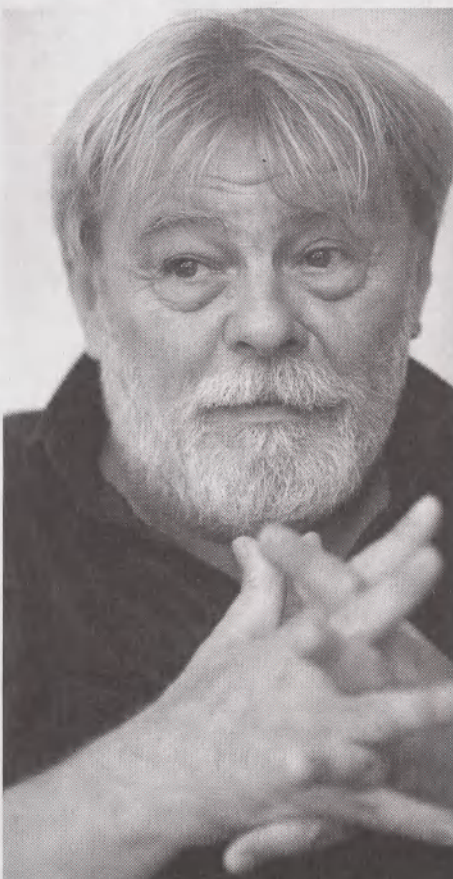
– Nem. A Sógornőknél megmaradtak a szereplők, a szituáció, de gyakorlatilag írtam köré egy új darabot. Werner Schwab *Elnöknők*je még fordítás volt, együtt csináltuk Szilágyi Máriával. A *kellékes*nél volt az importált szituáció, ettől eltekintve nehéz lenne szétszálazni, mi az, amit én találtam ki, és mi az, amit a Kern. A pontos mondatokat én, legalábbis az első szövegválogatásait. Viszont Molière *Don Juan*ját én akartam megcsinálni, bár ez is Radnóti Zsuzsa ötlete volt, mondván, ha már átírtam a *Tartuffe*-öt Alföldinek a Nemzetibe, aztán az *Úrhatnám* polgárt Martonnak a Vigbe, legyen ez a harmadik darab, s legyen belőlük egy könyv. A *Don Juan*t egyébként épp ebben az évadban nem mutatja be a becsődölt Magyar Színház. De legalább megvan, három Molière, noha a szerző, a nagy tiszteleten túl, nem is áll különösebben közel hozzám.

– Ez azért viccesen hangzik. Úgy érted, nagy a távolság nyelvileg Molière és közted?

– A magyar Molière-fordítások nyelvét nem kedvelem különösebben.

– Akkor miért nem saját darabokat írsz a sok átírat helyett?

– Nézd, ezek zömét én, méghozzá nem ok nélkül, saját darabnak tekintem, az oeuvre-öm részének, még ha jogilag kicsit necces is. Azt se lehet letagadni, hogy jórészt ebből élek, nagy bajban lennék, ha ez nem lenne. Elég sokról, huszonöt-harminc egész estés munkáról van szó, ezekből legalább tizenöt színtiszta átírat, akár ki is lehetne őket adni, bár lenne némi jogi ka-



Konczi Zsuzsa felvételei

lamajka belőle. Igaz, a siker sok mindent fölülír, az Örkényben az Ascher rendezte *Jógyerekek képek*könyvéből jószerivel csak a zenék és a keret maradtak a szerzőkéi, és létrejött egy másik darab, viszont a producer nagyon örült: igaz, hogy nem értett magyarul, de látta, hogy az átdolgozás sokkal jobb, teltebb, és eszébe nem jutott megkérdezni, ez vagy az miért nincs benne.

– De ugyanolyan erővel, ha már úgyis átírod a darabokat, saját darabot is tudnál írni, nem?

– De, illetve nem. Mondtam, hogy nem tudok izgalmat, fordulatos történeteket kitalálni. Ha adódik egy helyzet, összerakom a novelláim egy részét egy színházi estére, így lett *A hét asszonya*, Csákányi Eszter produkciója. Másrészt tele van a világ darabokkal, úgyhogy amíg nem érzem a sürgető belső kényszert, azt, hogy valamit sehogy másképp nem tudok elmondani, mint színpadon, addig minnek?

– És mi a helyzet A Bandy-lányokkal, amit a Belvárosi Színháznak írtál? Ez nem átírás, de azért darabnak is nehezen nevezhető.

– Itt eleve ezt határoztuk el Ascherral, hogy ne legyen a szó szoros értelmében darab, csak egy keret. Hisz az egész produkció abból indult ki, hogy Hernádi és Udvaros énekelni akar, ehhez keressünk egy helyzetet. Az én munkám az volt, azt vállaltam, hogy a klasszikus dallamokra új magyar szövegeket írok. Számomra ez az este akkor is működne, ha a két színésznő simán elénekelné a tizenvalahány Andrews Sisters-dalt. Ahhoz persze nagyon haladó közönség kéne.

– Az azért nagy merészség lenne.

– Nagynak nem gondolom, de egyrészt a producer, Orlai Tibor – aki nem állami pénzből csinál színházat, hanem a saját pénzét kockáztatja igen nagy alázattal és szeretettel – el akarja adni a produkciót, másrészt a szereplők is jobban, nagyobb biztonságban érzik magukat, ha van egy helyzet, egy sorminta, egy kvázi-történet, ott ülnek a Chattanooga bárban mint két barátnő, és, várván a harmadikat, elpróbálják a hajdan énekelt dalokat.

– Viszont ezt a keretet teljesen alibinek éreztem, és például a Hernádi Judit játszotta nő életéről semmit se tudunk meg azon túl, hogy kiállhatatlan főnöknője van, és anyagi nehézségei miatt olykor nincs már egység a telefonján. Na jó, van egy elszólása, amiből arra lehet következtetni, hogy magányos, mert egyszer felkiált a barátnő pasija kapcsán, hogy az legalább egy állandó Sanyi. És ugyanúgy a rendezést is alibinek éreztem. Miközben úgy van hirdetve, hogy írta Parti Nagy Lajos, rendezte Ascher Tamás.

– Egyáltalán nem gondolom alibinek. Hagyja őket énekelni, megteremtí hozzá a helyzeteket, miért alibi ez? Én pedig megírtam a dalokat. Meglevő, nagyon bejáratott slágerekhez, ilyen ravasz, gazdag zenékhez meglehetősen nehéz új szövegeket írni. Egy pillanatig se darabként gondolok rá, hanem egy számomra kedves munkaként, ami igen jó estét eredményezett.

– Egyébként te után szoktad nézni a darabjaidat? Hogy hol tartanak, mi lett belőlük?

– Nem jellemző, de ha tehetem, megnézem őket, a Jógyerekeket, a Bíró Kriszta-féle Ibusárt, az Elnöknőket igen szeretem, csak hát rémesen kevés az idő, kevés az este.

– Más színházba se jársz?

– Sokkal kevesebbet, mint kéne. Persze kevesebbet is olvasok. Olykor kifejezetten hiányzik a rálátáshoz egy intenzívebb figyelem, hogy képből legyek nagyjából, lássam, mi történik más művészetekben körülöttem.

– Ezt nem lehet érezni. Sőt. Nagyon is egy azonnal és mindenre reagáló ember vagy, mindenről van véleményed, és még a politikából is irodalmat csinálsz. Elég csak az ÉS-ben hétről hétre megjelenő „meséidre” gondolni. Mennyire keserít el a mostani, művész- és tehetségellenes, borzasztóan ártalmas kultúrpolitika, amely elüldözi az autonóm művészeket, és a középszert hozza helyzetbe, csinovnyikokat tesz felelősségteljes pozíciókba, miközben az elüldözöttek sokszor külföldre menekülnek?

– Az anyagi ellehetetlenítés mellett káosz van, a megfélemlítés szoft és félszoft változatai, címek visszavonása – az például gyalázat, amit Kertész Ákos díszpolgárságával műveltek, noha az ominózus mondatait vállalhatatlannak tartom –, fenyegetés Kossuth-díjak visszavonásával stb. Ezzel együtt én úgy látom, ennek

a fülkeforradalmi rezsimnek gyakorlatilag nincs kultúrpolitikája, nincs koncepciója, fél a kultúrától, nagy tiszteletében mélyen lenézi, aztán ettől folyton zavarba jön. Arra törekszik, hogy mindent és mindenkit maga alá gyűrjön, hogy lojális alattvalói üljenek a kulcspozíciókban, illetve viselkedjenek lojálisan, abból baj nem lehet. Hozzá a cinikus, pökhendi szembenállás az úgynevezett szakmaisággal. Úgy tűnik, az előző Orbán-kormány tíz éve még szánt a kultúrának reprezentatív szerepet, ezt mára átvette a futball a maga érzékeny közönségével meg a pompóz állami gagyi, mint ez a Kerényi-féle asztalrendező alaptörvény-varieté.

– És az operaházi botránykrónika?

– A vezér demokratikusan dönt, demokratikusan kinevez, egy személyben képvisel istent és embert. Egyszerű képlet, jól ismerjük mind, akik a kádárizmusban szocializálódtunk. Az más, hogy néha nem hiszünk a szemünknek. De ne többes számozzak: nem hiszek. Minden igazgató, minden hivatalnok, mindenki, aki függővé tehető, azonnal föl-, le- és kicserélhető. Csakhogy mi van azzal, akit nem lehet leváltani? A nemzetközi tekintélyű művészek, tudósok. A „nagy nevek”. Vagy épp a kis nevek a hálón, a Facebookon, a Millában, az Az nem lehet petíciós oldalán, akik előbb-utóbb megtalálják egymást, és olyan tömegben kezdenek kopogni a klaviatúrán, hogy egyszer csak leszakad a rendszer nagy arca. Ők bizony rém idegesítőek a hatalom számára, mert őket nem lehet elhallgattatni. Ezzel együtt a humán értelmiség érdekérvényesítő ereje nagyon csekély, márpedig, meg van mondva, az urak csak az erőből értenek.

– Szerinted Alföldi Róbert hogy tudta megszűzni? Azért nagyon rezgett a lé.

– Még nem úszta meg. Nagy falat. Zavarba ejtően bátor, nyílt, ezzel együtt jó színházat csinált. Ezzel együtt, mondom, mert önmagában ez egyre kevesebb. Másrészt a Jobbik gyalognáciái olyan ordenáre módon támadták, hogy az a kormányzat, amely most Dörner-ügyben mélyen hallgat, nem engedhette, hogy ennek a szélsőjobbnak legyen igaza. Úgy látszik, a sas ezt a legyet még nem akarta megfogni. Inkább kinevezte Ókovács Szilvesztert az Operaház élére.

– Micsoda színdarabot lehetne írni erről! Egy lojális vidéki színingazgatóról. Vagy egy náci fővárosiról. Korlenyomat lenne, ami kéne, hiányzik.

– A csinovnyikság, hataloméhség, félelem erodálta emberség, felkapaszkodott ostobaság bőven megvan a XX. század irodalmában, van miből eljátszani. A színház amúgy is leginkább rendezői korlenyomatokat szeret adni. Persze ettől ezeket a darabokat meg kéne írni, érdekelne is, de most, 2011 késő őszen például a Magyar mesék az ÉS számára jobban érdekel. Vagy hogy Presserrel megjelenjen a közös CD-lemezünk. Vagy hogy Dés Lászlónak írjak egy csomó dalszöveget egy örökényes produkcióhoz. Vagy hogy Aschernak, a Katónak írjak egy Pinocchio-változatot, egy jó fabábúk könyvét, hogy úgy mondjam.

– És az Új Színház? Te is aláírtad a tiltakozást. Meddig megy ez még? Lehet, hogy majd Eszenyit is leváltják, és egyszer csak a Vígszínház is Csurka-darabokat fog játszani?

– Nem tudom, meddig megy, és nem tudom, mi lesz. Nem hiszem, hogy komoly színházi ember ez után a cirkusz után belül egy bírálóbizottságba. Ha belül, megér-

demli, de ez most már mellékes, hisz hamarosan bizottságok se lesznek. Ami történt és történik, az az, hogy a főpolgármester átlépett egy határt, és zöld utat adott egy közpénzből működő, nyilas szellemiségű színház megalakulásának, mert, a neveléses indoklás szerint, Dörner és Csurka ostoba pályázati röpiratából megtetszett neki, hogy magyar darabokat akarnak játszani. Mintha nem játszana minden valamirevaló színház magyar drámákat – de ebbe bele se érdemes menni, ehhez a városhoz, ehhez a kultúrához méltatlan, penetráns döntés született, véleményem szerint egy magasabb szintű, mocskos és cinikus politikai alku részeként. Sértett és pökhendi nyilatkozatai alapján Tarlós pontosan tudja, hogy ez védhetetlen. Hogy vissza akar és vissza tud-e táncolni, nem tudom. Mikor itt tartok az interjú átnézésében, 2011. október 31-én dél-

után, épp megjelenik Tarlós nyilatkozata, melyben Csurka *Magyar Fórum*-os rendes heti zsidózására reagálva fölszólítja az író, hogy tartózkodjon a *félreérthető* nyilatkozatoktól, mert veszélyezteti Dörner kinevezését. Mintha Csurka nem így beszélne húsz éve. Forog a gyomrom, miközben úgy tűnik, ez mégis valami visszatánc bányadt előszele. De sajnos ezek után is föltehető a kérdés, amivel az interjút eredetileg befejeztem, hogy *hova vissza* egy olyan országban, ahol vígan éli világát a Parlamentben egy csendőrendmániás, rasszista párt, mely párt félő, hogy a hatalom érdekében a választásokon össze fog állni a fülkeforradalmárok addigra kissé lelappadt, sértett hadseregével.

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE:
KOZÁR ALEXANDRA

A színháznak bátornak kell lennie

BESZÉLGETÉS ZNAMENÁK ISTVÁNNAL

– *Immár második évadát kezdte meg a Nemzeti Színházban. Hogyan sikerült beilleszkednie a társulatba, és új otthonra találnia a teátrumban a Kaposváron eltöltött két évtized után?*

– Mindaz, ami az elmúlt két évben velem történt, szinte meseszerű volt. Úgy érzem, minden szempontból jót tett a változás, ráadásul ismét azt csinálhatom, amit a legjobban szeretek. Az utolsó években Kaposváron nagyon keveset játszottam, szinte alig. Ez persze abból is adódott, hogy vezető beosztásban nem illik az embernek magára osztani a szerepeket. Nem volt könnyű meghozni azt a döntést, hogy Budapestre szerződjek, de hamar eldőlt, mennem kell Kaposvárról. A családom egyébként mindenben támogat. Továbbra is Kaposvár mellett, egy kis faluban élünk, így ingáznom kell, ami nem megoldhatatlan probléma.

– *Mielőtt tag lett itt, a Nemzetiben, vendégként eljátszotta Kent szerepét a Lear királyban. A rendezővel, Gothár Péterrel hosszú idő után dolgoztak ismét együtt.*

– Valóban hosszú idő után találkoztunk, amikor négy évvel ezelőtt Kaposváron az *Amphitryont* rendezte, én játszottam Sosiast. Olyan erős egymásra találás volt ez Péterrel sok-sok év után – egyrészt szakmailag is, de legfőképpen emberileg –, hogy teljesen megfordított bennem sok mindent. Később ő hívott az Örkény Színházba, a *mizantróp* egyik szerepére, majd pedig ide, a *Lear királyba*. Abban, hogy Pestre kerültem, és

a Nemzeti Színházhoz szerződtem, nagy szerepe van Péternek. Ugyancsak a *Lear királyban* találkoztam újra a színpadon Alföldi Róberttel, akihez szintén régi barátság fűz, ugyanis a Főiskolán évfolyamtársak voltunk.

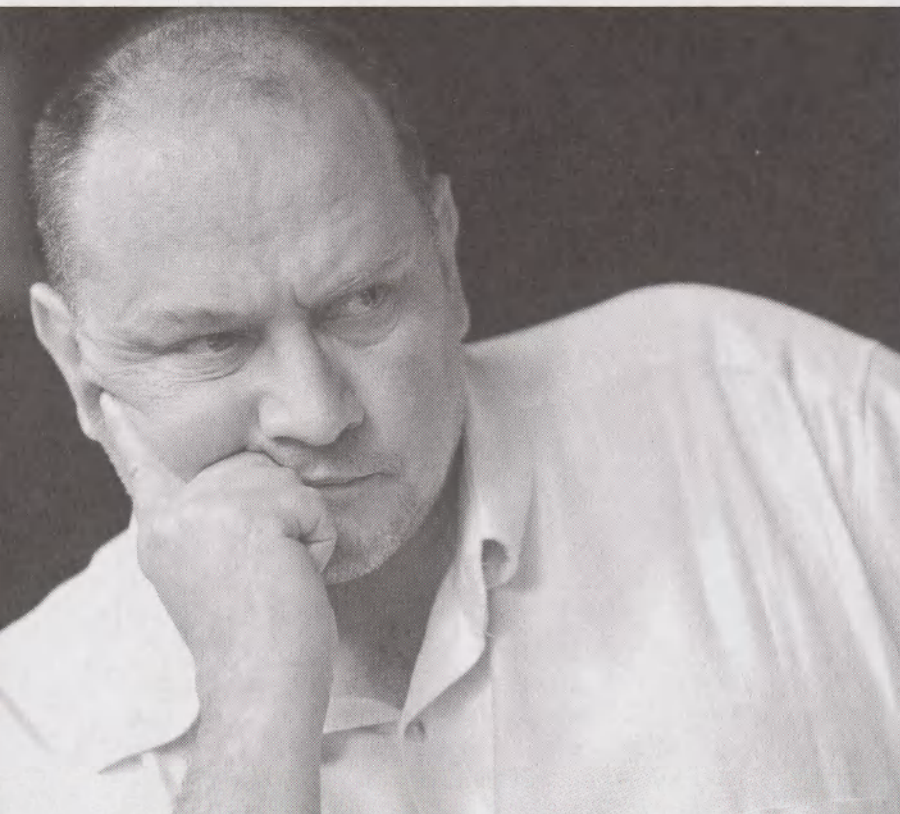
– *Ha már Gothár Pétert említettük, ő az egyedüli rendező, aki végigkíséri eddigi pályáját, hiszen kamaszként nála mutatkozott be a Megáll az idő című filmben, éppen harminc évvel ezelőtt. Az említett filmszerep a sorsát is eldöntötte? Attól kezdve tudatosan készült a pályára?*

– Legalábbis az véglegesítette. Már korábban is érdekelt a színjátszás. Tízéves voltam, amikor elkezdtem játszani a Néphadseregen belül működő amatőr csoportban, amely az éppen akkor kibontakozó drámapedagógiai törekvéseket próbálta a gyakorlatban alkalmazni Szakall Judit vezetésével. A szüleim vittek el oda, mert képtelenek voltak kordában tartani az állandó szereplési vágyamat, és levezetni a bennem tomboló energiát. Mindenáron fel akartam hívni magamra a figyelmet, vagy így, vagy úgy. Egyik alkalommal telefirkáltam zsírkrétával a falakat, máskor pedig a sütőben gyurmát égettem szénré, mert szobrot akartam belőle csinálni. Úgy tűnik, a szüleim nem tévedtek nagyot, mert azóta is a színpadon vagyok. Több alkalommal szerepeltem a *Családi kör* filmjeiben, majd egy kamaszmusicalben is játszottam. Azt hiszem, Péter asszisztensei abban figyeltek fel rám, és hívtak el próbafelvételre. Addig sok minden akartam lenni, például színész is, de a forgatás

alatt dőlt el végérvényesen, hogy ezt a pályát választom. Amikor eljött az ideje, jelentkeztem a Főiskolára, de csak harmadik próbálkozásra vettek föl. Közben lementem Kaposvárra csoportos szereplőnek, játszottam többek között a *Pán Péterben*, a *Munkásoperettben*, a *Viharban* és az *Etűdök a szerelemről* című előadásban.

– Gyakorlati időszakát a Vígszínházban töltötte, ahol Ibsen *A nép elensége* című darabjában eljátszotta Nansen szerepét, majd felbukkant a Koldusoperában, amelynek rendezője Gothár Péter volt. Emellett dolgozott Marton Lászlóval és Babarczy Lászlóval. Nem merült fel alternatívaként, hogy az említett teátrumhoz szerződik?

– Babarczyval és Gothárral nemcsak a Vígszínházban dolgoztunk együtt, hanem a Főiskolán is. Babarczy például a *Tótekből* tartott egy kurzust, később Gombrowiczból, aztán jött Gothár a *Hermelinnel*,



Ascher Tamás pedig a *Hazatérés* című Harold Pinter-darabbal. Nagyon erős osztály voltunk, ezért nem lehetett véletlen, hogy Babarczy mindenkit lehívott Kaposvárra. Ennek ellenére Marton László is szerződtetni akart néhány embert – valamiért én nem voltam a jelöltek között –, végül Szabó Gabi és Oberfrank Pál került a Vígszínházba.

– Ön pedig 1991-ben Kaposvárra szerződött, ahol többek között eljátszotta *Philinte* szerepét Aschernál *A mizantrópban*, megkapta Gothártól a *Kakuk Marci* címszerepét, *A kaukázusi krétakörben* pedig Babarczy rendezte. Talán nem tévedek, ha azt mondom, hogy pályája első mérföldköve mégis a *Nero*, a véres költő címszerepe volt.

– Azt szokták mondani, hogy ehhez a pályához szerencse is kell, de akkora szerencse, mint amilyen nekem jutott – és jut azóta is –, csak kevés embernek adatik meg. Úgy érzem, mintha valamilyen burok venne körül. Már Kaposváron egymás után kaptam meg a fontos szerepeket, és hamar rendezhettem is. Ezért nem tudom megítélni, mi a mérföldkő. Ha azt mondja, a *Nero* volt az első mérföldkő, lehet, hogy igaza van. Ha viszont arról beszélünk, hogy melyik az a pillanat a pályámon, amikor egészen máshogy lettem színész, azt pontosan meg tudom mondani.

– Feltételezem, hogy ez Mohácsi János 1995-ös rendezése, az *Istenítélet* volt, amelyben Hale tiszteletest játszotta.

– Pontosan így van. Azóta is próbálom összeszedni a nyomait annak, mitől lehet az, hogy egy adott pillanatban az ember másképp formál meg egy szerepet, abszolút tudatosan képes megkonstruálni a színpadi jelenlét minden egyes mozzanatát, aminek következtében nem pusztán egy vacak tákolmány jön létre, hanem valódi, hús-vér ember. Az *Istenítélet* volt az első munka, amikor így éreztem. Ha tehát mérföldkőről beszélünk, akkor ez mindenképpen az volt.

– Mohácsi rögtönzések, a színész ötleteire erősen építő módszere komoly megpróbáltatás, ugyanakkor felszabadító élmény is lehet. Ön több alkalommal is dolgozott vele, legutóbb a *Bolha a fülbe*, azt megelőzően pedig a *Megbombáztuk Kaposvárt* című produkcióban. Mennyiben hat színészetére az említett munkamódszer?

– Biztos, hogy hat, sőt arra is, ahogyan a színházról gondolkodom. Szerintem Mohá-



csi az egyik legmeghatározóbb színházi ember ebben a pillanatban Magyarországon. Azt, ahogyan teátrálisan összerak egy előadást, ma kevesen tudják. Persze nem mindenben úgy gondolkodom a színházról, mint ő, de az biztos, hogy az együtt eltöltött kaposvári évek döntően hatottak rám. János nagyon erős személyiség, miként Babarczy, Gothár és Ascher is az. Nekem elsősorban azért volt mázlim, mert ilyen emberekkel dolgozhattam, akik folyamatosan hatottak rám, és akiktől igazán lehetett tanulni.

– 1996-ban Babarczytól megkapta a *Peer Gynt* címszerepét, amely a kilencvenes évek újabb meghatározó pillanata volt. Hogyan tekint vissza erre a munkára?

– A *Peer Gynt* sokkal kellemesebb élményem, mint a *Nero*, miközben az utóbbit sikerültebbnek éreztem. A *Peer Gynt*-öt viszont imádtam csinálni, nagyon jó volt játszani, a mai napig emlékszem a Molnár

Piroskával közös búcsújelenetünkre, a színekre és a szagokra, minden apró részletre. És közben majdnem belehaltam, hogy nem tudok benne elég jó lenni. Az egész időszak, amíg a darabot játszottuk, azzal a küzdelemmel telt el, hogy megpróbáltam benne jó lenni. Nem sikerült. Ugyanakkor nagyon tanulságos volt az a kudarcélmény, amit az előadás okozott. Kaposváron meghagyták nekünk a bukáshoz való jogot. Ez felszabadított. A tét más volt, nem az, hogy ha valamit rosszul csinálunk, másnapról nincsenek szerepek a színházban.

– *Rendezni is Kaposváron kezdett, viszonylag korán, 1993-ban. Első alkalommal Büchner Woyzeck című darabját állította színpadra a stúdiószínházban. Mi ösztönözte a rendezésre?*

– Már a Főiskolán folyton beledumáltam, hogy milyen legyen a díszlet, tegyünk ide egy falat, oda egy kárpitot, akasszunk fel egy lámpát, hogyan álljanak fel a szereplők. Ez oda vezetett, hogy később megkértek, nézzek meg egy-egy jelenetet. Amikor lehívtak minket Kaposvárra, felmerült, hogy csinálunk az osztállyal egy Woyzeck-előadást. Babarczy megkérdezte, hogy ki fogja rendezni. Azt válaszoltam, még nem dőlt el. Erre Babar-

calmas hajó olyan erővel söpört félre az útjából, hogy ez, hála istennek, nem sikerült. Így jó előadás lett belőle, kiváló alakításokkal.

– *Hogyan viszonyul egymáshoz a rendezői és a színészi tevékenység? Hogyan érintkeznek azok a kérdésvetések és problémák, amelyek színészként, illetve rendezőként foglalkoztatják? Hogyan hat egymásra a kétféle tapasztalat?*

– Biztosan van, akiben ez jobban együtt van, bennem viszont élesen elkülönül. Amikor rendezek, teljesen másképp látom az anyagot, amin dolgozom. Ha színészként vagyok a színpadon, akkor „beszűkül a tudatom”, képtelen vagyok az egészre objektíven rálátni. Csak a szerepemen keresztül elemzem a viszonyokat. Nyilvánvaló, hogy – ha konkrét példát említünk – az *Oidipusz királyban* Kreón megformálása közben egészen más problémák foglalkoztatnak, mintha magam rendezném a darabot.

– *A 2007–2008-as évadban a kaposvári teátrum igazgatójaként tevékenykedett. A történet azonban néhány évvel korábban kezdődött, amikor Babarczy László önt jelölte meg lehetséges utódaként. Mit gondol, vajon miért önrre esett a korábbi igazgató választása?*



Schiller Kata felvételei

czy azt mondta, hogy jó, te fogod megrendezni, helyetted pedig legyen egy másik szereplő. Ettől kezdve minden évben megkérdezte tőlem, mit fogok a következő évadban rendezni.

– *Első nagyszínpadi rendezése Osztrovszkij Vihar című darabja volt, amely sajátos helyet foglal el az életműben, ugyanis a szerző egyetlen tragédiája, amely azonban nem nélküli a humor színeit sem. Miért nyúlt akkor éppen ehhez a drámához?*

– Mindenképpen egy monumentális orosz darabot kerestem, amely egyszerre szól szerelemről, gonoszságról, butaságról, az értelmiség kiszolgáltatottságáról és letaposásáról, a restségről és a tunyaságról. Tizennégy éves lehettem, amikor a darabot először hallottam a rádióban. Hegedűs D. Géza és Kútvölgyi Erzsébet volt a két főszereplő, megbabonázva hallgattam. Magával ragadott az egész történet, és később is folyamatosan motoszkált bennem. A Főiskolán többször elővettem, úgy volt, hogy jelenetet csinállok belőle, de valahogy mindig félretettem. Amikor Kaposváron megrendezhettem, úgy döntöttem, hogy átszerkesztem a darabot, és létrehozok belőle egy modern változatot, ám az a ha-

– Esküszöm, nem tudom. Nyilván bennem is volt affinitás erre a dologra, mindig is érdekelt a színház vezetése, először csak kisebb dolgokban próbáltam Babarczy segítségére lenni, később már komolyabb ügyekben is. Ugyanez persze elmondható Mohácsiról is. Nemcsak az én személyem és Kaposváron betöltött szerepem befolyásolhatta a döntést, hanem praktikus okai is lehettek, ugyanis feltétel volt a szakirányú felsőfokú végzettség. Jánosnak ilyen nem volt. A kettőnk közötti választásban Lacinak erre is tekintettel kellett lennie. Hogy ezen túl valójában hogyan született meg a döntése, tőle kellene megkérdeznie.

– *Hogyan viszonyult a fenntartó Babarczy elképzeléséhez?*

– Az nagyon hamar világossá vált, hogy amit Laci szeretne, azt az önkormányzat nem akarja. Már az is kényszermegoldás volt, amikor utoljára három évre megkapta a színházat, mert a városvezetés nem akarta, hogy mi vegyük át az irányítást. A kaposvári színház szellemiségéhez méltatlan, különös, ócska paktumok zajlottak a háttérben, más emberekkel megbeszélte furcsa ügyek, amelyekről ma már úgy hisszük, hogy mindent tudunk, hiszen az érintettek maguk is elmondták. A vezérfonal

egyértelműen az épület felújítása volt, illetve az ahhoz kapcsolódó hatalmas pénzüsszeg.

– Említette, hogy nagyon hamar kiderült: olyan játszma zajlik Kaposváron, amelyben önök csupán statiszták lehetnek, nem pedig a valódi főszereplők. Amikor 2006 telén ketten pályáztak az igazgatói posztra, Korognai Károly és ön, egyikük sem kapta meg a közgyűléstől a minősített többséget. Nem sokkal ezután a fenntartó újra kiírta a pályázatot, de azzal a módosítással, hogy a kinevezés csupán egy évre szól. Azt gondolom, három év az a minimális időintervallum, amelyen belül érdemes belekezdeni egy színházi koncepció kiépítésébe. Fel sem merült az újabb kiírást követően, hogy visszalép? Miben reménykedve vágott bele az egy évre szóló pályázatba?

– Az egyéves igazgatásban csakis az motivált, hogy megvédjem azt a társulatot, amely Kaposváron hírnevet szerzett. Egyébként már az is nagyon furcsa volt, hogy eredetileg két évre írták ki a pályázatot. Amikor a kiírás egy különös, karácsony előtti napon egy évre módosult, úgy tűnt, mintha spontán alakult volna így, miközben egyértelmű volt, hogy előre eltervezett forgatókönyv szerint zajlottak az események. Ki az a majom, aki egy évre indulni akar a színházigazgatói posztért? Az első dühömben arra gondoltam, hogy hagyom az egészet, de aztán rádöbentem, hogy nem tehetem. Ha átengedtem volna a színház vezetését, akkor bekövetkezett volna, amit Korognai leírt a pályázatában, vagyis a színházi dolgozók jelentős részét azonnali hatállyal menesztették volna. Nem lehettem teljesen biztos benne, csupán sejtettem, hogy ha beadom a pályázatot, akkor arra az egy évadra megadja a felhatalmazást a városvezetés. Az az egy év pedig elég volt nekem ahhoz, hogy leszerződtessek mindenkit, valamint létrehozzunk egy kollektív szerződést, amely némileg védte az embereket az elbocsátások ellen. A lelkiismeretem tiszta, mert mindent annak érdekében tettünk, hogy a társulat következő két-három éve biztonságban teljen el.

– Nem véletlenül fogalmazott az imént többes számban, mert a két főrendezővel, Mohácsi Jánossal és Rusznyák Gáborral közösen irányították a színházat. Abban az évadban jelentősen növelték a nézőszámot, és magas színvonalú előadásokat hoztak létre.

– Az az év megmutatta, hogy milyen bitang jó a társulat. Túl azon, hogy őket mentették, olyan nagy terhet raktunk a vállukra, ami ma visszagondolva túlzás is volt. De egy biztosan kiderült: nem lehet ezt a társulatot leírni, mert olyan erős, stabil és művészileg topon lévő csapat, hogy nagy barbárság lenne kicsinálni. Ha nem is ezért, de utódom, Schwajda György is rájött arra, hogy nem lehet megkerülni a kaposvári társulatot.

– Akkor nem ért egyet azokkal, akik szerint korábban, már a kétezres évek elején elkezdődött a társulat leépülése, amikor a nagyok közül többen eljöttek Kaposvárról?

– Átalakult a társulat, ami sok változással járt. Mindig elfelejtik, hogy a kaposvári színház legendás arculata hosszú évek alatt formálódott ki. Tőlünk, fiataloktól, akik a kétezres évek elején magunkra maradtunk, elvárták, hogy rövid idő alatt csodát tegyünk. Eközben olyan előadások születtek, amelyeket nem egy leszálló ágba lévő színház szokott létrehozni. Gondolok itt elsősorban a *Megbombáztuk Kaposvárt* című darabra, az általam rendezett *Világjobbító*kra, Mohácsi Tom Paine-jére, Rusznyák Nyaralására, Keszég László *Háztűzné-*

zőjére, Réthly Attila *Balta a fülbe*-előadására, és a sor korántsem teljes. Nagyon unalmas lenne, ha olyan előadások születnének, mint húsz-harminc évvel ezelőtt. Mindaz, ami a kétezres években Kaposváron létrejött, más volt, de semmiképpen sem rosszabb.

– Amikor ön volt az igazgató, mikor derült ki, hogy Schwajda lesz az utódja?

– Úgy emlékszem, januárban.

– Mit szóltak hozzá?

– Mit lehetett ehhez szólni? Rendeztek egy kisebb színjátékot az egész körül. Úgy tettek, mint akik akkor tudták meg, hogy Schwajda pályázni fog, miközben kiderült, hogy a polgármester kérte fel.

– Schwajda pályázata még a döntés előtt nyilvánosságra került. Mit lehetett belőle kiolvasni?

– Ha beszélni akarok a pályázatról, akkor nem tudom a Gyurit nem bántani. És ezzel már most bántottam.

– A társulat létszámának csökkenése, esetleg a teátrum befogadó színházzá alakulása, az előadások színvonalának radikális csökkenése reális veszélyként jelent meg?

– Úgy gondolom, igen, de Schwajda nem tudta végigvinni koncepcióját – sajnálatos módon nagyon hirtelen távozott –, így nem derült ki, mi volt a terve a színházzal és a társulattal. Nem tudom, hogy koncepciójában szerepelt-e az addigi társulat. Szerintem nem. Persze ez a részemről csak találgatás.

– Amikor pályázott, és igazgató lett, a társulat tagjai ön mellett álltak. Ez azonban egy év alatt megváltozott.

– Na, ez is találgatás. A szavazatokat nem számlálták össze. Nem tudni, hogy a társulat kire szavazott. Gyanítom, Schwajda lett a győztes, de már mindenki tudta, hogy ő lesz az igazgató. Erről ennyit.

– Hogyan tudtak Schwajdával együtt dolgozni? Figyelembe vette az önök véleményét és javaslatait?

– A többiek elképzelését viszonylag kedvezően fogadta, az enyémetek egyáltalán nem. Finoman szólva nem volt felhőtlen a kapcsolatunk. Ő egyáltalán nem ismerte el sem a színészi, sem másfajta képességeimet, aminek így vagy úgy hangot is adott. Már érlelődött bennem a gondolat, hogy nem vergődöm tovább, és eljövök Kaposvárról, ezért nagyon jókor jött Robi ajánlata, hogy szerződjek a Nemzetihez.

– Ma visszatekintve milyennek látja a kaposvári színház utóbbi három évét?

– Tavaly több bemutatót láttam, nagyon jó előadások születtek. Ilyen értelemben nem látom a romlás jeleit. A kaposvári színészek komoly tréningen vettek részt az elmúlt tíz-húsz-harminc évben, ezért nehéz őket félrevinni. Nem hagyják magukat. Fogalmam sincs, mi fog történni ezután. Az új évad mindenesetre ígéretesnek tűnik, hiszen csupa tehetséges ember, nagyszerű rendező megy oda dolgozni, Göttingertől Vallóig.

– Ami a Nemzeti Színházat illeti, itt sem kerülték el a botrányok, még ha nem is közvetlenül érintették önt. Az Alföldi Róbert elleni támadásokra gondolok, előbb a *Závadarab*, illetve a román nemzeti ünnep, majd Az ember tragédiája kapcsán. Hogyan élte meg a társulat ezeket a – fogalmazunk így – külső behatásokat?

– Nagyon jól! Köszönjük szépen az ilyen „behatásokat”! Azt eredményezik, hogy még inkább összezár a csapat. Mindenki számára bicskanyitogató ez az ostoba szájtepedés, hiszen nekünk csak az a fontos, amit létrehozunk a színházban, az pedig értékfüggő, és nem politikai kérdés.

– Már Kaposváron találkozhatott azzal, hogy esztétikai, művészeti problémákra, kifogásokra politikai válasz születik.

– Hogyne. Főleg az utolsó években, amikor jó pár ember számára kényelmetlenné váltunk, mert túlságosan szabadon gondolkodtunk, és autonómok maradtunk. Márpedig azt vallom, hogy a színháznak bátornak és autonómnak kell lennie, sohasem gyávának.

– *Tavaly három bemutatóban is fontos szerepet kapott: játszott az Andrei Șerban-féle Három nővérben, a Magyar ünnepben, Gothár Péter pedig önre osztotta az Én vagyok a Te című Esterházy-darab egyik főszerepét, az Urat. Ez utóbbinál maradván, feltételezem, hogy az Esterházy-szövegüniverzum alapos elemzése vezette fel a próbafolyamatot. Milyen kihívást jelentett a figura különböző alakváltozatainak összetartása, illetve a monológok sorozatának egybe-kapcsolása?*

– Nekem is az volt az első benyomásom, amikor elolvastam a művet, hogy voltaképpen monológokból áll. Marha jó szöveg, de olvasás közben folyton vissza kellett lapoznom, hogy megnézzem, jól értettem-e. Akkor rémültem meg igazán, amikor harmadszor kezdtem előlről. Érdekes módon a nehézséget mégsem ez okozta, sokkal inkább az, hogyan tartsam magam kordában mint színész, hogy ne kurvuljak el. Nagyon hamar ráéreztem, hogyan lehet ezt a szöveget ügyesen mondani, ez megrémített, ügyelmem kellett arra, nehogy „színészileg” kerüljek fölébe. Az igazi kihívás tehát az volt, hogy elkerüljem az ócska, vacak megoldásokat.

– *Závada Pál darabjában, a Magyar ünnepben először dolgoztak együtt Alföldivel színész-rendező viszonyban. Hogyan sikerült egymásra hangolódniuk?*

– Összekapcsol bennünket egy nagyon erős közös ügy, ugyanarról beszélünk, amikor színházról van szó, ugyanaz érdekel bennünket a színházzal kapcsolatban, és ez már több is, mint elég ahhoz, hogy jól tudjunk együtt dolgozni. Bár a Főiskolán nem voltunk osztálytársak, barátságunk és közös barátaink révén néhány alkalommal dolgozhattunk együtt. A diploma megszerzése után Robiék Veszprémbe kerültek, mi pedig Kaposvárra mentünk. Majdnem húsz év elteltével találkoztunk újra a *Lear királyban*, de a barátságunk ugyanott folytatódott.

– *A Magyar ünnepben Flórián Imre alezredes szerepében láthatjuk, akinek jelleme nagyon sokat változik a darabban. Hogyan azonosult ezzel a figurával?*

– Flórián a darab szerint komoly zsidómentő volt, később pedig az ő nevéhez fűződött az egyik legabszurdabb zsidóellenes kirohanás. Éppen az érdekelt benne, hogy az elején ilyen, aztán pedig olyan. Az effajta kettős jellem ábrázolása mindig jó kis feladat. Az elmúlt húsz-harminc évben sok ilyen mintát láttam magam körül. Tegnap elvtárs, holnap bajtárs.

– *A világhírű rendezőtől, Andrei Șerbantól megkapta Andrej Prozorov szerepét a Három nővérben. Milyen tapasztalatokkal gazdagodott az említett munka folyamán?*

– Șerban olyan színházeszményt képvisel, amilyenel eddig nem találkoztam. Rádöbentett, hogy mennyi újdonság rejlik még a szakmában. Addig az utca egyik végéről jöttem mindig, és kiderült, hogy a másik oldalról is lehet jönni. Șerban nagyon erősen épít a formákra, fantasztikus arányérzéke van, és megköveteli a színésztől, hogy mindent pontosan és azonnal csináljon meg. Vacakolás nélkül kell felmutatni erős, egyértelmű

karaktereket, és ha azok nem igazodnak az előadás elképzeléséhez, eldobjuk, majd jöhet egy másik. Nála nincs „sztanyiszlavszkijos marháskodás”, de rögtön szól, ha valami hamis vagy vacak. Ehhez még hozzátartozik, hogy másfél-két hétig úgy elemeztük asztalnál a *Három nővert* mintha egy nagyon is konzervatív előadásra készülnénk. Nagyon élveztem a közös munkát. Az elején attól tartottam, hogy nem fogom jól túrni, de közben kiderült, nagyon is nekem való ez a módszer.

– *A színészi munkák mellett hamarosan rendezőként is bemutatkozik a Nemzeti Színházban, Sütő András Egy lócsiszár virágvasárnapja című drámáját állítja színpadra, amelynek az ősbemutatójára annak idején éppen Kaposváron került sor. Miért vette elő ezt a darabot?*

– Minden ember elkezd megvívni a maga meccseit, mert nem tehet mást. Sokan vannak, akik maguk próbálják elintézni a dolgokat, mert nem lehet a hatalommal beszélni, a hatalom nem hallgat meg, nem ért meg, helyette kinevet, rád legyint, miközben úgy tesz, mint ha csak veled törődne, és érted csinálna mindent. És jön egy fafejű ember, mert mindig van egy, aki annyira bepipul, hogy a lehető legegyszerűbb módon vesz elégtételt. Senki nem hiszi el, hogy előbb-utóbb jön valaki, akinek elege lesz. Régóta foglalkoztat a darab, szerettem volna megrendezni korábban, de arról is szó volt, hogy Ruzsnyák Gábor csinálja meg abban az évadban, amikor igazgató voltam. Nem vettem volna elő most a darabot, ha nem lenne a mondanivalója napról napra időszerűbb. Nagyban gondolkodik mindenről, különösen a hatalom és az egyén összefeszüléséről, ami ma is rendkívül aktuális.

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE: MÉNESI GÁBOR

2012 szeptemberétől **színháztudomány mesterszakot** indít a Károli Gáspár Református Egyetem Bölcsészettudományi Kara (Budapest, Reviczky u. 4.), nappali és levelező, államilag támogatott és költségtérítéses formában. Jelentkezhet: aki a bölcsészeti-, a társadalomtudomány vagy a művészet területén főiskolai vagy egyetemi diplomával rendelkezik. A szakon országosan (el)ismert szakemberek, a színházi szakma neves képviselői tanítanak.

Jelentkezni 2012. február 15-ig lehet, a www.felvi.hu oldalain részletezett módon. Bővebb információ a KRE Színháztudományi Tanszékének honlapján olvasható, amely a www.kre.hu-ról érhető el. További tájékoztatás kérhető a szitu@kre.hu e-mail címen.

Kutszegi Csaba

Tárguló gyűrűkben konszolidációt...

KORTÁRS TÁNC MAGYARORSZÁGON 2011-BEN

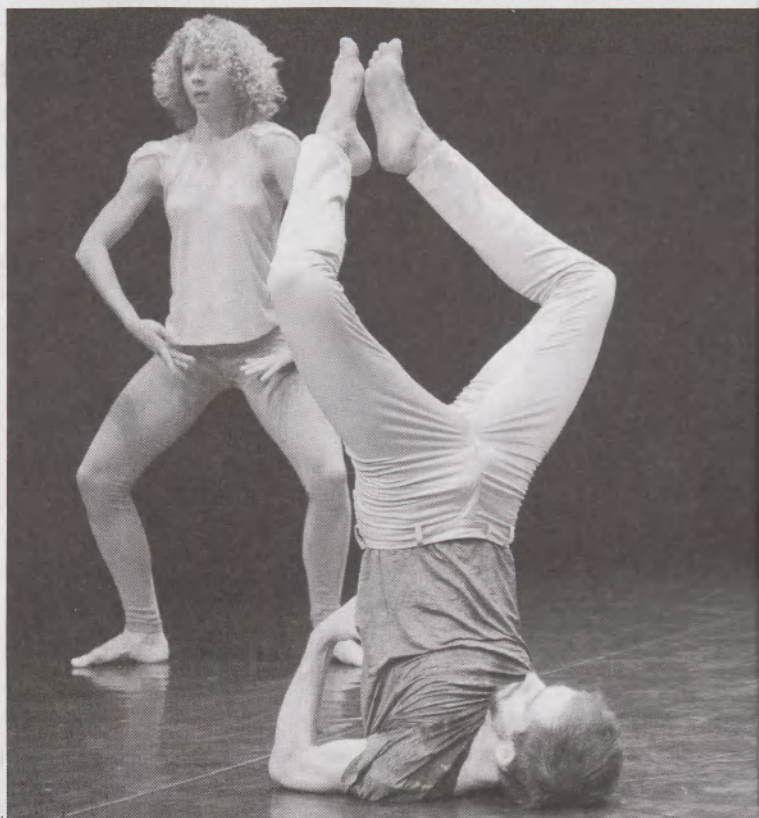
Nem kevesebbet állítok, mint hogy öles léptekkel konszolidálódik a magyar kortárs tánc. Ez akár jó hír is lehetne, mert a konszolidáció megerősödést, megszilárdulást, rendeződést jelent. Csakhogy: a kortárs tánc intézményrendszerének, jogi-szervezeti hátterének és pénzügyi helyzetének kéne konszolidálnia (ez azonban egyáltalán nem konszolidálódik), nem pedig az esztétikájának. Ha ugyanis ez utóbbi kerül rendezett, szilárd, tartós állapotba, akkor elvész a jelenség lényege: a kísérletezés. Mert az útkereső, formabontó művészi kísérletezés éppen a(z esztétikailag) rendezett, szilárd, tartós állapotnak mond ellent, mivel az (a konszolidálók szándéka szerint) általában azért konszolidálódik, hogy holmi kísérletezéssel ne tehesék rendetlenné, törékenyvé, átmenetivé.

A konszolidálódásra ösztönzés mögött a legtöbbször politikai szándék húzódik meg. A konszolidált művészetek a kialakult (vagy áhított) rendet reprezentálják, a kísérletezés pedig a zűrzavart, a változásokat, az érlelődést. Legalábbis primer szinten. Aztán – a társadalmi fejlettség egy bizonyos fokán – ok és okozat átfordul, ha szabad így fogalmazni: önmaga ellentétébe csap át. Azokra az országokra gondolok, amelyekben a bátor, elmentmondó, zűrzavaros művészi kísérletezés állami támogatása éppen az államiság gazdasági és ideológiai stabilitását, ha úgy tetszik, konszolidáltságát bizonyítja. Sajnos itt – a gazdasági világválság miatt – most helyénvalóbb volna a múlt idő használata, de az alapvető összefüggés logikája vitathatatlan: csak a valódi stabil alapokra épült rendszerek elég bátrak támogatni a „rend-ellenes” kultúrát, velük szemben az irreális álmok beteljesülésére alapozott légvárak építői a megbízható udvari művészetet preferálják.

2010 nyarán Magyarországon egyebek mellett azon folyt vita, hogy a hatos (független) kategóriára szánt keret több mint egyharmados megkurtítása inkább a recesszió vagy az új kormány kulturális preferenciái miatt történik-e. Szerintem a kérdés eleve álnaiv volt: a megfogalmazásban a „vagy” ellentétes kötőszó helyett az „és” kapcsolatos kötőszó használata lett volna indokolt. De ennél sokkal érdekesebb kérdés (igaz, kevésbé bosszantó), hogy a recesszió és az új kormány kulturális

preferenciái hogyan hatnak a szakmára, azon belül a kortárs tánc természetes fészkére, a független területre.

Az idei kortárs tánc-termést számba véve azt gondolom, hogy esztétikájában „tárguló gyűrűkben konszolidációt hullámszik” a szép magyar (kortárs) tánc – ellentétben az idézett Cseh Tamás-dallal – nem „Kafkában, Sartre-ban és távoli bölcsekben csodálja meg önnönmagát”, hanem alakítói kínlódván keresik a túl- és megélés lehetséges módjait. Hogy mindenki szeretne túl- és megélni – ez teljesen természetes. Az igen szomorú diagnózisom ellenben az, hogy az ez irányú ténykedés nem pusztán tartalmas (újra)gondolkodásban, kulisszák mögötti közösérték-keresésben, tisztességes közeledésekben és előremutató kompromisszumokban merül ki, hanem a fejekben is hullámszik a konszolidáció, azaz az alkotási folyamatban (ahol a legszigorúbb szuverenitás és függetlenség volna biztosítandó) előtérbe kerülnek a kockázatmentes utak és



megoldások, az államilag is preferált zsáner szerint is értelmezhető koncepciók. Nem arról beszélek, hogy valaki „előremutató” magyar történelmi témát választ, azt remélve, hogy akkor jövőre több eséllyel jut pályázati támogatáshoz, hanem annak a szemléletnek a terjedését jelzem, amely apró kis művészi döntések sorozatában folyamatosan és ösztönösen-tudatosan elkerüli a belpolitikai trendeknek éppen ellentmondó, ezért joggal kockázatosnak vélt irányt, és ennek következtében a márkás és eredeti kísérletek helyett a jól beváltat választja. Hangsúlyoznom kell: nem az egyén, a dilemma elé kerülő alkotó művész felelősségét, morálját vizsgálom (és főleg: nem szándékozom korholni senkit), hanem a rendszer működése érdek. Az, hogy milyen úton-mó-

don, miféle „szöveg alatti áramlásban” jutnak el az államhatalom megfogalmazott kulturális preferenciái a független(nek tartott vagy feltételezett) alkotók agyába, és hogyan érhetők tetten ennek színpadi manifesztációi. Vajon irányítja-e közvetlenül vagy közvetetten a (kultur)politika az író pennáját, a festő ecsetjét, a táncos mozdulatát? Szerintem közvetetten nagyon is. „Ha magadban beszélgetsz, ő, a zsarnokság kérdez, képzeletben se vagy független” – írja híres versében Illyés Gyula. Nem állítom, hogy ugyanolyan időket élünk, mint mikor a vers íródott, de a finansziális zsarnokság, az egzisztenciális szorongás ma ugyanolyan alattomosan bújjik bele mindenbe, operába, zengő szoborkövekbe, színekbe, képterembe, külön minden keretbe, ecsetbe, óvodákba, apai tanácsba, anya mosolyába, butító szólamokba, búcsúcsókba, álmaidba, holnapodba, gondolatodba, minden mozdulatodba (idáig © Illyés), és így tovább, tovább...

A fülkeforradalom előtti időkben is voltak tetten érhető megfelelési szándékok, egyfajta divat volt például a tradicionális alapanyagok, témák vagy dramaturgikus szerkezetek óvatos, de látványos modernizálása, ami leginkább az alábbi eszközök alkalmazásában merült ki: a lineáris szerkezetek posztmodern szétdőlése; tánc közben szöveg, hangeffektek, vetítés; legalább kortárs látványvilág „általábani” megteremtése a színpadon. Az ilyenek után elmondható volt: az alkotás *kortársos*, vagy legalább kortárs szemléletű. Persze az effajta, a maguk korában is kon-



Koncz Zsuzsa felvételei

1. Basse Dance (MU Színház)
2. Dracula (Trafó)
3. IO SONO (Közép-Európa Táncszínház)

szolidálódónak nevezhető opusok is igen messze esnek a valódi, progresszív útkereséstől.

Manapság a következő eszközök bevetésével lehet az államilag (is) javasolt ízlés felé közelíteni: markánsan új utak keresése helyett nyugodt, életműösszegző koncepciók felépítése; a felkavaró, a nézőt a saját életével szembeütő, gondolkodásra készítő előadások helyett könnyedebb, szórakozásra és a tánc látványának élvezetére nagyobb teret nyújtó produkciók készítése; súlyos, sötét-borongós témák helyett humoros vagy lazán ironikus, pozitív végű, a remény színháza felé mutató tartalom keresése.

Markáns, bátor és kísérletező magyar kortárstánc-előadást utoljára 2010 őszén láttam: Gergye Krisztián *Adaptáció Triolorját*. Szintén tavaly láttam még két jó levegőjű, újszerű, fiatalos, egyéni életérzést felvállaló és megjelenítő előadást, Duda Éva *Stop n góját* és a Bloom! formáció *City* című koreográfiáját. Az idén bemutatott alkotások között vannak igen értékesek, színvonalasak és nagy számban középszerűek, óvatoskodón önismétlők. Igen értékesnek gondolom az Artus – Goda Gábor



1.

Társulata két idej (nagy)bemutatóját, az *Ulysses nappalját* és a *Bábel*t. Szó nem érheti a társulatot és az alkotókat, amiért mindkét mű inkább összegző, mint újutkereső. Persze a Goda-féle összegzésnek mindig immanens része az útkeresés is (értsd: Goda mindig újszerűsége törekszik, rutinszerűen sohasem ismétli önmagát), de határozott, felkavaró fordulatra, felforgató újraértelmezésre idén az Artus bemutatói között sem található példát.

Nem így a Tünet Együttes *Propaganda!*-premierjén! A szcena talán legmegátalkodottabb kísérletezője Szabó Réka. Külön elemzést érdemelne, hogy milyen akadályokba ütközik úgy általában is az állhatatos progresszióhajszolás, itt most legyen elég annyi, hogy Szabó Réka hősiessége ellenére sem hozható vissza többé ugyanúgy (vagy legalább hasonlóan) a múlt század kilencvenes éveinek lendületes kortárstánc-boomja. Lehet, nehezen felfogható, de a mai huszonéveseket nem érdekli a világ jelenségeinek lábáról fejtetőre állítása, az örök lázadás ma már sok esetben manírrá merevedik, mint a „pacsirta vagy fülemüle?” hajnali dichotómiaja a trubadúrköltészetben. A Tünet Együttes vendégrendezővel alkotói közösségben létrehozott *Propaganda!*-ja tagadja a színházat (témájában és megjelenítési módjában egyaránt), tagadja a múlt időt (az előadás egyes részleteiben hosszú percekig effektíve nem történik semmi). Paradox az állítás, de a minden előzmény esetén módon történő tagadása fölött mintha eljárat volna az idő. Tagadni akkor érdemes, ha felkavaró a hatása, de ha értelmezhetetlen unatkozást vált ki, egyszerűen nincs értelme. Mindenesetre Szabó Réka becsületére legyen mondva, hogy őrzi a lángot, a lázadás, az újat akarás szellemét, és ettől semmilyen közvetlen vagy közvetett hatalmi ráhatás nem tudja eltántorítani. Szépséghiba a történetben: lehet, az új utak már egészen más tartományokban keresendők.

Abban az esetben tehát, ha a tagadásnak nincs esztétikai vagy közösségre vonatkozatható értelmezhetősége, üres manírrá merevedik, következésképpen nem is nevezhető bátor kísérletezésnek. A Frans Poelstra és Robert Steijn rendezte *Propaganda!* bemutatójához közeli időpontban, szintén a Trafóban jelentkezett a Forte Társulat vendégrendező által, de az együttes számára készített premierrel. Nigel Charnock *Revolutions* című fizikai színházi előadása a tekintetben is hasonló a *Propaganda!*-hoz, hogy alkotója új megközelítések keresése helyett eredeti, jól ismert és bevált kliéit sorolja „magyar környezetben”. E két, külföldiek rendezte-koreografálta előadás arra is rámutat, hogy máshol is megtorpanás észlelhető a kortárs tánc fejlődésében. E tény azonban nem cáfolja a feltételezést, mely szerint Magyarországon a fenntartó állam által hangoztatott kísérlet- és innovációellenes kulturális preferenciák még inkább letérítik a táncalkotókat a progresszió útjáról. A tánc erre a helyzetre szokása szerint „gyorsabban reagál” (a „gyorsabban” módhatározó itt negatív értelmű), mint a dramatikus színház. A táncosok gyorsasága pozitív jelenség volt talán még egy évtizede is, amikor színházi szakemberek is többen vallották: a kortárs tánc a progresszió tekintetében megelőzi a kísérletező színházat. A táncosok egy ideje mintha a dezertálásban előznék meg a színháziakat (persze kivételek is vannak, mint említettem). „Gyors reagálásuk” magyarázata általában a pályájuk rövidege. Ha egy táncos-koreográfus például támogatás megvonás okán évtizedre vagy akár csak néhány évre parkoló-pályára kerül, akkor már nincs számára újratekérés. És ez jogos félelem. Ez lepi el táguló gyűrűkben az agysejteket. Amíg a színházban olyan kíméletlen szembenézésre készítő előadások születnek, mint a Mohácsi fivérek *Egyszer élünk*-je a Nemzetiben, vagy – hogy független területről is hozzak példát – a tartalmatlan, buta magyarkodást üde pimaszsággal fricskázó Pintér Béla előadás, a *KaisersTV*, *Ungarn*, vagy a Zsótér rendezte, apolitikusan politizáló *Vágyvillamos* a Radnótiiban (Bodó Viktor- és Mundruczó-rendezéseket nem is említek),



3.



2. Koncz Zsuzsa felvétele

bíró, jó értelemben közönségbarát improvizációs kísérlet. Hód Adrienn *Basse Dance*-sza is improvizációs alapokra épülve érlelődött művés, elgondolkodtató koreográfiává. Jóval nagyobb hiányérzetem támadt viszont a KET-, illetve a MU Terminál szeptemberi bemutatóin. Nem a szakmai alapokat láttam rossznak, hanem – egyfajta képzési folyamatról is lévén szó – a határozott, egyénfelszabadító, önkereső kísérletezésre készítést hiányoltam. Ez utóbbi helyett a KET Terminál fiataljai (a tánctechnika mellett) inkább a jól fésült önmegjelenítés-



1. Mit tudjátok ti (Merlin Színház)
2. Retour au noir (MU Színház)
3. Ulysses nappalija (Artus)
4. Troilus és Cressida (Gyulai Várszínház)

Kiss Zoltán felvétele



4.

addig a kortárs tánc jórészt személyiségfelszabadító improvizációnak is teret engedő, csak hangulatot közvetítő koreográfiákban keresgéli (szüntelenül) önnönmagát, vagy orientális hangulatú zenei kíséretre felszínes keleti bölcsességet sugározva kellemesen szórakoztat, esetleg életműből előhalászott, már bemutatója idején sem felkavaró darabok felújításával igyekszik létezésének folyamatosságát bizonyítani.

A koreográfiákban, amelyekre célok, mindemellát számos valódi érték is található, csak a művek irányultsága, hatása, tétje és súlya találtatik (legalábbis nálam) könnyűnek. Egy percre sem vitatom, hogy például a Közép-Európa Táncszínház *IO SONO*-sorozata vagy a Duda Éva koncipálta *Movein'* szakmai hozzádélkal

ról és a professzionális színpadi viselkedésről sajátítottak el nem felesleges ismereteket, a MU terminálos tagok és volt tagok pedig a meghívott vendégkoreográfus önmegvalósítása köré szerveztek artistikus, mozgó ambientét. Ha már képzésről van szó, nekem jóval szimpatikusabb a Budapest Tánciskola nem nézőbarát, a színházi előadás-folyamatokat alapjaiban megkérdőjelező *?-ek* című előadása, mert a benne fellépő, táncoskoreográfus pályára készülő fiatal hallgatókat a sokféle tevékenységet igénylő részvétel állandó alternatívakereső másként gondolkozásra készíti. A legfontosabb cél mégiscsak ez volna. Visszatérve a KET-hez, örömdetes tény a tanárként, koreográfusként és táncosként is tehetséges Maday Tímea Kinga megjelenése, de munkáit –

mind az említett KET Terminál-előadáson, mind pedig az *ArTeRrOr* tavaszi bemutatóján – szerintem túlzottan jellemzi a könnyed, esztétizáló kortárs szépség-keresés. Ízlése hasonló alkotótársáéhoz, Hámor Józseféhez, aki gusztyos, harcművészeti elemekkel fűszerezett „keleties” koreográfiáival már évek óta igényesen szórakoztatja az ország táncszerető közönségét.

Tánc (színpadi mozgás) és (dramatikus szó)színház kapcsolatáról szólván, megemlítendő Horváth Csaba, aki a két fogalom fedésterületén szintén évek óta keresi egyéni territóriumát. Kísérleteiből nemritkán igen eltérő minőségű produkciók születnek, de kétségtelenül kialakult egy csakis Horváth Csaba-rendezésekre jellemző színpadi nyelv, amely sajátosan ötvöz mozgást és verbalitást. Nyáron ezen a nyelven adták elő Gyulán Shakespeare *Troilus és Cressidáját*. Érdekes, színvonalas, elgondolkodtató előadás volt.

Nehezen vehető egy kalap alá Bozsik Yvette *Tűzmadárja*, Duda Éva *Rumbléja* és Pataky Klári *Mit tudjátok ti* című koreográfiája. De abban minden bizonnyal hasonlítanak egymásra, hogy a jó közepes szintet nemigen múlják felül, és eredetiség helyett több bennük a felszínes utánérzés, az önisméltés vagy az annak tetsző elem. Pataky előadása valamivel többre értékelhető a másik kettőnél, szinte mindvégig kellemes, ironikus hangulatot áraszt, viszonyát a progresszióhoz így jellemezném: imitálja a színházi kísérletezést. Fehér Ferenc a *Draculájával* pedig próbálgatja: továbblépett önmaga test- és mozgásfeltárásán, igyekszik színházban, társművészeti utalásokban és óvatos narrációban gondolkodni – de bemutatója ezúttal nem volt nagy durranás. Mint ahogy még igazán nem durrant nagyot Gergye Krisztián tizen-négy részesre tervezett performansz-sorozatának egyik bemutatója sem. Az első három este után úgy tetszik, változó érzékenységű és minőségű előadásokra számíthatunk, remélhetünk köztük igazán jól sikerültet is (például a Szépművészeti Múzeumban bemutatott harmadik „stáció” az volt), a szokatlan, több mint egy éven át húzódo forma mindenesetre már önmagában is érdekes.

A *Bál, avagy a táncos mulatság* című felújítás elemzésére Bozsik Yvette iránti megbecsülésem jeléül nem térek ki. Félreértés ne essék: ez az előadás sem értéktelen, szedett-vedett amatőr fércmű. Bemutatója idején egy inkább kevésbé, mint jól sikerült előadásötlet volt, szakmailag teljesen érthetetlen, miért kellett hét év után felújítani. 2011-ben talán ez az aktus szimbolizálja leginkább a kortárs tánc tanácstalan, ijedt egy helyben topogását. Persze az is elég beszédes, hogy Duda Éva nemzetközileg is ismert, de „színtelen-szagtalan” külföldi koreográfust keresett meg azzal, hogy csináljon darabot a társulatának. A még lapzártá előtt bemutatott *Retour Au Noir*-ban agyonhasznált, elkoptatott klisék láthatók feketeségről, fantasztikumról, párhuzamos dimenziókról. De táncnyelven ki szólal meg már végre a saját életünkről? Lehetőleg felkavaróan, mellbe vágóan, bátran. Alig-alig látszik erre mostanság szándék.

Úgy tetszik, a kortárs tánc pillanatnyilag vesztesre áll. De művelőinek butaság lenne lehajtott fejjel elkullogniuk a pályáról, már azért is, mert a gagyitermelésre készítő állami kultúrpreferenciák egészen biztosan meg fognak bukni. Ezért mégiscsak az alkotókon, előadókon, nézőkön (tehát rajtunk) múlik, milyen lesz a magyarországi kortárs tánc jövője.

Két évvel a japán–magyar diplomáciai kapcsolatok kezdetének száznegyvenedik évfordulója után a japán kulturális jelenlét erősnek tűnik idehaza. A tömegkultúra nagykövet nélkül is utat talál magának, a kortárs előadó-művészetek területéről pedig az utóbbi években olyan alkotók jártak nálunk, mint Carlotta Ikeda, Jo Kamamori vagy a Pappa TARAHUMARA. Az idei évadkezdésbe beékelődött egy sor vendégjáték és egy fesztivál is, melyek egymástól függetlenül szerveződtek ugyan, mégis, időbeli közelségük miatt könnyen lehetett különleges apropóval egybekötött sorozatra következtetni. Az események külön érdekessége, hogy más-más szinteken ugyan, de együttműködést kezdeményeztek a hazai művészeti élet szereplőivel. Akadt köztük a testre erősen koncentrált, letisztult kísérlet, technológiával és manga-esztétikával átítatott buliszínház, de a munkák közös problematikája mégiscsak a japán színházi hagyományok újragondolása volt.

PUSZTA TEST

Az oszakai Contact Gonzo nevű formáció a Trafó meghívására érkezett Budapestre. A fiatal csapat az európai színházi piac egyik új kedvenceként idén jelentős fesztiválokon és befogadóhelyeken fordul(t) meg Utrecht-től Berlinen át Ljubljanáig. Pedig a csapat legotthonosabb közege nem is annyira színház, mint inkább az utca, a „nem fizetős” terek. A kontakt improvizációból, a *systema* nevű orosz harcművészetből és a public art műfajaiból táplálkozó sajátos *crossover* munkájuk szándékosan kívül írja magát a művészeti intézmények értelmezési keretein és a művészet szokásos definícióin.

A Trafó színpadán körben elhelyezett nézősorok előtt egy mindössze harmincöt perces performanszt mutatnak be, az általuk kifejlesztett technika tömör foglatát. Az utcai ruhába öltözött négy srác akciója láttán harcművészetre vagy egy utcai verekedés játékos *remake*-jére lehetne gyanakodni, de hiányzik belőle a taktika, hiányoznak az ellenfelek. A fiúk együttes mozgása inkább fizikai kommunikáció, a testi érintkezés maximális fokán. Egymásra mért ütések, lökések sajátos logikát és humort alakítanak ki, egymásból és az adott térszituációból következnek. Az akciók mögött nem indulatok és nem is individuumok állnak, nem megélt vagy ábrázolt *eseményekről* van szó, hanem a térben zajló *történekekről*, melyeknek az itt található tárgyak (például vízzel teli műanyag flakonok) az emberi testekkel szinte egyrangú részesei. Pándi Balázs dobos, akivel a srácok több európai fellépésükön együtt dolgoztak, az előadás felénél bújik elő a tér közepén álló, letakart dobfelszerelés belsejéből. Energikus dobszóval kezd, mely újabb fizikai, ritmikus síkkal egészíti ki a történeket, majd darabjaira bontja, és a földre zúzza a dobfelszerelést. A technológia különböző formákban van jelen az előadásban: falra erősített iPhone és guruló felmosóvödörre cellulózozott „mobil” kamera veszi a történeket, de az előadók maguknál is tartanak egy fényképezőgépet, amit próbálnak abban a pillanatban elkattintani, amikor egy pofon elcsattan. A történekek által befolyásolt és azokat befolyásoló optika fontos része az előadásnak. A kísérlet lényege ugyanis a fizikai kontaktusnak a szokásostól eltérő intenzitással, játékos módon való megélése és rögzítése. A csapat neve az amerikai Hunter S. Thompson

Berecz Zsuzsa

A pusztá testtől a volksbodyig

KIS SZÍNHÁZI JAPANOLÓGIA

által kifejlesztett gonzó újságírási technikára utal, amely tagadja a dolgok objektív leírhatóságát, és a tudósítót magát helyezi az események középpontjába. Ez a technika a nézőt is erősen bevonja a történetbe, hiszen a performereket érő ütések, a lecsupaszított, koncentrált és sokszor veszélyesnek tűnő akciók pusztá nézése fizikai fájdalmat okoz, és indulatokat kelt.

Kikerülhetetlenül felmerül a kérdés, mit jelent egy ilyen kísérlet színházi közegben, mennyire tud eleget tenni a színházi elvárásoknak, mennyiben jelent más, mint ha Oszaka utcáin látnánk. Egy biztos: a társadalmi kapcsolataitól eloldott, dinamikus testet színházi környezetben látni különösen izgalmas, mert egyszerűen és konkrétan fogalmazza meg azt, amit a valóságshow-k, a splatter *movie*-k és a youtube korában a színház mint „live” művészet képes manipuláció nélkül megfogalmazni a valósággal kapcsolatban.

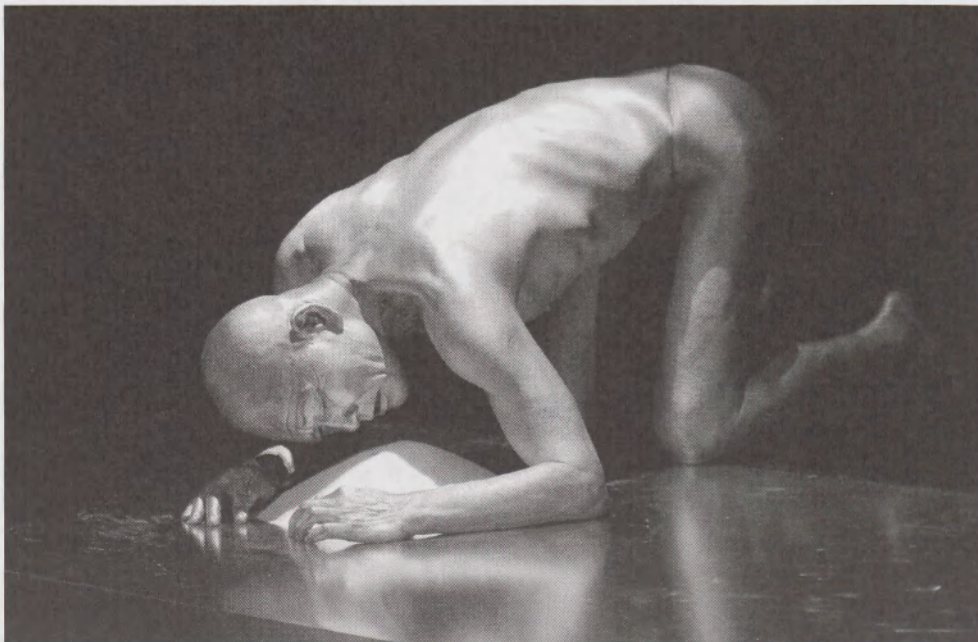
NAKED DISH

Ha a Contact Gonzo a testet megfosztja látványosságtól és jelentésségtől, hogy pusztá testként mutassa meg, akkor a tokiói Faifai társulat nagyon más úton jár, és a kortárs élménytársadalom szubjektum-fetisizmusát, medializáltságát aknázza ki munkáiban. A csapat húszas éveiben járó tagjai a színház porosodó közösségi formáját a high-tech populáris kultúra felől akarják megújítani, és ennek jegyében partiszínházi eseményeket hoznak létre. Az alkotókollektívát a japán kortárs színház más fiatal képviselőihez hasonlóan a történetmeséléshez való visszatérés új lehetőségeinek kutatása foglalkoztatja. A Budapesten ezúttal bemutatott, immár második előadásuk, a *Shibahama* a szóbeli elbeszélés klasszikus japán műfajához, a *rakugó*hoz nyúl vissza, és annak egyik klasszikusát dolgozza fel. A tanmese az iszákos és naplopó Kuma nevű halászból szól, aki teli pénztárcát talál a tengerparton, és ennek örömeire égbekiáltó mulatozást csap, ám bölcs felesége másnap reggel elhitei vele, hogy az egész csak álom volt. A feleség rábeszéli a búslakodó Kumát, hogy hagyja abba az ivást, és kezdjen el becsületesen dolgozni. Évekkel később kiderül, hogy a halász mégsem álmodta az esetet, felesége bevallja, hogy elvitte a pénztárcát a rendőrségre, de mivel senki nem jelentkezett érte, a pénzt visszaadták neki. Kuma végül rájön, hogy hálával tartozik feleségé-

nek, mert segítette megváltoztatni az életét. A Faifai a történet vázára minden turnéhelyszínen más-más előadást épít fel – az adott várossal és országgal kapcsolatos élményeik és helyi meghívott vendégek segítségével. A budapesti bemutató előtt nyilvános workshopot és bolhapiacot szerveztek, amelyen személyes tárgyakat és történeteket lehetett cserélni velük. A Merlin Színház bulihelyszíneként is jól ismert kávézóját az itt gyűjtött tárgyakkal lakják be. A kiszuperált elektromos berendezésekből, limlomokból, foszforeszkáló partikellékekből, művirágokból álló trash-installáció önmagában is elképesztő látványt nyújt. A Faifai performerei Kuma-chan történetét polifon káoszként szólaltatják meg, rövid jelenetek, narratív részek, kórusok és szólók, popdalok, show-számok, filmes klisék, repetitív hangbejátszások, bábok és a kávézó falaira vetített videomontázs (*Kitchen Budapest*) felhasználásával. A nézőket megszólítják, mozgatják a térben, szakéval kínálják őket, közreműködésünkkel cunami-hullámverést idéznek elő. A vállalkozó kedvűek saját pénzüikkel kő-papír-ollózhathatnak, a győztes pedig osztozhat Kuma-chan szerencséjében, és egy időre beülhet a hostess (a társulat vezetője) bársonyszékébe. A harsány, excentrikus jelenetek felidéznek és ironizálják a japán tömegkultúrával kapcsolatos európai kliséket, a médiát mindenütt eluraló kvíz-show-kat, a celebkultuszt (Gandhi és John Lennon mellett Friderikusz Sándor és Gábor Zsuzsa is feltűnik), sőt még a Nemzeti Vágtát is, melyet az alkotók személyesen is megtapasztalhattak. A performanszba újra és újra beúszik a *trip*, az álom-valóság témája, és intelligensen összekapcsolódik a bulizás mámorában „utazó” én elveszettségével. A rendkívüli képzelőerővel megalkotott, felszabadító és eleven közeg idevarázsolja a tokiói fiatalos klubkultúrát, de folyamatosan szembe-sít is az azt működtető szórakoztatómechanizmusok hűvös kiszámítottságával és személytelenségével. Ahogy az egyik előadó eleven *naked dish*-ként felkínálja a testén szalámikból összeállított hidegtálat, de úgy, hogy őt magát nem szabad megérintenünk, akként az előadás is zavarba ejtő közelséget teremt, ugyanakkor játékos, reflexív módon megfosztja a közvetlenség lehetőségétől. Ezen az élményen keresztül végső soron mégiscsak közösséget teremt közöttünk, az ázsiai high-tech partikultúra fenegyerekei és a budapesti „merlinek” között.

VOLKSBODY

A Merlin Színház néhány nappal a Faifai vendégjátéka után adott teret az *Itt van Japán!* elnevezésű butó- és előadó-művészeti fesztiválnak. Az eseményt Bata Rita táncoskoreográfus 2009 óta második alkalommal szervezte meg, sőt idén pozsonyi és krakkói szatellit eseményekkel, vendégjátékokkal is kiegészítette. A fesztivál előadásait kivétel nélkül nagy érdeklődés kísérte, ami nem elhanyagolható, ha belegondolunk, mekkora közönségre tarthat számot ma Budapesten egy nemzetközi kortárs előadó-művészeti fesztivál. Egy butófesztivál előnye talán éppen az, ami egyben veszélyforrás is számára: hogy műfajként, stílusként határol körül valamit, amit nehéz akként körülhatárolni. A butó ugyanis leginkább *gondolkodás-módként* vált szignifikánssá az 1950-es–60-as évek Japánjában, amikor Tatsumi Hijikata a Nyugatról beáramló modern tánc és az amerikanizálódás ellenében kialakította sajátos mozgásnyelvét. Az általa „ankoku butohnak” (a sötétség tánca) nevezett irányzat a német Ausdruckstanz felszabadult testiségét felhasználva értelmezte újra a hagyományos japán színházi műfajok (nó, kabuki, bunraku) szigorú formaelveit. Jean Genet és Antonin Artaud hatására Hijikata a mozgásban társadalmilag és politikailag releváns lehetőséget fedezett fel a test nem kodifikált, elutasított létezési formái, szavakkal meg nem fogalmazható, rejtett káosza számára.



Hijikata 1959-es darabja, a nagy port kavart *Kinjiki* (*Tiltott színek*) a homoszexualitás és a pedofília témájával foglalkozott, olyan témákkal, amelyek korábban elképzelhetetlenek voltak Japán színpadon. A butó a nyolcvanas években Európát is meghódította, majd a kilencvenes évek kortárs tánca újra felfedezte magának, és számos irányban kitágította lehetőségeit.

Hogy mi a butó lényege és jelentősége *ma*, azt a fesztivál sokszínű programja alapján nehezen lehetne megfogalmazni, ezt az előadások köre szervezett beszélgetések, közönségtalálkozók sem tették meg. Az évtizedek óta Németországban élő Yumito Yoshioka és a fiatal Kae Ishimoto előadásai a testet plasztikus anyagként,

FENT:
Ko Murobushi:
Quicksilver

JOBBRA:
Yosito Ohno
és Bata Rita az
Áttetszőben

Pettendi Szabó
Péter
felvételei

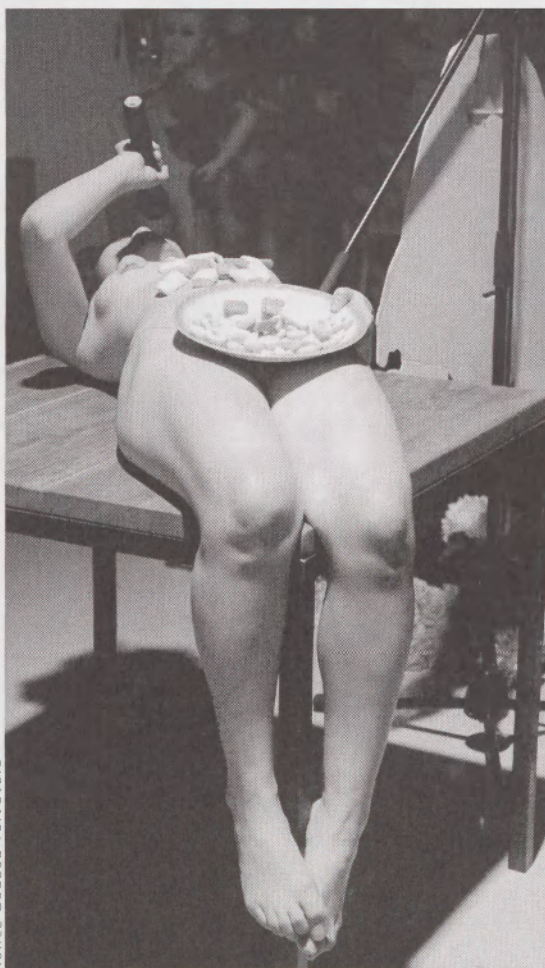


folyamatos átalakulásban mutatják fel, definiálhatatlan, groteszk formákat és animális testképeket hozva létre belőle. Míg azonban Yoshioka expresszív táncnyelve viszonylag könnyű átjárást kínál a hazai kortárs tánc néhány karakteres iránya felé (Fehér Ferenc, Goda Gábor, Réti Anna munkáira gondolok elsősorban), addig Ishimoto előadásában egy számomra jóval több titkot rejtető technika nyilvánul meg (Hijikata táncjelrendszer), amely gesztusokkal és azok folyamatos megszakításával dolgozik, de árnyékban hagyja a lélek állapotait és fejlődését.

A fesztiválon Bata Rita a butó olyan emblemikus alakjaival lépett színpadra, mint Yohito Ohno (a legendás, tavaly elhunyt Kazuo Ohno fia) és Ko Murobushi. Előbbi fiatal fiúként már szerepelt a *Kinjiki* című darabban, apja munkáját élete végéig előadóként és rendezőként kísérte, ma pedig ő a butó kultuszának egyik legaktívabb életben tartója. Bata Ritával közös, *Áttetsző* című előadása a mesterek emléke előtt tiszteleg. Ohno beemeli Hijikata egyik neki készített koreográfiáját, virágos fejdíszben előadott táncra pedig az idős Kazuo Ohnót idézi meg. A hetvenhárom éves táncos mozgása tele van kellellemmel, alázattal, finom extravaganciával. Bata Rita előadóként egyenrangú szerepet kap ugyan a színpadon, viszonyulása azonban inkább az udvarias tanítványé. Kettejük közül ő az, aki intenzíven keresi a kapcsolatot előadótársával, míg Ohno saját univerzumában marad. Ugyanez az érzésem Ko Murobushival közös új előadásuk kapcsán is. Murobushi a butó úgynevezett közepgenerációjához tartozik, nagyrészt neki köszönhető e táncnyelv meghonosodása Európában. Vendéglátójával közös bemutatóján kívül a programban 2005-ös *{quick silver}*-szólója is szerepelt. Murobushi munkája felidézni bennem Hijikata híressé vált mondatát, miszerint a butó egy holttest, amely kétségbeesetten próbál felegyenesedni. A művész, aki évekig élt szerzetesként, következetesen és megalkuvást nem tűrően kutatja a test felállni képtelenségét, merevségét és mozdulni akarását, folyamatos visszazuhanását csecsemő-, illetve hullaállapotba. Murobushi arca alig látszik, annál inkább inas, hajlékony teste, ez a furcsa, „szervek nélküli test” (vö. Deleuze–Guattari), melyet valamilyen meghatározhatatlan szerv irányít, és amely egyenként építi fel és rombolja le saját tagjait. A testet a maga konkrétságában, tárgyiasságában, saját téridejében megmutató technika erős párhuzamban áll a Contact Gonzo kísérletével (akik egyébként gyakran hivatkoznak Hijikata és a butó hatására). Bata Rita nyilvánvalóan nincs birtokában ennek a technikának. Az *otthagytott árnyék* című duóban a két előadó perccen át araszol egymás felé a színpadon, majd szintén perccen át zuhannak a földre, és dermednek görcsös merevedségbe. Bata ebben a darabban is rendkívüli odaadással szívja magába az idegen mozgáskultúra elemeit, törekszik a közös nyelv felé, ám vállalkozása eleve kudarcra van ítélve, hiszen a testébe ivódott nyelv nagyon más, mint mestereié. Murobushi és Ohno saját technikájukat viszik színre, színpadi létezésük megelégszik önmagával. Bata Rita azonban mindig valami ezen túlmutató expresszivitásra törekszik, és ettől válik mesterkeltté, teátrálissá. Nem fogalmaz meg önálló kérdéseket, csak adaptálni akar, de annál nyilvánvalóbbá válik kívüllálósága.

A fesztivál programjában érdekes módon annak az Akira Kasainak az előadása volt számomra a legizgalmasabb, akinél a butó tipikusnak számító stílusjegyei szinte teljesen hiányoznak. Kasai előadása (szintén bemutató) azonban jól érzékelteti azt az attitűdöt, mely a maga idején botránykövé avathatta a butót. Kasai is Ohno és Hijikata tanítványa, de munkája szuverén módon eltávolodik tőlük. A hatszereplős előadás valójában Kasai egyszemélyes profán miséje, amelyben színpadi effektkeként celebrálja és szentségteleníti meg a klasszikus

japán színház esztétikáját, a fekete-fehér dichotómiát, a posztmodern liberális társadalom pénzközpontúságát, a szépség és fennköltség eszméit. A fehérre festett arcú, filigrán Kasai feketeesztett tánc uralja a színpadot, a többi szereplő – a rizsporos arcú, bajszos „angyal” és a négy androgün fiú alkotta „kórus” – az ő univerzumának részei, kiegészítői. Az előadás egy pontján Kasai dühödten, groteszk vigyorral az arcán fogalmazza meg a társadalomról alkotott látéletét és próféciját: „I have no money... I have no body... there's no future... Finsternis.”



Köncz Zsuzsa felvétele

Shibahama

Kasai a közönségtalálkozón rámutatott, hogy fizikai testünkön kívül van egy ránk íródott, társadalmi testünk is – a „volksbody”, ahogy fogalmazott. Ezt a testet akaratunkon kívül meghatározza nyelvünk és kultúránk, de ma, a globalizált művészeti formák korában, sokan le akarjuk vetni magunkról. Érdekes ez a gondolat, nemcsak azért, mert már a butó születésénél is alapvető volt, vagy mert világossá teszi, hogy képtelenek vagyunk speciális nézőpontunktól elvonatkoztatva nézni egy idegen kultúrából jövő előadást, hanem azért is, mert rámutat, hogy az érvényes kérdések megfogalmazásához számot kell vetnünk a minket kondicionáló hagyományokkal, gondolkodásmintákkal, röviden: saját *volksbody*nkkel.

Ruszt József és Ádám Ottó

Megjelenés előtt áll Ruszt József (1937–2005), a kiváló rendező *Naplójának* második kötete. Az itt közölt néhány részlet betekintést nyújt azokba az illúziókba, amelyeket Ruszt a korszak egyik meghatározó rendezője, Ádám Ottó (1928–2010) iránt táplált.

LEVÉL ÁDÁM OTTÓNAK

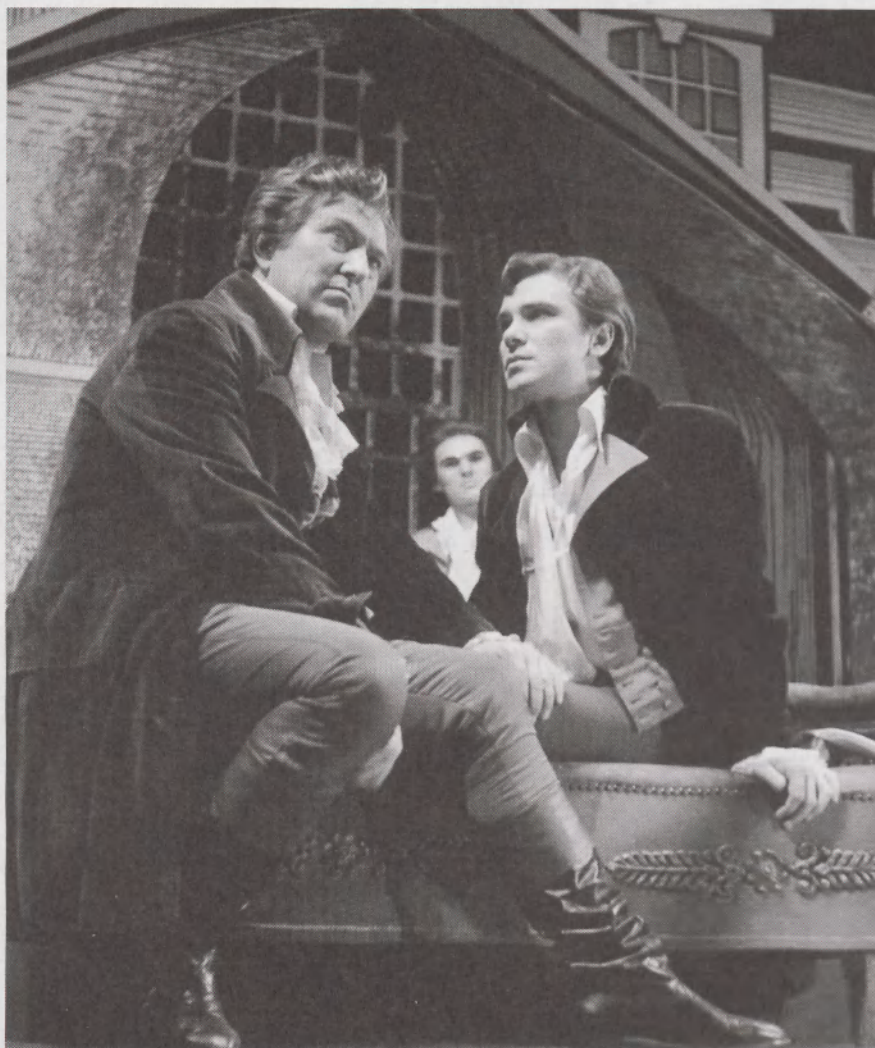
Mélyen tisztelt Tanár úr!

Engedje meg, hogy a leghálásabb köszönetemet fejezzem ki mindazért az önzetlen segítségért és ügybuzgalomért, amit érdeklésemben kifejtett.

Én magam nagyon bíztam abban, hogy egy objektív helyzet fel tudja tárni önmaga problémáit, s a problémák fényében majd a megoldás lehetőségei is világosak lesznek. Sajnos azt kell látnom, hogy a helyzet önmagában sohasem elég világos, mert a helyzeteket emberek magyarázzák; a lehetőségeknek pedig, az objektív lehetőségeknek mindig találkozniuk kell a szubjektív szándékokkal. E szubjektív szándékokkal nem volt módomban szembeszállni, s elvesztettnek érzek most egy ügyet, amelyért harcoltam.

Teljes mértékben tisztában vagyok azzal, hogy a lehetőség korán jött számomra, s a véletlenek összeesése nem nekem kedvezett. Pillanatnyilag nem látok tisztán: mit kell most tennem? Nem a magam érdekeivel szeretnék most sem törődni, hiszen azokkal eddig sem törődtem, mert irtózom minden olyan kapcsolattartástól, mely mögött ilyen szubjektív kapcsolattartások húzódnak meg. Mi sem mutatja ezt jobban, mint hogy Önt sem kerestem meg, és senkinél semmilyen lépést nem tettem.

Annak idején beszéltem Kazimirrel, aki a legmesszebbmenőkig biztosított támogatásáról... érzésem szerint ő is azt hitte, hogy saját karrierem érdekében beszéltem. Nem vagyok karrierista, s inkább a pályám abbahagyom, mintsem hogy egyetlen lépésemért ilyen vádat tehessenek ellenem. Ez a színház azért volt jó eddig, ha jó volt, mert európai szellem volt benne; Gyurival is –



Bessenyei Ferenc, Juhász Jácint és Tordy Géza
a *Danton halála* című Büchner-dráma Ádám Ottó-rendezésében

minden konfliktusunk mellett is – ezen munkálkodunk... s nem tudom, hogy a dolgok ilyen alakulásával vajon megmarad-e továbbra is ez a lehetőség? Ha nem, nincs értelme annak, hogy tovább maradjak. Ebből megélni vidéken nem lehet és nem is érdemes. Minden nélkülözést és fáradtságot azért vállal az ember, mert egy ügyet szeretne szolgálni. Tehát nem tudom, mit tegyek. A közeljövőben nem tudok Pestre menni, mert a munkám nagyon lefoglal itt Debrecenben. Kérem Önt, szakítson számomra annyi időt és energiát, hogy válaszoljon nekem. Nincs depresszióm, nem vagyok nyugtalan, semmi sem történt, csak éppen nincsen már sem munkámban, sem életemben az a fővonal, amely eddig irányított.

Sok szeretettel és nosztalgiával gondolok Önre, és nagyon várom kedves és okos válaszát, éppen arra a bizalomra építve, amely bizalom kiállni készítette Önt mellettem.

Üdvözlettel és tisztelettel

R. J.

1966. január 9.

ÁDÁM OTTÓ VÁLASZA

Kedves Jóska,

Megkaptam levelét, nagyon örültem neki, bár sok okosat válaszolni nem tudok. Mire én elkezdtem a dolgoknak utánanézni, már eldöntöttem a felsőbb régiókban, hogy nem nevezik ki főrendezőnek, hanem Giriczet nevezik ki maga fölé. Sajnálom, hogy nem tudtam előbb közbeszólni – bár attól tartok, hogy ez ügyben minden közbeszólás késő lett volna, annyira eleve el volt döntve. Az a kérdés, mi tűnik kevésbé rossznak, ott maradni és egy társulattal együtt ennek ellenére tovább dolgozni, vagy pedig vándorútra kelni és keresgélni az ország többi rossz és kevésbé rossz színházai között egy helyet. Valahogy arra hajlanék, hogy ha Pestre jönni nincsen módja, ne mozduljon. Pest jelenleg nem áll jól, hozzánk nem tud jönni, a Nemzetibe nem érdemes. A többi színház – amennyire látom – jelenleg nem akar rendezőt felhozni. – Azt hiszem, ki kellene várni egy jobb pillanatot.

Talán ha kicsit leválasztja magát lelkileg a színháztól, és sikerül azt arisztokratikusabban és idegenebbül



Psota Irén,
Gábor Miklós
és Vass Éva
Ádám Ottó
Koldusoperájában

szemlélnie, akkor jobban fogja érezni magát. Talán csak arra a két-három feladatra kellene koncentrálnia, amit jövő évben csinálni fog, és amennyi szabad ideje van, azt Pesten tölteni. Persze Pest se sokkal jobb, de maga a mozgás ad valami örömet.

Ír-e? Ha Pesten lesz, keressen meg.

Szeretettel üdvözl:

Ádám Ottó

Budapest, 1966. jan. 12.

FELJEGYZÉSEK ÁDÁM OTTÓRÓL A NAPLÓBAN

Ádám Ottóval is találkoztam, megbeszéltem vele a Csehov egyfelvonásosokban való részvételemet. Nagyon kedves volt, s mint az várható, rögtön a gyomrom felől érdeklődött, majd közölte velem, hogy nem gyógyszer kell szedni, hanem esténként vodkát kell inni. Aranyos volt. (NAPLÓ, 1963. március 29.)

Jövő hétfőn délelőtt Ádám Ottót is fel fogom keresni a Büchner-próbán. Kénytelen vagyok felhívni magamra a figyelmet, ha nem akarom, hogy elfelejtkezzenek rólam. Márpedig itt mindenkiről megfeledkeznek, még azok is, akik érnek valamit ebben a „szakmában”... (NAPLÓ, 1963. november 2.)

...Hétfőn délelőtt sokáig együtt voltam Ádám Ottóval. Valójában hosszan le kellene írni a találkozást és a beszélgetést, ilyen röviden nem lehet elmondani, és talán szentimentálisnak is tűnik a találkozás sommázása: nagyszerű volt, kicserélődtem, persze elgondolkodtató az egész, ahogyan színházról és a rendezésről, és a darabokról beszélt. Igaza van, hogy a színház nem felvevő, hanem leadó terület. Ha az ember nem teremti meg magának életében azt az utánpótlást és regenerálódási lehetőséget, ahonnan művészetét is nyeri, nem tud mit leadni. A színházba nem belemennekűlni kell, hanem sokszor tőle, a hatásától kell menekülni. ...

„Az ember eltötmög a próbán két hónapon át, aztán minden szépen összeáll. Nem kell semmit sem hajtani!” Lehet, hogy igaza van, de csak akkor, ha az a bizonyos leadás minden bemenetelkor önkénytelen és gátlástalan. Akkor ez a „tötmögés” valóban a művészet csúcса is lehet. Nem tudom. (NAPLÓ, 1964. január 8.)

Mindenféleképpen beszélnem kell Ádám Ottóval. Klári mondja, hogy Bea még mindig erősen ambiciós, hogy menjek az Operához. Nem mondom, hogy nem lenne kényelmes és előkelő, persze az igazi kényelmet és az előkelőséget is csak a munka adja meg, amire ott sem a körülményeket tekintve, sem pedig az én felkészülésemet illetően – nem sok kilátás lenne egyelőre.

Marad tehát Ádám Ottó és a Madách Színház... (NAPLÓ, 1964. június 20.)

Ma délelőtt a Madáchban voltam a *Koldusopera* főpróbáján. ... Gábor mint Bicska Maxi – megejtő és fedhetetlen élmény –, neki ezt a szerepet így kell játszania. Az előadásban Ádám Ottó – valószínűen Makai Peti jóvoltából – megpróbált kijutni a naturalizmusból a még mindig felhasználható avantgardizmus formai megoldásai felé. Az előadás jelenleg még nem jutott el a végső összeállításig, ezért még nem igazán mérhetőek az erényei, a hibái viszont összeállítás után is változatlanok maradnak. Nincs átütő és megdöbbentő ereje. Nem lehet tudni itt, hogy mit kell komolyan venni. Pécsi, Psota, Kiss Manyi egyszerűen nem játsszák el a szerepeiket... stb. (NAPLÓ, 1965. október 21.)

Tökéletesen igaza van Ádám Ottónak, hogy a brutalitás felmutatása eredménytelen küzdelem a brutalitás ellen, sőt a brutalitás brutalitást szül. (NAPLÓ, 1969. december 26.)

Most, hogy fenn voltam – beszéltem Ádám Ottóval is. Úgy néz ki, hogy Papp kivételével minden főiskolást megkapunk, s Dózsát viszik. Még azt kell megtudni, Szakács elmegy-e, ha igen: keresztül kell vinnem, hogy Klárit és Palit leszerződtessek.

A magam ügyében is kérdeztem... A Jászai-díj tárgyalása már korábban megvolt a Szövetségben... Azon Ottó nem volt jelen, de megígérte, hogy máshol szólni fog. Talán megteszi. Ez most nagyon jól jönne nekem, anyagilag, erkölcsileg egyaránt. Lengyel nem megy a Madáchból... Feltettem a kérdést Ottónak, hogy mi lett volna a véleménye rólam, ha Lengyel valóban elment volna... Lehetett volna szó arról, hogy vendégrendezzek, aztán?... S ebben maradtunk. Így nincs értelme az egésznek. Nem akarok még egyszer Lengyellel összetalálkozni. (NAPLÓ, 1970. január 29.)

Talán Pesten még annyit kellene megtennem, hogy felhívjam Ádám Ottót, és megérdeklődjem a Jászai-díj perspektíváját... hátha tud mondani valamit. Ha nem kapom meg, az anyagi katasztrófát jelentene. (NAPLÓ, 1970. február 21.)

– Volt egyszer a *Magyar Hírlap*ban egy pár soros beszélgetés Ádám Ottóval. A kegyetlen színházról esvén szó, azt mondta, nem hisz benne, mert csak abban a színházban tud hinni, amely felmutatja a humanista gesztust. Ez engem akkor nagyon elgondolkodtatott. Valóban így van, a humanista gesztus felmutatása talán hiányzik a kegyetlen színház és Grotowski előadásából. Én éppen ebben az irányban próbálkozom a magam kegyetlen színházával – igyekszem felmutatni a humanista gesztust. Úgy érzem, hogy a *Passió*ban és *A befalazott asszony*ban ez sikerült is. (SZÍNHÁZ – Interjú Mészáros Tamással, 1973. augusztus)

Csak évek múltán tudatosult bennem, hogy Ádám Ottó a próbákon és a gyakori közös séták beszélgetései során mindvégig sztanyiszlavszkiji terminológiát használt, de akkor ezt én még nem tudtam. (NAPLÓ, 1994. május 28.)

Cseh Katalin

Válasz Dr. Székely Györgynek

Dr. Székely György hozzászólása¹ *A teátrális demokrácia útjai* című tanulmányomhoz² személyes visszaemlékezésével, történeti kitérőjével kiegészíti a 1956-os forradalom színházi eseményeinek rekonstrukciós kísérletét. Kommentárja a Fővárosi Operettszínházról korrigálja a tanulmány egyes téves megállapításait.

Ezek oka abban rejlik, hogy a tanulmány fókuszában elsősorban a fővárosi prózai színházaknak a forradalomhoz kapcsolható eseményei állnak – az Operettszínháznak emellett csak a korabeli rádió- és sajtóválogatásból³ nyert információk biztosítanak pillanatfelvételszerű helyet. A tanulmány átfogó jellege miatt a teljesebb történeti kép ábrázolása nem hagyhatta figyelmen kívül a hosszú és komplex tradícióval rendelkező intézmény (és műfaj) említését. Az egyetlen forrásba vetett bizalom viszont magában rejtette az információ helyességének vagy éppen helytelenségének csapdáját. Többek között annak félreértelmezésében, hogy az Operettszínház káderlapjai nem pusztán a szabadságharc napjaiban, hanem már a színház államosítását követő időszakában is hiányoztak.

Tanulmányomban az is szerepel, hogy a Fővárosi Operettszínház még a forradalom idején megkezdte darabjai próbáját a nyitásra készülve.⁴ (Ahogy Dr. Székely György megjegyzi, ez valóban nem volt meglepő.) A Nemzeti Színház színpalotja mögötti működéséről⁵ szóló tudósítások ezzel egybecsengenek. Hasonló (Székely Györgyével megegyező) információkat közöl a tanulmány a forradalom végéről – azt, hogy 1956. november 4-én, a szovjet csapatok bevonulásával egy időben a megújulás illúziója is eltűnik.⁶

Dr. Székely György cikkében többek között Korossy Zsuzsa *Színházirányítás a Rákosi-korszak első felében* című írását ajánlja figyelmünkbe. E mű vizsgálati időszakában 1952-vel véget ér, így a színház 1956-os szerepével nem foglalkozik. Viszont többet tudhatunk meg Gáspár Margit igazgató személyéről, helyzetéről. Korossy Zsuzsa levéltári dokumentumokat feltáró írásában Gáspár Margitot lelkiismeretes, munkatársaival törődő vezetőként mutatja be. *A gerolsteini nagyhercegnő* 1950. január 13-i premierje körül kialakult ideológiai vitában megismerhetjük belső küzdelmét a külső elvárásokkal szemben.⁷ A kora ötvenes évek színházművészetének egyik fő ambivalenciáját abban a kérdésben fogalmazhatjuk meg, hogy a hivatalos elvárás mennyiben befolyásolja a művészi „végterméket”. Ez a problémakör foglalkoztathatta Gáspár Margitot is.

Bár Dr. Székely György azzal zárja cikkének sorait, hogy a tanulmány bíralt (az Operettszínházat röviden taglaló) szegmense „[...] egyoldalú ideológiai beállítá-

sú, éppen ezért hiányosnak minősíthető ábrázolás”,⁹ ám egészében árnyaltabb, ahogyan ezt a kora ötvenes évekről szóló sorai is igazolják: „[...] a színházművészet korántsem volt homogén, hiszen kortársak visszaemlékezéseiből és korabeli levéltári jegyzőkönyvekből is kiderül, hogy a színház bizonyos értelemben fénykorát élte [...]. Viszont tudatában kell lennünk annak is, hogy a nyilvánosságra került igazgatósági, rendezői, dramaturgiai viták éppen ennek a »minőségi fellegvárnak« a létezését cáfolják.”¹⁰ A tanulmány tehát kísérletet tesz egy heterogén, azaz sztereotípiáktól és kliséktől mentes történelmi színházkép bemutatására.

Az ötvenes évek magyar színháztörténetének nagy kérdése, hogy tátong-e úr a hivatalos kultúrpolitika retorikája és a (művészi) valóság, megvalósítás között. Ennek a kérdésnek a tisztázása a színháztörténész feladata – de megoldása ugyanakkor lehetetlen.

A teátrális demokrácia útjainak második részében, Németh László *Galileijének* elemzésekor¹¹ kiderül, hogy a történetírás szemlélete mindig változik, hiszen a történeti dokumentumokhoz és az előző korszak téziseihez hozzáadja saját, jelenkori megállapításait. Így a történelemből sosem lesz múlt – a ma mindig újrafogalmazza, újrarendezi eseményeit. Ahhoz, hogy a szokványostól eltérően írjuk a „történelmet”, el kell idegenítenünk, és ezt úgy tehetjük, ha megfogadjuk Walter Benjamin tanácsát, aki meglátta, hogy a történelem(írás) nem más, mint „gegen den Strich zu bürs-ten”¹² („szövéssel szemben fésülni”) – vagyis ha képesek vagyunk „megfordítani” a történelem folyamatát, talán megláthatjuk, valójában mi és hogyan is történt.

¹ Székely, György: *Operettszínház – 1956*. Hozzászólás Cseh Katalin tanulmányához. *SZÍNHÁZ*, 2011. november, 29–30.

² Megjelent a *SZÍNHÁZ* folyóirat augusztusi és szeptemberi számában.

³ Szalay, Hanna: *1956 sajtója. Október 23–november 4. Válogatás*. Budapest, Geopen, 2006, 682.

⁴ Cseh, Katalin: i. m. II. 32–39., 36.

⁵ Cseh, Katalin: i. m. II. 36.

⁶ Cseh, Katalin: i. m. II. 37.

⁷ Korossy, Zsuzsa: *Színházirányítás a Rákosi-korszak első felében*. In: *Színház és politika. Színháztörténeti tanulmányok, 1949–1989*. Szerkesztette: Gajdó Tamás. Budapest, OSZMI, 2007, 45–137., 72.

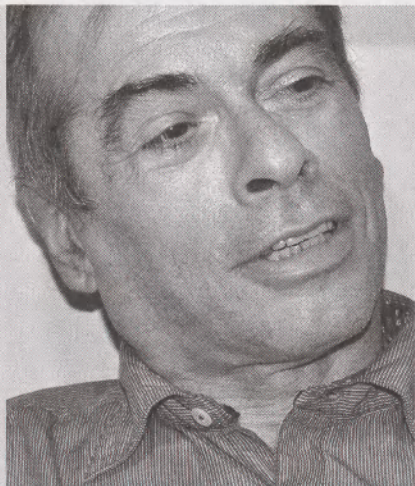
⁸ Korossy, Zsuzsa: i. m. 98.

⁹ Székely, György: i. m. 30.

¹⁰ Cseh, Katalin: i. m. I. 20–29., 23.

¹¹ Cseh, Katalin: i. m. II. 34.

¹² Benjamin, Walter: *Über den Begriff der Geschichte*. In Rolf Tiedemann – Hermann Schweppenhäuser (eds.): *Walter Benjamin. Gesamelte Schriften I/2*. Frankfurt a. M., Suhrkamp, 691–704., 697.



Tompa Andrea

Dragan Klaić emlékére

(1950–2011)

A CEU nyári egyetemen találkoztunk először. Kultúrpolitikát tanított nekünk, amire Európában talán senkinek sem volt akkora rálátása. Első kemény kritikus mondata a két magyar hallgató címére az volt, hogy nemcsak felsőfokú kulturálismenedzsment-képzés nincs Magyarországon, de kultúrpolitikai téren sem állunk jól.

Dragan szlávós akcentusával ismertem meg azokat a fogalmakat – *transparency, mission, agenda, decision making process* –, amelyek egy demokratikus állam kultúrpolitikai berendezkedését írhatnák le kritikailag. Első találkozásunkkor arról kellett előadnom, hogyan fogom az általam irányított lapot megszüntetni. Megszüntetni, átalakítani ugyanolyan nehéz, mint újat kezdeni, szögezte le Dragan. Én pedig felvázoltam az akkor még önálló *Világszínház* lehetőségeit. Négy év múlva a terv megvalósult, az akkori lap rovattá vált ebben a mostani *SZÍNHÁZ*-ban. „Ülj fel valami nagyobbak a hátára”, biztatott. „Csinálj belőle tévéműsort, vagy legyél a legnagyobb napilap melléklete.” Mostani valóságunkat elnézve lehet, hogy ez már egy másik nemzedék gondja lesz.

A holland színházi intézetet nemzetközi hírűvé tette az alatt a tíz év alatt, amíg ő vezette. Aztán kiderült, hogy *túl* nemzetközi, és a hollandok hollandabb intézetet szeretnének. Mire sikerült eljutnom oda, Dragan már messze járt. A három, egymásba nyitott épületet, elképesztő tárait csodáltam. Ám az intézetről azóta keveset hallani.

Dragan nemcsak az európai kultúrpolitikákat, de az európai színházi valóságot is elképesztően jól ismerte, Budapesten is szinte otthon volt. Tudta, hol kell a jó színházat keresni, hol kell független színházat nézni, s ha valamilyen új helyről vagy csapatról hallott, izgattott lett, mint egy mindenre éhes fiatal kritikus. És mindig pontosan tudta, hol, milyen politikai szándékok mit valósítanak meg éppen. A mostani Magyarországot aggódva figyelte. Amikor kellett, mindig felemelte a szavát, és nagy nemzetközi címlistáján tudósította barátait, többek közt az EU kulturális bizottságát.

Dragan nagy témája a rendszerváltás utáni Kelet-Európa demokratikus átalakulásának megfigyelése és elemzése. Teoretikus és kultúrpolitikus alkat volt egyszerre. Akadémiai körök talán nem tartották sokra, de kultúrpolitika nem tud megenni valóság nélkül. Dragan Klaić olyan nagy hatású, mindenütt jelen lévő,

a valóság iránt élénken érdeklődő tanár és kritikus volt, akinek tanítványai, barátai – a kettő gyakran egybeesik – szerte a világon dolgoznak. A kelet-európai repertoár- és társulati rendszer összeomlását ha nem is vetítette előre, de amellet érvelt, hogy ha a közszínházak szerepének újradefiniálása elmarad, bajba kerülünk. A „repertoár-” vagy kőszínház helyett egy sokkal pontosabb, kultúrpolitikailag definiálható fogalmat alkotott meg: a közszolgálatot ellátó kőszínházét. Utolsó könyve éppen ezt a címet viseli: *Közszínházak a piac és a demokrácia között*.

A nemzetköziség a vérében volt. Hiszen Szarajevóban született 1950-ben. Abban a városban, amely talán leginkább hordoz még ma is valamit az egykori Monarchiából, igazi multikulturális közeg, amelyben valóságosan élnek együtt nagyon különböző népek, vallások, szokások. Abban a városban, amelynek aztán Európa egyik legsúlyosabb ostromát kellett elviselnie, s teste ma is hordozza a sérüléseket. Az igazi sokszínűség és ennek szétlőtt lehetősége ez a város. Dragan később Belgrádban tanult, majd a Yale-en doktorált. Jugoszláviát 1991-ben hagyta el, Hollandiában telepedett le.

Egy keveset tudott magyarul. Ha fesztiválon vagy konferencián találkoztunk, úgy köszönt oda idegenes magyarsággal, némi bácskai tájszólásban, mintha titkos nyelvet használnánk. Büszke volt rá. Ha beszélgettünk Budapesten, valamelyik kedvenc rétesező helyén, hogy mindent megtudjon tőlem, s finoman utaljon is arra, mit kéne tenni, az első néhány mondatot, mint egy régivágású úr, anyanyelvemen váltottuk. Aztán áttértünk a munka-angolra. „Why don't you” – kérdezte, amikor valamire tehetetlenül széttártam a karom. Olyan nincs, hogy az ember tehetetlenül álljon. Kedvenc szavainak egyike: *implementation*, megvalósítás.

Utolsó könyvéből, melyet nekünk is, a folyóiratnak elküldött – mert cikkeit mindig készséggel bocsátotta bárki rendelkezésére –, kiderül, hogy öt egyetem – Isztambul, Belgrád, Leiden, Bologna és a budapesti CEU – tanára volt. Imádott utazni, utolsó nagy projektje az európai fesztiválok kutatása volt.. Mintha mindenütt jelen lett volna.

Magyarul viszont egyetlen könyve sem jelent meg. Szavainak hatása mégis elért hozzánk. Nincs már, és itt van velünk.



Koltai Tamás

Vitaképes eklektika

NYITRA, HUSZADIK KIADÁS

Nyitrán az idén huszadszor rendeztek nemzetközi színházi fesztivált. Az elsőt 1992-ben tartották, rögtön a válóper évében, miután megalakult az önálló Szlovák Köztársaság. A jubileumot értékelő sajtóbeszélgetésen Tompa Andrea megemlítette, hogy mi elmulasztottuk az alkalmat, a rendszerváltás pillanatát, amikor azon melegében létrehozhattuk volna az azóta is fájdalmasan hiányzó reprezentatív nemzetközi találkozókat. A szlovákok időközben szépen bejáratták a magukét, a nyitrai fesztivál besorolt a számon tartott események közé, az idein több mint nyolcvan külföldi kritikus vett részt, tíz országból tizennégy produkció volt a kínálat, és számos kísérő rendezvény színesítette a képet. Közülük az egyik egy *Párhuzamos életek* címmel most indult hároméves projekt, amely az egykori titkosszolgálatok tevékenységének az előadó-művészetekre gyakorolt hatását méri fel. (Fő partnerszervezete a Budapest Obszervatórium.) A szlogenszerűen is az emlékezet felfrissítését célul tűző programhoz kapcsolódik az idei fesztivál tematikája, amely a *(ne) mondd el a titkot* címet választotta, és a múlttal való szembenézés szükségességét deklarálta. Darina Kárová, a fesztivál igazgatója a műsorfüzet bevezetőjében hangsúlyozza a színház felelősségét a titkok és bűnök feltárásában, illetve annak a fontosságát, hogy föltegyük az identitásunkat és a lelkiismeretünket illető kellemetlen kérdéseket.

Kíváncsi lennék, hány (fesztivál)vezető akad Magyarországon, aki így kommunikálná a színház küldetését.

Az előadások – egy kivételével az összeset láttam – nem mindegyike gyömszölhető be a meghirdetett tematikába. A program színvonala is vegyes volt, egyaránt akadtak izgalmas és kitudó, illetve gyönges és fölösleges produkciók. Az esztétikai színvonal több kívánnivalót hagyott maga után, mint a szellemi. Az utóbbi irigylésre méltóan európai volt, annak a nyitott, befogadó, liberális gondolkodásnak a jegyében, amelyet ma itthon elég sokan igyekeznek bemocskolni, a színházi világban is. Naponta két, néha három előadást tartottak. A nyitrai Andrej Bagara Színház méretes nézőtere és kamaraterme, illetve a Régi Színház két játszóhelye minden produkcióra megtelt, sokszor oldalt, a falak mentén is álltak. Összehasonlítva külföldi vendégtársulatok Budapesten nemegyszer megtapasztalt lyukacsos házaival ezt irigyeltem igazán egy nyolcvan-egynéhány ezres várostól.

A múltfeltáráshoz közvetlenül kapcsolódó, *Kis elbeszélés* című egyszemélyes színházzal Wojtek Ziemilski vizuális művész és színházi ember dolgozta föl nagyapja történetét, akinek 2006-ban hozták nyilvánosságra ügynökmúltját. Wojciech Dziędużycki arisztokrata származású híresség volt, opera- és kabaréénekes, Wrocław neves polgára. A történet eszünkbe juttathatja Esterházy Péter családi történetét, és most sajnálhatjuk igazán, hogy senki nem volt képes elhozni Bécsből a Burgtheater *Harmonia caelestis*-előadását, a szerteszerént dicsért Márton Dávid teátrálisan izgalmas rendezésében. A *Kis elbeszélés* viszont nem más, mint video-bejátszással kísért, becsületes felolvasószínház, személyes emlékek, dokumentumok és kulturális idézetek összetapasztása, amely a valódi bűn és a bűnbakkeresés motívumaira igyekszik választ keresni. (A tömegpszichózis és a kirekesztés társadalmi metafizikáját, ha más értelemben is, de messze hangzóan dolgozta föl a *Vadászjelenetek Alsó-Bajorországban*. Alföldi Róbert rendezése Nyitrán is nagy sikert aratott. Alföldi már korábbi munkáival nevet szerzett magának a fesztiválon. Egyébként a húsz nyitrai évadból tizennyolcon voltunk jelen összesen húsz produkcióval.)

Az önismereti típusú előadások közül a legérdekeesebb a *Megvagyunk egymással* című Dorota Masłowska-darab volt. A fiatal szerző nálunk is ismert, a Kamra játssza tőle a *Két lengyelül beszélő szegény románt*. A múlttal való szembenézés a mai lengyel dráma egyik fontos vonulata, amit a húszas éveiben járó szerző életkora avat különlegessé. Ha általa a saját nemzedéke hallatja a hangját, akkor az a lengyel társadalomról mond el valamit, amit megint csak irigyelhetünk. A darabban három nemzedék él együtt, egymás mellett – képletesen is –, a háborús generáció, a „létező szocializmus” felnőttjei és a mai fiatalok. Sokkal inkább szövegcentrikus műről van szó, mint a *Két lengyelül beszélő* esetében. Az angol feliratozás segítségével sem volt könnyű követni – részint a betűméret, részint a képernyők rossz elhelyezése miatt –, de így is kiderült, hogy erősen reflektált, szarkasztikus textúráról van szó. (Rövidesen bemutatja a Bárka Színház.) Masłowska kaján iróniával kezeli az egymást követő generációk életberendezkedési és gondolkodási sztereotípiáit, s éles kritikával illeti a lengyel nacionalizmust. A darab legmulatságosabb részletében az egyik szereplő „bebizonyítja”, hogy a világon minden lengyel, csak ellopták, kisajátították, magukévá

tették a találmányaikat, szimbólumaikat, fölfedezéseiket, még a színeiket is. Elképzelem, hogy a *lengyelségteljesítmény* ilyen manifeszt ironikus kritikája magyar változatban itthon milyen fogadtatásban részesülne. A darabot a TR Warszawa Színház rendelte meg a szerzőtől, és a nemzetközileg elismert Grzegorz Jarzyna rendezte megkülönböztetetten antinaturalista stílusban, groteszk klisézéssel, stilizált térben, komputergrafikákkal, élesre esztergált színészettel. (November végén a Nemzeti Színház meghívására nálunk is eljátszották, a kötetben megjelenttől eltérő, *Minden a legnagyobbrendben* cím alatt.)

külsejű (női) biztonsági őrt, aki a lenézett „alsó kasztot” képviseli, úgy hagyják ott a fejszecsapásoktól visszhangzó színpadon, mint Firszet a *Cseresznyés kertben* – de körülbelül ez minden.

Ha már klisé, akkor a Forced Entertainment *Void story* (kb. Semmi történet) című parodisztikus metaszínháza érdekesebb és szórakoztatóbb. Négy színész ül kétoldalt vezérlőasztaloknál, mintha rádió- vagy szinkronstúdióban ülnének. Középen vetítövászon sorjáznak a képek, amelyekhez a színészek részint a hangjukat kölcsönzik (felolvassák a szereplők szájába adott szöveget), részint a zajeffekteket állítják elő. A képsorozat, illetve a belőlük alkotott

„film” a fényképek, rajzok, képregények, grafikai kollázsok, animációs filmek stílusát mixelve mond el egy történetet, amely leginkább szürreális horrornak nevezhető (ráfogható, hogy Lynch és Kubrick modorában). Egy fiú és egy lány a városi környezetet labirintusában. Sétálva, utazva, menekülve (valamiféle gyilkosok elől), utcán, csatornában, szállodában, elegáns estélyen – akárhol. Tim Etchell, a produkció animátora, szövegírója, photoshop-készítője és rendezője ezzel a rádiójáték-szinkronfilm-színházzal a posztdramatikus színházelmélet megalkotóinak és művelőinek kedvező előadást hozott létre, amely az



1.

A pozsonyi SKRAT Színház nagyjából *Menők és balekok*nak fordítható előadása a *Top Dogs* vagy a *Push up 1:3* típusú darabok mintájára készült. Középvezetők, leginkább nők állnak a szkeccsepizódok fókuszában, menedzserek, yuppie-k, hivatali arcok, a maguk hétköznapi magán- és közügyeivel, sztereotípiáival, banalitásaival. A magatartások klisészerűsége egyenesen arányos az előadásával, az abszurdoidba átcsapó groteszk nonszensz humorra érvényesül a legjobb pillanatokban. A főnök-beosztott, a nő-férfi ellentét (mindkét esetben főleg a női szupremáció hangsúlyozásával) egyfajta laza, életszerű, a „színészetet” elkerülő stílusban jelenik meg, a díszlet is a fekete-fehér panelprogram jegyében fogant. Némi belterjes humor nem vitatható el a produkciótól, a végén az előnytelen

2.





1. A konyha (Andrej Bagara Színház)
2. Megvagyunk egymással (TR Warszawa)
3. Koršunovas Éjjeli menedékhelye
4. Weissenstein (Komédia Színház, Prága)
5. Jekatyerina Karpusina mint Medea



egyszerűbb halandóknak is tetszhet, ha nem unják el idő előtt. Mint minden stílusjáték, ez is igen hamar kiismerhető, és később már kevés meglepetést tartogat. Akármeddig eltarthat – a valóságban egy óra húsz percig tart –, inkább csak technikai jópofaság, mint érzéki élmény.

Két feledhető szlovák „remake”-hez volt szerencsénk a fesztivál-előadások között. Egyikük maga teszi hozzá zárójelben a címéhez a *remake* megjelölést, jelezve, hogy Jozef Holly *Kubo* című klasszikus és legendás vígjátékának ironikus interpretációjáról van szó. A falusi környezetben játszódó cselekmény szerelmi intrikákat mutat be, amelyeknek a kissé félkegyelműnek tartott, tiszta és ártatlan címszereplő is a részesévé válik valamilyen módon. A föltehetően egyszerű sztorit a rendező Dodo Gombár stilizáltan és harsányan, fárasztóan egyhangú és ismétlődő modorosságokkal tarkítva adta elő. *Kubo* figuráját megkettőzte egy közepes nagyságú marionettbábbal, aminek az értelmét nemigen indokolta. A másik „újrajátszás” a *The Graduate* című, nálunk *Diploma előtt* címmel bemutatott, több mint negyvenéves Dustin Hoffman-film teljesen érdektelenül és hiteltelenül fölújított színpadi változata, amely nyilván azért került be a programba, mert a helyi Régi Színház produkciója.

Ennél sokkal kedvezőbb képet mutatott a szintén nyitrai Andrej Bagara Színház Wesker-előadása, *A konyha*, amelyet Balázs Zoltán rendezett. A stúdió amúgy is magas kupolás terét cirkuszporonddá alakították. Köröskörül ülnek a nézők. A porondot finom, fehér, a tengerparti fövényhez hasonló homok borítja. Magasról fölfüggesztett réztányérok – mint megannyi, fölfelé fordított cintányér – helyettesítik a konyhai berendezést. Egy-egy „szakács” előtt több „tányér” függ eltérő magasságban. Homokot „főznek”, ami zsákokban áll a szakácsok mellett. Pincéernők töltik föl folyamatosan a zsákokat, és hozzák-viszik a glédában fölállított üres tányérokat. Középen jókora homokmedence. A „főzésre” használt kis seprőkkel „kavarva” és kézzel söpörve-sózva-formázva a tányérok valójában megtisztulnak a homoktól – így készül el a porció. A szakácsok megkonatják a fellógatott fémekeket, ezzel adnak jelet a pincéernőknek. Az egész a Balázs Zoltántól ismert, megkomponált koreografikus rendben zajlik. A szakácsok és a pincéernők japános viselete a rendező kedvenc távol-keleti stilizációjának jegyében fogant, a színek fekete-fehé-



réből kiugrik az étterem-tulajdonos Mr. Marango – ebben az előadásban nő – piros ruhája. Ő mindvégig egy emelvényen, mintegy a porond „főbejáratánál” foglal helyet, populáris magazinokat olvasgatva, és szerepe szerint a cselekmény egy-egy pontján avatkozva csak bele a játékba. (Az előadás díszlet- és jelmeztervezője, Polgár Péter mindkét díjat megkapta mint az előző évad két legjobbja a maga kategóriájában. A szlovák színházi évadok országos díjait rendszeresen a nyitrai fesztivál nyitó gáláján adják át, ezúttal is így történt, egy kellemes, jó hangulatú, bensőséges és egyszerű műsor keretében.)

A konyha évek óta az általam látott legjobb Balázs Zoltán-rendezés, amelyben egyesül a darab verbális textúrája a rendező koreográfiai kezűgyességével és képi stilizációjával. Gondosan megkomponált mozgás- és hangeffektusok adják a látványesztétika alapját, a színészek pedig nemcsak a fizikai követelményeknek tesznek eleget, a drámai színház kategóriájában is jártasak, azaz nemcsak fogalmuk van a színészetéről mint szakmáról, hanem gyakorlatuk is benne. Az én ízlésemnek ugyan túl sok az artisztikum, és túl kevés az artikulált gondolat az előadásban, úgy is mondhatnám, túl sok a szép szabályosság, és túl kevés a sprőd mondanivaló (illetve az ennek megfelelő karcos meglepetés), de ez

szubjektív kérdés, s másfelől készséggel elismerem a vállalt és elért színházi színvonalat.

Eszttétikai csemegének bizonyult a prágai Komédia Színház *Weissenstein* című előadása. Korábban játszották már Kafkát is, ezúttal – a német évaduk keretében – egy Kafka-kortársnak, a kevésbé ismert Johannes Urzidilnak, a két háború közötti prágai expresszionista mozgalom egyik tagjának százoldalas prózáját dolgozták fel egy harmadik kortársról, aki a darab címszereplője. Karl Weissenstein, a prágai irodalmi kávéházak ismert alakja furcsa, egocentrikus, bátortalan, tetteiért felelősséget vállalni képtelen figura volt, aki „mindig valaki mássá akart válni, mert nem tudott önmaga lenni”. Ahogy belekeveredik mások sorsába, valamilyen módon a halálukat okozza – a darab szerint három emberét is. A darabváltozat a rendező David Jařab munkája. Stúdiószínpadi miniatúra, kevés, jelzett díszlettel, finom, keserű humorral, iróniával és intim atmoszférával. A címszerepet három „egyforma” színész játssza, azonos ruhában, egyforma „vízfejjel” – Weissenstein a hydrocephalia nevű kórban szenvedett –, mintegy három részre osztva a karaktert. A három figura élénk kommunikatív kapcsolatba kerül egymással, apró megjegyzésekkel és gesztusokkal kísérik gondolkodásukat és döntéseiket, mintegy megosztva magukkal, mi a teendő. Nagyon finom, egyszerre mikrorealista és elemelt színjátszás ez, a hatás egyszerre humoros és tragikus – igazi elit művészszínház, és ebben az értelemben rendkívül szórakoztató is.

A fesztivál két legizgalmasabb előadásának (a dobozra feltétlenül fölkerülő *Vadászjelenetek* mellett) nem véletlenül egy-egy rendezői színházi produkció bizonyult Oskaras Koršunovastól és Kama Ginkasztól. Koršunovas Gorkij *Éjjeli menedékhelyét* állította színpadra, bár az utóbbi merő túlzás, mivel színpad egyáltalán nincs, a szereplők az első sorral szemben egy szél-tében karnyújtásnyira felállított asztal mögött ülnek – mint az utolsó vacsorán –, csak néha állnak föl, változtatnak helyet, vagy szólítják meg a közönséget. A színészek a másnapi vitán elmondták, hogy mivel nem volt elég idejük, a próbákat a társulat gyakori turnéin tartották, például reggeli után a szállodai étteremben ott maradtak az asztaloknál – így alakult ki a produkció „szcenikája”. A kényszer természetesen koncepcióvá válik, a civil, csupán egy-egy kiegészítővel oroszított figurák mintha hétköznapi életüket folytatnák, olyan természetes közvetlenséggel szólalnak meg, és ennek megfelelően is viselkednek. Ez az „alakításmentes”, deteatralizált, a civil létezésből alig különböző modor – a „saját hang” – külön trendet képvisel a mai színházban. Gorkij karakterei ezáltal nemcsak a naturális külsőségektől szabadulnak meg, hanem a nyomorromantikától is. A „mélyben” – a darab eredeti címe – a létezés kilátástalanságát, illetve az elesettségek ebből a pozíciójából fakadó morális fölindultságát jelenti. Van valami szánandóan szép és tragikomikus ezeknek a peremembereknek az ethoszában. A Násztját játszó színész például megszólít a nézőtérben egy szép szál fiatalembert, és szinte könyörgőre fogja, hogy álljon fel a helyéről. Csak annyi, hogy álljon fel. Ez a közvetlen kapcsolatkeresés a manifesztációja próbál lenni annak a latens törekvésnek, hogy a közönség közvetlen közelében, szin-

te az arcába lehelve játsszanak. Szatyin alakítója is kijön vodkát inni a nézőkkel a „testvériesség” nevében. Az érzelmi telítettség, a szlávos indulat sem hiányzik az előadásból, az italozás feloldja a kedélyeket – vodkák garadája áll az asztalon –, a szűk helyen kirobbanó éneklés és tánc elfojtott energiákkal telítődik. A Színész, aki elitta az „organizmusát”, és többször keresi kínlódomba az elfelejtett szavakat, öngyilkossága után még visszajön, és fölmondja az ihletett sorokat a *Hamlet* összefércelt monológjaiból.

A fesztivál legnagyobb formátuma a litván születésű orosz rendező, Kama Ginkasz volt, aki Seneca *Medeájából* készített – Anouilh, Brodskij és mások szövegeinek felhasználásával – különleges, erőteljes és lenyűgöző előadást a moszkvai Fialat Nézők Színházában. A primer hatás magából a látványból fakad, amely szürrealis színpadi kollázs a meglehetősen nagy alapterületet elfoglaló stilizált „fürdőszobával” – a padlósíntre épített vízmedencén kell átgázolniuk a szereplőknek – és a középben emelkedő, lépcsőzetesen kialakított lávadombon elhelyezett konyhai felszereléssel, többek között sütő- és főzőalkalmazásokkal. A játék mind vizuálisan, mind texturálisan, mind a színészi megfogalmazás távolságtartó elidegenítettségében tipikusan „posztmodern” átjárhatóságot kínál korok, stílusok és gondolkodásmódok között a mitologikustól a profán hétköznapiságig, a patetikustól a groteszkig, a tragikus emelkedettségűtől a reflexív didaxisig. Beleringat egy gondolati vagy stílári összefüggésbe, hogy aztán egyetlen pillanat alatt szétrombolja. Megrendít és kijózanít. Vállalt eklektikájával állandó meglepetést kelt. Medea először úgy jelenik meg, mint muszlim terrorista, úgy is van öltözve, hátán a csecsemőjével, övén az öngyilkos merényletre készülők felszerelésével, akár mert a rendező nem tudott lemondani az ötletéhez ragaszkodó ruhatervező jól sikerült jelmezéről (mint maga Ginkasz állította a másnapi beszélgetésen), akár mert azt akarta, hogy a merénylő attitűdje hassa át a címszereplő hasonlóan „gyilkos” lelki terrorját is. (A civilben megnyilatkozó Ginkaszt ugyanaz a hamiskás, idézőjeles provokáló kihívás jellemzi, mint a rendezőt a színpadon.) A Dada képes magazint olvas a „fürdőszoba” sarkában, Kreón viszont hatalmas, kimerevített, hatalmijelvény-installációt képező királyi díszben lép be, amiből kibújik a medence közepén, s az ott is marad „kiállítva”, alóla pedig kikászálódik az öltönyös, aktatászkás civil hivatalnok öregember.

A produkció gondolati magja a megromlott házasság, aminek oka a kibékíthetetlen ellentét Medea agresszív birtoklásvágyra és teljességigényre épülő, állati lényé (az utóbbi jelző magától Ginkasztól származik) és Iaszón hétköznapi, átlagemberi karaktere között. (A fess, őszes hajú férj jellemzően vasalt öltönyben és áruházi bevásárlószatyrokkal érkezik, mintha a legközelebbi plázából jönne.) Jelenetek egy házasságból típusú dialógjaik az előadás legizgalmasabb részei. Igor Gorgyin elegáns, egyszerűen férfias, jámbor és problémamentes életre – rendben tartott lakásra, hétvégi kirándulásra és tengerparti nyaralásra – vágyó Iaszónjával szemben Jekatyerina Karpusina félelmetesen kiszámíthatatlan, robbanékonyan nőies és kivetkezetten agresszív, a gyermeki törlesszkedést és a tenyeres-talpas nyomulást egyesítő,

hol lírai, hol drámai, hol elveszetten síró, hol dühödten satrafáskodó Medea. Kivételes színész. Egymást váltó pillanatokban csicsérgő szoprán és mélyről feltörő, sötét alt. Szeszélyesen vált hangvételt és hangulatot. Nyughatatlansága szüntelen mozgásban nyilvánul meg, hektikusan járkál mezítláb, föl a dombra, be a vízbe, leheveredik, összekuporodik, hirtelen újra felugrik, belerúg az útjában heverő tárgyakba, ide-oda rakosgatja önkéntes száműzésének aláírásra váró papírját. Reflexív játék-felfogásának kitüntetett pontjain kilép a szerepből, rámu-

tat tirádát zengető kollégájára, „tessék, a tragikus orosz színész!”, mondja gúnyosan, majd demonstratíván felolvas Brodskij poémájából. A befejező szekvenciában kicsomagolja és levetkőzteti két, rózsaszín plasztikból „készült” csecsemőjét, késsel elvágja a torkukat, átlátzó plexiedényben a medencébe úsztatja őket – ahol ki-
borulnak –, felgyújtja a benzinnel lelocsolt vizet, majd díszruhát vesz magára, és hevederbe kötözve átrepül a színpad fölött.

Vakmerően, brutálisan és leplezetlenül kihívó előadás.

Karsai György

Szegény Iaszón

KAMA GINKASZ MEDEÁJA

A z évezredekén átívelő, közös európai kultúrkinccs nagyon fontos része a görög mitológiai alakok sorsát feldolgozó irodalmi művekben ölt testet: a homéroszi és hésziadoszi eposzoktól kezdve a görög és római drámákon, Shakespeare-en és Molière-en át Anouilhig és Sarah Kane-ig a kiemelkedő alkotók az adott kor égető kérdéseire adható, érvényes válaszokat találtak az archetipikus mítoszhoz sorsfordulataiban, jellemükből kibontható emberi viszonyaikban. Hogy csak a nőknél maradjunk: Phaidra, Antigoné, Élektra, Íphigeneia, Helené (és folytathatnánk még a sort) történetei olyan, örökké érvényes női-emberi sorstozásokat kínálnak, amelyekben magára ismerhetett az i. e. V. század gondolkodó embere éppen úgy, mint akár a XX–XXI. századé is. A Médeia-mítosz egyike ezen történeteknek, s nem kérdéses, kiválóan alkalmas örök emberi konfliktustozások bemutatására, elemzésére. „A szeretett férfiért mindenét feláldozó nő”; „a galádul elhagyott feleség” olyan értelmezések, amelyek a Iaszónba szó szerint *halálosan* belebolondult nő tragikus sorsából könnyedén kiolvashatók, s amelyek – elsősorban Seneca nyomán – a mi-



Citibor Bachraty felvétele

Jekatyerina Karpusina (Medea) és Igor Jaszulovics (Kreón)

tosz majd' minden színpadi változatban ott található. Összetettebb értelmezések azok, amelyek – elsősorban Euripidész nyomán – Médeia és Iaszón sorsában a fentiekén kívül a közösségből, társadalomból kitzasztottság és/vagy az idegenség különböző fokozatait állítják a középpontba (Magyarországon legutóbb Zsambéki Gábor emlékezetes *Médeia*-rendezése foglalkozott a történet ezen „mélyrétegeivel” [Katona József Színház, 2004]).



Az idén hetvenedik életévét betöltött világhírű, litván származású rendező, Kama Ginkasz valamit nagyon tud a nőkről. Hogy ennek elmondására éppen Seneca *Medeáját** – kiegészítve Anouilh, Joszif Brodskij, és ha jól sejtem, azért valamennyi Euripidész-szöveggel is – találta a legmegfelelőbb közvetítő anyagnak, már önmagában is kellőképpen provokatív ötlet. A provokatív megközelítés több, korábbi munkájára is jellemző volt, így írtak Csehov *Sirályának*, Dosztojevskij *A félkegyelműjének* rendezéséről is (mindkettőt Moszkvában mutatták be), míg *Macbeth*-rendezése Finnországban kavart komoly vihart; olyannyira védjegyévé vált a provokáció, hogy néhány éve az amerikai John Freedmannel közösen *Provoking theater* (Provokatív színház) címmel írt elemző tanulmánykötetet rendezéseiről. Most nem kevesebbet állít a Moszkvában, a Junogo Zrityelja Moszkovszkij Tyeatr (MTYuz)-ban megrendezett s 2011-ben a Nyitrai Nemzetközi Színházi Fesztiválra meghívott *Medeájában*, mint hogy nem mindig a Médeiáknak, az, úgymond, elhagyott, megcsalt, kisémmizett nőknek van igazuk. Sőt. Van úgy, hogy nem lehet mást tenni, mint abbahagyni a kilátástalan küzdelmet a boldog – vagy csak egyszerűen nyugodt – életért, ami a Médeiák oldalán lehetetlen.

Álomvilág-tájba helyezi Ginkasz a cselekményt. Persze elmondják, hogy ez Korinthosz, de a vak is láthatja, hogy ez nem igaz: kopár vulkanikus domb a bal oldalon, amelynek tövében sziklás-izsapos, életveszélyesen lápos-csúszós csapás vezet át a színpad jobb oldalát teljesen kitöltő, hatalmas tóhoz. De még mielőtt belefeledkezhetnénk e holdbéli, Dalí-festmény vízióinak látványvilágát idéző tájba, fel kell figyelniük arra, hogy ezt a tavat a szín hátsó falára illesztett, nyitva felejtett konyhai falicsap táplálja hol csendes, hol hangos csobogással. Egyszerre groteszk és félelmetes öszkép. Nincs egyetlen nyugodt pontja e térnek, ahol megpihenhetnének a szereplők, vagy ahol legalább a mi tekintetünk megállhatna egy pillanatra (díszlet: Szergej Barkin). Medeát az elemi ösztönök világa felől közelíti meg Jekatyerina Karpusina. Iszonyú keserűségből, végtelen fájdalomból, minden pillanatban robbanással fenyegető érzelmekből, de mindenekelőtt óserővel létező nőiességből gyúrja megközelíthetetlen asszonnyá, akinek tragédiája, hogy megközelíthetetlen, kisajátíthatatlan. Hiába is vágott és vágik arra, hogy Iaszón társa legyen örökre – s látjuk, igaz lenne ez a világ bármely férjijára is! –, senki nem lehet képes társává válni, megfelelni igényeinek. Iaszón ezért, s nem más nő szerelméért vagy a kényelmes életért hagyja el itt, görög földön őt, s teszi ezzel persze otthontalan, kitaszított idegenné. Ez a Medea annyival erősebb, okosabb, az életet teljességében élni akaró nő, ember, hogy ez egyszerűen agyonnyomja a vele lépést tartani nem bíró, amúgy igazán jóra való Iaszónt. Igor Gorgyin a Medeával való szerelemért, vagyis a nővel való harmonikus együttélést folytatott kilátástalan harcba fásult bele. Végtelenül elfáradt ez az egykor talán szebb napokat megélt, mára teljesen megtört férfi, aki dehogyis akar rosszat bárkinek is: egyszerűen be kell látnia vereségét, emberi-férfiúi jelentéktelenségét, amelyet e mellett a nő mellett nap nap után meg kellett élnie. Mostantól végre élni szeretne, kiszabadulni Medea nyomasztó – szellemi és nyilván szexuális-fizikai – fölény alól. Remek alakítás. Ginkasz a forrásként megjelölt szerzők közül Anouilh *Medeia*-változatában találhatott a legtöbb fogódzót ehhez az értelmezéshez, de rendezése radikálisan továbbment a francia szerző kezdte úton, s egy ízig-vérig új konfliktushálót épített fel, amelyben Iaszón elbukása, tragédiája legalább annyira fájdalmas, sőt hátborzongató végkifejlet, mint Medea gyerekgyilkossága és pusztulása.

* A Médeia–Medea írásmód kettősségét a görögös, illetve latinos forma különbsége indokolja. (A Szerk.)

SUMMARY

The present issue opens with some Hungarian theatre events and developments. Márton Szilágyi reviews *The Philosopher*, a comedy written in 1777 by György Bessenyei, a Hungarian nobleman without any theatrical contacts, now performed at the Katona József Theatre. Balázs Urbán, one of the selectors for the POSZT National Theatre Festival of 2011, closes the series on the plays he saw: this time he sums up his experiences gathered at the commercial – straight and musical – theatre. In her essay Glória Halász analyzes through many practical examples the presence of film and video projections in theatre performances. Finally Tamás Márok compares two opera productions: Verdi's *Rigoletto* and *Francesca da Rimini* by Zandonai.

Orsolya Kóvári offers us a portrayal of Eszter Ónodi, a young, beautiful and highly gifted actress of the Katona Theatre.

Two interviews follow: Alexandra Kozár talked to author Lajos Parti Nagy and Gábor Ménesi to István Znamenák, former leading actor and director in Kaposvár, presently member of the National Theatre.

In the column on contemporary dance Csaba Kutszegi's essay analyzes the absence of experimentation in present day's more or less too consolidated Hungarian dance theatre. While Zsuzsa Berecz reviews two Japanese guest performances: both the Contact Gonzo of Osaka and the Faifai Company of Tokio offered rare novelties to the Budapest public.

We present some excerpts of the outstanding director József Ruszt's *Diaries and Correspondence*, mostly concerned with his relationship to director Ottó Ádám in whom the young Ruszt saw a sort of father-figure. Next, Katalin Cseh reacts to the criticism of György Székely, criticizing her previous article on the theatre life during the 1956 upheaval.

Andrea Tompa devotes an obituary to Dragan Klaić a Yugoslavian-born important theatre critic prematurely deceased.

In our column on World Theatre Tamás Koltai reviews the XXth Nyitra/Nitra (Slovakia) Festival, organized since 1992 always with an important Hungarian contribution. *Provoking* as always – that is the gist of György Karsai's account of the new *Medea* production by the important Lithuanian-born director Kama Ginkas. Our critic saw Seneca's tragedy, originally performed in Moscow, also at the Nyitra/ Nitra Festival.

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



Jelenet a Megvagyunk egymással című Grzegorz Jarzyna-rendezésből

(Nyitrai Fesztivál)

Ctibor Bachratý felvétele

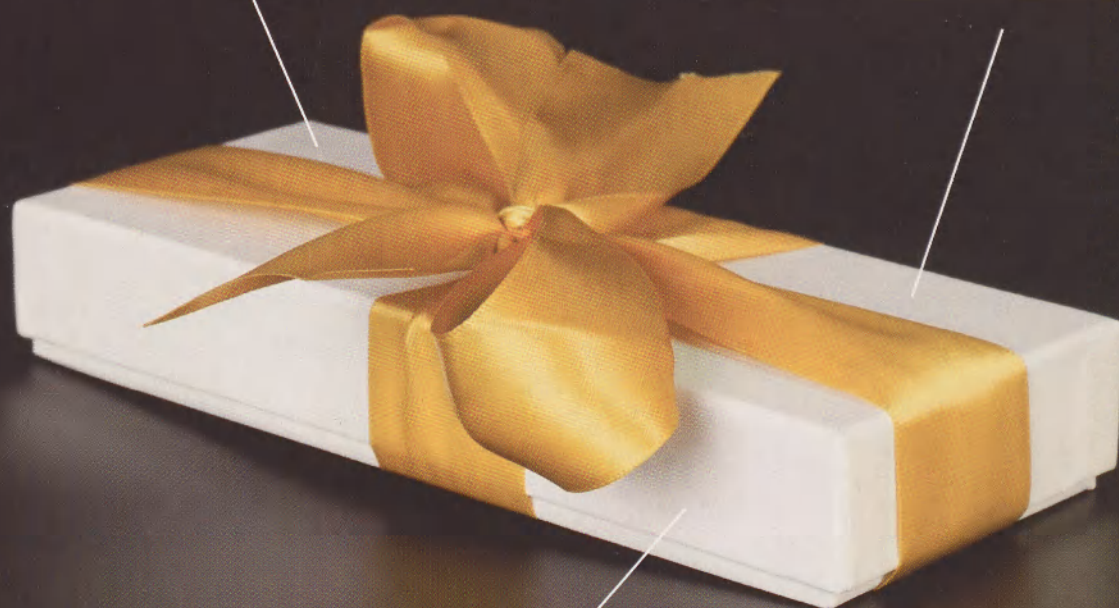


**Művészetek
Palotája**
Budapest

Élmény! Minden tekintetben.

www.mupa.hu

MÜPA-AJÁNDÉKUTALVÁNY

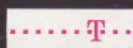


MÜPA-BÉRLET

MÜPA-KÁRTYA

MÜPA-AJÁNDÉKOK KARÁCSONYRA

STRATÉGIAI
PARTNEREINK



STRATÉGIAI MÉDIA-
PARTNEREINK



A termékek kaphatók a Múpa jegypénztárakban (1095 Budapest, Komor Marcell u. 1., tel.: 555-3300 és 1061 Budapest, Andrássy út 28., tel.: 555-3310).
Online kártya- és bérletvásárlás: www.mupa.hu
A Múpa szakmai támogatója a Liszt Akadémia.
ISO 9001:2000