

# SZÍNHÁZ

MHB 1427



## Nóra/Jelinek

INTERJÚ:  
Mundruczó Kornél  
Ókovács Szilveszter

Táncszínház  
gyerekeknek

VILÁGSZÍNHÁZ:  
Desdemona/Sellars

Örkény  
Várkonyi  
100



392 Ft



# OPERA

MAGYAR ÁLLAMI OPERAHÁZ  
HUNGARIAN STATE OPERA

OPERABÉRLETEK  
2012 | 2013

BÉRLETÚJÍTÁS  
2012 | 05. 14-17.

BÉRLETVÁLTÁS  
2012 | 05. 21-06. 30.

Ahol kinyílik a világ

*Bretz Gábor*  
operaénekes

[www.opera.hu](http://www.opera.hu)



**JELINEK-NÓRA**  
Örkény Színház  
Schiller Kata felvétele

(7. oldal)



**KULCSKERESŐK**  
Örkény 100  
Ilovsky Béla felvétele

(10. oldal)



**VACKOR**  
Gyerekballet  
Dusa Gábor felvétele

(36. oldal)

## Jelinek

- 2 Halasi Zoltán:**  
**Unisono**  
Miért nem megy nekünk Jelinek?
- 5 Elfriede Jelinek:**  
**Sekélyes szeretnék lenni!**
- 7 Tompa Andrea:**  
**Időzavar**  
Jelinek Nóra-dramája az Örkény Színházban

## Örkény – Várkonyi 100

- 10 Tarján Tamás:**  
**Iskolánk büszkeségei**
- 13 Kozár Alexandra:**  
**Két oroszán a ketrecben**  
Beszélgetés Marton Lászlóval Örkényről és Várkonyiról

**16 Gajdó Tamás: A magyar színházi élet újjászervezése 1945-ben**  
Várkonyi Zoltán az ötös bizottságban

**19 Koltai Tamás: Két Örkény-levél**  
**Tavaszi Fesztivál**

**21 Koltai Tamás:**  
**Valóságos illúzió**  
Honi és külhoni képzelgések

## Interjú

**26 Rádai Andrea:**  
**Tökéletesen különböző igazságok**  
Beszélgetés Mundruczó Kornéllal

**28 Rácz Judit: Nincs jobbos kvint, nincs balos magas c**  
Beszélgetés Ókovács Szilveszterrel

## Tánc

- 33 Szoboszlai Annamária:**  
**Etetőszék, plüssfotel, kispárna**  
Táncjátékok gyerekeknek
- 36 Kutszegi Csaba:**  
**Be fog dőlni az üzlet?**  
Óz, Hófehérke, Vackor

## Színháztörténet

- 40 Dénes Mirjam: A pillangó-effektus,**  
avagy a komédiából tragédiává lett Japán a magyar színpadon
- 45 Dr. Székely György: Méltatlan**  
támadás Németh Antal ellen

## Világszínház

- 47 Thomas Irmer:**  
**A holtak birodalmából**  
Toni Morrison – Peter Sellars:  
Desdemona

**A címlapon:** Kerekes Éva a *Nóra* Jelinek-variációjában (Örkény Színház). Schiller Kata felvétele

**Kedves Olvasóink! Szerkesztőségünk elköltözött.**

Új címünk: 1126 Budapest, Böszörményi út 30–32. D épület 1. lépcsőház, II. emelet 8. Telefon/fax: 214–5937, 225–1775

# színház

MAGYAR SZÍNHÁZI TÁRSASÁG | ORSZÁGOS SZÍNHÁZTÖRTÉNETI MÚZEUM ÉS INTÉZET

XLV. évfolyam 5. szám  
2012. május

Megjelenik havonta  
XLV. évfolyam  
HU-ISSN 0039-8136

[www.szinhaz.net](http://www.szinhaz.net)

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

Szerkesztőség és kiadó (SZÍNHÁZ ALAPÍTVÁNY): 1126 Budapest, XII., Böszörményi út 30–32. D épület 1. lépcsőház, II. emelet 8.; Telefon/fax: 214–5937, 225–1775; (bankszámlaszám: 10402166–21624669–00000000), <http://www.szinhaz.net>; e-mail: [szinhaz.folyoirat@t-online.hu](mailto: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](mailto: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



Magyar Színházi Portál  
[www.szinhaz.hu](http://www.szinhaz.hu)

Halasi Zoltán

# Unisono

## MIÉRT NEM MEGY NEKÜNK JELINEK?



### I. Mert nem érdekes

Ausztria, minden magyar síelő ellenőrizheti, jóléti állam, életminősége kétszer jobb a magyarénál, az EU-ban a negyedik, Magyarország is az, negyedik, csak éppen hátulról. Ausztria „vízfeje”, Bécs pedig egyenesen a leggazdagabb európai város újabban, Zürichet és Genfét megelőzve. Nem csoda, ha Bécsben minden ötödik ember mosolyog az utcán, és az is érdekes, hogy tíz bécsi mosolygóból hét nő. Ausztria a mosoly országa. Hol itt a dráma?

Leamputálták róla a társországokat, az összes örökös tartományt, Ausztria, az „Európa gyomrában felejtett dongaláb” (Thomas Bernhard) kisállami státusba süllyedt. Néhány monarchistán kívül ezt ma már senki se bánja. Ausztria köszöni, jól van. Nem mindig volt ez így. 1938 előtt például nem álltak valami fényesen. Aztán bevonult a „Nagy Testvér”, az „Ostmark” egyesült a Reichhel, tízből kilenc osztrák lengetett lelkesen (lásd Thomas Bernhard: *Heldenplatz*), és ismét felvirradt a Grossreich napja. A Nagynémet Birodalom kis híja, hogy határos nem lett Japánnal, valahol India tájékán. Hol itt a dráma?

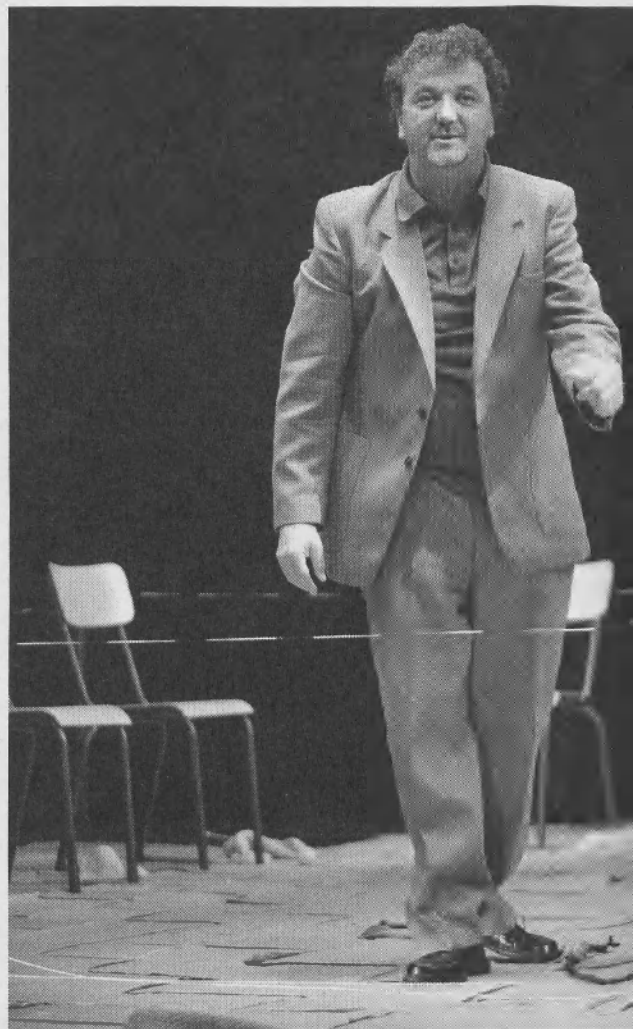
Amíg a porosz generálisok a Kaukázust vívták, s mi magyarok hű segédnépként Szittyaföldön állomásoztunk, az osztrák SS-brigadérosok Európa etnikai arculatát plasztikázták Lengyelországban. De nem sokáig csattogott a svasztikás lobogó az Elbruszon, nem sokáig tartotta magát az urivi hídfő, elsöpörte a katyusa-vész, győzött a világármány. Csak a Visztula, Bug és Ner folyók nyelték sokáig, jó sokáig az emberhamut. Akkor már hátrált a forgó napkorong, nyugat felé szorította a keleti barbár, végül a sarló a sasra csapott, a fekete napkereket szétzúzta a vörös kalapács. Lett volna dráma, ha Ausztria nem kap észbe. Észbe kapott.

Épp amikor nekünk volt szerencsénk utolsó csatlóssá válni és megint elveszíthetni, amit csak lehetett, akkortájt lett Ausztria Hitler első áldozója, akarom mondani: első áldozata. Az úgy volt, szólt a mese, hogy a védtelen és kiszolgáltatott alpesi paradicsomot egészben bekapta a gaz nemzetiszocialista sas. Szociáldemokrácia és kereszténydemokrácia vállvetve terjesztették a mesés ígét a háború után. Emlékművek létesültek, mindig attól függően, hogy éppen mely pártok ültek a kormányruánál; eleinte és legvégül egy-két antifasiszta Bécsben, közben szinte minden osztrák helységben felállított a háborús hősi. A katonák nemzetük iránti kötelességüknek tettek eleget, amikor. Megcselekedték, amit. Hol itt a dráma?

Ausztriában a nők már 1873-ban szavazhattak! Mármin a nagybirtokosnők. Persze nem saját kezűleg, hogyisne. Egy férfi ikszelt helyettük a rubrikába. 1907-ben ugyan elveszítették ezt a kis kiváltságukat a kiváltságosok, mert a történelem más irányt vett: a férfiak kiharcolták az általános és titkos választójogot. Természetesen maguknak, ezt diktálta a ráció. Első a munkásosztály fel-

emelése, aztán jön az emancipáció. 1919-től viszont a nők is megkapták, amit akartak: választók és választhatók lettek. Többségük jobbra szavazott, de ez se dráma! Már tegnap elfoglalták a parlamenti székek harmadát, megrohanták az egyetemeket, körbeülték a jogegyenlőség asztalát. Nők elnyomása? Második nőraság? Marhaság.

És a sokszor felrótt türelmetlenség: az etnikai-vallási? Melyik az az ország, amelyik 1938–39-ben majdnem kétszáz ezer zsidót engedett emigrálni, és több mint kétszer ennyi idegennek adott állampolgárságot az elmúlt évtizedekben? Melyik közép-európai or-



szágra igaz a megállapítás, hogy a határain belül élők közül minden nyolcadik ember külföldön született? Melyik állam előzi meg ezzel az aránnyal a tipikus bevándorló-országnak mondott USA-t? Hol választanak az év emberének egy illegálisan ott-tartózkodót? Hol él Európában az anyaországon kívül a legtöbb ortodox keresztény? Idegengyűlöletet, rasszizmust emlegetni egy ilyen országban? Na, ez a dráma!

És még egy: mi teszi Béccset Béccsé? Már a császármorzását, a borjúbécsit meg a heurigereket leszámítva. A bécsi szellő (*Wiener Lüfterl*), amely mindennap tisztára söpri a várost. Itt lehet levegőt venni! Jelinek fojtogat. A bécsi humor (*Wiener Schmah*), amely kicsit érdes, kicsit cinikus, és mindig önironikus. A bécsi kedély szól belőle, az elnyűhetetlen. Jelinek mész. Ha Bécs, akkor Nestroy vagy Ödön von Horváth. Az érdekes! Jelinek nem. És végül a zene (*Wiener Klassik*), a város lényege. A *Così*, A *halál és a lányka*, a *Téli utazás*. Akkor még minden az volt, ami. Dráma. Nem csupa utalás.

## II. Mert elégünk van belőle

Először is: miért ír? Ha nem írna, nem lenne vele semmi gond. Nem olvasnák, nem tüntetnék ki, nem fordítanak le amúgy normális nyelvekre. Például magyarra. Mondják, Jelineket fordítani olyan, mint lumbágósan zoknit húzni vagy migrénesen metállenét hallgatni. Jelinek minden nyelven kibírhatatlan, de ma-

A Kézimunka a Trafóban (FÜGE produkció)



Schiller Kata felvétele

gyarul különösképpen. A magyar nyelv tiltakozik Jelinek ellen. A magyar nyelven beszélők közös óhaja, hogy Jelinek szüntesse be az írást. Ne nézzen tévét, ne olvasson magazinokat, ne vegyen kézbe újságokat, ne forgasson könyvet, ne internetezzen, örüljön, hogy mindent megkapott, amit íróként egyáltalán megkaphat, és fejezze be. Királyok le tudnak köszönni, Nobel-díjasok is tudjanak visszavonulni. Méltósággal. Amíg nem késő.

Jelinek nem érti a világot. Nem érti, hogy örülni is lehet az életnek. Hogy van olyan, hogy boldogság. Hogy egy társadalom nem lehet haragban önmagával. Hogy a bíráló jogos – egy bizonyos határig. Hogy ami nemzedékek során át halmozódott fel, azt nem dobhatjuk ki a szemébe egy mozdulattal. Hogy vannak szörnyű esetek, de ezekért nem mindenki felel. Hogy európai civilizációnk alapja a megbocsátás. Jelinek nem bocsát meg, mindenkit felelősségre von, közösségi értékeinket veszi semmibe, kritikája túl messzire megy, megosztja az olvasót, a boldogságról viszont hallani sem akar, és mivel nem ismeri, kétségbe vonja a szexuális öröm létezését is. De mi ne ítéljük el sommásan, ahogyan ő elítél bennünket. Próbáljuk megérteni őt. Ha őbenne nincs is, legalább bennünk legyen részvét.

Az ilyen ember, mondjuk ki nyíltan, sajnálatra méltó. Sajnálatos, hogy abban a városban, amelynek neve összeforrt a lélek gyógyításával, egy jobb sorsra érdemes és egyébként okos nő ennyire nem tud kibékülni saját magával. Pedig külsőre nem is néz ki rosszul! Akkor hát mi a baj? Mitől lett például ilyen ádáz feminista? Miért pont a házasságon belüli sivár erőszakról ír regényt? Lehet, hogy az ő házassága erről szól, de akkor miért nem válik el? Miért csak az osztályozás fontos a tőkés nagyvállalkozóban? Milyen mélység lehet egy tucatmacsóban? És miért cibálható cafatokra a nő – rongy talán? Nem esik ez távol egy hús-vér figurától? Nem azért utasítja el Jelinek a lélektani színházat, mert nem mer a saját defektusaival szembenézni?

Mi tudjuk, hogy Brecht jó, de főleg jó volt, a maga idejében. Ma már lejárt lemez. Kattog, serceg, akusztikája ásatag. Újrahasznosítani a tézisdramát, főleg úgy, ahogy Jelinek teszi, olyan, mintha valaki darabokra tördelné a bakelitlemezt, és megpróbálná CD-ként használni. Lejátszhatatlan. Jelinek a nézőt nem a cselekménytől idegeníti el, ahogy Brecht tenné, hanem a színháztól általában. Meg aztán hogy jön ahhoz valaki, hogy a saját találmányaként adja el azt, ami nem az ő találmánya? A ma született újbalsónak persze minden Jelinekvicc új. Holott nincs abban semmi vicces, hogy valaki bélyeget süt a saját népére. A németek szeretnek vájkálni a saját lelkükben. Jelinek ezt használja ki.

Lapos. Fölviheti a szereplőit az Alpokba, akkor is az: lapos. Szájukba adhatja a szexet, de hol

itt a szexepil? Egy kis reklámszöveg innen, egy kis bloggerszöveg onnan: olózni akárki tud. Lekörözheti a kortársait trágárságban, az sem segít rajta. Lapos. Jó-jó, ezek nem normál emberek, csak karikatúrák. Oké, ez egy adaptáció, változat egy Mozart-operára. Na de akkor is: Mozart a szvingerbárban? Németországban lehet, hogy nagy durranás, de nálunk? Lapos. Legalább a szüzsét értenék, ha már röhögni nem tudunk. Van szüzsé? Átöltöznek kétszer, és nem-basznak kétszázkétszer. Nagyon vicces. Olyan ez, mint a hosszú téli szmog. Nem megy sehonnan sehová, csak ránk telepszik, szétterül. Lapos.

Zene? Csak a saját rossz természete ütközik ki belőle. Szúr és döf. Kaparja a torkunkat, mint a cigarettafüst. Zene? Kiagyalt frázisok, másnapos fázisok. Fogadjunk, hogy sose megy sehová, sose szellőzteti ki a fejét! Csak tudnánk, mi hajtja. Mint akinek folyton a végétélet harsog a fülében. Mintha félne, hogy lemarad róla. Hát nem elég, ami van? Zene? Ez? Hallucináció. Eszement száguldás, szembe a halálfélelemmel. Mindennap felül a hullámvasútra, mert tudja, hogy ott vagyunk alatta mi, színháziak, mi, szarháziak, mi, emberek. Hogy van alatta tartószerkezet. Szálljon le rólunk, ne rajtunk deliráljon! Nem leszünk a tubája, a trombitája, az orgonája. Nem kérünk a megszólaltatásból!

Wittgenstein: szép. Heidegger: még szebb. Platón: gyönyörű. De ez itt Jelinek, nem? Végül is mondja már meg nekünk valaki, hogy ki beszél. Nem Wittgenstein, nem Heidegger, nem Platón, és még csak nem is Jelinek? Nem én, nem te, nem ő, hanem? És kinek beszél? Magának? Másnak? Kibeszél? Hová? Ezek a filozofikus tirádák úgy tekeregnek, mint a zsákból kiborított viperák. Mint egy kígyófészek. Még aki mondja, az is fuldokolni kezd tőle. Hát még aki hallja. Szóval mi ez? Idézet. Idézet, idézet, de hol a helye? Tessék? Olyan, mint a középkori festményeken a banderole? Vagy mint a képregényben a buborék? Aha. Buborék: szép. Képregény: még szebb. Banderole: gyönyörű. És a színház? Csukjon be?

Jelinek nem akar színházat! De mit akar? Szűnjön meg a színészet. A színész legyen kétdimenziós, mint egy filmszalag. Fedje el a színészi beszédet, mint az aszfalt a földet. A színészeit úgy szórhassa szét a színpadi térben, mint a marokkópálcikákat. Azt mondják a színpadon, amit ő nem tud, ez még mindig jobb annál, mintha azt mondanák, hogy tudják, amit nem tudnak: hogy mi az élet, mi a valóság. Úgy jöjjenek ki a szájukon a szavak, ahogy a Szentlélek töltetett ki, tüzes nyelvek képében. És abból, amit mondanak, pedig nem akarják mondani, abból, amit tesznek, pedig nem akarják tenni, valami pára fakadjon fel, valami nedves sugár, mint valami nagy közös állati sebből. Ez több a soknál! Elegünk van Jelinekből.

### III.

#### Mert nem érünk rá

Őneki nincs családja, ő nem fizet albérletet, eltartják a jogdíjai. Nem tartozik társulathoz, nincs szanaszét szerződve, nem jár haknizni. Agorafóbia. Nekünk is van! Nekünk is van, csak nem lehet. Ő azt mond, amit akar, azt ír, amit akar, mindennap mást. Hétfőn esszé, kedden regény, szerdán hangjáték. Megengedjük neki. Ő is engedje meg, hogy éljünk az életritmusunk szerint. Ne akarja, hogy csak ővele foglalkozzunk. Talált volna ki valami könnyebbet. Max nem járna érte Nobel, na mondd már! Gondoljon ránk is. Írjon másként. Az sokkal nobilebb, mint a díj. Akkor majd mi is másként gondolunk órá. De így? Azért a hús nézőért! Azok is politikai okokból. Nekünk meg kell élnünk.

Neki nem létkérdés az élet, nekünk igen. Bécsben lehet az ember irodalmi donkihóte, ott bejön. De Pesten tuti bukás. Nincs polgárság, nincs rossz lelkiismeret. Mért nem erről ír? Minket a Díjbeszedő furdal, meg az ELMŰ. Meg a végtörlesztéseink. Meg a holnap. Ő meg csak a halottait költögeti. Nála az év minden napja Halottak Napja. Mi is kimegyünk a temetőbe, nem arról van szó. Akkor. Ez az állandó gyászmunka, ez kóros. Vizsgáltassa ki magát!

Ő is rohan, mint mi. Csak ő a sírjaihoz, mi meg próbálni. Ilyen darabra ki ad ki pénzt? Négy cigányhulla nem csinál telt házat.

Hogyan tanuljuk meg úgy a szövegünket, hogy az nem a mi szövegünk? A színház nem kommunizmus, ahol mindent köztulajdonba vesznek. Pláne a mi időnkéből! Hogyan felejtjük el, hogy színészek vagyunk, amikor ő sem felejt el, hogy író? Jöjjön el hozzánk bémiszitternek, mi is elmegyünk hozzá villanyt szerelni. Különben is, ezek csak hangok, itt nincs szerep, nincs jellem, nincs semmi. Ürüljünk ki, ja. Mint a kifújt lúdtojás pingálás előtt. Előbb ő tanuljon meg rendesen minket, aztán ha van mit, mi is meg fogjuk tanulni őt. Akkor tudni fogja, mit fogyaszt, és mit tölt újra: hogy ez nem nyomtatópatron, hanem a mi időnk!

Politizáló színház, kegyetlen színház, tömegszínház. Mind a három és egyik se. Hanem mi? Mindegy, úgy sincs rá időnk. Jó lenne egy kis képi komment a komputerről. Már hogy értsék a merényletet. Egy kis Piscator-effekt? Össze kéne rakni a képanyagot. Van rá idő? Nem nagyon, de pénz se. Kicsi a büdzsé. Ki csinálja meg pénz nélkül? És valakinek kezelni is kéne a gépet. Aztán vannak azok a Celan-betétek a darabban. Egy kurva szó, annyit se érteni belőlük. Gyerekek, ismeritek Pilinszkyt? Az pont jó lesz helyette. Katolikus, na és? Katona volt, na és? Rilke-szerűen írt, na és? Másra már úgy sincs időnk.

Rengeteg a szöveg. Ki fog megtanulni ennyit ennyi idő alatt? Tolmácsolni hívtak, forgatási nap lesz, megint szériám van, mást kell megtanulni. Most nem végszavazol, majd a Parlamentben. Ezt a jelene-tet sűgőgéppel mondjuk? Inkább mutogatnám, inkább eltáncolnám, inkább énekelnék. Mit szólnátok hozzá? És ha elüvöltöm? Vagy így móríkaljak? Ezt itt ne mi mondjuk! Játzási idő? Három? Még mindig három óra?! Nem lehet kibírni. Meghal a közönség. Még ezt is kiveszszük. Nem tud drámát írni. Meg ezt is kihúzzuk. Semmi funkciója. Hogy? Ez volt a lényeg? Nem baj, ki kell hagyni.

Elfriede Jelinek

# Sekélyes szeretnék lenni!



Nem akarok játszani, és nézni sem, ahogy mások játszanak. Rávenni sem akarok másokat, hogy vegyenek részt a játékban. Nem akarom, hogy emberek mondjanak valamit, és úgy tegyenek, mintha élénének. Nem akarom, hogy hamis egység tükröződjön a színészek arcán, az élet egysége. E „zsírral jól kipárnázott” (Roland Barthes) izomzat beszédből-mozgásból adódó erőjátéka, a tanult színész úgynevezett „művészi kifejezése” nem érdekel. Mozgás és hang nálam nem kell, hogy összeillő legyen. A mai színház mindig valami titok előtt lebbenti fel a függönyt, hogy miként, az nem látható, mert a zsinórokat a háttérből mozgatják. A gépezet tehát el van rejtve, a színész mindenféle technikai eszközzel körülbástyázva, megvilágítva járkal fel-alá. Beszél. Az „embert” utánozza minden értelem nélkül, arckifejezését elváltoztatva, közben a szájából egy másik személyt ráncigál elő, annak a sorsát teregeti ki. Én nem óhajtok a nézők előtt idegen embereket életre keltetni. Nem is tudom... Viszont az isteni világ életre keltésével sem próbálkoznék a színpadon; nem akarom, hogy a dolognak szakrális íze legyen. Nem akarok színházat. Talán csak olyan tevékenységeket akarnék színpadra állítani, melyek arra szolgálnak csupán, hogy bemutassanak valamit, mindenfajta mélyebb értelem nélkül. A színészek pedig mondjanak csak olyasmiket, amit egyébként senki nem mond, mert hiszen ez nem az élet. Mutassák, hogy dolgoznak. Mondják el, mi van, de senki se állíthassa róluk, hogy valami egészen más megy végbe bennük, ami közvetve az arcukról és a testükről leolvasható. Civilek beszéljenek valamiről valamilyen emelvényen!

Lehet az egy divatbemutató, melynek során a ruhába bújtatott nők mondanak mondatokat. Sekélyes szeretnék lenni!

Azért divatbemutató, mert magukat a ruhákat is előre lehetne küldeni a kifutóra. El azokkal, akik szisztematikus viszonyt teremthetnének egy kitalált figurával! Akárcsak a ruha, tudják, annak sincs saját formája, rá kell önteni az emberre, mert a ruha formája az ember. Petyhüdten, elhanyagoltan lógnak e burkok, de aztán beléjük bújjik valaki, aki úgy beszél, mint a kedvenc szentem, aki csak azért van, mert én vagyok: én és az, aki az, aki, mi nem lépünk színre többé.

Sem külön, sem együtt. Jól nézzenek meg! Sose fognak látni többé! Sajnálják! Most sajnálják! Szent, szent, szent.

Milyen szereplők beszéljenek a színházban? Ki mondja meg? Nálam tetsozolegesen sokan játszhatnak egymás ellen, de melyikük kicsoda? Hiszen én ezeket az embereket nem ismerem! Mindenki lehet valaki más is, de egy harmadik is játszhatja, aki egy negyedikkel azonos, anélkül, hogy ez bárkinek feltűnne. Mondja egy férfi. Mondja a nő. Beállít egy ló a fogorvoshoz, és elmond neki egy viccet. Én nem óhajtok megismerkedni önökkel. Viszontlátásra.

A színészek hajlamosak rá, hogy hamisak legyenek, ezzel szemben nézőik valódiak. Miránk, nézőkre ugyanis szükség van, a színészekre nincs. Ezért a színpadon levő emberek bizonytalanok maradhatnak, körvonalazatlanok. Az élet kellékei, megint nélkülük indultunk el otthonról, a kizárólagos zsibbadt könyökhajlatunkhoz tapasztva. Színészekre ugyanúgy nincs szükségünk, mint ezekre a táskákra, bennük, mint koszos papír zsebkendő, bonbonos- meg cigisdoboz a szatyorbán, a költészet! van, azt gyömködték beléjük. Elmosódó kísértetek! Minden értelmet nélkülöző termékek, ha pedig mégis van értelmük, az kizárólag a „megfigyelés alatt tartott szabadság” (Barthes) eredménye. A színpadon folyó játék minden lépéséhez adva van egy bizonyos mennyiségű szabadság, ebből vételezhet magának a színész. Itt a szabadság nevű tavacska, a színész – vegyen csak, tessék! – ebből nyeri a nedveit, a csarnokvizét, a váladékait. Ebben nincs semmi titok. Odakeni mellé a taknyát. De bármilyen és bármennyi gesztust vesz is el a rá eső részből, fontos, hogy a peckes járás, a fecsegés imitálható legyen, olyan, hogy akár ő, akár a hozzá hasonlók utánózni tudják. Mint a divatkollekción: egyszerre meg van határozva minden egyes darabja, de vigyázni kell, hogy az, amire szolgál, ne határolja be túl szoroson. A pulóvernek és a ruhának is megvan a maga játéktere és ujjkivágása. Igen. És amire még okvetlenül szükség van persze, azok mi vagyunk! Nekünk nincs megengedve, hogy hamisak legyünk. Nekik ott a színpadon azonban nagyon is, mert ők a mi életünk ornamensei, mozgatható, levehető díszek isten, azaz a rendező kezében. Aki egyszer csak fogja magát, letép egy egész galléri embert, és összeragaszt bennünket valaki mással, aki jobban tetszik neki. Vagy, helyi üzletvezetőjeként ennek a játékboldhalózatnak, egyszerűen rövi-

debbre szabja a zsákruha-embert, újra fércelve a szegélyét. Ne fárasszanak bennünket a tartalmasságukkal! Vagy azzal, amivel próbálnak tartalmasságot színlelni, mint a kutyák, mikor egymást kerülgetik, nagy felhajtást csapva, izgatottan. Na, ki itt a főnök? Ne merészeljenek semmit! Tűnjenek el! A színháznak az az értelme, hogy nincs benne tartalom, viszont bemutatja a gépezetet mozgásban tartó játékvezetők hatalmát. Ha jelentős a rendező, fel tudja ragyogtatni az üres bevásárlószatyrokat, ezeket a rosszul záródó, lapos zacskókat, bennük a több-kevesebb költéssel. És a jelentéktelen egyszerűen jelentőségre tesz szert! Akkor, amikor a rendező úr belenyúl az örökkévalóságba, és elővesz valamit, ami persze kapálózik. Aztán mindent halomra gyilkol, ami addig volt, és az övé lesz az egyedül lehetséges rendezés, jóllehet egyedisége ismétlésen alapszik. A rendező megtagadja a múltat, egyszerűen cenzúrázza a jövőt, amely a következő idényben már hozzá fog igazodni. A jövő megszeli, az új szabályozódik, még mielőtt beköszöntött volna. Majd eltelik egy év, és a lapok ismét hosszannáznak, mert megint itt van valami új, valami kiszámíthatatlan, ami leváltja a régit. És a színház kezd újra előlről, a múltat el lehet választani, meg lehet szabadítani a jelentőt, a jelen azonban az örökös hasonlítás miatt nem tehet mást, mint hogy a múlt fölé hajol. Erre van a színházi folyóirat. Az embernek ahhoz, hogy egyáltalán lásson valamit, korábban mindent látnia kellett.

De térjünk rá most a munkatársainkra. Hogyan távolítjuk el a színészeket, ezeket a szétfröccsenő pacákat a színházból úgy, hogy védőcsomagolásukból ne zúdulhassanak többé ránk, ne boríthassanak ki, akarom mondani, ne boríthassanak el bennünket többé? Mert hát ezek az emberek azok, akik álruhába öltözve és különféle ismertetőjegyeket magukra aggatva nem átnak kettős életet élni. Ezek az alakok nyugodtan megtöbbszörözhetik magukat, ez részükről semmilyen kockázattal nem jár, hiszen ők kifogyhatatlanok. És a bőruket sem viszik a vásárra. Hiszen ők mindig ugyanazok, soha nem zuhannak a mélybe, és nem emelkednek a magasba. Ők mindig jelentéktelenek maradnak. Mint kifutó terméket egyszerűen iktassuk ki őket az életünkből! Klopfoljuk őket olyan laposra, akár egy filmszalag. Talán filmet csinálunk belőlük, miért is ne, és a filmszalagról már nem fog megcsapni bennünket izzadságszaguk, jeléül annak a munkának, amelyet egyébként mindig próbáltak elsumákolni, miközben pompázatos személyiségükkel domborítottak. De nem filmet csinálunk belőlük, hanem színház-filmet! Egyszerűen odatartjuk a kamerát, és nyomjuk a gombot. Amit letesznek az asztalra, az úgy is marad. Semmin

sem lehet változtatni többé, ezzel meghiúsul a soha-nem-egészen-ugyanaz örök ismétlődése. Egyszerűen számúzzuk őket az életünkből, és lyukszalagra visszük, onnan nyekergik majd nyúlós melódiáikat. Megfosztva a mi testi dimenzióinktól, síkfelület lesz belőlük, így futnak le a szemünk előtt. Lehetetlenné válnak, ezért nem is kell betiltani őket, mert már nincsenek, mert már semmik. Vagy másik lehetőség: minden egyes előadáson teljesen kicserélődnek, és minden alkalommal valami mást csinálnak. Van egy készletük a lehetséges lépésekből, de ez, akárcsak a mi öltözékünk, nem ismétlődik minden elemében, semmi sem lesz pontosan olyan, mint az előző alkalommal. Csak hát az elmúlás veszélye fenyeget mindent! Színház sem lehet többé. Vagy a mindig ugyanaz ismétlődik mindig ugyanúgy (filmfelvételek egy titkos előadásról, amelyet EGYETLEN ÖRÖK ismétlődésben nézhetünk csak meg), vagy az, ami kétszer soha nem ugyanaz! Mindig valami más! Amúgy sem tart semmi örökké, a színházban legalább felkészülhetünk rá, hogy belépünk az időbeliségbe. A színészek nem azért lépnek fel, mert ők valamik, hanem mert ami mellékes bennük, az lesz a fő identitásuk. Hogy melyik hogyan hadonászik, milyen homályos kijelentéseket tesz (ezeket nyakas fafejek tömték a szájukba), melyikük hogyan hazudik, mindössze ez különbözteti meg őket egymástól. Sőt, a megjelenítendő személyek helyére is ők lépnek, így puszta ornamentalsé válnak, színészek színészeivé, egymást követő végtelen láncolatban, és a színházban a díszítmény lesz a fő. Ami pedig a fő dolog volna, az – helyedre, vissza! – üres díszítménnyé, külsődleges hatássá degradálódik. A valóságra fittyet hányva a hatás lesz a realitás. A színészek önmagukat jelentik, és saját maguk határozzák meg magukat. Én pedig azt mondom: el velük! Nem valódiak. Valódiak csak mi vagyunk. Mi vagyunk a legtöbb, ami csak létezik a világon, amikor színházi ruhánkban lógunk karcsún és csinosan. Vigyázó tekintetünket ezentúl senki másra, csakis magunkra vessük! Mi magunk játsszuk saját magunkat. Nincs szükségünk senki másra! Menjünk beljebb saját magunkba, és maradjunk is ott bent. Mindenki abban reménykedik ugyanis, hogy ha peckesen végiglejt a világon, a lapok és képeik által törvényileg szabályozott pózokban, olajozott gép módjára, akkor a lehető legtöbbet fogják szemügyre venni. Ha mi leszünk a saját mintánk, és bepetytyezzük a havat, a rétet, a létet – mivel? – saját magunkkal! Akkor jó.

1983

FORDÍTOTTA: HALASI ZOLTÁN

Tompá Andrea

# Időzavar

## JELINEK NÓRA-DRÁMÁJA AZ ÖRKÉNY SZÍNHÁZBAN

Hogy mi történik majd Nórával, miután elhagyja a babaházat, arra egy írás már 1890-ben, alig több mint egy évtizeddel Ibsen drámájának bemutatója után is válaszolni kívánt. Marx legkisebb, angol anyanyelvű lánya, Eleanor például nemcsak eljátszotta Nóra szerepét (mellette Krogstadot George Bernard Shaw), de szintén továbbgondolta a darabot: Torvald inni kezd, Nóra rossz regényeket ír, és a gyermekek fizetnek meg mindazért, ami a drámában lejátszódik.

Elfriede Jelinek 1979-ben írt darabja nem Ibsen-adaptáció, és nem az ibseni pszichológiai realista drámai vonalat követi. Első jelenetében, az expozícióban felvázolja ugyan egy lehetséges történet morzsáját, de Nóra voltaképpen nem fejlődik. Helyben jár. Mint ahogy azt az Örkény Színház színpadán látható óra is szimbolizálja.

A művet elemzője, Christine Kiebuszinska nyomán intertextuális projektnek is nevezhetnénk, amely két Ibsen-darabon „élősködik” (*A társadalom támaszai* a másik). Színpadon nem könnyen adja meg magát. A címbe feltett kérdésre, hogy voltaképpen mi is történt Nórával (a XX. században), miután kilépett férje házána ajtaján, maga mögött hagyva gyermekeit, nem ad egyszerű választ. A töredezett, jelenetekre osztott drámai szöveg nemcsak Ibsentől, Hitlertől, Mussolinitól és Marxtól származó idézeteket tartalmaz, hanem főleg ideológiai szövegeket. Így inkább afféle tézisdramára hasonlít, állítások sorozatát hozva színre – de zavarba ejtő módon nem egyszerűen tézisek vitatkoznak egymással jelenetekben belül, hanem minden jelenet újabb és újabb téziseket és cáfolataikat fogalmazza meg, újabb és újabb lehetséges Nórákat hozva elének. Tudjuk jól, a XX. századi drámában nemcsak a történet veszett el, de a személyiség koherenciája vagy inkább konzisztenciája is rég felrobbant. Jelineknél sem építhetünk egységes, körülrajzolható Nóra-figurára, és az előadás sem kísérli meg betapasztani a drámában tátongó réseket. A hősnő a darabba lépve maga jelenti be „színházi” eredetét: „Nóra vagyok, Ibsen azonos című darabjából.” Így aztán nem egy valóságos figurát, hanem egy színházi alakot, ideát látunk – a nő ideáját. Sok Nóra van, Nóra-lehetségek, Nóra-utak. És persze, mivel a mű 1979-ben született, jelentős Nóra-„hiányok” is.

Jelinek darabjának ellentmondásos volta egyrészt abból ered – írja Christine Kiebuszinska –, hogy a liberális feminizmust támadja egy olyan korszakban, amelyben Ausztria konzervatívainak a *feminizmus* szó szorongást

okoz; másrészt Jelinek radikális kapitalizmuskritikája a mű megírása idején igen közel áll a szélsőbaloldali Baader–Meinhof csoportéhoz; ez akkoriban zavart keltett, mára ez is elhalványult.

Ahogy Jelinek egész prózai és drámai életművében, ebben a darabban is két nagy téma kapcsolódik össze: a kapitalizmus kritikája a nő történetével, egyszerűbben fogalmazva Jelinek feminizmusával. Ezt már a darab címe magába sűríti: *Mi történt, miután Nóra elhagyta a férjét, avagy a társaságok támaszai*. A társaságokat mindazok a kapitalista gazdasági egységek, szervezeti formák, avagy gyakran maga a pusztta tőke jelenti, amely nem pusztán irányítja, de karmai közt tartja az egyén életét. Jelinek darabja olykor kifejezetten a marxi szókinccset használja, lásd *A tőke* „Pótlólagos munkaerők elsajátítása a tőke által. Nők és gyermekek” című fejezetét, amely így kezdődik: „A gépi berendezés, amelyben izomerőt tesz nélkülözhetővé, eszközzé lesz olyan munkások alkalmazására, akiknek nincs izomerejük, vagy testi fejlettségre nézve éretlenek, de akiknek tagjai hajlékonyabbak. A női és gyermekmunka volt tehát az első szava a gépek tőkés alkalmazásának!” Ennek megfelelően Nóra az első jelenetben gyári munkás lesz. Művészi hajlama, nőisége, önállóságra, önmaga megtalálására tett kísérlete egy pillanatig megkülönbözteti őt a többi munkásnőtől – innen emelkedik majd ki. Vagy süllyed le.

Jelinek Nórája elsősorban önmagát akarja megtalálni. Ibsen darabját még úgy hagyta el, hogy „fogalmam sincs róla, hogy mi lesz belőlem”, s ide is úgy lép be. Kerekas Éva ebben az első jelenetben mutatja a hősnő leghumánusabb, legnyitottabb arcát, amikor még egy összefüggő személyiségből indít. A darabot olvasva egyértelmű, hogy egy szerepet, egy gondolatot fogalmaz meg, ahogy már Pirandellónál is csak szerepek vannak, nem valóságos emberek. A színpadon viszont nagyon is élő embert látunk. Mindketten jól teszik a maguk dolgát – pusztán a közös nevezőjüket nem találjuk.

Ezt a Nórát a gyárból a „kapitalista férfi” menti ki, aki viszont áruként, romló, időbe írt áruként tekint a nőre. Eleinte megvásárolható, szép tárgy, később narancsbőrös, félredobni való nő, így aztán prostituálódik. A darab felveszi az ibseni fonalat is: felbukkan Helmer és valamennyi korábbi szereplő. Nóra szolgálatait volt férje ismeretlenként igénybe veszi egy szadomazo szeánszra, majd Helmer elszegényedése után – ugyanaz a kapitalista teszi tönkre, aki Nórát is megvásárolta – ismét együtt vannak. Elfriede Jelinek Nórája visszatért szegény kis

Helmeréhez. Nem találta és nem valószínű, hogy meg önmagát, a kapitalizmus mindent felfalt – az ő testét is.

A darab a szerzői utasítás szerint a húszas években játszódik, és vélhetőleg ott is ér véget; talán a szüffrazsettmozgalom fénykora miatt, amikor a nők szinte Európában mindenütt szavazati joghoz jutottak. A színpadi óra negyed tizenketőt mutat. Talán azt az időt, amikor Ibsennél Nóra elhagyta a babaházat. Avagy a munkaidőt – hiszen egy gyár recepciójának irányítópultja fölött van –, a kapitalizmus örök-ké sűrű idejét ábrázolja, mivel mindig dolgozni kell, a tőke ön maga gyarapítását követeli. És az álló, körkörös időt is mutatja – Nóra ugyanoda tért vissza, ahonnan kiin-



dult. Semmi sem történt vele – semmi jó. Az idő semerre sem tart, pedig leperog a XX. század nagy nő történeti mozgalma, szüffrazsettszólások, feminizmus pró és kontra, főleg annak nagy hatvanas évekbéli diskurzusa. Minden lepergett, mégis: semmi sem történt, azaz semmi sem „változott”.

A darab inkább „érdekes” – használnám e kétes és kiürített, kritikailag bátortalan és megúszós kifejezést –, az Örkény Színház előadása viszont feltétlenül számon tartandó, úgy is, mint első kőszínházi Jelinek-bemutatónk (*Kézimunka* című darabja a Trafóban szintén nem sikerült jelentékenyre, ám ezzel együtt szóra érdemes volt). Egy olyan feminista gondolkodása ez a nőről, aki voltaképpen nem hisz a feminizmus erejében (ahogy persze semmilyen más emberi érték kiteljesedésében sem), csak abban, hogy a nőt felfalja és bedarálja a kapitalizmus. Vagy inkább csak az írói harag és gyűlölet teszi mindezt – Jelinek is egy gyűlölet-zseni, mint földije és példaképe, Thomas Bernhard, bár nem tűnik olyan formátumosnak. Gyűlölet a kapitalista tőkével és bármilyen jó felé fordulás lehetőségével szemben. Mindez

tökéletesen érzelmentesen – Jelinek mondja: női drámaíró ne írjon érzelmekről. A darab vége szinte cinikusan könnyed, Zsótér Sándor rendezésében is. Így aztán legfeljebb intellektuális borzongást érzünk, ha egyáltalán valamit. Jelinek minden reménytől megfoszt. Nem tűr semmiféle katarzist. Természetesen nincs kívül azonosulni, hideg eltartás van csupán.

Azt a körkörös utat, amelyet Nóra bejár, nem kis feladat az előadásból megérteni; a darab előzetes ismerete adhat segítséget hozzá. Az előadást megtekintve intellektuálisan inkább valamiféle zavart vagy frusztrációt él meg az ember, hogy aztán ez mire sarkallja, munkára vagy elhárításra-e, nézője válogatja. Bár valamiért megdolgozni és így megérteni mindig felszabadítóbb élmény, mint magunkba temetni az értetlenséget. Jelinek és Zsótér találkozásából, ha némi erőfeszítést teszünk te-

hát, „jól jövünk ki”. A megértésnek azonban legalább két magyar „gátja” van: nálunk a kapitalizmusról és a nőről vagy a feminizmusról egyaránt ritka a társadalmi párbeszéd. Nincs tudásháló – vagy ha van, pókfonal erősségű –, amelybe ez a mű behullhat. Hiszen az előadás tétje elméletileg az, hogy e két nagy téma, melyből mindkettő *terra incognita* nemcsak a magyar színház, de a magyar társadalom számára is, a feminizmus és a kapitalizmus együttes kritikája vajon hogyan szólal meg itt, egy efféle süket szobában. S hogyan szólal meg ez a marxista nyelv itt és ott, ezekben a különböző időkben?

Az előadás persze nemcsak elméleti-gondolati-ideológiai kihívás, hanem nagyon is érzéki műalkotás. Érzéki találkozásként sok telített és emlékezetes, máskor lyukacsos és követhetetlen jelenetet tartogat, s elsősorban tiszta teátrális formái, erős színészei által hat. A színházszerűség a darabban és az előadásban is domináns: a hangsúlyozottan díszlet falak a három óra alatt lassan teljesen kifordulnak, míg végül egy festett, sík szobabelsőbe látunk, melyben a szereplők képzeletbeli székre-kanapéra ülnek. Bár az egyes falak, amelyek valami-

féle kortalan-retró üzemi belsőre vagy talán rádióstúdió-óra emlékeztetnek, rendre érdekes alakzatokat vesznek fel, mégis tologatásuk, a folyamatos átdíszletezés fárasztó (a díszlet Ambrus Mária munkája). Mikrofonvilág és gyakran frontális játék, kifelé beszélés uralja a színpadot. A téziseket az arcunkba mondják, a mikrofon folyamatosan „üzenetet”, nyilvánosságot közvetít. Használatával a rendező egyrészt sok játéklehetőséget nyújt színészeinek, másrészt kiemeli az ibseni Nórát magánéleti dimenzióiból.

Kerekes Éva elképesztő színészi, női, testi, szellemi tudást visz bele ebbe a rengeteg alakot öltő Nórába; már a szerzői utasítás szerint is komoly fizikai igénybevételnek van kitéve: nemcsak az ibseni tarantellát, de valószínűs akrobatamutatványokat is be kell mutatnia. Belépőjében komoly, megfontolt, elszánt nő. A kapitalista Weygang konzul (Vajda Milán) társaságában való babaházi csiripelése, az engedelmes nő balettcipős csábításai játékosak, még ha a néző számára nem világos

és szolgáltat neki szexuális örömeket, nem a valóságos emberi testnek. Mint aki a fölé nőtt, ráboruló árnyékokkal küzd, szolgálatukban raboskodik. Máskor viszont a produkció nem rejt elég feladatot szellemnek és érzéknek: a kapitalista manőverek vitái nem kihívóak, a csiripelő, ruháját húzogató baba Nóra elfáraszt, a jelenetek hézagait nehéz kitölteni, a töredékesség értetlenséget eredményez. Az előadás második fele gördülékenyebb, telítettebb.

A darab egy hetvenes évekbeli festett szobabelsőben, igazi polgári (látszat)környezetben ér véget. Hogy miért pont akkor, nemigen tudható: akár a darab megírásának idejére, akár a nyugati feminizmus fénykorára akar célozni, nem túl meggyőző. (Azt az ellentmondást leszámítva, hogy a domina-jelenet viszont egy mainak érzékelt pornókultúrába vezet.)

Ugyanakkor tény, hogy a nyugati feminizmus meghaladása ekkor, a hetvenes években kezdődik. A darab bizonyos időzavarát vagy kritikaelméleti elavultságát

BALRA FENT:  
Törőcsik Franciska,  
Szandtner Anna,  
Fila Balázs, Vajda Milán,  
Kosik Anita,  
Kulcsár Viktória

BALRA LENT:  
Kerekes Éva mint Nóra

JOBBRA: Kerekes Éva  
és Debreczeny Csaba  
(Helmer)

Schiller Kata felvételei



is, hová lett az előbbi komoly, magát kereső alak. A figurák – az egyaránt kiváló Debreczeny Csaba, Vajda Milán, Epres Attila, Ficza István, Kerekes Viktória, a női kórust alkotók: Kosik Anita, Kulcsár Viktória, Törőcsik Franciska és Szandtner Anna – sűrű életet, feszültséget, emberi kapcsolatot, jó ritmust és intenzitást visznek azokba a szituációkba, ahol a szavak pusztá tézisek és állítások. Az előadás kiváló humorának gyakran a szöveg is helyet hagy: színházi utalások, nemcserés szerepek, poentírozások gazdagítják. A textust nagyszerűen élezi Ungár Júlia fordítása.

Bizonyos jelenetek kiválóak, például az előadás a remek világítással oldja meg, erősíti fel Nóra és Helmer szadomazo-mutatványát: Nóra az egykori férj és az örök, démoni férfi óriási árnyékát ütlegeli erőteljesen,

talán az adja, hogy a magyar társadalom ugyan nem járta be a nyugati mozgalmak útját, a kritikai gondolkodás azonban már meg is haladta azt a feminizmust. A posztfeminizmus már nem a nőre, hanem az egyénre kíváncsi, azt állítva, hogy a nő ugyanolyan ember, a nem pedig társadalmi konstrukció. A diskurzus tehát a nemről áthelyeződik az individuálisra. E mozgalom, majd később az ezt teoretizáló kritikai elmélet kezdeti pillanata egyesek szerint 1968. március 8-a, amikor Párizsban a nemzetközi nőnapon a Politika és pszichológiai csoport tagjai „Le a feminizmussal!”-táblákkal vonultak fel. Kritikaelméleti szempontból Jelinek darabjával megállt az idő. Kérdésselvetése, hogy van-e bármilyen szabadság, vagy csakis a babaház fogsága van, ahová visszaküldi Nóráját, természetesen örök.

Tarján Tamás

# Iskolánk büszkeségei

**A**lma materünk, a budapesti piarista gimnázium földszinti folyosóján egykor nem titkolt önérzetességgel haladtunk el mindig az intézmény hajdani híres diákjainak emlékét őrző márványablák előtt. Ám a szólamos, aranyozott véseteknél még többet jelentett az egyszerű gépelt papírlap, amely bekeretezve függött ugyanebben a sarokban, s évenként-kétévenként gyarapított listáján az élő nevezetességek is szerepeltek. A híres 1912-es születésű évfolyamról – Örkény István, Thurzó Gábor, Hegedűs Géza és mások – az irodalmi szakkörnek köszönhetően addig is tudtunk valamicskét, s 1966-ban – a *Jeruzsálem hercegnője* című novellás-

kötet megjelenése után, kevéssel a *Tóték* premierje előtt – Örkény neve valóban felbukkant a lajstromban. Arra számítottunk, hogy szabadon választható érettségi tételünk az ő látványos írói beérkezése lesz, különös tekintettel az egyperces novellákra (nem így történt – talán mert az egypercesek még nem gyülekeztek kötetbe). Ki tudja ma már, miféle tévesztés folytán Várkonyi Zoltánt is sikeres diákelődeink közé soroltuk, nem sejtve, hogy őt a ciszterciektől igazoljuk át. A tízéves érettségi találkozón az osztály irodalom- és színházkedvelő részének egyik dumatémája *A holtak hallgatása* (1973) és a *Vérro-*

*konok* (1974) volt, mondván: nem csoda, hogy „a két piarista” jól megértette egymást, bár úgy találtuk, Örkény derekasabban kitett magáért, mint Várkonyi.

Minden ok megvan arra, hogy a jelenben tovább élő félmlútt e két nagyságának emlékét egymás szomszédóságában idézzük fel. Örkény István 1912. április 5. és 1979. június 24. között élt, Várkonyi Zoltán 1912. május 13. és 1979. április 10. között. Mindketten Budapesten születtek, és Budapesten hunytak el. Sorsuk, pályájuk, kötődésük (Örkény a második világháború előtti és alatti kitérőit: a külföldi kalandozásokat, a munkaszolgálatot, a hadifogságot nem számítva) a fővároshoz szegezte őket. Örkény István a Farkasréti temető 21-1-50 jel-

zetű nyughelyén pihen, Várkonyi Zoltán a 21-1-59 jelűn. Szomszédok.

Nagy koponyák voltak. Szabálytalan irodalomórán hospitálva hallottam egyszer, amint a legkiválóbb vezető tanárnők egyike hosszan dicséri a negyedikeseknek Örkény fejét, kivételes gondolatok fészket, „a bámulatos csontpalotát”, a katedrán üldögélő író pedig időnként játékosan megtapogatja magas homlokát, valóban az övé-e. Várkonyi bizonyos értelemben rokon feje, arcbereendezése, ugyancsak szuggesztív pillantása is nemegyszer indította el a fizimiskából sugárzó IQ-rekorder intellektus dicséretét. Sokan lejegyezték (mint munkatempójának, munkamódszerének, sokoldalúságának metaforáját): agyába ritka képességek kódolódtak, például jobb és bal kezébe fogva egy-egy ceruzát egyszerre tudta megrajzolni – tükrösen – a maga vagy más arcélét, s ugyanígy tudott egyszerre két autogramot adni, balról jobbra és jobbról balra írva.



Várkonyi Zoltán  
a Szent Johannában (1945)

Kálmán Béla felvétele

Csomós Mari a Kulcskeresőkben (1976)



Ilovszky Béla felvétele



más szóval inkább hasonlítunk *kézigránátokhoz*, mint tisztes polgárokhoz”.

A hasonlóságokban ott a számos különbség, mely háttértartott a két piknikus közé. Várkonyi egyébként is gyorsabban futott fel karrierje zenitjére, mint Örkény. A színművész-rendező 1953-ban és 1956-ban kapott Kossuth-díjat, az 1953-as Érdemes Művész és az 1962-es Kiváló Művész címtől keretkezve. Az író 1955-ös és 1967-es József Attila-díja után 1973-ig várta magára a Kossuth-díjat. Várkonyi már negyvenötven évvel ezelőtt is vállalkozó típusú, menedzser szemléletű művésznek bizonyult, Örkény jellegzetesen megfontolt magánzó maradt. VZ legendás IV. Henrik- (Pirandello, 1941), Hamlet- (1943), Raszkolnyikov- (1947) és egyéb alakításai óta a (megjátszott) örült, bolond, bomlott figurákban

Kelteti Éva felvétele

FENT: A Vérrokonok a Pesti Színházban (1974)

JOBBRA: A Pisti a Pesti Színházban (1979)

A két kortárs szakmai találkozását a Vígszínház/Pesti Színház Örkénnyel kötött művészi szövetsége, Örkény-ciklusa tette lehetővé az ezerkilencszázhetvenes évtizedben. 1979. január 20-án tartották a *Pisti a vérzivatarban* bemutatóját. Várkonyinak utolsó rendezése volt ez (betegeskedése miatt Marton László fejezte be a színre állítást), Örkénynek is utolsó bemutatója életében. Az alkotótársak közül az utóbbi több egypérfes levélben, szösszenetben üzent barátjának. Egyszer például hiába csöngetett volna nála, hogy vitatott részletekről beszélgessenek. „Némi csodálkozással láttam – vetette cetlire Örkény –, hogy az előszobacsengőd sebtapasszal van leragasztva. [...] Kissé meg vagyok lepve, hogy egy művész, aki még délelőtt realistának vallotta magát, délután sebtapasszal leragasztja az előszobacsengőjét, ami olyan műalkotás, hogy a legjobb szürrealisták is megirigyelték volna...” Nem maradt el részéről a párhuzamok keresése sem: „...rég barátágunk ellenére mindkettőnket a piknikusnak nevezett tipológia jellemez,



Kontcz Zsuzsa felvétele

érezte otthonosan magát (egészen az 1973-as *Széchenyi és az árnyak* Döblingbe zárt, a beszámíthatatlanságot inkább csak imitáló gróffáig), s ebből az attitűdből szeszélyestül-mindenestül a direktori, tanári, filmes mindennapokba is játékos-lenyűgözően átcsempészett nem keveset. Hajlott a morbiditásra. Ői beletanult a halál tiszteletébe, a „*Rózsakiállítás*”-ba. A hűvös, óvatos, mindenre felkészült, segítőkész racionalista védőfala mögé szeretett húzódni, írásaiban sokszor tematizálta a józan ész trónfosztásának veszedelmeit. Bár ő, egykor József Attila szerkesztőségi munkatársa a *Szép Szónál*, nem akarta egész népét taní-tani, fel-feléledt hajlama a megfontolt szövegekre. Így a *Kulcskeresők* szolnoki ősbemutatóján, ahol a külföldre szakadt Nobel-díjas tudós házánkfia, a repülőgép-kalamajka után külföldre azonnal vissza is forduló magyar intő magnetofon-szavai az ő hangján szóltak a közönséghez, a magyarokhoz: „Mikor jönnek rá, mi mire való? Egy kalapács: szöveget a falba verni, az a kocsonyás anyag a fejünkben: gondolatokat termelni...”

Centrális imázsával és alkotói teljesítményével egyikük sem volt elégedett. „Öregem, senki nálam őszintébben el nem tudja mondani, amit James Tyrone, hogy elpocsékoltam a tehetségemet” – Várkonyi ezzel a gyónással igyekezett elhalászni Horvai István rendezőnél az *Utazás az éjszakába* számára oly vonzó szerepét (eredményesen, noha legalább két-három riválisa volt színházában a szerepre. Ez lett azután – 1977-ben – az utolsó színpadra lépése). Örkény ugyanannyi önkritikával, öngúnnyal jelentette ki *Egyperces életrajzában*: „...újszülöttként talán elértem a tökéletességet, de aztán csak koptam, csúsztam, bukácsoltam, s bár egyre jobban kitanultam a mesterségemet, önmagamat, a bennem rejlő beteljesülést mindig elérhetetlennek éreztem.”

A tiszteletet parancsoló kétely nem is ok nélküli, hiszen Várkonyinak még említett legnagyobb szerepeit sem dicsérte maradéktalanul a kritika, agyondolgozott és feltöltődési szüneteket nem ismerő színházi-filmes-főiskolai-rádiós-közéleti mindenevésséért (valamint, nem túl burkoltan: magánéleti hedonizmusáért) el-elmarasztalták. Örkénynek is kellett elviselnie kedvezőtlen bírálatot. Akad műve, amelyet az életműsorozatok újrakiadásai jótékony homályban felednek, s az egyperces metodikában, meglehet, őt is magával ragadta a túltermelés. Ám mindez eltörpül a teljesítmény java, a két oeuvre maradandósága mellett.

Örkény és Várkonyi leginkább egy szemléleti irányzatban, (filozófiailag telített, részben történetileg konkrét – s részint a pesti flaszter által nevelt) humorformában értettek szót (már amikor): a groteszkben. Örkény bizonyult radikálisabbnak. Ő az ezerkilencszázhatvanas évek legelejétől ebben a gondolati és stílus körben mozgott. Megalkotta máig nem romló mintaműveit epikában és drámában is; esszéisztikus közelítésekkel körülírta a groteszk jellegét, modelljét. Feladott két nagy leckét az utókornak (mely nélküle valahogy nem boldogul e drámai-színpadi feladatokkal): a *Pistit* és a *Forgatókönyvet*. (Lehet, hogy az író sem boldogulna?) Várkonyi a groteszk ellensúlyaként a legkevésbé sem groteszk ab-

rázólásmódokkal is fenntartotta művészi kapcsolatait. A késő modernség lírai realista ágának nagyszerű filmje, a *Simon Menyhért születése* (1954) ugyanúgy az ő keze nyomát viseli, mint a magyar mozgókép-krimi legalizálásra tett kísérlet, a *Fotó Háber* (1963), vagy a „képeskönyv gyönyöre, szemek vasárnapja” típusú, hatványozottan romantikus regényadaptálás Jókai-filmfüzére (*A kőszívű ember fiai*, 1965; *Egy magyar nábob*, 1966 stb.). A nézők által manapság szintén változatlanul kedvelt, bár tárgyilagosan megítélve igencsak sikerületlen Gárdonyi-feldolgozásról (*Egri csillagok*, 1968) nem is beszélve.

Mégis azt kell rögzítenünk: ha – büszkeségünkre – volt (és volt) egy kis korszak, művészettörténeti periódus, amely elsősorban a magyar groteszk jelzőjével illethető, Örkénynek és Várkonyinak külön-külön és együtt kulcsszerep jutott a közép-kelet-európai groteszk más (csehszlovák filmes, lengyel színházi, szovjet-orsz zenei, szerbhorvát irodalmi) bázisaival versenyzőképes iskola fel- és továbbépítésében. Csupán a nagyjából 1965 és 1980 közötti hazai dramaturgiai és színházi mozgásfolyamatokat nézve: Örkény a *Tótékkal*, a *Macskajátékkal* élen járt ott, ahol – többek között – Páskándi Géza, Hernádi Gyula, Csurka István, Szakonyi Károly, Görgey Gábor, Eörsi István, Gyurkovics Tibor, sőt Hubay Miklós, Szabó Magda is jelen volt (néhányuk nem a Vígben, többségük ott vagy ott is). Várkonyi ugyanennek az időszaknak főleg az első felében olyan Víg-színházat szervezett műsor- és szerződtetéspolitikájával, amely – rendezői és színészi karát nézve – egy ideig ruganyosan készen állt a nyugat-európai groteszknél nem alábbvaló, más karakterű magyar groteszk, abszurd, abszurdoid játszására is. Várkonyi Zoltán érdeme (több ízben rendezői minőségében is), hogy e társulat (saját hagyományainak netán fölébe kerekedve) megpróbált utat, hangot találni Csurka, Páskándi, Hernádi, Eörsi mellett a ma már nem emlegetett, de érdemdús Szabó Györgyhöz és másokhoz. Mindez fokozatosan és nem mindig sikeresen történt, ám világirodalmi injektálásokkal (alighanem a Romain Weingarten-színmű, a *Nyár* első, 1967-es Várkonyi-rendezésével is összefüggésben) megtörtént. 1980-ban, nagyjából e folyamat végpontján, a Valló Péter által összeállított és színpadra alkalmazott *In memoriam Ö. I. Várkonyi in memoriam*jaként is hatott.

Tandori Dezső (aki még Örkény életében *A tótágas ágazatai* címmel írt remek esszét az egypercesekről) pár esztendeje virtuóz hasonlatokkal laudálta – egy gyűjteményes novellakiadás alkalmából – Nagy Lajost (akinek bámulatos-boltozatos koponyáját Örkény baráti közelségből ismerte; halálakor, 1954-ben tartalmas-szép nekrológban búcsúzott tőle). Amit Tandori Nagy Lajos műveire ért, rátapintva az *indulati groteszk* egy korai változatára, miért ne érthetnénk Örkény István és Várkonyi Zoltán, a két „kézigránát” munkásságára, a kiteljesedett *értelmi groteszk*re is? *Gondolat, lélegzet, fájdalom, fogcsikorgatás* (és megbékélés, és küzdelem a rontás ellen) summázatába illesszük be a száz éve született két klasszikus nevét: „...ha [Örkény és Várkonyi alkotásai] robbannának, a Zöld-foki-szigeteken sem lehetne zöltsalátát enni. Annyi radioaktivitás hullana.”



# Két oroszlán a ketrecben

BESZÉLGETÉS MARTON LÁSZLÓVAL

ÖRKÉNYRŐL ÉS VÁRKONYIRÓL

– *Hogyan fogalmazná meg Örkény legfontosabb örökségét a mára nézve? Életműve milyen hatással van a mai irodalomra, színházra, közéletre és humorra? Van-e egyáltalán?*

– Kevés író van ennyire jelen a mában, mint ő. Éppen ezért meglepő szembesülni azzal, hogy idén lenne százéves. Örkény valami alapvetőt ragad meg Magyarországról, rólunk, a nemzeti karakterről, arról, hogy milyenek voltunk, vagyunk, leszünk. A mai magyar irodalomban sokan vallják, hogy tanultak tőle. Ők nem epigonok, de számukra Örkény öröksége eleven, napjainkban is érvényes.

– *Jó-jó, de szerintem nem eléggé. Vagy legalábbis nem annyira, mint kellene. Miért van például olyan kevés Örkény-bemutató országszerte?*

– Győrben most mutatták be a *Tótékat*, Nyíregyházán a *Kulcskeresőket*, a Pécsi Harmadik Színház is játssza a *Tótékat*, aztán itt a *Macskajáték* az Örkényben. Ez kapásból négy. Jelenleg nem tudok klasszikus magyar író, akitől négy színházban játszanának darabot.

– *A Tóték valóban kivétel, azt olykor-olykor előveszik, de például a Pistit nem.*

– A *Pisti* bonyolultabb, történelemszemléletében tán még ma is meg-hökkentően szokatlan darab, és egy korszakot is lezár. De biztos vagyok benne, hogy az elkövetkező száz évben is lesznek belőle bemutatók. Egyébként Örkény a közbeszédben is állandóan jelen van, hivatkoznak

rá, idézik. Az a szemléletmód, amellyel annak idején a magyar irodalomban, egyébként már nem fiatal emberként, megjelent, és amit groteszknak nevezünk, valamennyiünk gondolkodásmódjára és látásmódjára hatott. Arra is, ahogyan ma egy rendező olvas, vagy ahogyan értelmez akár egy klasszikus darabot. Egyébként a Színművészetin a felvételizők is gyakran Örkényt hoznak vizsgaanyagként.

– *Ön hogy találkozott Örkénnyel? Az emberrel és a művésszel?*

– Radnóti Zsuzsán keresztül ismerem meg, és később, évek alatt, talán nem szerénytelenség azt mondani, barátok lettünk. A *Pisti* ősbemutatója előtt Várkonyi hirtelen megbetegedett, és egy tüdőrontgen után azonnal kórházba kellett vonulnia. Előző nap engem kért meg, hogy az előadás utolsó próbaperiódusát vegyem át, és fejezzem be a munkát. Várkonyi nem azt kérte, hogy szolgáljalak végig, hanem azt mondta, ne legyek tekintettel senkire, még rá sem. Tegyem, amit a legjobbnak gondolok. Azon a bizonyos napon kérte, nézzek meg egy öszszpróbát, mondjam el, hogy a látotakról mit gondolok, ezt megbeszéltük, olyan volt, mint aki végrendelkezik. Majd elbúcsúzott a színészektől, minden szentimentalizmus nélkül. A társulat megértette a helyzetet, elfogadtak az első pillanattól kezdve. Rendkívül igényes, hosszú próbákat tartottunk, és ők elképesztő odaadással dolgoztak.

– *Volt valami közös Várkonyi és Örkény gondolkodásában?*

– A kulturális hátterük, műveltségük, nemzedéki gyökereik, fogékonyságuk az újra hasonló volt. Ők ketten nagy párost alkottak. Korábban Várkonyi rendezte *A holtak hallgatását*, amit Örkény Nemeskürty István *Requiem egy hadseregért* című regényből írt. Megrendítő dokumentumjáték született. Ez volt a *Pisti* mellett Várkonyi egyik legizgalmasabb rendezése. Látszólag rendkívül szikár, puritán, minimál színházi forma, tele váratlan és különleges megoldásokkal, humorral és lírával. A *Pisti* viszont színház- és keletkezéstörténeti szempontból is meghatározó. Egy normális országban nem kellett volna tíz évet várni a bemutatójára.

– *Igaz, hogy Várkonyi bejárta Aczélhoz, hogy végre engedélyezzék a darabot?*

– Hogy járt-e Aczélnál, nem tudom. De Örkény és Várkonyi számtalan levelet írt a bemutató érdekében, sokáig hasztalanul. Ezeket olvasva valami fog-

csikorgatóan fájdalmasat lehet megérteni arról a korról, amelyben éltek, és alkotni voltak kénytelenek. A tragikusan groteszk szélmalomharcot, az őket bedarálni próbáló kultúrpolitika ellen folytatott küzdelmet. A korabeli *Népszabadság* kultúrrovata, mely az aczéli politika ízlését követte, ezekben az években asszisztált ehhez a méltatlan játékhoz. Néha arra gondolok, hány évet loptak el kettejük életéből azok a politikusok és újságírók, akik a *Pisti*t betiltották, vagy közreműködtek ebben az egyenlőtlen sakkpartiban. Végül '79-ben mutatták be a darabot a Pesti Színházban. Tíz év küzdelem után! Egyébként a szereposztás ezek alatt az évek alatt módosult. Latinovits lett volna Pisti, majd a színház Darvasra gondolt, aztán hosszú évek teltek el, és a szerepet végül Tordy Géza kapta, ami szerencsés döntésnek bizonyult, mert Tordy tisztasága, karizmatikus naivitása, stílusérzéke tökéletes találkozás volt a Várkonyi-előadás felfogásával. Paradox módon egy másik véletlen is az előadás javára vált. Sulyok Mária a színházzal való feszült viszonya miatt nem vállalta Rizi szerepét, így került bele Gobbi Hilda. Szereposztási telitalálatnak bizonyult, mert saját történelmi és emberi tapasztalatai hitelesítették és költőivé tették az alakítását. Idegtépő küzdelmek árán jött létre az előadás, és még a fogadtatásba is rengeteg üröm vegyült. A kritikusok egy része azzal támadta a darabot, hogy laza villámtréfák füzére, kabaréjelenetek egymásutánja, egyáltalán nem értették

#### EGYPERCES

A Nagy Magyar Lexikonból

16. kötet: Téba–Zsuzsok

Címszó: VÁRKONYI, Zoltán (1912– )

faesztergályos, a Vígszínház igazgatója, a Színművészeti Főiskola rektora, színész és rendező, filmíró és filmrendező, férj, apa, nagyapa, Malonyai Dezső közeli barátja.

Művészi tevékenységének kiemelkedő eseménye: Latinovits Zoltánt fölfedezte, kirúgta, újra fölfedezte, újra kirúgta, a heves lábmozgástól isíászt kapott, melyet felesége, Szemere Vera (l. ott) forró fazékfedővel sikeresen tud elmulasztani.

(l. még DERÉKTÁJI BANTALMAK, IV. HENRIK, MAGAS VÉRNYOMÁS, SZÉCHENYI)

/ö. i./

meg a jelentőségét, stiláris újszerűségét, azt, hogy szemléletével teljesen ismeretlen ablakot nyitott a magyar drámaírásban. Nem akarták felismerni, hogy merőben új filozófiájú, a magyar sorsot újszerűen átgondoló darabról van szó, amely vállalásában, filozofikusságában méltó párja *Az ember tragédiájának*. Majd fordult a széljárás, és vele megváltozott a kritikai megítélés. Egyébként a dráma korábban már megjelent kötetben, mégpedig egy ravasz kultúrpolitikai játszma részeként. Azzal a céllal, hogy már a bemutató előtt kompromittálják, megírják, hogy nem is olyan jó darab, és érthetetlen a legenda, amely körülveszi. A kritikusok egy része politikai szempontok alapján próbálta kisebbiteni az írás jelentőségét. Ugyanakkor érdekes módon megjelenhetett egy elemző, nagyra értékelő kritika is, pont a *Népszabadság*ban. És persze voltak, akik megvédték, például Berend T. Iván



Várkonyi Zoltán

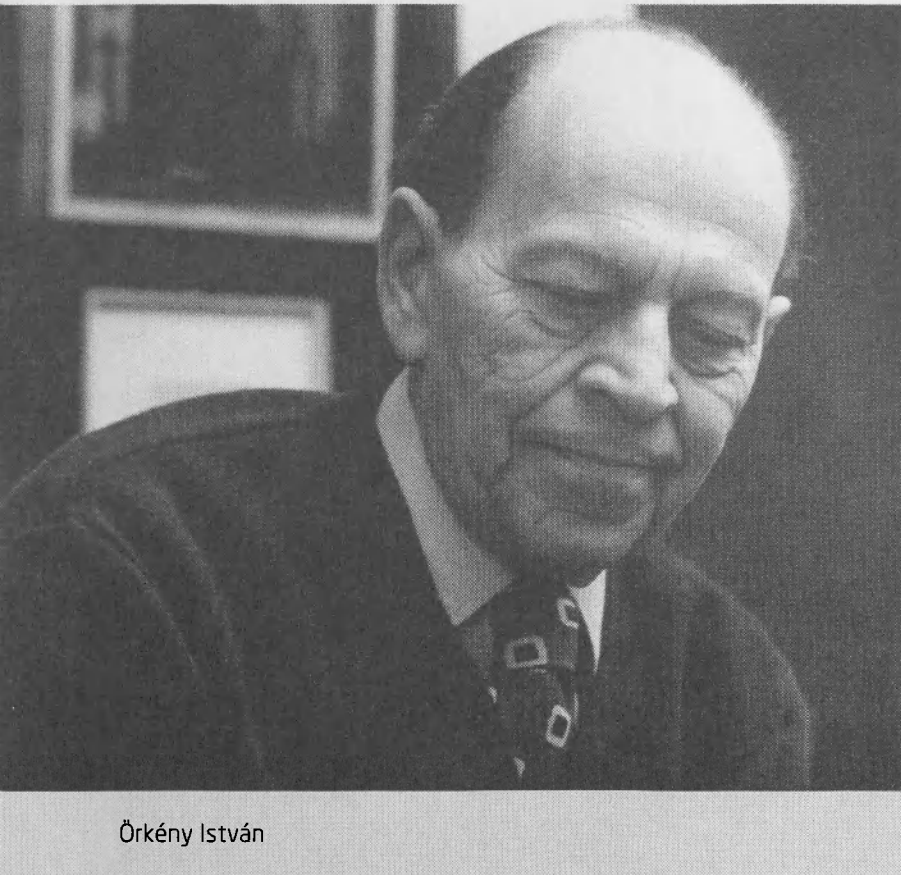
közgazdászprofesszor kiállt mellette egy kitűnő cikkben az *Élet és Irodalomban*, és a Kossuth Klubban rendezett vitaest rendkívül elemző és méltató szövegei is hozzájárultak a kritikai közvélemény megváltozásához. (Az est egyik szervezője Földes Anna volt.) Egyik délután Aranytól *A nagyidai cigányokat* idéztük egymásnak Örkényvel. „S kezdék nevetni a sírás helyett [...] s e kétségbeesett kacaj lón Nagy-Ida.” Szóval a *Pisti* értékeit csak később ismerték fel és fogadták el, és sokkal később került bele a magyar kánonba. Amikor jó néhány évvel később a Vígszínházban egy új produkcióban bemutattuk, úgy éreztem, a nagyszínpadi előadás szellemi és erkölcsi elégtétel Örkénynek és Várkonyinak is azokért az évekért, amíg a darab be volt tiltva.

– *De közönségikere legalább volt Várkonyi előadásának?*

– Rendkívüli sikere volt. Egy teljesen új hang jelent meg velem. Örkény és Várkonyi kapcsolata azonban a próbák alatt – mély barátságuk ellenére is – változó, sőt elég gyakran feszült volt. Várkonyi elkeseredő energiákat mozgósított a *Pisti* próbáiban. Talán az ösztönei súgták neki, hogy ez lesz élete utolsó munkája. Esténként már lázas beteg volt. Örkénynek különleges színházi érzéke volt, és ha bejárt a próbákra, mint egy rendkívüli érzékenyséű diagnosztika megmondta az embernek, hol a baj. Így aztán persze súlyos sebeket ejtettek egymáson. Leveztek. Sokat.

– *Min veszekedtek?*

– Nem veszekedésnek mondanám, inkább késhegyig menő vitáknak. Pillanatokról, gesztusokról, hangszókról volt szó, de igazi színházi ember számára egy szó vagy gesztus életkérdéssé tud válni. Olyanok voltak, mint két oroszán, ha egymás mellé kerülnek egy ketrecben. A *Pisti* próbaperiódusának ebben a szakaszában a részletek igazságáról volt szó, egy adott színházi pillanat legtokéletesebb megfogalmazásáról, és ebben egyikük sem ismert tréfát. Elővették a jataágánt, a másikba tövig beleszúrták, aztán amikor már ömlött a vér, kihúzták, másnap kicsit lemosták, aztán kezdtek előlről, vagy úgy folytatták tovább, teljes egyetértésben,



Örkény István

mintha mi sem történt volna. Nem ritka ez a fajta feszültség a színháztörténet más nagy alkotópárosainál sem. Ismerjük Csehov és Sztanyiszlavszkij bonyolult kapcsolatát vagy a közelebbi múltból Elia Kazan és Arthur Miller, illetve Kazan és Tennessee Williams viharos összetűzéseit. Ma az ember nagyon becsüli, hogy Örkény és Várkonyi ilyen szenvedéllyel tudtak harcolni azért, hogy közös előadásuk tökéletes legyen.

– *Várkonyi színigazgatóként vagy rendezőként volt inkább korszakalkotó?*

– Nehéz különválasztani a kettőt. Ízig-véri színházi ember volt. Rendezőként jó néhány jelentős előadás fűződik a nevéhez. Rendkívül szuverén, erős elképzelésekkel rendelkező, pontos gondolkodású rendező volt, invenciózusan instruált, szellemesen, pontosan, tömören. Egyébként ösztönszerűen vonzódott a nagy egyéniségekhez. Számos izgalmas színészt fedezett fel. Például Darvast, Pécsi Sándort. Latinovitsot, aki akkoriban segédszínész volt Debrecenben, Anouilh *Romeo és Jeanette* című darabjában látta először. Várkonyi behív-

ta egy szerepre a rádióba, hogy személyesen is találkozzanak, és hogy kipróbálja, milyen ezzel az ismeretlen fiatalemberrel együtt dolgozni. A következő évben már Romeónak szerződtette a Vígszínházba. Különleges érzéke volt a tehetség felismerésére. A Színművészeti is élményszerűen felvételiztetett.

– *Voltak Várkonyinak ellenségei?*

– Biztos voltak ellenségei és irigyei. Sok rossz, gonosz pletyka keringett körülötte, az egyik szerint például helikopterrel közlekedett, miközben a Nagyajtai utcában lakott egy magasföldszinti lakásban. De a helikopter belefért abba a folklórba, ami őt körülvette.

– *Ön Várkonyi alatt kezdte rendezői pályáját. Milyen volt a kapcsolatuk?*

– Én Nádasdy Kálmán osztályában végeztem, az Operaházban és a Vígben voltam asszisztens. Később Várkonyi szerződtetett a Vígszínházhoz. Nagyon sokat köszönhetek neki, és amennyire egy fiatalember és egy idős mester közel kerülhet egymáshoz, annyira mi közel kerültünk. De végig magázódtunk. Várkonyi „fedezte fel” Székely Gábort is. Szolnokon megnézte a *Macskajáték* ősbemutatóját, és azonnal megérezte, milyen rendkívüli darabot és milyen különleges rendezői teljesítményt lát. Még azon az estén meghívta az előadás akkor még fiatal rendezőjét, hogy állítsa színpadra a darabot a Pesti Színházban. Székely előadása Bulla Elmával, Sulyok Máriával, Greguss Zoltánnal, Halász Jutkával és Bodnár Erikával a mai napig legenda. Egyébként Várkonyi legnagyobb korszaka egybeesett a magyar dráma hatvanas–hetvenes évekbeli izgalmas, szerencsés időszakával. Az Örkény-darabok mellett ekkor született Szakonyi *Adás-hibája*, a Gyurkovics-darabok, Hernádi Gyula *Királyi vadászata*, Csurka korai darabjai. Aztán olyan művek jöttek, amelyekben már én is részt vettem, a *Képzelt riport*, a *Harmincéves vagyok*, a *Jó estét, nyár*, majd valamivel később Sarkadi Imre

*Kóműves Kelemenje*, de volt Páskándi-, Illyés-, Sütő-, Székely János-bemutató is. Nem volt Magyarországon még egy olyan színház, amelyik ennyi kortárs magyar drámát mutatott volna be, és ez nagyban Várkonyi színházvezetői képességének és Radnóti Zsuzsa dramaturgnak volt köszönhető.

– *Színésznek milyen volt Várkonyi?*

– Fiatalkori szerepeiben, Hamletként, IV. Henriként persze nem láthattam, csak hallottam róla. Különleges színész volt, de sajnos a Vígben kevésszer lépett színpadra, mert úgy érezte, színházigazgatóként nem illik sokat játszania. Utoljára O' Neill *Utazás az éjszakába* című drámájában lépett fel Ruttkával, Horvai István rendezésében. Megrendítően játszott, tökéletesen azonosult a szereppel. Ezt az utolsó alakítását sem öröközte meg semmilyen felvétel, csak az emlékezetünk őrzi, hogy milyen kivételes művész, milyen nagy színházi teremtő egyéniség volt.

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE: KOZÁR ALEXANDRA

Gajdó Tamás

# A magyar színházi élet újjászervezése 1945-ben

VÁRKONYI ZOLTÁN AZ ÖTÖS BIZOTTSÁGBAN

A felszabadult Budapest első polgármestere, dr. Csorba János 1945. január 30-án rendeletet adott ki a budapesti színházak működésének megindítására. A rendelet a Magyar Művészek Szabad Szakszervezetének Színházi Osztályát bízta meg a színházi szakma dolgozóinak összeírásával, nyilvántartásba vételével és a munka megszervezésével.

Gobbi Hilda emlékezésében így kommentálta a rendeletet: „Hát igen: állítsuk helyre a színházakat! Rom, rom, éhínség, villany sincs, víz is alig... Major, Várkonyi és én elindultunk, hogy egyáltalán fölmérjük a helyzetet.”

Gobbi – források hiányában – a folytatást nagyvonalúbban adta elő: „Felmérésünk után újabb ülésen kinevezték a romszínházak igazgatóit, abban a reményben, hogy az egyéni felelősség gyorsabban teremt a semmiből valamit.”<sup>1</sup>

A színész itt nem szólt arról, hogy Both Béla, Major Tamás, Oláh Gusztáv és Várkonyi Zoltán mellett ő is tagja lett a Budapesti Nemzeti Bizottság által megalakított öttagú színművészeti bizottságnak. S nem említette 1945. február 13-án kelt javaslatukat sem, mely nemcsak adminisztratív intézkedéseket és később módosított határozatokat tartalmazott, hanem művészeti kérdéseket is érintett. Az ötös bizottság javaslata az újjászülető színházi élet manifesztumaként is olvasható. Kiderül belőle többek között az is, hogy – hasonlóan a Tanácsköztársaság színházpolitikai törekvéseihez – a munkásközönség számára már ekkor önálló intézményeket akartak alapítani.

Kétségtelen, hogy a szöveg megfogalmazásában Várkonyi Zoltán komoly szerepet játszott. Várkonyi 1943 novemberében ott volt a majdani háború utáni színházi élet kereteiről egyeztető színészgyűlésen, melyet a *Népszava* rendezett. A kiváló színész a Madách Színházban eljátszott szerepeivel a németellenes agitáció jelképévé vált. Részt vett Horváth Árpáddal a háború utáni színházi élet újjászervezésében, ahogyan ezt Magyar Bálint is feljegyezte: „1944. december elseje táján [...] elmondta nekem a színházak tervezett, háború utáni felállítását.”<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Gobbi Hilda: *Közben*. Budapest, Szépirodalmi Kiadó, 1984, 207.

<sup>2</sup> Magyar Bálint: *A Magyar Színház története (1897–1951)*. Budapest, Szépirodalmi Kiadó, 1985, 460.

Bár Gobbi Hilda és Major Tamás emlékezése is megjelent a Várkonyi Zoltán pályáját bemutató, 1980-ban Szántó Judit szerkesztésében kiadott kötetben, egyikük sem idézte fel azt a döntő pillanatot, amikor megszövegezték azt az indítványt, mely évekre meghatározta a magyar színházművészet sorsát.

Az 1945 utáni magyar színháztörténet becses forrását az Országos Színháztörténeti Múzeum kéziratára őrzi, leltári száma: 55.1381. A gépirat hátán a Nemzeti Színház iktatókönyvének pecsétje – 2/1945; ÉRK: febr. 13. – található. Az okmányt a nyilvánvaló elütéseket javítva, mai helyesírás szerint közöljük. A színháztörténeti tényekre a jegyzetekben hívjuk fel a figyelmet.

---

## A Budapesti Nemzeti Bizottság által kijelölt öttagú színművészeti bizottság javaslata a magyar színházi élet átszervezésére

---

Célunk, hogy színházi életünket megtisztítsuk, színvonalát fölemeljük, s hogy a színházat az egész nép számára hozzáférhetővé tegyük. Az igazság szolgálatában álló, a legszélesebb rétegek bevonásával, demokratikus alapon működő színházakat és rokon intézményeket akarunk. E cél érdekében művészi és politikai igazolás kell végeznünk. Szigorú művészi elvek bevezetését tartjuk szükségesnek, s olyan szervezet és rendszer fölépítését, amely biztosítsa, hogy a nemzeti és az egyetemes drámairodalom minden igaz értéke kivétel nélkül eljusson ahhoz a közönséghez, amely valóban az egész magyar népből álljon.

Ennek a célnak az érdekében az ötös bizottság a következő gyakorlati javaslatokat teszi:

### I. Szervezet

1. A Nemzeti Bizottság által kinevezett színházi ötös bizottság felszólítására megalakuló igazolóbizottságok (öttagúak) színházanként megkezdik a fővárosi színházak, színházi alkalmazottak és munkások igazolását. Javaslataikat 25 tagú általános igazolóbizottság bírálja felül (színészek, műszakiak, színházi alkalmazottak és minden politikai párt egy-egy kiküldött megbízottja). Az igazolóbizottság háromféle döntést hozhat:



Várkonyi Zoltán (1946)

- a) felvétel,
- b) végleges elutasítás,
- c) időleges (e szezorra szóló) elutasítás.

Az időleges elutasításnak akkor van helye, ha a politikai magatartás végleges elutasítást nem indokol, vagy ha a szakképzettséget a jelentkező nem tudja kellőképpen igazolni.

Az igazolóbizottság működését mindaddig folytatja (vidéki színészek, később jelentkezők), amíg az Egyesület véglegesen meg nem alakul, és az Egyesület alapszabályait az illetékes kormányhatóság jóvá nem hagyja. Ezen időpont után a felvételek ügyében az alapszabályok szerint az Egyesület maga dönt, ha csak az igazolóbizottság működését az Egyesület továbbra is nem kívánja meghosszabbítani.

2. Az általános igazolóbizottság által felvettek megalakítják a Magyar Művészek Szabadszervezete színházi csoportjaként működő Színészegyesületet. A Színészegyesület érdekképviselői szerv. Tagjai három csoportban tömörülnek:

- a) színészek,
- b) igazgatók, rendezők és egyéb színházi szellemi munkások,
- c) színházi fizikai munkások.

A Színészegyesület benyújtandó és jóváhagyandó alapszabályok szerint működik. Későbbi tagfelvételek, törlések ügyében maga dönt, alapszabályai szerint. Demokratikus szervezet, amely a szakszervezetek felépítéséhez hasonlóan áll tagjainak jogos igényei mögött. Mindhárom csoportja a Bajza utca 18. számú házban székel. Működési köre az alábbi három fő problémát öleli fel:

- a) a tagok érdekképviselője a szerződések megkötésénél és megtartásánál,
- b) a tagok szociális ügyeinek felkarolása,
- c) a nyugdíjkérdés megoldása. Összes nyugdíjegyesületek összesítése, a szerzett jogok tiszteletben tartásával.

3. Az ötös bizottság javaslatára a Színészegyesület később meghatározandó számú tagját megválasztja, és kiküldi az Egyesület művészi képviselőiként. E kiküldött tagok alkotják a Színészotthont, amely egy része a hasonló módon létrejött Művésztotthonnak, melyben a magyar szellemi élet elitje foglal helyet, s amely a különböző művészi ágak képviselőinek állandó összedolgozásával kultúránívónk felemelését segíti elő. A Színészotthon tagjai ugyancsak a Bajza utca 18. számú házban kapnak helyiségeket. Feladatuk állandó tanácsadókként szerepelni az ötös bizottság mellett a következő területeken: [a] színházak (fővárosiak és vidékiek) műsor- és költségvetés-javaslatainak elbírálása; műsoruk és nívójuk szemmel tartása és ellenőrzése. A színészoktatás megreformálása; paraszt és munkás színjátszók szemináriumai alapon való nevelése. Színházaink technikai és gazdasági kérdéseinek megoldása, javítása. Darabkiadás. Nagy, át-

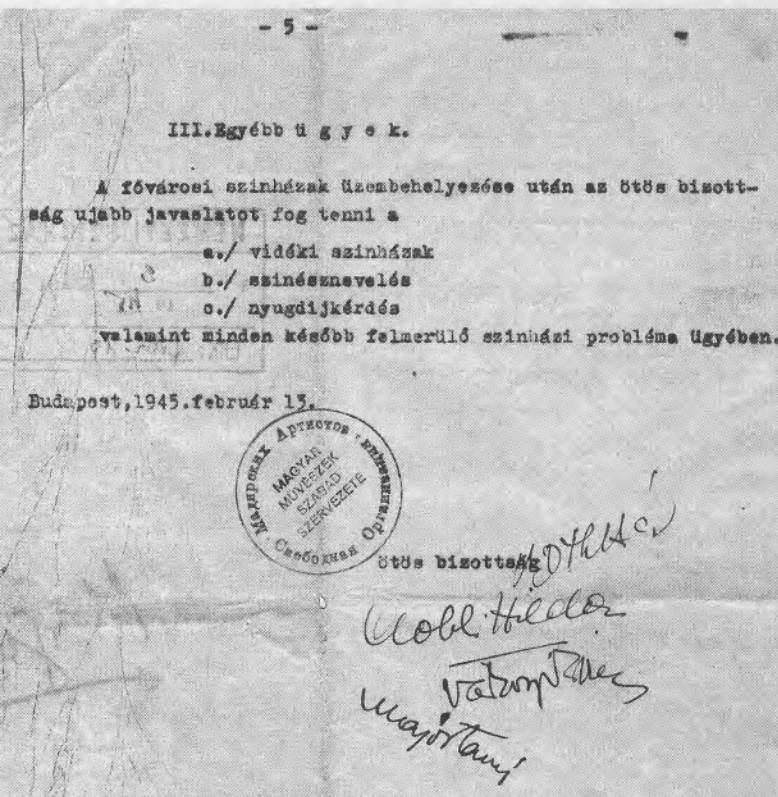


Várkonyi Zoltán, Major Tamás és Gobbi Hilda (1945)

fogó európai kiadóvállalat létesítése. A Művésztotthon többi csoportjaival való együttműködés. Más nemzetek színházi életének képviselőivel kapcsolatok teremtése. Emellett hivatalos összekötő és tanácsadó szerep vállalása a kormányzat oldalán a színházi problémák minden területén.

## II. Fővárosi színházak

1. Az ötös bizottság javasolja, hogy a Polgármester, illetve a Nemzeti Bizottság adja ki az állami színházak, valamint a fővárosi magánszínházak színháznyitási engedélyeit. A kijelölt színigazgatók az ötös bizottság meghallgatása után, annak intenciói szerint, a Színészegyesület jóváhagyandó alapszabályaiával összhangban haladéktalanul szervezzék meg társulataikat, és színházuk megnyitása érdekében minden lehető teygenek meg. Színház csak a Nemzeti Bizottság engedélyével nyílhat meg. Színész csak az ötös bizottság, illetve később csak az



Egyesület alapszabályaiban foglalt feltételek mellett léphet fel.

2. A M[agyar] Kir[ályi] Operaház és a Nemzeti Színház megtartják állami, a Városi Színház megtartja városi jellegét; a többi fővárosi színházak megtartják magánszínházi jellegüket, amennyiben saját tőkéjükkel nyitnák meg az új igazgatók színházaikat. Mivel azonban műsor és nívó mindenkor és mindenütt az ötös bizottság ellenőrzése alatt áll: a tőkének a színház művészi irányításába beleszólási joga nem lehet.

3. Az egyes fővárosi színházakra vonatkozóan az ötös bizottság az alábbiakat javasolja:

a) M[agyar] Kir[ályi] Operaház

Igazgató: Nádasdy Kálmán.

Háromtagú direktórium azonnal megszűnik. Heti há-

rom előadásban átmenetileg a Magyar Színházban játszik.<sup>3</sup>

b) Nemzeti Színház

Igazgató: Major Tamás.

Heti négy előadásban átmenetileg a Magyar Színházban játszik.

Nyitás: február 17. Csokonai: *Karnyóné*.<sup>4</sup>

c) Városi Színház

Igazgató: Fricsey Ferenc és Somogyi László.

Az újonnan megszervezendő Népopera és fővárosi zenekar működési helye.<sup>5</sup>

d) Vigaszínház

Igazgató: Jób Dániel.

Átmenetileg az együttes előadási helye a Rádus mozgó mindaddig, amíg az új Vigaszínház felépül.

Nyitás: előreláthatólag: Gorkij: *Éjjeli menedékhely*.<sup>6</sup>

e) Ifjúság Színháza (A Royal Színház épületében)

Igazgató: Both Béla.

A Demokratikus Ifjúsági Szövetség kezelésében.

Nyitás: március 15.<sup>7</sup>

f) Szabad Színház (Az Andrássy Színház épületében)

Igazgató: Várkonyi Zoltán.

Nyitás: március 12.<sup>8</sup>

g) Belvárosi Színház

Igazgató: Bárdos Artúr.<sup>9</sup>

h) Fővárosi Operettszínház

Igazgató: Fényes Szabolcs.<sup>10</sup>

i) Pesti Színház (A Vigaszínház testvérszínháza)

Igazgató: Jób Dániel.<sup>11</sup>

j) Nemzeti Kamaraszínház (A Nemzeti Színház testvérszínháza)

Igazgató: Major Tamás.<sup>12</sup>

k) Bábszínház

Igazgató: Rév István.<sup>13</sup>

l) Vidámszínház

Igazgató: Békeffy Gábor és Pethes Sándor.<sup>14</sup>

m) Chanson Színház (A Komédia Orfeum épületében)

Igazgató: Medgyaszay Vilma.<sup>15</sup>

n) Munkás Színházak (az Erzsébetvárosi, Józsefvárosi és Kisfaludy Színházak helyiségeiben)

Vezetője: a M[agyar] M[űvészek] Sz[abadszervezete] által kiküldendő igazgatótanács.<sup>16</sup>

<sup>3</sup> Az Operaházban 1945. február 8-án Székely Mihály, Nádasdy Kálmán és Komáromy Pál direktóriumra vette át az irányítást. A tervezettel ellentétben ez csak 1945. április 24-én szűnt meg; ekkor Komáromy Pál lett az igazgató. A Magyar Színházban nem tartottak előadásokat. Az első bemutatóra 1945. február 25-én került sor: Kodály Zoltán *Missa Brevis*-ét adták elő az alsó ruhatarban. Az első színpadi előadást 1945. március 15-én rendezték meg.

<sup>4</sup> A bemutatót végül március 1-jén tartották az Andrássy út 69. szám alatti kamaraszínházban, Major Tamás rendezésében.

<sup>5</sup> A Városi Színházban 1946–1948 között mozielőadásokat rendeztek.

<sup>6</sup> A Rádus mozi a Nagymező utca 22–24. szám alatt működött, a mai Thália Színház épületében. Makszim Gorkij *Éjjeli menedékhely* című drámáját 1945. május 30-án mutatták be Somló István rendezésében.

<sup>7</sup> Both Béla végül Szabad Színház néven nyitott színházat az Erzsébetvárosi Színház épületében, a Városligetben. Ernst Toller *Géprombolók* című művét adták elő 1945. március 3-án.

<sup>8</sup> Művész Színház néven 1945. április 1-jén tartották az első bemutatót: John Steinbeck *Lement a hold* című művét Várkonyi Zoltán rendezte.

<sup>9</sup> A Belvárosi Színház 1945. május 5-én Török Sándor *Különös éjszaka* című művével nyitotta meg kapuit.

<sup>10</sup> Fényes Szabolcs 1945. április 5-én a *Csárdáskirálynő* premierjével kezdte meg igazgatói működését.

<sup>11</sup> A Pesti Színház a Révay utca 18. szám alatt működött. Első bemutatóját 1945. október 12-én tartotta. Zilahy Lajos *Fatornyok* című művét Ajtay Andor rendezte.

<sup>12</sup> A Nemzeti Kamaraszínház az Andrássy út 69. szám alatt játszott 1948 nyaráig. Akkor átadták a helyiséget a Művész Színháznak, melynek kamaraszínháza Kis Kamara néven tartotta előadásait az államosításig.

<sup>13</sup> Rév István 1945 szeptemberében még megnyitotta színházát, de kiderült, hogy a Podmaniczky utca 8. szám alatti helyiség bérelti szerződése már 1942 novemberében lejárt. A kultuszminisztérium az egykori István Király Szálló épületében diákotthont nyitott az épületben; Rév hiába fellebbezett, színházát végleg bezárták.

<sup>14</sup> A társulat végül Pódium Kabaré néven játszott a Nagymező utca 11. szám alatt; *Szajkósár nélkül* című bemutatkozó műsorukat 1945. március 27-én adták elő.

<sup>15</sup> A Medgyaszay Színpad 1945. április 19-én tartotta megnyitó műsorát a Jókai tér 10. szám alatt, a mai Kolibri Színházban.

<sup>16</sup> A tervből semmi sem lett. Az Erzsébetvárosi Színházba Both Béla Szabad Színháza költözött, a Józsefvárosi Színházban 1948-ig nem tartottak előadásokat. Ekkor – egyetlen évadra – Kárpáti Pál került az igazgatói székbe. Az óbudai Kisfaludy Színház épületét bombatalálat érte, 1945-ben lebontották.

A felsoroltakon kívül később teszünk javaslatot a Jókai Színház ügyében.<sup>17</sup>

E téren meg kell említenünk még az alábbiakat:

Kolozsvári Nemzeti Színház. A jelenlegi körülmények között a többi színházakhoz hasonlóan feloszlatandó. Tagjait más színházak szerződteshetik.

Szegedi Városi Színház. Budapesten tartózkodó társulatát jelenlegi rendezője Szegedre akarja vinni. E tervei akadályokat nem gördítünk. A fővárosban való működésük esetén azonban e társulat tagjainak is haladéktalanul igazolóbizottságot kell létrehozniuk, csak igazolt tagjai játszhatnak, illetve működhethetnek tovább (Zeneakadémia Kisterme).

Magyar Színház. Mivel egyelőre a M[agyar] Kir[ályi] Operaház, a Nemzeti Színház és a Népopera az épületet saját előadásai számára veszi igénybe: átmenetileg önálló együttesel nem rendelkezhetik. Kérjük a Nemzeti Bizottságot, hogy a Magyar Színház épületét azonnal bocsássa a fent említett színházak rendelkezésére. Később, ha a felsorolt színházak helyreállítása befejeződik: realista színház létesülne benne, később javaslandó vezetés mellett.<sup>18</sup>

### III. Egyéb ügyek

A fővárosi színházak üzembe helyezése után az ötös bizottság újabb javaslatot fog tenni a

a) vidéki színházak,

b) színésznevelés,

c) nyugdíjkérdés,

valamint minden később felmerülő színházi probléma ügyében.

Budapest, 1945. február 13.

Ötös bizottság

Both Béla, Gobbi Hilda,

Várkonyi Zoltán, Major Tamás<sup>19</sup>

(Magyar Művészek Szabad Szervezete / Свободная Организация Мадярских Артистов feliratú pecséttel)

<sup>17</sup> A Városligetben, a *Fesztly-körkép* egykori épületében lévő színházi vállalkozás utolsó igazgatója 1945–1949 között Kárpáti Pál volt. Az államosítás után az épületet lebontották.

<sup>18</sup> A Magyar Színházban 1945 tavaszán a Nemzeti Színház tartott előadásokat. Both Béla igazgató és a Szabad Színház együttese csak 1945 augusztusában költözött az épületbe.

<sup>19</sup> Oláh Gusztáv aláírása nem szerepel.

Koltai Tamás

# Két Örkeny-levél

Örkeny Istvánnal személyesen főként a Víg-színház és a Pesti Színház bemutatóin találkoztam. Életének utolsó éveiben gyakran esett úgy, hogy mellé szolt a jegyünk, ilyenkor alkalmam volt pár szót váltani vele. Egyszer a Nemzeti Színházban is találkoztunk, és jól emlékszem, hogy a premier után a fanyalgókkal szemben szenvedélyes szemrehányással ecsetelte a bemutatott kortárs magyar szerző művének erényeit. Nemigen ismertem nála barátságosabb, közvetlenebb, szerényebb embert. MGP-vel együtt elkísértük a *Macskajáték* leningrádi (szentpétervári) bemutatójára, és átszállás közben, a varsói repülőtéren elnézést kérve szabadkozott, amiért rossz sorsunk őmiatta efféle strapákra kényszerít mindkettőnket. Amikor meghalt, ezt is megírtam a róla szóló nekrológban.

Két levelet kaptam tőle. Az elsőt a *Kulcskeresők* Székely Gábor rendezte, 1975. novemberi szolnoki bemutatóját követően, amelyről kétszer is írtam. Az Örkeny említette tanulmánya a *SZÍNHÁZ* 1976. februári számában jelent meg (meglepő, hogy milyen gyorsan reagált, a levél dátuma február 2.). A másik, esszé-szerű írás, amelyet kritikának nevez, *Bolyongó, a giccseber* címmel az *ÉS* január 31-i számában látott napvilágot, és a darab enigmatikus figurájának, a „boldogsággal üzletelő”, „a szépség esztétikájának” örve alatt érzélgősséget, konfliktusmentességet hirdető, „a minden-

napokat a középszerű ember számára illúziókkal megédesítő” Bolyongónak az értelmezésére tett kísérlet. (Ma, „a remény színházában” a karakter élőbb, mint valaha.)

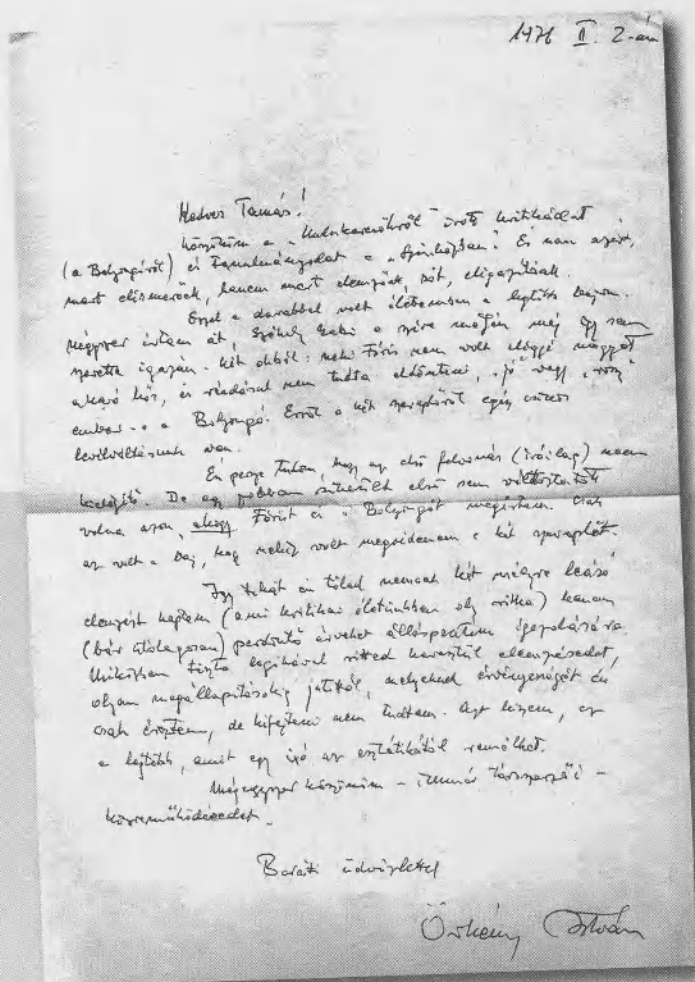
A másik levelet *Színházfaggató* című, a Gondolat Kiadónál 1978-ban publikált könyvem megjelenése után kaptam Örkenytől. Ennek első fejezetében próbálkoztam azzal, hogy megrajzoljam drámaírói portréját *Örkeny István, a vízenjáró* címmel. A cím a *Pisti*-dráma egyik jelenetére utalt, amelyben Pisti, darabjának befejezése után – nyilván euforikus állapotban –, sikerrel jár a vízen. A tanulmányban igyekeztem igazolni azt a véleményemet, hogy Örkeny dramaturgiája – elsősorban éppen a *Pistire* hivatkoztam – „a magyar színház előtt jár”, mert előadásakor „sem mire sem lehet menni lélektani pepecseléssel, atmoszférateremtéssel, komótos építkezéssel”. Levontam a következtetést: „Ha a *Pisti* történetesen lengyel drámának születik, a lengyel színházakban már valószínűleg régóta állandó repertoárdarab, mint Rózewicz *Kartotéka*. Sokáig mi sem tarthatjuk talonban. Nemcsak Örkeny legjobb színművéről, hanem az új magyar dráma kivételes remekéről van szó. De ezt csak a színpad bizonyíthatja be róla társadalmilag érvényesen.”

A tanulmányt 1977-ben írtam, a könyv a visszautasítását javasoló Nagy Péter akadémikus lektori akadé-

1976. II. 2.

koskodása miatt jelent meg egyéves késéssel, de még a *Pisti* bemutatójának aczéli engedélyezése előtt. Mindezt csak adalékul szánom a *Pistit* betiltó újságírók (!), a politikát kiszolgáló kritikusok és a kritikusai közvélemény utólagos megváltozásának mitológémájához – mindközönségesen a torzított emlékezet elnevezésű jelenséghez. (Lásd Marton László interjút ebben a számunkban.)

A két Örkény-levél itt jelenik meg először nyomtatásban.



Örkény István  
1978 XII 20

Kedves Tamás!

Nagyon köszönöm könyvedet; Zsuzsát megelőzve, előbb persze a rólam szóló részt olvastam el, aztán csak a többit. Ez is mind igen kiváló írás; nekem különösen a portrék tetsettek, és még annál is jobban a Latinovits rendezéseinek elemzése.

Ami engem érint, az, hogy voltaképpen ez az első olyan tanulmány, mely nem egy-egy színpadi művet külön, hanem az egészet vizsgálja, összefüggéseiben, hasonlóságokban, különbözőségükben. Ez tehát voltaképpen az első pályakép drámaírói minőségemről, amit nem könnyű összehozni, mert van egy zavaró faktor: két első darabom naiv kísérlete után a nagy szünet, és aztán egy új hangvétel.

Te ezt a „hézagot” is át tudtad lépni, éreztetve a nyomokat, melyek valamit megsejtetnek a későbbiekből; ezeket pedig, vagyis drámáim lényegét, remekbe illő elemzés-

Kedves Tamás!

Köszönöm a „Kulcskeresőkről” írott kritikádat (a Bolyongóról) és tanulmányodat a „Színházban”. És nem azért, mert elismerőek, hanem mert elemzőek, sőt, eligazítóak.

Ezzel a darabbal volt életemben a legtöbb bajom. Négy-szer írtam át, Székely Gabi a szíve mélyén még így sem szeretete igazán. Két okból: neki Fóris nem volt eléggé nagyot akaró hős, és ráadásul nem tudta eldönteni, „jó” vagy „rossz” ember-e a Bolyongó. Erről a két szereplőről egész csinos levélváltásunk van.

Én persze tudom, hogy az első felvonás (íróilag) nem ki-elégítő. De egy jobban sikerült első sem változtatott volna azon, ahogy Fórist és a Bolyongót megírtam. Csak az volt a baj, hogy nehéz volt megvédenem e két szereplőt.

Így tehát én tőled nemcsak két mélyre leásó elemzést kaptam (ami kritikai életünkben oly ritka), hanem (bár utólagosan) perdöntő érveket álláspontom igazolására. Miközben tiszta logikával vitted keresztül elemzésedet, olyan megállapításokig jutottál, amelyeknek érvényességét én csak éreztem, de kifejtteni nem tudtam. Azt hiszem, ez a legtöbb, amit egy író az esztétikától remélhet.

Még egyszer köszönöm - immár társszerzői - közreműködésedet.

Baráti üdvözléssel  
Örkény István

sel fogod össze (illetve választod el). Éppen ezekkel a vágásokkal, többnyire váratlan rímek kihallásával érted el azt, hogy e dolgozat számomra is sok újat mondott, olyant tehát, amiből tanulhattam. Drámaírásban sosem ismertem rutint, mindig a kalandot kerestem benne, tehát a bukást, vagy azt, hogy „felsőbb osztályba léphet”.

Egy megállapításoddal vitázom csak. A groteszknak ui. nincs irodalma, csak egy könyvet olvastam róla, Wolfgang Kayserét, de attól sem lettem okosabb. Azt azonban vitatom, hogy az ember képtelen átélni egy szituáció tragikus és komikus voltát, csak egyiket a másik után. Én úgy hiszem, a groteszk épp az egyidejűségre épül, a sírás-nevetés pszichés ikervoltára. Igazamat egy Rákosi korabeli viccel igazolom, mely arról szólt, hogy egy nagy fekete autóban megjelent Rákosi a földéken, kiszállt, s a mesgyn megállt, barátságosan.

No hogy vagyunk, hogy vagyunk - kérdezte mosolyogva.

Jól vagyunk, jól vagyunk - válaszolták neki mosolyogva.

Mi is a kapásokkal mosolygunk, s vág belénk, egyidőben, villámként a rettegés. Úgy vélem, ez az alapképlete a groteszknak.

Ennyi volt egyetértésem, ennyi a vitám. És nagyon meg vagyok tisztelve.

Örkény István

Koltai Tamás

# Valóságos illúzió

## HONI ÉS KÜLHONI KÉPZELGÉSEK

### Itt és most

A nagy színpad közepén három fallal határolt lakószoba áll, realista berendezéssel. Az egyik portálnál fölismerhető tárgyakból, dobozokból, fémidomokból, különféle szerkezetekből, világító és zörgő elemből függőlegesen összerakott, furcsa halmaz nyúlik magasan a zsinórpád láthatatlan szférájába. Amikor a Compagnie L'immédiat *Itt és most* című produkciója elkezdődik,

mechanikai effektjeinek sorozatában. Azzal a különbséggel, hogy itt emberek vannak a középpontban, és úgy kerülnek ki az effektékből, mint akik észre sem veszik, hogy történt valami. Pedig történt. A szoba falai megrepednek, szétnyílnak és leomlanak, a tárgyak elszabadulnak, kirepülnek az oldalsó halmazból, vagy a semmiből hullanak alá, és közben a színészek – bár bukkósisakkal a fejükön – lazán sétálva, szaladva, szökkenve vagy huppanva cikáznak közöttük, anélkül, hogy bántódás érné őket. Minden elszabadult tárgy éppen



Eberling András felvétele

Itt és most (Compagnie L'immédiat)

akár egy átlagos színdarab előadása kezdődne el. Bejön valaki a szoba ajtaján, leveszi és a fogasra akasztja a kabátját, táskáját az asztalra teszi, leül...

Csakhogy már az első pillanatban elkezdődnek a katasztrófák. A fogas ledől, az asztal összecuslik, a rajta levő tárgyak lecsúsznak, és esésük beindítja a láncreakciót, mint a dominóeffektusban vagy a bonyolult szerkezet tetejéről elgurított golyó egymáshoz kapcsolódó

oda érkezik, ahová kell, továbbblendíti a másikat, vagy eléri valamelyik szereplőt, aki elesik, bukfacezlik, fölpattan, továbbiradodik, újabb és újabb katasztrófák felé. Minden tárgynak, minden ívnek, minden sebességnek kiszámítottnak kell lennie, az elámult néző azon töpreng utólag – mert közben nemigen van rá ideje –, hogy milyen pontossággal kellett az egészet összerakni, hogy a széthullás ilyen tökéletesen sima, gördülékeny és teveszthetetlen legyen.

Amikor már csak egyetlen hatalmas romhalmaz marad a színen, a színészek saját kezűleg megtisztítják



Schiller Kára felvétel

1. Jelenet  
a Farsangból  
(Radu Stanca  
Nemzeti Színház,  
Nagyszeben)

2. Purcărete  
Farsang-rendezése

3. A halott város  
(Csokonai Színház,  
Debrecen),  
középen:  
Rálik Szilvia

1.

a terepet a kacatoktól: kidobálják, vagy óriási takarítólapátokkal kitolják az oldalszínpadra a „szemetet”.

A kiürült színpad újra berendeződik, ezúttal a térbe állított szobaelemek cserélődnek, siklanak ki-be, a szereplők pedig szekrényekben közlekednek, hol az ajtón, hol a fiókokon át, hol eltűnnek bennük, hol ajtónyitáskor bennük kuporognak. Ez a sok variációval folytatódó szekvencia hasonló precizitást kíván, a színészeknek pontosan kell odaérniük, és eltűnniük a sebesen közlekedő szekrények takarásában vagy a villámgyorsan nyíló-csukódó szekrényajtók, fiókok mögött, hiszen nemcsak „láthatatlanul” váltják egymást, hanem saját alakmásaikkal azonosak, „önmagukkal találkoznak” térben és időben szürreálisan, vagyis ahogyan a valóságban nem lehetséges.

Ez bizonyos kísértetiességet és abszurditást kölcsönöz a virtuóz játéknak. A bámulatos könnyedség, hajlékonyság és pontosság a valóságfölöttiség képzetét kelti. De csak játék, nem több. Akrobatika és szcenika. Önmagát értelmezi, jelentése egyenlő a működéssel. Van benne valami a cirkuszművészetből, de az ember és a tárgy viszonyában megfogalmazódik valamilyen folyamatos „cselekmény” is. A végén hatalmas gúlában hordják össze az összes kacatot, s ezt is „röptében” teszik, ugyanazzal a koreografált mozgással, amely az egész előadást áthatja.

El tudnám képzelni ezt a technikát, ezt a *fizikai* színházat „alkalmazott művészetként”, a *drámai* színház szolgálatában, nem ennyire töményen, hanem módjával, dramaturgiai célzattal. Valamikor, évtizedekkel ezelőtt láttam ehhez hasonlót Stratfordban, a Royal Shakespeare Company *A makrancos hölgy*-előadásán, amelyben szépen felépített színpad fogadta a nézőt, majd a Petrucciót játszó színész a nézőtérrel jelent meg civilben, részegen – megtévesztő hitelességgel zavarba hozva

a közönséget –, fölküzdötte magát a díszletig, közben összetűzött nézőkkel, jegyszédővel, ügyelővel, majd randalírozni kezdett, minden díszletelemet lerángatott, a kulisszák egyenként, nagy porfelhővel összedőltek, és kialakították a keretjáték első jelenetének helyszínét, a kocsmát. Nagyszerű volt. (Jelzem, a Vígszínház *Makrancos Katájában* is hullik némi színházi kacat a zsinórpadról az előadás elején.)

## Farsang

A Caragiale-komédia Silviu Purcărete rendezésében majdnem üres színpadon kezdődik, csak egy magányos szék áll középen, oldalt pedig tükörfal, csomagolópapírral letakarva. Az egész produkciót egy farral beállt kamionból csomagolják ki, a belsejéből – elektronikusan leeresztett platóján át – szállítják ki a berendezést, a földpadlóra lerakandó szőnyegeket, a bútorokat, köztük a semmibe állított ajtót, s a szereplők is onnan érkeznek és távoznak az előadás során folyamatosan.

Silviu Purcărete varázslatos játékot rendezett az idegen nyelven – éppen a nyelvi akadályok miatt – szinte előadhatatlan *Farsangból*. (Parti Nagy Lajos bravúros saját darabot írt belőle, nyelvi leleményei torzító tükörként funkcionálnak, ezért feltűnően nem harmonizáltak az előadással, függetlenül attól, hogy a feliratozásnak nem sikerült szinkronban lennie a játékkal, és ennek egyik akadálya az volt, hogy sorozatosan dialógokat írtak egyetlen táblára, holott megkísérelni is csak akkor lehet az egyidejűséget, ha minden új megszólalás külön feliratba kerül, és egy az egyben lefedi a beszéldőt.) A magas fokon stilizált, a naturalizmust messze elkerülő produkció mégis közvetíteni tudta a vígjáték cselekményének „rögvalóságát”. A románul nem értő néző természetesen nem érzékeli azt a csökevényes,

roncsolt nyelvi környezetet, amelyet a szakértők a XIX. század végi bukaresti kispolgári „underclass” primitív és előkelősködő, provinciálisan frankofón habitusának megfelelőjeként írnak le, és amely írói „csináltságában” egyszerre hat mesterkéltnek és természetesnek, de a szereplők viselkedését látva ez szinte magától értetődőnek látszik. A nagyszebeni Radu Stanca Nemzeti Színház színészei nem játszanak rá a devianciára, nyoma



Schiller Kata felvétele

2.



Felvétel Andrea felvétele

3.

sincs a mi Caragiale-előadásainkban – és általános vígjátéki stílusunkban – megszokott „figurateremtésnek”, nem beszélnek hibásan, selypítve vagy „kásásan”, nem vágnak torz pofát, nem maszkírozzák magukat foghíjasra vagy torzonborzra, nem viselnek loncosos Teleki téri rongyokat, nem gesztikulálnak vagy mozognak paralitikusan, egyszóval nem „alakítanak”. Épp ellenkezőleg: a normalitás keretein belül maradva – beszélve, öltözködve és magatartva – jellemeznek. Nae, a borbély

szinte disztigvált úriember, a kissé közönséges Mița szinte polgári dáma, a primitív Didina szinte játékos – belőle egyébként is három van, *három egyforma*, hogy fokozza a farsangi éjszaka káprázatát –, és ez a szinte a szokványhoz képest egy másik dimenzióba helyezi, emeli, illuzórikussá teszi a cselekményt.

Több mint negyven évvel ezelőtt alkalmam volt látni Lucian Pintilie híres *Farsang*-előadását – életem máig meghatározó színházi élménye –, ezt a posványosan alantas, „húgyszagú”, naturalisztikus elemekből szélsőségesen groteszkké, sőt abszurdá torzított világot, amelyhez képest Purcărete laza, könnyed, elegánsan esztétikus, képzőművészetiileg megkomponált produkciója hasonló reveláció.

Purcărete mindent lebegő, finom, táncos könnyedséggel old meg. A díszlet kipakolása belesimul a játékba, az egész első felvonás alatt – az előadást szünet nélkül játsszák – folyamatosan hordják a sörösládákat, és a bal portálnál fölépítik belőle a második felvonás farsangi „söntését”. A „kint” és a „bent” között csak egyetlen, a rivaldára merőlegesen elhelyezett ajtó választja ketté mindvégig a nyitott, tágas teret. Kint téglákat raknak le a „sárba” az ajtó elé, bent kihajtogatott újságokat, de ténylegesen nincs sár (a cipőkön, csizmákon igen, szinte leheletszerűen rászáradva), és a döngölt földpadló is inkább pszeudo, mint valóság, nem darabos és nem porzik, csak földnek látszik. A kamionból kísétáló far-

sangi zenekar tagjai – magas, csúcsos süvegben és a ruhától alig különböző, mégis bohócosan karneváli jelmezben – végigjátsszák a második felvonást, a színpadi beszédétől függően hol egészen halkán, hol fölerősödve, könnyed táncdallamot muzsikálnak, lépegetnek is a pattogó ritmusára, néha egy helyben, néha a szereplők felé mozogva, vagy az érkezők és a távozók kimenők után fordulva. Az egésznek finoman esetlen, borongósan groteszk, varázslatos lírai hangulata van. Egy kövér nő hamisan és amatőr módon, de nem szándékosan fülsértően elénekli a *Norma Casta diva*-áriáját. A harmadik felvonásban egy német juhászkutya is bejön a rendőrökkel, zárt, hangtompító szájkosara szordínós ugatást eredményez, a felfordulás káosza is tompított, ko-reografált, a fény egy hosszú jeleneten át lekerül a szereplőkről, csak a sziluettjük látszik. Néha

egy-egy lassítás, úszó-lebegő mozdulatokkal álomszerűvé tett perc löki tovább a játékot a valóságból az illúzió közegébe.

A művésziesség soha, egyetlen pillanatra sem válik művészkedésé, a cselekmény „igénytelen” összetévesztésekből álló láncolata föloldódik a puha, bűvös-bájos hangulatban. A rendező nem akarja lesajnálni az egykori – vagy a mai – „alantasan kisszerű” világot, nem akar „véleményt mondani” róla, egyszerűen előveszi,

mint egy különleges, régi miniatúrát, összművészeti – drámai-zenei-képző- és táncművészeti – keretbe helyezi, és hagyja működni.

A végén az egész színpadot visszapakolják a kamionba, és továbbállnak, maguk után hagyva egy illékony, sohasem volt (s egykor talán mégis létezett) világ lenyomatát, amely elszállt, mint a füst.

## A halott város

Korngold operája, *A halott város* – szerencsésebb lett volna *A holt városnak* fordítani – megérezte a Debrecenben korábban Prokofjevét (*A tüzes angyal*) pompásan rendező Purcärete hiányát. Vlad Troickij nem vette a fáradságot a műalkotás rejtelmeinek fölfedezésére, megelégedett a saját megszokott közhelyeinek ismételtetésével. Pedig megérte volna a fáradságot, a brünni csodagyerek huszonhárom éves korában Hamburgban és Kölnben szinte egyidejűleg, 1920-ban (egy évvel később pedig a Metropolitanben) bemutatott operája teatrálian is sokkal izgalmasabb annál, mint amit Troickij belelát. A késői romantika ötvöződik benne a freudi tudattalan álompszichológiájával, ahogy a zenéje is eklektikus ötvözete a Puccini- (sőt Lehár-) reminiscenciáknak, a Richard Strauss-i expresszív szenvedélynek és apró nyomokban már a schönbergi új hangnak is.

A darab hőse egy nekrolátriában (halottimádat) szenvedő fiatalember, Paul, aki elhunyt feleségének, Marienak az emlékét őrzi beszűkült, klausztrófó tudattal, a nő arcképéből és relikviáiból emelve neki oltárt az „emlékszobában”, amelyből jóformán nem mozdul ki. Depresszív magányát egy táncosnő, Marietta dúlja föl azáltal, hogy a megszólalásig hasonlít Marie-ra, és az ebből a tényből következő, zavarba ejtően erős élmény olyannyira nem marad hatástalan a férfira, hogy sikerül is elcsábulnia. A szorongással kevert büntudat, továbbá a női frivolitás és a vallásos áhítat összeütközése miatt súlyos válságba kergetett Paul hirtelen felindulásában felesége vitrinben őrzött hajfonatával megfojtja Mariettát, majd e végzetes tett után – felriad. Az egész csak látomás volt, az első felvonásban rövid látogatást tett Marietta a harmadik végén visszajön itt felejtett esernyőjéért. A vízió traumája fölszabadítja Pault, s arra készíti, hogy kilépjen szorongásából, és elhagyja a képzeletében élő „holt várost”, amely inkább fikció, mint valóság, noha nevében egy valóságos városra, Bruges-re utal.

A darab klausztrófó alapérületét a rendező egyetlen vonással áthúzza, amikor nyitott, lehatárolatlan teret koncipiál, és a zenekart is a színpadra ülteti. (A Művészetek Palotájának Fesztiválszínházában a színpad mérete miatt túl nagy távolság keletkezett a zenekar és a nézőtér, sőt a zenekar és a többnyire az előszínpadon tanyázó énekesek között is, ami az utóbbiak intenzitását jelentősen megnövelte ugyan, de a zenekart mértéken túl csökkentette, szinte kísérő szerepre degradálta, és ez nem tett jót az orkesztrális expresszivitásnak. Meglehet, Debrecenben – szűkebb térben – eszményibb volt a hangzásképp, amit Kocsár Balázs drámai folyamatokat és impresszionista részleteket plasztikusan homogenizáló zenekarkezelése hallatán joggal feltételezhetünk.)

Troickij kibont egy víziót, de ez az övé, nem Paulé. Nem törődik a kettős – külső és belső – drámai cselek-

ménnyel, el van foglalva a saját színpadi közhelyeivel, a teret teljes szélességében és mélységében temetővárossá kinevezett szcenikával, a statikus kereszték és a rendezéseire általában jellemző fémácsolatok dekoratív ürességével, a földet borító avarral és a többfunkciós kopersókkal, amelyek eredeti rendeltetésükön kívül további szimbólumokként – a színházi betétjelenet kelleiként, mosóteknőkként és talán a Léthe folyón úszó sajkákként – viselkednek. A megtisztulás és a halál eme túldimenzionált allegóriájában teljesen elvész a *hétköznapi értelmezés* lehetősége – Troickij zsigerileg irtózik az általa nyilván kidobandó kacatnak tartott „realizmus-tól” –, például a vallásos misztika és a teatrális paródia blaszfém összezapása (Marietta színtársulata Meyerbeer *Ördög Róbertjének* egyik jelenetét, „az apáca föltámasztását” próbálja). Sőt, követhetlenné válik maga a történet is, egyszerűen nem tudni, miről van szó, holott a zenedramaturgia nagyon pontosan leírja Paul vízióit, mondjuk, egy körmenetet, amely a vizionáló tudattalanjában összekeveredik a színházi pamflettel. A rendező lenézi ezeket az *életszerű* gesztusokat, valószínűleg a manuális készsége is hiányzik hozzájuk, nála méla kisgyerekek álldigálnak a sírokon, a zsúfolt körmenet alatt pedig egyszerűen nem történik semmi azon kívül, hogy az estélyi ruhás kórus *off stage*, a látótéren kívül rekedve énekel. Az egész mögött valamilyen vetített „város” képe változik, nem tudni, középkori falak-e, vagy blokkházak, a végére mintha kitisztulna a kép, de az utolsó gesztus, Paul kiszabadulása klausztrófó képzeletéből – értds: a szobájából – a scenika alkalmatlansága miatt ugyanúgy elsikkad, mint a tükörjáték lehetősége: valóság és illúzió kettőssége.

Troickij rendezésének semmi köze Korngold operájához, önmagában esztétikus, de a mű és a műfaj iránt teljes értetlenséggel viseltető munka.

Ebben a közegben az énekesek énekesi mivoltukat hozzák, Rálik Szilvia színpompás vokális energiákkal, Nyári Zoltán derekasan megküzdve a szólam különleges nehézségeivel. A drámai karakterhez az utóbbi kerül közelebb, sápadt, érzékeny, mély lelki életet élő Pault alakít. Rálik Szilvia erőteljes, kitetten nőies, sudár és frivol Marietta (a halott Marie szerepe igen kicsiny a darabban), de egysíkú, nem él a két figura áttűnésének lehetőségével, nincsenek lírai árnyalatai, nem talál eszközöket a megértés és megbocsátás poétikájára. Bódi Marianna és Massányi Viktor ki vannak iktatva a cselekményből (Frank, Paul barátja például Marietta szeretője, ez egyáltalán nem derül ki), ők csak *járókelők* Troickij színpadán. (Aki látott már Troickij-rendezést, tudja, hogy ez mit jelent.)

A debreceni színház újra „hézagpótolta”: fölfedezett egy érdemes művet, zeneileg igényes előadásban mutatta be, kár, hogy nem talált hozzá adekvát rendezőt.

## Pokoli vígjáték

John Malkovich viszont „megrendezi” az operaáriákat – Vivaldit, Haydnt, Mozartot – *Pokoli vígjáték* című egy személyesében, amelyben az opera-énekesnők, Kirsten Blaies és Marie Arnet hangsúlyozottan opera-énekesnőként, mégis személyesen vannak jelen. A produkciót ennek ellenére *egyszemélyesnek* mondom.

Nem ez az előadás egyetlen virtuóz paradoxona.

Malkovich nem „játszik”, ő itt könnyed, intellektuális, kicsit cinikus önmaga. De már ez sem igaz. Malkovich azt *játssza*, hogy önmaga, „rátesz” önmagára, a világhírű filmszínészre és nemzetközi celebre, s épp azáltal, hogy *nem* azt *játssza*, nem a sztárt, akit a közönség várva vár – a legdrágább jegy húszezer forint, a legolcsóbb ötezer –, s aki bejövételapost kap (amit, ha csak néhány másodperccel is, megelőz, színpadra léptekor feltartott tenyérrrel integetve, mint aki régi ismerősökként üdvözlől bennünket), hanem lazán kívül hordott inggel, hangsúlyozottan anti-előadóművészként és civilként.

Ez tehát az egyik szerep. A másik: Johann (Jack) Unterweger, létező személy, többszörös gyilkos, akinek az önéletrajzi írásán alapul a „darab”, és akit a halála után másfél évtizeddel (amikor először „alakította”) megjelenít. A két szerep az első pillanattól kezdve keveredik, Malkovich hol a saját, hol Unterweger nevében beszél, primitív, németes angolsággal, mivel az utóbbi osztrák volt, noha Amerikában is élt, s ebbe mindjárt beleszövi a másik „osztrák amerikai”, a kaliforniai kormányzót, anélkül, hogy kiejtené a nevét.

Ezzel e szerephatárokon való átsétálással indul az előadás, s némi, a vendéjátékra vonatkozó „privatizálás”, miszerint színházat úgy választ, hogy hol lehet jól parkolni, Budapesten választhatta volna az Új Színházat, de azt mondták neki, a Vígyszínház alkalmasabb.

Eljátszik Unterweger nevével, mindkettőjüket ugyanúgy hívják, John (becézve Jack), más nyelveken Giovanni vagy János, és ez a Giovanni nőket gyilkolt. Alakul Unterweger története, úgy kezdődött, hogy a saját melltartójával megfojtott egy fiatal lányt, életfogytiglanra ítélték, ami Ausztriában huszonöt évet és tizenöt év után feltételes szabadlábra helyezést jelent. A börtönben írni kezdett, írt novellát, verset, darabot és önéletrajzot, ezeket ki is adták, meg is filmesítették, úgyhogy rendkívül népszerű lett, szabadulását követően televíziós műsorokban szerepelt, amelyekben a börtön utáni rehabilitációról beszélt, egy újság pedig fölkereste, hogy írjon a Los Angeles-i bűnözésről, illetve hasonlítsa össze az európai és az amerikai prostitúciót. Közben hat prostituáltat meggyilkoltak, ezeknek a gyilkosságoknak a feltárásában maga is közreműködött. Később meggyanúsították, elfogató parancsot adtak ki ellene a tengerentúl és Európában, ő közben ártatlanságáról tudósította az osztrák médiát, mígnem elfogták, összesen tizenegy gyilkossággal vádolták meg, kilencet bizonyítottak tekintettek, és tényleges életfogytiglanra ítélték. Az ítélet éjszakáján öngyilkos lett a cellájában. Mivel az ítélet elsőfokú volt, jogerősen sohasem nyilvánították bűnösnek. Sokan máig ártatlannak tekintik, rajongóinak mozgalmuk van, tagjai elsősorban fiatal nők.

Malkovichot láthatóan sok minden érdekli, a gyilkos személyisége, sikerének titka, szexepilje, társadalmi bázisa, a médiához való kapcsolata, az önmagáról kialakított igaz vagy hamis kép, a legendák és illúziók pszichológiája (a Wikipédián például a maga által terjesztett hazugságok is tényként szerepelnek). Az operaáriák is erről szólnak, klasszikus vagy mitológiai hősnők énekelnek fájdalmukban, megcsalásukban vagy elhagya-

tottságukban a szerelmükről vagy a szerelmükhöz, panaszosan gyötörődve vagy vádoló haraggal, összetörten vagy sértetten, kínlóva vagy bánkódva, és Malkovich eközben vagy távolról pillantgat feléjük, vagy közelről méregeti és megérinti őket, hol simogatva, hol durván, karjukat csavarva, esetleg földre teperve és különféleképpen atrocitálva őket. (Az előadást rendező Michael Sturminger ekképpen szituálja is a statikus *opera seria* ariákat. A bemutató idején azt nyilatkozta, hogy a produkció egyszerre szól a Malkovich-, Unterweger- és operarajongóknak.)

A miért hisznek Unterwegernek kérdés *ad absurdum* nem különbözik a miért hisznek Malkovichnak kérdéstől. A gyilkos első bebörtönzése idején értelmiségiek – köztük Günter Grass, Kurt Vonnegut, Norman Mailer és Elfriede Jelinek – petíciót írtak alá a kiszabadulása érdekében. Malkovich elég tapintatos ahhoz, hogy erről ne tegyen említést, pedig nem biztos, hogy érdektelen volna. Mi a különbség a megtörtént és a megtörténhető között? Mi valóság és mi illúzió a köznapi életben, illetve a színházban? Malkovich, a színész a gyilkos „szerepében” trafikál velünk, ledobja a kabátját az első sorba, tollat kér valakitől, lejön a nézőterre, és arról érdeklődik, mikor volt a legutóbbi szexuális együttlétünk. Behízalgó és agresszív modorát változtatja, ügynökként kínálja Unterweger önéletrajzi könyvét, ami az ő könyve, az ő fényképe van a borítón, egy alkalommal betéri a példányokkal a földön fekvő énekesnőt, később kifordítja a lapokat a közönségnek, és közelről látni, hogy üres, fehér lapok vannak keménybe kötve, nincs rájuk nyomtatva semmi.

Kristálytisztá, tömény, abszolút színház, amit Malkovich csinál. Elhítt és becsap. Tudjuk, hogy nem ő az „aki”, mégis elfogadjuk annak. Belemegyünk a játékba, amelyben összemossa személyiségét a szereppel, aztán látványosan szétválasztja a kettőt, néha pedig olyan trükkösen változtatja a dimenziót, hogy azt sem tudjuk, hol tart éppen, amíg rá nem jövünk, hogy nem is lényeges, hiszen úgysem látunk mást, mint John Malkovichot, a színészt.

A végén a nyaka köré teker egy hosszú, a zenekar néhány tagját és a színpad közepén álló asztalt is körbehurkoló zsinórt, megszorítja, fölrántja vele a fejét, elrugaskodni látszik, majd hirtelen elengedi a kötelet, és ránk néz: „Tényleg azt hitték, hogy fölakasztom magam?”



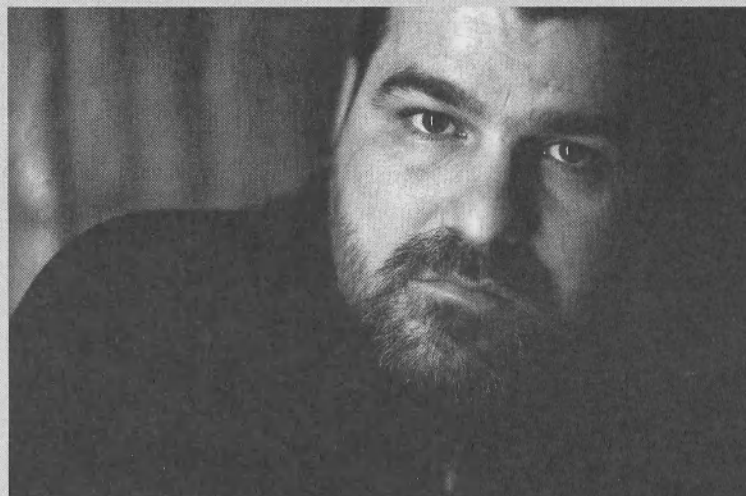
Olga Martitschitsch felvétele

John Malkovich

# Tökéletesen különböző igazságok

BESZÉLGETÉS

MUNDRUCZÓ KORNÉLLAL



Erdély Máttyás felvétele

– A Nobel-díjas J. M. Coetzee Szégyen című regénye az apartheid utáni Dél-Afrika egyik legpontosabb portréja, a remény és reménytelenség társadalmának kíméletlenül őszinte leírása. Engem kifejezetten meglep a szerző műveinek színházi karrierje: ebben az évadban csak a Szégyenből két feldolgozás is születik Európában, egyik a már bemutatott In ongenade Luk Perceval rendezésében, a másik a te most készülő előadásod. Számodra mi az a regényben, ami leginkább színpadért kiált?

– A könyvet azért találtam izgalmasnak, mert minden fordulata váratlan és döbbenetesen igaz, noha nem kifejezetten dramatikusan. Egyáltalán nem szeretném magam azzal áltatni, hogy tudom, mi az a Dél-Afrika, sőt az én Dél-Afrikám tulajdonképpen Magyarország. Dél-Afrika ugyan egzotikus színhelynek tűnik, mégis nagyon közel van hozzánk, hiszen az apartheid utáni újrafelosztás hangulata nagyon hasonlít a magyar helyzetre.

– Milyen szempontból?

– Az apartheid eltörlése utáni helyzet mind a fehér, mind a fekete közösségben óriási frusztrációt okozott. Persze teljesen nyilvánvaló volt, hogy egy ország nem épülhet az apartheidre, az államigazgatásban és a társadalomban bekövetkezett változások ugyanakkor köszönő viszonyban sem voltak Mandela elképzeléseivel. Mindkét fél vesztesnek bizonyult, és végtelenül ragaszkodott a saját kicsi bástyáihoz. Éppen ez az, ami megfeleltethető a magyar helyzetnek. Magyarországon a rendszerváltás óta minden egyes politikai váltás egyben újrafelosztás is. Az éppen regnáló hatalom a saját attribútumait folyamatosan kifejezésre juttatva igyekszik háttérbe szorítani az ellenzékét. Ezért nem működik együtt semmilyen hatalom az ellenzékkel vagy a kisebbségekkel. A húsz éve tartó folyamatos frusztráció következményeként ez a szemlélet mára kifejezetten agresszív formát öltött. Dél-Afrika ugyan nagyon különleges történelmi helyzetben van, de mégiscsak egyfajta esszenciája az effajta működésnek és az Európára is jellemző kultúra-, ideológia- és egzisztenciális harcoknak.

– Akkor tehát az összeurópai helyzetnek is megfeleltethető a Szégyen?

– Annyiban mindenképp, hogy az európai fehér kultúra egyszerűen figyelmen kívül hagyja a saját kultúráján kívül eső tartományokat – nem tudja, és nem is

akarja értelmezni őket. Coetzee-nél David Lurie, a tanár a kultúrával rendelkező ember, aki mégis minden műveltségét kilapátolhatná az ablakon, amikor kimegy a „pusztába”, hiszen ott egy kukkot sem ért semmiből, jól nevelt műveltsége és értékrendje mind teljesen hasznavehetetlen. Ez az attitűd nagyon jellemző a fehér kultúra térnyerésére, hasonló folyamatok zajlottak le például, amikor a búrok megérkeztek Dél-Afrikába, az amerikaiak Afganisztánba, vagy mostanában a németek Görögországba. A szándék mindig jó és nemes, ugyanakkor nem számolnak a helyi viszonyokkal, és óhatatlanul is gyarmatosító és felsőbbrendű a hozzáállásuk. Ilyen szempontból a fehér civilizáció világnevelő, bekebelező jellege tulajdonképpen a kultúrák találkozásának a lehetetlenségét hordozza magában.

– Mennyire tartod politikai írónak Coetzee-t? Hiszen ebből a szempontból a Szégyen bizonyos értelemben kilóg az életműből.

– Szerencsére a regényben nincs direkt politikai tartalom. Sőt, és ez talán furcsán hangzik, inkább mintha csehovi logikával épülne fel ez a borzalomvölgy. Coetzee nem dramatikusan író, a Szégyen is inkább antidramatikus folyam. A nyelvet sem úgy használja, hogy az formájában már maga a tartalom lenne, a regény nyelve nagyon egyszerű, tulajdonképpen nem irodalmi. De Coetzee igazat mond, és ez önmagában végtelenül tisztességes gesztus. Engem mint olvasót borzol, ahogy a feszültségeket és ellentmondásokat nem feloldja, hanem meg- vagy felmutatja. Számomra Coetzee művei közül a Szégyen a legmagyarabb: a könyvben levő testeket, arcokat és környezetet akarom megütköztetni azal, ami mi vagyunk most. Remélem, hogy az előadás legalább annyira Magyarországról fog szólni, mint Dél-Afrikáról, és legalább annyira erről a társulatról, mint Coetzee-ről.

– Elaine Winters szerint az öreg professzor „kellemetlen emlék a múltból”. Lehetséges, hogy az általa képviselt humán értelmiségre már nincs szükség? Van egy rész a regényben, ahol Lurie arra gondol, hogy ugyan beszél olaszul és franciául, mégsem ismeri a nyelvet, amit Afrika mélyén használni tudna.

– Én ezt inkább generációs problémának látom, tehát nem arról van szó, hogy egy adott humán értelmiségi

típus, mondjuk, a '68-asoké, egyszer csak eltűnik, vagy feleslegessé válik. Egy bizonyos életkort elérve azonban minden felhalmozott tudásunk lapátra kerül, mert már semmilyen értelemben nem lesz releváns. A professzornak minden tudása feleslegessé válik, miután megvívja a maga kis forradalmát, és fehér emberként a dzsungelba kerül. Döntést hoz, hogy nem akar tovább részese lenni a saját életének, de nem számít rá, hogy milyen kiérni a saját „pusztaságába”. Az ő forradalma Lucyban, a lányában él tovább, akit David nem képes a maga nagyságában látni, sőt végtelenül kicsinyesen értelmezi.

– Miben áll a professzor forradalma?

– Abban, hogy kirúgatja magát az egyetemről, ami az egyetlen tisztességes lépés abban a helyzetben. Csak így tudja önmagát vállalni és az emberek szemébe nézni. Nem gondolom, hogy David rendes, jó ember volna. A viselkedése talán póz, de tiszteletre méltó póz, hiszen felteszi magának a kérdést, hogy egyáltalán tud-e még tanítani. Tud-e bármit mondani bármiről? Mire jó a témérdek megszerzett tudása, és valódi tudás-e az? Ilyen értelemben ez generációs probléma, de nem egy adott generációé, hanem a mindenkori elmúlásé. Egy okos ember szembeáll tudása részvéltenségével és feleslegességével, és talán a regény végére épp ezért bölccsé válik. A regény eleve azzal az állítással kezdődik, hogy a vele egykorú férfiakhoz képest egész jól megoldotta szexproblémáját... Az ember egyszerűen kimegy a divatból, korszerűtlenné válik. Ez a folyamat alkotóként is felettebb érdekes.

– Említetted, hogy David forradalma a lányában él tovább. Lucy teherbe esik az őt megerősítő három fekete férfitől, és megtartja a gyermeket. Amikor kiderül, hogy egyik megerősítője a szomszédja, Petrus házában él, nem tesz feljelentést, és arra is hajlandó, hogy névleg, a védelméért cserébe, hozzámenjen Petrushoz. Ezek szerint Lucy az, aki adekvát válaszok birtokában van ebben a különleges történelmi helyzetben?

– Igen, az én olvasatomban ő az adekvát válasz, az egyetlen, aki megért valamit az egészből, aki megért valamit az elveszett paradicsom törvényeiből. A gyermektelen, lesbikus nő, akinek mégis lesz utóda, aki sem fehér, sem fekete. Ő a legérthetlenebb szereplő, pedig mindenkihez van köze, és ő az egyetlen, akivel tényleg együtt lehet működni. Már rég vissza kellett volna mennie Hollandiába, vagy a feketékkel kellene húznia a szekeret, ehelyett a saját integritását őrzi. Nem elszenved, hanem megért valamit igazán mélyen.

– A Nehéz istennek lenni című előadásodban a megfigyelő, a Doktor, akit Nagy Zsolt játszik, megkérdezi a közönségtől, hogy ki akarja megmenteni az egyik lányt. Amikor én láttam az előadást, senki sem jelentkezett. Felmerült bennem, hogy tulajdonképpen mit kéne tennünk. Vagy ahogy te is fogalmaztál Coetzeeval kapcsolatban: valaki megmutat vagy felmutat a közönségnek valami borzalomvölgyet, de aztán mi történik? És mi kellene, hogy történjen – ideális esetben – a közönséggel?

– Nyilván az az ideális eset, amikor színpad és néző egygyé válik, és kialakul egy kommunikációs csatorna. A jég óta próbálom az előadásaimban megteremteni azt a helyzetet, amelyben a néző is szereplővé válik: olyan szereplővé, akihez aztán a színpadi szituáció is viszonyul. Mintha a néző külső, objektív szem lenne, akitől

a színpadon lévők segítséget kérnek, s akinek a történetekben és a történetekért egyaránt felelőssége van. Számomra a legnagyobb kihívás, hogy aktív nézői helyzetet teremtsék, amelyben a közönség szembeáll azzal, hogy amit lát, az ő problémája is, hogy közös helyzet és gondolkodás jöjjön létre. Ilyen közösségi pillanatokért érdemes színházat csinálni.

– És mi történik a színház után? A Szégyenben Melanie apja azt mondja, hogy rendben van, hogy sajnálunk vagy megbánunk valamit, de a kérdés az, hogy mihez kezdünk a megbánással.

– Az lenne jó, ha a néző végiggondolná, elraktározna, belelélné magát, az ügyévé válna, nem pedig egyszerűen megzabálna, és kilökné magából. Nyilván abban a művészetben hiszünk, amely képes megrengetni a világot, számít az érzelmeinkre, de nem csupán az együttérzésünkre, megbánásunkra.

– Vagyis hiszel abban, hogy a művészet képes megváltoztatni a világot?

– Ha nem hinnék benne, nem csinálnám. De főként abban hiszek, hogy a művészet párbeszéd, kommunikáció, vita: ami ha létrejön, képes megváltoztatni a világot. Tulajdonképpen a művészetet tartom az egyik legfontosabb kommunikációs csatornának. A köldöknézős művészetet viszont nem szeretem, amikor az alkotás teljesen elszakad a befogatótól; ez persze nem azt jelenti, hogy olcsónak vagy primitívnek kell lenni. A művészeti élmények nagyon meghatározóak egy ember életében. A szüleim például „civiliek”, de vannak olyan művészettel kapcsolatos élményeik, melyeket fordulópontként éltek meg.

– A Szégyen Coetzee egyik legerősökös műve, és minden munkádban nagy hangsúlyt kap az emberi erőszak. Miért? Szerinted a világban az erőszak a legrosszabb?

– Szerintem az erőszak nem elsősorban arra irányul, hogy elvegyem valakinek a mobil telefonját, hanem hogy emberi mivoltában megszegyem – és engem ennek a gesztusnak a felmutatása érdekel. Hogy nyilvánvaló legyen, egy adott helyzetben nem szociális kényszerről, hanem valamiféle területszerzési vágyról, animális ösztönről van szó. De az ember azért is jár színházba, hogy vért és halált lásson, ami már a görög tragédiákban és Shakespeare-nél is a show-biznisz része volt, mert az erőszak a színházban végül is megtisztítja az embert. A saját előadásaimat egyébként nem látom durvának. Nálunk minden illúzió, de vannak olyan társulatok, ahol az erőszak kifejezetten fizikai mivoltában jelenik meg: a színészek vállalják, hogy megmutatják a test szenvedését a közönségnek. Én ettől mindig nagyon távol tartom magam.

– Nálatok az erőszak sosem direkt, hanem valamilyen eszköz mindig eltávolítja.

– Igen, az erőszak elsősorban mint közlés érdekel, nem pedig az anatómiáját szeretném boncolgatni. A kulissza legalább olyan fontos, mint a sokkoló hatás, így azt is megmutatjuk, hogy ketchupot vagy ragasztót használunk, mindig zárójelbe, a borzalom és a neveltségesség határára kerül az erőszak. Egyébként döbbenetes mennyiségű erőszakos kép között élünk. Előtenek minket az arab tavasz forradalmairól és a Kadhafi haláláról szóló képek, és tulajdonképpen nem is foglalkozunk velük, hiszen ez a mennyiség már banális és didaktikus. Emlékszem, hogy gyerekkoromban a családom román

ágával ott kellett ülnünk a tévé előtt, és végignéztük Ceaușescu tárgyalását és kivégzését. Minden pillanata megmaradt. Most ugyanez a vég Kadhafit is elérte: mutogatják a halott testet, de már semmilyen hatása nincs. A színházban ez is kihívás számomra. Ezeket a képeket újrahasznosítom, újrateremtem, olyan kontextusba helyezem, amelyben a néző már nem tudja azt mondani, hogy ez nem az ő ügye.

– Szerinted Coetzee a lehető legrosszabbat akarja megmutatni az emberről? Gyakran az az érzésem, már-már hiperkorrekt módon viselkedik, és véletlenül sem mentetgeti a főszereplőit, akik a saját alteregói is lehetnének...

– Nekem nagyon tetszik ez a fajta tisztességesség, ezt szeretném elérni én is. De ha elolvasom egy könyvét, bennem fel is szabadul valami. Nem a borzalmakat, hanem a megtisztulást olvasom benne.

– Komoly kutatásokat szoktatok végezni az előadásaitokhoz. Hogy szoktatok felhasználni a tényanyagot?

– Szkepticismussal. Most is rengeteg anyagunk van, és kirabolom belőle azt, ami számomra érdekes: az anyag ellentmondásait, kereszteződéseit, a saját kérdéseinket. Ezeket fölragasztgatom, mint egy kollázt, amelyben a tények új értelmet kapnak. Maga a dokumentum nem érdekel, nem is hiszek a tényszerű igazságban, csak a művészi igazságban, sőt a színpadon a tények inkább eltakarják a valóságot, és én a tények mögött próbálok keresni valami esszenciálisabbat. Néha ezeket a pillanatokat éppen a legkisebben, a vacakban, a bornírt hülyeségben lehet megtalálni. A nézőtől is inkább azt várom, hogy kapcsolja ki az agyát. Inkább az emóciókat szeretném megdolgoztatni.

– Ilyen szempontból Coetzee is borzasztóan érdekes: nagyon intellektuális író, ugyanakkor arra épít, hogy a szimpátia felülírja az érvrendszereket...

– Igen, és az is nagyon érdekes, hogy milyen gyakran van perspektívaváltás a regényben. Az egyik legnagyobb kihívás, hogy formailag hogyan lehet megteremteni ezeket a perspektívaváltásokat: az egyik pillanatban David szemszögéből látunk, aztán Lucyéből, Petruséből stb. A regényben ilyenformán nem igazságok hozadékai, hanem tökéletesen különböző igazságok vannak.

– A regényben fontos szerepük van a kutyáknak. David például abban találja meg hivatását, hogy a helyi állatorvos által elaltatott kóbor kutyáknak az abszurd körülmények ellenére megadja a végső tiszteletet: elszállítja a testüket, és gondosan berakja őket az égetőbe. A színpadon mit lehet kezdeni a kutyákkal?

– A kutya mint az ember barátja a határsáv az elembertelenedett pusztában. A kutatásokból kiderült, hogy a kutyákat, akiket tulajdonképpen a feketék ellen képeztek ki, az a nyolcszáz ezer fehér hagyta ott, aki 1992 óta elmenekült az országból. A feketék nem is tartanak kutyákat. Ezek az otthagyt, otthon nélküli állatok válnak David Lurie menedékévé.

Ha minden jól megy, el kell jutnunk odáig, hogy átélhető legyen a regény utolsó mondata, amikor David lemond a kedvenc kutyájáról. Hiszen ezt egy olyan ember mondja, akit mindig csak a vágy és az önzés vezérelt, így ez lesz az ő nagy tudása, a lemondás vállalása, az első lépés az igazi szabadság felé.

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE: RÁDAI ANDREA

# Nincs jobbos kvint, nincs balos magas c

## BESZÉLGETÉS

### ÓKOVÁCS SZILVESZTERREL

– Ön bő fél éve áll kormánybiztosként az Operaház élén. Milyen tervekkel érkezett?

– Elsősorban feladataim voltak. A miniszterelnök azal bízott meg, hogy próbáljak a társulaton belül nyugalmat teremteni és mindkettőnk által fontosnak ítélt változásokat végrehajtani. Elmeséltem neki, szerintem milyen kínoktól szenved az Operaház, és hogy milyen műsorpolitikát kellene folytatni.

– És milyet?

– Ez az ország egyetlen operaháza, sőt, értelmezhetjük a nemzet fogalmára is, hiszen a kifejezetten operára dedikált másik háznak, a kolozsvárinak sajnos igen korlátozottak a lehetőségei. Így a budapesti Operának széles körű repertoárral rendelkező színháznak kell maradnia: a nemzet operaházának. Mi reprezentáljuk a magyar operajátszást, és elsősorban a magyar énekes-kultúra színe-javának kell lehetőséget adnunk. Tavaly több mint száz estén szerepeltek külföldi énekesek, túlnyomó többségük a nemzetközi harmadik vonal művésze, akik gyakran lefelé lógtak ki a színvonalból. Ez most már nem történhet meg. Kevesebb, de rangosabb külföldit hívunk: ha már vendég, szóljon nagyot. Ha, teszem azt, Juan Diego Flórez után Jonas Kaufmann elénekel itt két Toscát, vagy Anna Netrebko a *Bohéméletet* – persze nagyon sok pénzért, de még nagyobb helyárért –, az rendben van: elmondhatom, hogy a világ tíz legjobbjából lépett föl itt valaki, húzta magával a társulatot, példaképpé vált, sőt akár az ő és az ügynöke számára is nyilvánvalóvá lett, hogy Budapesten ekvivalens minőséget talál. És cseppet sem utolsósorban elérhetővé vált a mi közönségünk számára, amelyik nem feltétlenül tud elmenni a MET-be, de még Berlinbe se. Továbbá az sem lehet cél – és fizikailag is lehetetlen –, hogy a mára harmincnégy közalkalmazottra olvadt énekeslétszámmal oldjuk meg az évadot, mert ennél sokkal több alkalmas művésznk van. Ráadásul ma az énekesek szerepfajtákra specializálódnak, nekünk pedig a „nemzeti válogatotat” kell estéről estére színpadra állítanunk, tehát sok különböző szerepre gyakran sok különböző énekest kell szerződtetni: mindig a legjobbat. Ezért szerepszerződéses rendszert vezetünk be, illetve erre állunk át – azaz nem havi fizetést kapó művé-

szeket léptetünk fel, hanem mindig megkeressük a szerepre legmegfelelőbbet a teljes, szélesebb magyar énekespalettáról.

– *Teljesen megszűnik a közalkalmazotti státusz?*

– Igazából csak kiteljesül egy tendencia. Első itteni ténykedésem idején, 2001 és 2005 között még több mint száz közalkalmazott énekes volt a Háznak, aztán ez a nagy szám csökkenni kezdett, napokon belül pedig végleg megszűnik (mindössze két kolléga áll még egyelőre szakszervezeti védelem alatt). Csak egy adatpár: a most futó szezonnra, amelyet még nem mi terveztünk, legfeljebb kisebb átalakításokat végeztünk rajta, a három legmagasabb szerepkategóriában száztíz alkalommal léptek fel közalkalmazott énekesek, a szerepszerződésesek pedig ötszázötven estén. A valóság tehát már rég nem támasztja alá a közalkalmazotti lét pótolhatatlanságát. A főzeneigazgató úrral együtt leültünk tárgyalni a csoportos létszámléépítés keretében felmondást kapó énekesekkel, akik megkapják a hat-nyolc hónapos felmentési időt és az ugyancsak hat-nyolc hó-

nem a mi elhatározásunkból következett be. Mivel a keserű pirulát mindenképpen le kell nyelnünk, igyekszünk tőle meggyógyulni: ha már muszáj leépíteni, akkor ez a folyamat a régi, rossz struktúrát is bontsa le. Ezután a művész, ha énekel, szabad szemmel is jól látható összegeztet kap, mehet külföldre vagy az öt vidéki opera tagozatra, vagy koncertezni, bármit csinálhat. Más kérdés, hogy ha valaki megbetegszik, akkor nem tudunk fizetni, sőt pluszpénzért kell kerítenünk helyettest, amelyre majd a felélesztett cover-rendszer jelent megoldást. De amikor külföldre megy, a művész ezt a kockázatot zokszó nélkül szokta vállalni. Másrészt az Operaház, átérezve ennek a változásnak a súlyát, át is vállal belőle: tárgyalunk biztosítóval olyan konstrukcióról, hogy a tiszteletdíjak egy részének befizetéséből létrehozunk egy alapot, amelyből egyharmad vagy fél gázsi erejéig kártalaníthatjuk azokat az énekeseket, akik az előadás előtt tényleg lebetegednek.

– *Eddig mi volt a rendszer? Ha egy darab szereplője beteg lett, akkor az addigi egész próbafolyamatot ingyen csinálta?*

– A repertoárdarabok esetében igen, hiszen ott vagy énekelte már a szerepet, vagy kevés próbája volt, tehát az elveszett befektetés is kisebb. Persze a magyar terminológiában nem mindig egyértelmű, mi minek számít – ha tavaly játszottunk egy darabot, és idén újra, az repertoár-előadás vagy felújítás? Egy bemutatóra biztosan próbálnak egy-két hónapot, ilyenkor tehát egy betegség esetén valamennyi próbapénzt fizetünk. De az eddigi méltányossági „rendszer” helyett ezután átlátható, egyértelmű kerete lesz ennek is. És az is igaz, hogy a közalkalmazotti lét biztosított egyfajta kényelmességet, ami több szereplés lemondásával járt, mint amennyit az új szisztémától várok.

– *Nyilván mindennek a fényében kell tekinteni a sajtóban megjelent gázsiösszegeket is.*

– Magyar viszonylatban komoly gázsi lesznek – és azt sem kellene elfeledni, hogy egy világválság közepe-  
pén vagyunk, és nem az unió egyik leg-

gazdagabb államában, Ausztriában, hanem idehaza. A kiemelt főszerep – mint például a *Figaro házasságá-*ban Susanna, aki szinte végig jelen van a színpadon, több áriát énekel stb. – a plafon, úgynevezett orientációs szintje egy estére bruttó 900 ezer forint. A főszerepért, amiből egy műben több is van, 700 ezer is járhat, a közepesért 400. De egyesével állapodunk meg mindenkivel, az egyengázsi a múlté – viszont sajnós, ahogy tapasztalom, a másik szerződésébe pillogás gyakorlata még nem. Márpedig meg kell tanulnunk egy poszt-kommunista országban is, hogy nem lépjük át a pénztár sárga diszkréciós vonalát.

– *Ön szerint milyen legyen a XXI. század operaháza?*

– Általában vett operaházak nincsenek, csak sajátos helyzetek vannak. Németország közel száz, operát rendszeresen játszó házában is más-más választ adnának erre. Mint mondtam, nekünk széles repertoárt kell játszani, amelyben egy „hosszú” XIX. század szerepel



napos végkielégítést is, többségük pedig igénybe tudja venni a művésznagydíjat, de emellé az előzőleg letárgyalt új szerződéseket is kézhez veszik a következő évadra – szereppel, dátummal, gázssal. Gyakorlatilag mindenki kap felkérést, a legjobbak tizenöt-húsz-harminc előadásra is. Néhány jelentős énekesnek pedig hamarosan a rákövetkező évadokra is adunk előrejelzést. Ennél humánusabb eljárás egy ilyen forrásszegény országban nem lehetséges, aki kevesli, nézzen egy kicsit körül az egészségügyben, az oktatásban, a szociális szférában.

– *Mi az, amit a feladatokból és tervekből eddig nem sikerült megvalósítani?*

– Nem látom még pontosan az idejű finanszírozást, de erősen dolgozom pótlólagos támogatások megszerzésén. A kinevezéskor még nem lehetett fogalmam arról, hogy október végén mekkora elvonás körvonalazódik, ami létszám-leépítési kényszerrel is együtt járt – ez tehát

túlsúlyal, azaz visszafelé Mozartig, előre pedig Pucciniig, Bergig, Richard Straussig. Nálunk természetesen a repertoár része néhány el nem hagyható magyar darab is: Erkel két mesteroperája, Kodály *Székely fonója* és *Háry János*, Bartók három egyfelvonásosa; ezekhez társulnak színpadként a kortársak, Vajda János, Gyöngyösi Levente, Szokolay Sándor vagy a nemrég elhunyt Petrovics Emil *C'est la guerre*-je. A 2013-as őszt Selmeczi György új operája, az *I spiritisti* nyitja majd Kolozsvárral közösen, valamint készül egy általunk rendelt opera Szakcsi Lakatos Béla műhelyében, és végre kiírás előtt áll az opera- és balettpályázatunk is. De ezek a periféria színei, a törzsanyagot az opera műfajából adódóan az említett központi repertoár adja – hiszen a közönség igényét ki kell elégíteni. És egy színháznak, amely a bevételéből bért fizet, a fél szemét a kasszán kell tartania. Ugyanakkor rajtunk áll vagy bukik az operai recepció is: ha mi egy pincészház kísérletező kedvét vállaljuk fel, akkor nem teljesítjük azt a társadalmi küldetésünket, hogy az adóforintokból meg kell ismereteni a szélesebb közönséggel is az opera műfaját.

– *És ízlést nevelni, szemléletet alakítani, a mához közel hozni olyan darabokat, amelyek a múltban keletkeztek, és ezzel is fogékonyabbá tenni a közönséget a kortárs darabokra.*

– Ez a rendezés dolga, eddig a darabválasztásról beszéltünk.

– *Nagyjából biztosan állítható, hogy Eötvös Péter a világon az öt leggyakrabban játszott élő operaszerző egyike. Mikor lesz hallható a Magyar Állami Operaházban?*

– A *Három nővér* ment itt, bennem azért a rettentő magas esti költsége is megmaradt. És foghíjas volt a nézőtér, sajnos.

– *Ez a múlt – de tervezik-e műsorra tűzni a műveit?*

– Ha Eötvös-darab megy majd a Metropolitanban, akkor egyetértek, hogy belekerült abba a kánonba, ahol a közönség és a szakma értékítélete találkozik. Lesz egy harmadik játszóhelyünk az Erkel mellett, a Zeneakadémia operaházacskává visszaalakuló Kisterme, oda inkább el tudok képzelni kamaraoperákat, kísérleti előadásokat.

– *Az Eötvös-darabokat játszó Glyndebourne, a müncheni Staatsoper vagy a Lyoni Opera nem éppen kamaraszínházak. Erről szólna a közönség igényeinek, ízlésének formálása, nyitottságának elősegítése.*

– Én úgy gondolom, hogy az adóforintokkal való hatékony bánásmód azt is feltételezi, hogy az ember jó arányban tudja megválasztani a helyszíneket és műveket. Egyébként érdekel az a Beckett-opera is, amelyet a hírek szerint Kurtág György ír. Csak azt ne várják, hogy az egy darab intézményünkkel, amelytől megkövetelik, hogy a magyar opera- és balettkultúra egészét reprezentálja, olyan posztmoderne legyen, mint az Ön által említett helyek. Hisz abban a három országban az operajátszásnak rengeteg fellegvára van: épp erről a sajátos helyzeti különbségről beszéltünk az imént.

– *Az európai operaházak jó részében izgalmas, gondolatébresztő, innovatív előadások vannak. Mivel nagyrészt holt szerzők régi műveit játsszuk, kulcskérdés a rendezés. Nálunk még mindig felszisszen a közönség, ha a hagyományostól eltérő előadást lát. A Fischer–Kovalik-korszakban elindult egy lassú fejlődés abba az irányba, hogy a magyar operaházat közelítse a sokkal frissebb és izgalmasabb euró-*

*pai operajátszáshoz. Ez abbamaradt – pedig ízlést és szemléletet formálni nehéz és hosszú munka, a visszafejlődés viszont nagyon hamar végbemegy. Most egyfajta restaurációt élünk.*

– Nagyon sajnálnám, ha így érezné. Én pont nem ezt szeretném. Próhla Gergely barátom mondta itt a minap a Bánffy Miklós-kiállítást megnyitva, hogy az Opera legendás intendánsa – aki végül is Bartók *Fából faragottját* és *Kékszakállúját* Egisto Tangóval bemutatta – sosem keverte össze a politikai konzervativizmust az ízlésbével. Én sem szeretnék szemellenzót viselni. Azért hoztam vissza éppen Kovalik Balázs *Mefistofeléjét* az évadba, mert ezt a színt is szeretném itt látni. Nem én nem akartam a színpadon vaslétrát látni. Egyáltalán nem akarom konkrétan megmondani, hogy mi legyen vagy mi ne legyen a színpadon, az én dolgom az arányokkal való játék. Csak annyi kikötésem volt, hogy az



Schiller Kata felvételei

őszi új *Hunyadi László*-bemutatón ne hosszú szórjelműben, mentében és páncélban énekeljenek. Hisz a *Hunyadi* egy élő politikai darab, a magyarok belső megosztottságáról szól, amikor külföldiek nyakunkra ültetése is belefér az eszköztárba, sőt, ami megosztottságnak látszik, szimplán a mindenkori czilleiek és garák árulása. Visszahozzuk Kovalik Balázs *Xerxészt* és *Anyeginjét*. Fontos, hogy a fiatal vagy kevésbé fiatal rendezők újfajta látásmódja érvényesüljön. De nekem sokféle igényt ki kell elégítenem, tehát soha senki nem fog velünk minden tekintetben egyetérteni. Lesz egy vadozatú *A bolygó hollandink* is, amelyet Szikora János rendez: igenis törekszem a közönségnevelésre, a friss gondolatiságra. De nem akarom elvitatni ős urak és hölgyek jogát sem arra, hogy ők is megkapják, amit szeretnek – a repertoár gyors lecserélése pedig vágyálom. Jó kompromisszumokat kell kötni a színpadi tradícióval, és egy jó év múlva nulla toleranciát hirdetni a zenei megvalósítás szeplőivel szemben.

– *Máshol az ős urak és hölgyek is boldogan várják és nézik azokat az előadásokat, amiket nálunk még sikk is „lemodernezni”. És ez nemcsak a rendezői színházon edzett német közönségre vonatkozik – Angliában, Franciaországban, Hollandiában, Barcelonában is igényesebb és nyitottabb a közönség. Évekkel ezelőtt az amszterdami opera Lulu-sorozatának kilencedik (!) előadását láttam – tömve*

volt a miénknél jóval nagyobb nézőtér, és nem turistákkal.

– Az elmúlt hét évben, amióta a Magyar Nemzet számára operakritikákat írok, több száz operafilmet és -előadást szemléltem, de néhány kivétellel a nagyszerű MET-produkciók is alapvetően a gyémántpatkó ízlését szolgálták ki. Máshol is tudják, hogy az operában nem mindenki eszi meg ugyanazt – Az *alvajáró* Natalie Dessay és Juan Diego Flórez főszereplésével kivétel volt. De évadonként egy efféle *trouvaillé* beleférhet majd; ha már a *Lulut* emlegette, a Patricia Petibon dominálta barcelonaihoz hasonló, merész előadást pár év múva jó lenne itt is telt házakkal látni...

– Örvendetes, hogy Kovalik régi rendezései visszatérnek, de nem gondolja, hogy elég botrányos volt az eltávolítása innen, és vissza kellene hívni rendezni? Azóta is folyamatos sikerrel dolgozik külföldön, Münchenben pedig tanszéket kapott az, aki itthon nem kellett.

– Olyasmiről kérdez, amit nem láttam testközelből. Balázssal „hézagosan” levelezek, érzem benne a Magyarországgal kapcsolatos távolságtartást.

– Úgy tudom, amióta elmenni kényszerült, túl sok volt a lebegtetett ígéret.

– Én nem adtam fel: a következő három évre három ajánlattal is megkínáltam. Egyelőre nincs válasz, de ennél többet nem tudok tenni.

– Nem feltétlenül baj, ha egy operarendezésben járatlan rendezőt kérnek föl, de talán nem egy kevésbé ismert darab, az *Arabella* várva várt bemutatójára.

– Bereményi Gézától friss, filmes megközelítést vártam. Ő azt javasolta, hogy a mai közönség számára szinte ismeretlen operát történetmesélős-kepeskönyves stílusban kell bemutatni. És ez releváns olvasat az *Arabella* esetében, elfogadtam.

– A sztorimeséléssel nincsen baj – de avítt, poros, konvencionális előadás jött létre, kiváló énekesekkel és zenekarral. Miközben több olyan, többé-kevésbé fiatal magyar rendező van, aki már bizonyította, hogy gondol valamit egy-egy operáról, és az elképzelését meg is tudja valósítani. Kovalik mellett Zsótér vagy Alföldi Róbert, aki az *Armel* operaversenyen sorozatosan nemzetközi sikert arat. A *Paritka* Magdolna – Szemerédy Alexandra rendezőpáros gyakorlatilag csodát művelt a *Parsifallal* és a *Trisztánnal* a *MűPában*, az *Operaház* számára pedig egy kedves és könnyen összeszerelhető Mozart-rendezést készítettek. Meghívja-e őket? Vagy ismeri-e Márton Dávidot, a harmincas évei közepén járó rendezőt, akit egymás kezéből kapkodnak Németországban, és jelentős sikere van Bécsben, Franciaországban és Dániában is?

– Utóbbi urat, sajnos, nem ismerem. De én is folytathatnám a sort Anger Ferencsel, Ascher Tamással, és azért Vidnyánszky Attilát, Káel Csabát sem zárnám ki a sorból... Érteni vélem az Ön iménti lelkesedését, de az opera műfaja túl fontos és összművészetileg túl rétegzett ahhoz, hogy csak egyfajta nyelvet beszéljünk vele. *Varietas delectat*.

– Azon túl, hogy mi itt elismeréssel szólunk rendezőkről, vannak-e konkrét felkérések?

– A *Bolygót* és *Szikorát* már említettem, a *Hunyadit* egy Szűcs Gábor nevű fiatal rendező fogja színpadra vinni, az évad végi historikus Rameau-opera Káel Csaba felfogását tükrözi majd. Többekkel tárgyalásban vagyok, a fentiek közül is többeket szeretnék majd felkérni. És több filmet is.

– Az *Operaház* másik nagy emigránsa Fischer Ádám, akinek opera-karmesteri méltatására itt nincs szükség. A neve minőségi biztosíték és európai valuta. Megengedheti magának az *Operaház*, hogy ne hívja meg?

– Az előbb épp arról beszélgettünk, hogy mire lehetne Fischer karnagy urat meghívni: úgy érzem, ő a különlegességekre vevő. A három Bartók-egyfelvonásos vagy *A bűvös vadász* jár a fejemben, hátha lesz hozzá kedve. A jövő évadban viszont semmit sem tud elvállalni.

– Megkérdezte tőle?

– Egy jó baráton keresztül. Talán furcsa, de én komolyan gondolom, hogy ezekkel a művészekkel semmi probléma sincs. A világot láthatják másképpen, hisz az jogukban áll. Ha azt tudomásul veszik, hogy a magyar állam legnagyobb kulturális intézményében lépnek fel, adófizetői pénzen. Nem hinném, hogy lenne komoly magyar művész, aki olyan szinten tenne a hazája ellen, hogy ezt emlékezetébe kelljen idéznie. Így nekem mindaddig csak az számít, amit létrehoznak. Nincs jobbos kvint, nincs balos magas c. Tiszta van, és gondtalan – vagy hamis és rossz, de akkor ugyanolyan mindegy, kiből jön.

– Van-e operastúdió?

– Nincs, és erre most forrás sem lesz. Viszont kötötünk egy kiemelt együttműködési megállapodást a Zeneakadémiával, elsősorban is az opera tanszakot kell segítenünk a kölcsönös előnyök jegyében. Nekünk a gyakorlati képzés szintjén lesz dolgunk, és nemcsak a vizsgákban segítünk, hanem előadásba is beosztjuk a legjobbakat. Már a jövő évadban is.

– Szinte már közhely téma: mit tesznek a fiatal közönségért, amelytől a színházak jövője függ?

– Nagyon komoly programunk startol majd, amely az Erkel Színház újraindulásával valósul meg. Egy teljes, kiválasztott magyar korosztály számára – erről még folyik a pedagógiai egyeztetés, hogy melyik legyen az – ötven előadásból álló sorozatban minden évben bemutatunk egy-egy művet. Komplex metodikára épül, először az énektanárok nézik meg, kapnak hozzá segédanyagot, szoftveres támogatást és utazási megoldást is. Egy őszi és tavaszi ütemben le tudunk fedni egy teljes nemzedéket – senki ne kapjon érettségi bizonyítványt úgy, hogy egyrészt sosem járt a határon túl, vagy ha nem végzett szociális munkát, de úgy se, hogy egyszer sem látott operát. A program 2013 májusában indul, de ehhez az kell például, hogy az Erkel Színház felújítását ne támadják meg. A közbeszerzés beépült a napi imáinkba.

– Ezenkívül hogyan próbálják még elérni a fiatalokat?

– Van sok futó gyerekprogramunk, a *Makaróni karmestertől* a hangszerbemutatókig, valamint gyerekelőadásaink az *Operaház* különböző helyszínein, a *Pomádé király* az *oldschool*, a *Bogánacs* című gyermekopera pedig a mai kor opusa. Amikor belép az Erkel, ez nyilván még bővül, ott még a büfében is lehet játszani. A vizuális megjelenést nem akarjuk nagyon megrángatni, Kovalikék szerintem jó irányba indultak el, fellazították a még első itteni ténykedésem alatt kialakult, de mára vaskalapos dizájnt. A bérlétezés kapcsán pedig nagy reklámkampánnyal készülünk, *citylight*okkal, óriásplakátokkal, elektronikus médiával, amely a fiatalok felé is nyit.

– Lesz-e együttműködés más operaházakkal?

– Jó lenne. 2013. november 7-én, Erkel születésnapján a zágrábi operával közösen készítenéd *Falstaff*-al

szeretném megnyitni az Erkelt. Érdekel az esseniek *Lear királya*: Reimann különleges operája akkora dobás volna, mint Olivier Py említett *Lulu*-rendezése a Liceuban. A jövő évet az olasz kapcsolatoknak is szentelnék. Mindezek kiérlelése azonban időigényes. Kelet felé egy fokkal gyorsabban nyitunk: két hete jártunk a vadonatúj ománi operaházban, jövőre egy hónapos turnéra megyünk Japánba, idén júliusban pedig a nagy hírű Pekingsi Opera jön el hozzánk.

– *Mit lehet elkötelezően mondani az Erkel Színházról? Mi van a pénzzel és az időarányos készültséggel?*

– Ami biztos: meg fogjuk nyitni az Erkelt, a pénz itt van. Csak jelzem, hogy ez gigantikus elmozdulás az elmúlt öt év tetszhalott állapotához képest, amelyet, fájdalom, de a sajtó sem igen emlegetett fel. A tavalyi százmillió az előkészítésre még nem fogyott el, és 1,7 milliárd van a beruházásra. Mivel közbeszerzés hatálya alatt vagyunk, ezért tendereket kell kiírni, három körben. Az első körben öt különböző pályázat zajlott le, a szerződések meg is kötöttük. Először fel kellett mérni a műszaki állapotot, mert erről nem volt semmilyen anyag. A nyertes mérnöki iroda ennek alapján tesz már beárazott ajánlásokat, különféle opciókban – a színpad legyen-e forgó vagy ne, a zenekari árok bővíljen-e vagy ne, legyen-e hátul balett-terem és mekkora... szóval rengeteg leágazása van. Én persze továbbra is azt szeretném, ha 2012. december 8-án, a színház 101 éves születésnapján megnyitna, de nem tudom, milyen lesz a tél, azonkívül az európai közbeszerzési jog olyan bonyolult, hogy bármi történhet. Ha az első kapavágás megtörténik, mindenki könnyebben hisz majd. Arra biztosan számítok, hogy jövő márciustól kezdve próbaüzem indul. Nyáron elvégezhetjük a maradék munkát, a parkosítást, őszől már mehet az ifjúsági program, és november 7-én, a *Falstaff* premierjével indul az üzemszerű működés: immár újra két házzal, plusz kamarajátzóhellyel a Liszt Ferenc téren. Addigra kell a szükséges munkatársi létszámot is felvenni.

– *Milyen koncepció alapján fog működni az Erkel Színház?*

– Valódi *Volsoper* lesz, évi száz-százötven előadással. Minden héten egy darab fut, a hétvégére koncentrálván, s az előző hét előadása még egy napon visszacsap, leginkább matinében, a május meg az október pedig leválik a diákprogram miatt. A legnépszerűbb és leghallgathatóbb darabok mennek ott: *Aida*, *Turandot*, *Don Carlos*, *Otello*, *János vitéz*... És balettek: például a közkedvenc *Hőfőherke*.

– *Ezek klasszikus darabok, amik az Andrásy úton is mennek. Mi lesz a markáns különbség?*

– Azért is kell az Erkel, hogy az Operaház műsorbalasztjai lehullhassanak, és a Ház mást is játszhasson – drágább, ritkább és akár merészebb előadásokat. Az Erkel pedig a „tutira” megy, de ez persze nem gyenge minőséget jelent, hanem sikeres szuperprodukciókat: érthető, könnyebben dekódolható és ezért közönségnyerő, magas színvonalon előadott alkotásokat.

Tizenöt évvel ezelőtt a két színháznak együtt ötszáz előadása volt. Most egy helyen játsszuk a felét, ezért is van az, hogy néha átharapjuk egymás torkát. Újra el

akarjuk érni a négyszázhatárt – „mily bűvös látomás e kép!”

– *Most ideiglenes vezetőség vezeti az Operaházat. Hogyan tovább?*

– A gazdasági igazgatói pályázat kiírása immár második körben aktuális. Aztán fel kell oldanom majd egy dilemmát: okoz-e annyi kárt a vezetők neve elé biggyesztett „mb.”, mint ha megkötném a leendő főigazgató kezét? Lesz rá megoldásom, de még nem vagyok a gondolatmenet végén. A saját mandátumom 2013. augusztusi lejárt egybecseng majd az Erkel Színház megnyitásával, a létszámleépítés rossz emlék marad, mindenki megkapta a végkielégítést, beállt a szerepszerződések rendszere. Ekkor következhet a főigazgatói pályázat. Az új vezetőnek három évadot kell készen kapnia: kettőt jól megszervezve, a harmadikat kontúrjaiban jól láthatóan – és azután hagyják is békén, hadd dolgozzon. Öt évre fogják kinevezni.

– *Ön megpályázza a főigazgatói posztot?*

– Nem tudom még. Sokan mondják, hogy ha az ember elvállalja e mostani munkának az összes karakterromboló nyűgét és küzdelmét, miért ne akarná az eredményt is élvezni? Végül is rengeteg függ attól, érvényre tudom-e juttatni a különleges opera és balett műfaj speciális szempontjait a kormányzatban, és lecsillapodik-e az érthetően hőemelkedéses társulat, ha látja, hogy jót akarunk neki, és megnyílik a másik színháza is. Ha igen, természetesen szeretnék maradni.

– *Egy operaház vezetőjének személyes ízlése meghatározó. Említsen két-három előadást az elmúlt néhány évből, amit különösen szeret.*

– Willy Decker 2005-ös salzburgi *Traviatája* lenyűgözött az eszköztelenségével, egyszerűségével. Zseniális produkció. Szerettem a zürichi *Arabellát* Fleminggel és az ott is, nálunk is beugró Morten Frank Larsennel. A Metropolitan előadásaiból több is kedvenc. A koppenhágaiak *Tannhäuser*e és teljes *Ringje* is elképesztő vállalkozás, és a névsorban árulkodó északi végződések megmutatták, hogy nem feltétlen kell Mexikóból vagy Dél-Afrikából énekest találni. Maria Ewing glyndebourne-i *Carmen*je, Petr Weigl berlini *Salomé*ja Caterina Malfitanóval vagy Ponnelle *Lear*je és *Figaró*ja Fischer-Dieskauval kihagyhatatlan. Majd meg szeretném nézni Fischer Ádám *Szöktetését*, amely Zürichben a Pereirakorszak utolsó bemutatója lesz. Egyébként van egy jelenet egy ugyancsak zürichi *Toscából*, amely azt a látásmódot jelképezi, amely szerintem az operarendezést konzseniálissá emelheti. Scarpiát ekkor épp Thomas Hampson énekelte, aki hangkarakterénél fogva nem is igazán való erre az intrikus-gestapós szerepre. Mégis! A második felvonás elején asztalra tett lábbal vacsorál, s mellé kihívóan szivarozik – mögötte pedig a háttérfa-lon szitanyomós technikával ott áll a hatalmas betűsor: „vietato fumare”, azaz tilos a dohányzás. Egyetlen apró ötlettel odavarázsoltatott a figura, a minden törvényt áthágó, kereszténységében farizeus és mérhetetlenül bigott, ráadásul machiavellista Scarpia. Ilyesmit gondolnék egy jó rendezésről.

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE: RÁCZ JUDIT

Szoboszlai Annamária

# Etetőszék, plüssfotel, kispárna

## TÁNCJÁTÉKOK GYEREKEKNEK

A közönséget „be kell avatni”. A színházak, táncszínházak programjának egy része ezt a célt szolgálja, vagyis a néző *értővé* nevelését. S mivel felnőttet nevelni nem lehet (vagy legalábbis nem szerencsés, ha egy produkció nyíltan kimondja magáról, hogy feldolgozásához a kortárs művészetek fogalmazásmódjára való magasabb fokú érzékenység szükségeltetik), ezért a gyerekeknek és a fiataloknak szólnak a *beavató előadások*. Elgondolkodtató a szóhasználat, mely akarva-akaratlanul is a különféle titkos misztériumok beavatottjaira utal. A beavatást nyertek a ma alkotóinak keze nyomán születő kultúrának, művészetnek válnak részeseivé, hordozóivá, „papjaivá”. Szolgálóivá. (S az ily módon be nem avatottak vajon kimaradnak a *kultúrából*?)

A legkisebbeket, az óvodás- és kisiskoláskorúakat – véleményem szerint szerencsére – ritkán nevezik még meg ezek az előadások beavatásra, a nézők közé való felvételre váró alanyokként, mindazonáltal egyre több előadás születik kifejezetten az ő számukra, a legkülönbözőbb műfajokban és formákban. Igény láthatóan van, és teremődik. Az előadások zömén tömődtek a szék-sorok. Mely vidéki, fővárosi (tan)intézmény jelentené ki, hogy nem tartja fontosnak a „kulturálást”? Sok felnőtt valószínűleg nem gondolkodik el azon, mit néz a gyerek, csak színházban legyen végre. A tévécsatornákon felnövő generáció (és e sorok írója, ki a közelükben fülel) vörös plüss-székben ülve hallgatja az óvónő-tanárnő magyarázatát a színházról: *tudjátok, a színház egészen olyan, mint a mozi; majd láttok egy nagy teret, olyasmit, mint a mozivászon, csak itt élő szereplők fogják elmesélni a történetet*. És ha a gyerekek kísérőinek nem ötlük a szemébe a sok színes zokni látványa, akkor majd az ügyelő-jegyzető dorongolja le az aprónépet, hogy nem otthon vagy, húzd fel a cipőd, ne pakold a lábad az előtted ülő nyakába. Vagyis még mielőtt bármi kezdetét venné a színpadon, jó esetben felszívódik némi viselkedéskultúra a legelvetemültebb vagányokba is. Az viszont egyáltalán nem bizonyos, hogy az előadás szintűgy képes lesz/akar adni, közvetíteni értékeket. Mit érnek a jövő nemzedékének érzékeny tételéről, kritikai érzékének felébresztéséről, kreativitásának ébren tartásáról és fejlesztéséről (vagy egyszerűen csak tartalmas szórakoztatásáról) elhangzó szavak, ha közben rajtam, gyakorlott nézőn is pikk-pakk meglepészik az unalom? Nem hat

meg például a Pécsi Balettől látott *Hófehérke*-sztori Uhrik Dóra rendezésében, mert a leglényegesebb fordulatokra lebutított történet értelmezhetetlen zenei aláfestéssel és energiaspórolós tinglitanglival gondolja megoldottnak a gyerekek szórakoztatását – egyetlen, alig hatvanperces hakni keretében, hogy a bemelegítéssel se nagyon kelljen húzni az időt. Viszont a gyerekek nem hülyék. Az osztály tréfafelelősei élvezettel kötnek bele az alapon járatott produkció gyengéibe.

Ha „nézővé nevelésről” beszélünk, azon belül is táncelőadásokra fogékony nézővé nevelésről, a budapesti játszóhelyek kínálatán végigtekintve láthatjuk, hogy sokféle módon közelítenek az alkotók a gyerekekhez. Méghozzá egyre növekvő számban. Budapesten jórészt a Nemzeti Táncszínházban és a MűPában csíphet el az óvodai, illetve iskolai csoport, a nagyszülő, a szülő a legkisebbeknek szóló táncos darabokat délelőtt 10-11, délután 3 és este 7 óra körüli kezdéssel; de előfordulnak a Kolibriben és a Tháliában is. Néha találunk a műsorajánlóban korhatár-megjelölést, néha nem, pedig felnőtt fejfel nem egyszerű eldönteni, mi az, ami a gyereknek tetszhet, s mi az, amit már koránál fogva cikinek tart.

Kik készítenek ma táncos gyerekdarabokat? Az elmúlt években láthattunk *Hókirálynőt* az Artustól, *A hattyúk tavát* a Szegedi Kortárs Balettől. Ez utóbbi balettklasszikus a Még i Mozdulatszínházat is meghihlette *Vadhattyúk* néven, igaz, nem sok sikerrel; ahogy a *Répa, retek, mogyoró* címet viselő „konyha-show”-juk a legkellemetlenebb színházi élményeim közé tartozik, úgy a *Vadhattyúk* sem tudja kimeríteni a sikeres gyerekdarab fogalmát. A Budapest Táncszínház ismert történetekkel – *Holle anyó, Diótörő, Pinokkió* – rukkolt elő; Bozsik Yvette pedig hol kiváló, hol kevésbé jó érzékkel szemezgetett innen is, onnan is: operából, balettből, (gyerek)irodalomból (*Létramesék, Négy évszak, Petruska és Pulcinella, Varázscirkusz, Gyermekjátékok, Pöttyös Panni az iskolában, Péter és a farkas, Az Ezeregyéjszaka legszebb meséi*). A Honvéd Táncszínház szintén gyerekelőadások egész sorát mutatta be (*Csipkerózsika, Tündérmese, Zene-bona, Szanasztét, Ludas Matyi, János vitéz*) Zsuráfszky Zoltán irányításával. Fodor Zoltán társulata, az Inversedance a *Vackor kalandjait*, a Dunaújvárosi Bartók Táncszínház a *Tengertáncot* készítette el a kicsik számára. Horváth Csaba és a Forte a *Dó, ré, mi* után a *Koto és Kaorival* jelentkezett

a Trafóban, a Tünet Együttes pedig *Kucok* névre hallgató, óvodásoknak szóló interaktív meseszínházát vitte-viszi mostanság is a Bálint Házba.

A fenti előadások közül néhány a Nemzeti Táncszínház felkérésére készült. Felvethető a kérdés, miért e fokozott érdeklődés a gyerekközönség iránt. S máris rá lehet vágni: mert ezekre az előadásokra lehet a legbiztosabban közönséget szervezni, nagy csoportokkal lehet számolni, vagyis többé-kevésbé biztos bevételt hoznak. Ésszerű döntés ez a Táncszínház részéről, nem kárhoztatható érte. Persze kérdés, hogy az alkotók milyen sikerrel oldják meg a feladatot. Ahogy fentebb már írtam, Fenyves Márk és Pálosi István feltehetően nem mélyült el a gyermeklélektan tanulmányozásában; és Bozsik Yvette-nek sem a felkérésre készült munkái a legemlékezetesebbek. A Honvéd Táncszínház *Zene-bona, Szana-szét* címet viselő produkciója azonban – mely nagyszerűen gyúrja egybe a népi hagyományt a modern életünkkel – katarikus hatással van a gyerekekre (és személyemben a felnőttekre is).

A *Zene-bona, Szana-szét* (szerkesztő-rendező: Foltin Jolán, Novák Eszter) hatásfokát jól jellemzi a tény, hogy a darab legvégén az első sorokban ülő kisgyerekek spontán táncra perdülnek. Pedig a mesemondó-narrátor M. Simon Andrea és társa, Chován Gábor nem tesz semmi különöset, ahogy a táncosok is „csak” táncolnak, játszanak, labdát pattogtatnak, zoknit táncoltatnak a színpadon; meg lepacsiznak a közönséggel, meg szkandereznek. Közben kortárs költők (Fecske Csaba, Kiss Anna, Kiss Benedek, Kiss Dénes, Kukorelly Endre, Oravecz Imre, Tóth Krisztina) versei sorjáznak élőzenére, és kiszámolókra ismerünk rá. Megtanuljuk az évszakokat, szánkó elevenedik elé fogott lovakkal, színpadon terem néhány birkabőrbe bújít busó. Régi és új keveredik egybe, fér meg békésen egymás mellett a pillanatra sem lanyhuló játékkavalkádban, melybe ügyesen csempésződik a ritmus-, nyelv-, mozgás-, énekkészségek fejlesztése is. Nincs tabu, a verseken keresztül minden szóba kerül, ami egy gyereket foglalkoztathat: mint például a szerelem. S hogy mit jelent fiúnak, s mit lánynak lenni. Ezt ma sokan elfelejtik, igyekezve – olykor állami rendelettel próbálkozva – összemenni a nemeket, s a megkülönböztetés elkerülésének jegyében betiltani a „papás-mamást” az ovikban.

A gyerektáncoktatás módszertana kidolgozójának, Foltin Jolánnak a keze nyoma érződik a *Tititán* is. Fiával, az általam zenészként ismert Novák Péterrel együtt kedves gyerekaktivizáló műsort hoztak létre. Novák Péter játékmesterünk kalapban, lyukas nadrágban rohan a színpadra a Táncszínház nézőterén át, s mint régi jó barát kezdi kérdezgetni a gyerekeket a hétköznapi és a „titkos” zajokról: milyen a sziréna hangja, és milyen a szél, a víz, a pillepalacké. Utóbbi azon nyomban elő is kerül, hangszer válik belőle, és még néhány háztartásban és szemeteskukában fellelhető társából – egyfelől a környezettudatosság, másfelől a költséghatékony zenei nevelés jegyében. A gyerekekből sebtében verbuválódó nagyzenekar mun-



1.



2.



3.

1. Bogármesék 2. Koto és Kaori 3. Tititá

kához lát: csörögnek a reklámszatyrok, a kavicsok az üres konzervdobozban, és jól szól a tökreszelőn a fakanál. „Kimnovák” Novák Péter néha kicsit frontemberesen, de azért bájos harsánysággal terelgeti végig a gyerekeket a ritmus és a hangok világán: ti-ti-tá-ba szedetük a színpadon helyet foglaló zenésztársak – Küttel Dávid, Szokolay Dongó Balázs, Babos Károly – neve, versek hangzanak el Tamkó Sirató Károlytól, táncra perdül Titi (Mlinár Mária) és Tá (Lengyel Szabolcs). Történet nincs, szituációk és benyomások vannak, sűrűn, tömötten. Ahogy a *Zene-bonában*, úgy itt is leomlik a fal néző és előadó közt, s bár szemlátomást megvannak az előadás fix pontjai, a gyerekek váratlan kérdéseikkel alakíthatnak a történeteseken. A színházakban szokatlan szabad légkör alakul ki, s noha az egymásra halmazódó expresszív képektől, képzetársításoktól, színpadi jelenetek forgatagától olykor kaotikus-sá válik az előadás (én legalábbis elveszténi vélem a fonalat), úgy tűnik, a gyerekek mindezt gond nélkül követik. Vagy mert valami biztosan akad, ami így vagy úgy, de leköti a figyelmüket.

Kevésbé sikerült produkció a Budapest Táncszínház *Pinnokkiója*, igaz, célja is másmilyen; közös játék helyett hagyó-

mányos, passzív nézőfelfogással dolgozik. A koreográfus-rendező Földi Béla nem kockáztat sokat, hisz a történetet és az abból levonható tanulságot (ne hazudj! + a szülőnek mindig igaza van) mindenki ismeri. Ennek ellenére talán mégsem bízunk eléggé a tánc kifejezőerejében, mert narrátort alkalmaz Gepetto mester barátjának, az idős zongorahangolónak a személyében. Csak hogy mesélőnk hangja felvételről csendül fel, végképp esélytelenné téve, hogy nézők és színészek közt kialakuljon valamiféle erőter. Az előadók igyekeznek, mégsem tudnak kapcsolatba kerülni a nézőtérben ülő gyerekekkel, nem tudják őket válaszra inspirálni. A *Pinokkió* és a *Hóféherke* sok szempontból rokon egymással. Az ötletességet, kreativitást kerülik, sémákban gondolkodnak, s a drámai fordulópontokat kidolgozatlanul belelapijtják a darab egészébe. Az életre kelő fabábot alakító táncos egy ideig képes cipelni e terheket, de a mese egy



Schiller Kata felvételei

pillanatra sem férközik közel a szívemhez. Ahogy látom, a gyerekekéhez sem. Sovány kis taps jut az előadásnak. Csak a kánkán-lányok szoknya alól elővillanó bugyiját ünneplik nagy elánal a szexualitásukban bimbózó kisfiúk.

A történetmeséléssel problémája akad Bozsik Yvettenek is. Míg a *Péter és a farkas*ra mint megragadó, ötletes gyerekelőadásra emlékszem (sokszor eszembe jut a díszlet a mozgatható fenyőfákkal), addig a *Varázscirkusz* nem más, mint látványos kosztümök és díszletelemek (ágyú, „városnéző-roller”, ringlispirolról elszármazott faló, ultradizájn bárpult...) tárlata. Néhány megragadó karakter persze magára vonzza a figyelmet, s elviszi a hátán az előadást; ilyen Góbi Rita Papagenája/kötéltáncosnője, Vati Tamás Monostatosa/ágyú mestere vagy Krausz Alíz Éj királynője/állatidomára. És vannak még műlovarnók és bohóc is, mivel a társulat felnőttelőadásának, a *Varázsfuvolának* a gyermekátírata egy cirkuszban játszódik. Az ötlet működhetne, a díszlet, a kosztüm, a látvány pazar, néhány jelenet még vicces is, de a dramaturgia kusza, s a koreográfia sem segít a történet karaktereinek, a köztük főnnálló/változó erőviszonyoknak a tisztázásában. Nem baj, ha egy feldolgozás eltér az ere-

deti hangsúlyoktól, csak ne kopjon ki alóla a mese. A *Varázscirkusz* próbálja megőrizni a meseszálát, Taminónak természetesen ki kell szabadítania Paminát, Papageno és Papagena egymáséi lesznek, de ezzel együtt az előadás felesleges, időkitöltő – figyelmet elnehezítő – közjátékokkal telítődik. Helyt kap benne például egy filmrészlet, mely a színpad hátsó falára vetítve, a foglyul ejtett Papagena vergődését mutatja. Ha nem gyerekeknek meghirdetett előadáson ülnék, úgy a bejátszás alapján bizarr alternatív darabnak sejteném a *Varázscirkuszt*.

Látvány szempontjából *Az Ezeregyéjszaka legszebb meséi* sem marad adósa a nézőnek, mese szempontjából annál inkább. Az előadás dupla keretes. Először is egy kisfiú érkezik a színre valamilyen modern kütyüvel, olyannal, ami a tenyérben elfér, és lehet vele internetezni. Amilyet bár már láttam, nem tartottam még a kezemben. Nem mintha irigyelném a szőke fürtös fiúcskától a technikát meg a Google-t, de ha értékrendre nevelésről, kritikai érzék fejlesztéséről (stb.) beszélünk a legfiatalabb korosztály esetében, akkor nem biztos, hogy a technikai eszközök meg a netes keresők, mi több, a Wikipédia lenne az orákulum. Miközben az lenne a fontos, hogy a gyereket rászoktassuk, hogy az információdömpingben is meg tudjon maradni a valóság talaján, s ne internetes szócikkek alapján alkosson magának képet a világról, Bozsik táncelőadása akaratlanul a passzív gondolatalkotást propagálja. Ettől önmagában nem nevezném félresikerült darabnak az *Ezeregyéjszakát*, de a tévé- és internetesztétika, a tömegkultúra olyannyira rányomakodik az előadásra, hogy nehéz elfojtani a feltörő élceket, helyén kezelni a kialakuló antipátiát. Például mikor Tarkan zenéjére rázzák magukat az alig-ruhás hastáncosnők. Vagy mikor a cselekmény illusztrálásának céljából vetített mozgókép (sivatag, paripa, lebbenő kendős nő) alsó sarkában ott virít az internetes video-adatbázis logója. A sort sajnos hosszan lehetne folytatni.

Az igényes szórakoztatást a KFKI Kamarabalett (vezetője: Sárközi Gyula) és a Magyar Állami Operaház közös produkciója valósítja meg: a Madách Musical Stúdió növendékeinek közreműködésével bemutatott *Bogármese*. A mesét Lázár Ervin és Lázár Zsófia jegyzi. Annak ellenére, hogy az irodalmi szövegben foglalt igazságot, bölcsességet, életszemléletet a minden ízében profin kivitelezett produkció lényegében a jó és a rossz harcára redukálja, a szórakoztató táncbetétekkel, érzékletes jelmezekkel (Kentaur), színészi képességekkel is megáldott táncosokkal (Gábor Ariella, Baumgartner Krisztina, Kovács Zsolt) jellemezhető show tud szívhez szóló lenni. Az otromba, lélektelenül pusztító, szürke grafitbogarak jutnak például eszembe, ha újabb ország lerohanásáról, esztelen pusztításról olvasok a hírekben.

Az általam látott gyerekelőadások legkölteibb, legérzékenyebb darabja a Horváth Csaba és a Forte Társulat *Koto és Kaorija*, mely az alkotók szándéka szerint a hat-tizennégy év közötti korosztálynak készült, de azt gondolom, a Saint-Exupéry *A kis herceg*éhez hasonlóan filozofikus szövegek a főnőtteket sokkal inkább szívtájékon érintik. Míg a történet a külső burkát, bőrért tekintve „japános” – japán hangzású a címben foglalt két név, japán zen kerteket idéz a letisztult, világító óriás-

kövekből álló színpadi installáció, s mintha a kertész személyében is a keleti harcművészet egyik nagymestere érkezne közénk –, addig belső szerkezete, szervei a magyar népmesevilággal rokonulnak. Egy Luca névre hallgató kislány (Vati Luca) nem találja a kertészt, holott fának, a japánakácoknak – akik valódi lényüket tekintve japán lányok – szükségük lenne a mesterre. Mitévő legyen? A körülötte megelevenedő kert, a kő (Kádas József), a pad (Andrássy Máté), a kerti lámpa (Simkó Katalin), a kerítés (Sipos Vera) nem tud segíteni. Az öreg Hold igazítja útba végül, a városból ki, a természet irányába. Útja során találkozik a kezek-fejek-lábak erdejének főnökével, a Beszéd bolt tulajdonosával s a Fénnyel; valamint tanúja lesz a két ellentétes pólus – város és természet, vagyis sötét és világos – párbeszédének. Horváth Csaba fizikai színházának expresszív emberépítményei, beszédes „organikus szobrai” ez esetben egy kislány belső lelki világát, fantáziáját tárják fel. Vati Luca meglepően éretten-komolyan-játékosan él a kislány szerepében, miközben a felnőtt szereplők körülötte „játsszanak”. A legmókásabb jelenet Andrássy Máténak jut: mint a Beszéd bolt tulajdonosa egy rakat közhellyel-szóvirággal halmozza el a kislányt. A szavak alakot öltenek a színpad hátsó falán, sorjáznak, tornyosulnak; s bár a boltos kézmozdulatára eleinte arrébb mozdulnak a vetített címkék, csakhamar leterítik lábáról a nagy termetű Andrássyt. A *Koto és Kaorival* érdemes lenne nyitni a felnőtt közönség felé. Nem biztos, hogy sokrétegtű nyelvezetét a gyerekek követni tudják.

A legeslegjobbakat várja a *Kucok*, a Tünet Együttes interaktív, mesés játéka. A Bálint Ház előterében apukák, anyukák mellett, nyakban vagy lábak közt kapaszkodva várakoznak a gyerekek, mikor királykisasszony-

hoz méltó puffancs szoknyájában, bojtos fejedőjében megjelenik Szabó Réka, és mint Kucokfalva „idegenvezetője” (az előadás animátora) befelé terel mindenkit. Ez a közvetlenség a *Kucok* veleje. Ott vannak velünk a színészek, táncosok (Furulyás Dóra, Kántor Kata, Gőz István, Szász Dániel) robotként, rongybabaként, egyszerű óriásként, színes sárkánygyíkként (?), ám szó sincs arról, hogy a tér színpadra és nézőterre különül el. A történet egyszerű: eltűnt Kucokfalva királylánya. Senki sem tudja, mi történt vele, meg kell keresni. A gyerekek elképesztő kalandokon mennek keresztül. Fölmásznak a nagy hegyre (Gőz István hátára), végigkúsznak egy barlangon (az épp „dologtalan” előadók lába közt), vadul csapkodó lángnyelvek fölött ugranak át (talán Furulyás Dóra vagy Kántor Kata levegőbe kalimpáló lábai fölött). Pusztit gyűjtünk egy dobozba, királylány-csalogató éneket tanulunk, és ütjük, tapsoljuk a ritmust. A pusztai később jól jön, mert kiderül, hogy ez az egyetlen ellenszer a királylányrabló gonosz lidércekkel szemben. Derűs majdnem egy órát töltenek Kucokfalván a gyerekek – még ha az asztronautákat idéző lidércek színre léptével eltörik is itt-ott a mécses. Lehet támogatni vagy rángatni a rongybabaként összezsukló Kántor Katát; kinevetni a fémfejű, lassan mozgó robotot; táncolni párnával a fej felett vagy lufit utánozni. Hívhatjuk színháznak a *Kucokot*, de a darab – az előre lefixált szövegek ellenére – inkább közelít a színes, játékos, nagyon ötletes óvodai foglalkozáshoz.

A körkép végén megerősödik bennem a jól ismert konklúzió: a gyerekelőadás célja nem lehet más, mint a gyerekek érzékenységének, játékoságának, kreativitásának ébren tartása. Sajnálatos, hogy ez még most sem mindenki számára evidencia.

Kutszegi Csaba

# Be fog dőlni az üzlet?

ÓZ, HÓFEHÉRKE, VACKOR

Három olyan gyerekbalettet választottam ki a friss kínálatból, amelynek alapja jól ismert mese. Azt gondolom ugyanis, hogy ha a történet megértésével nem kell sokat bajlódni a koreográfus-rendezőnek (vagy a dramaturgnak), akkor több figyelem, alkotói energia marad a többi fontos tartópillér és tartozék kidolgozására. Ha gyerekeknek szól az előadás, balettban is azt tartom a legfontosabb szempontnak, hogy a sze-

replők tudják valamilyen módon megszólítani a korcsoportos közönséget. Felnőtteknek szóló koncepciótlan és tartalmatlan előadásokon sem tud vigasztalni, hogy szépen táncolnak benne, gyerekelőadáson pedig még az sem zavarna, hogy tánctechnikai ügyetlenségeket látok, ha közben megszületne a csoda, a gyerekek minden idegszálukkal követnék az eseményeket, lelkesen részt vennének a szeretettel és figyelemmel felkínált interakcióban. Ez utóbbit elérni csak komoly tudással és felkészültséggel lehet.

Ezért az ember azt reméli, hogy mindenki százszor meggondolja, mielőtt könnyelműen a húrok pengetésibe kezd. De sajnos az összkép nem ezt mutatja, hanem éppen az ellenkezőjét: gyerekbalettet szinte bárki lazán bevállal. A bevállalók a megbízóikkal együtt nyilván azt gondolják, hogy ezen nagyon hangosan elbukni nem lehet, ráadásul az újszülöttnek minden vicc új, vagyis a „kisemberek” a felületes, rutinmegoldásokat is két pófára fogják kajálni, miközben minden előadás tuti telt házat vonz, mert közeli és távoli sulikból, gyalog és buszokkal biztosítani lehet a közönséget. Nem akarok vészmadárkodni, de idén ezzel a közönségbiztosítással is baj lehet. Az új oktatási törvény szerint ugyanis a pedagógus csak szabad idejében kísérheti el színházba az osztályát (értsd: a színházlátogatás mostantól nem írható be az óraszámába), és nem nehéz elképzelni, hogy

a megritkított és túlterhelt pedagógustársadalomban hányan lesznek, akik pusztán lelkesedésből megszervezik és lebonyolítják ezeket a kicsit sem problémamentes eseményeket.

Lehet, hogy a kormányzat újabb kultúra-, művészet- és jövőellenes intézkedése érzékenyen fogja érinteni a felületes gyerekelőadások készítőit (is), mert ha nem lesz tuti telt ház, megcsappanhat a hivatkozási (és besorolási) alapul is szolgálható jegybevétel, mindezek következményeként fogyni fognak a megrendelések, kellenként el fognak zárkózni a befogadóhelyek, és közönség nélkül reális és sikerrel kecsegtető pályázati célok sem alakíthatók ki. Mondhatnám gonoszán: be fog dőlni az üzlet. Azért jogos a gonoszkodásom, mert néha tényleg az az érzése az embernek, hogy a gyerekdarabgyártás nálunk ugyanúgy működik, mint a megélhetési gyerekgyártás: mint tudjuk, hazánkban létezik olyan elszegényedett réteg, melynek tagjai leginkább a hozzá társuló juttatás megszerzéséért hoznak világra újabb és újabb teremtményeket. Ez súlyos vádként hangzik gyerek-, színház- és gyerekszínház-csinálóra egyaránt, de mindannyian tudjuk: ott, ahol nincs miből megélni, a morális skrupulusokat nagyon hamar sutba vágják.

A felületes gyerekdarab-készítők jobban tették volna (jobban tennék a jövőben is), ha sorozatgyártás helyett elvetemülten a jobb minőségre, a maradandóbb értékre mentek volna rá. Ez lenne ugyanis az egyedüli garanciája annak, hogy gyerekszínház a jövőben is legyen és virágozzék, mert az állami mecenatúrától és kulturális preferenciáktól e téren (sem) várható semmi jó. De ha a gyerekek többsége igazi élménnyel telve érkezik haza a színházból (és megy másnap iskolába), akkor a szülői akarat és az iskolai szándék valahogy mindig meg fogja találni annak módját, hogy a gyerekek eljussanak színházba.

A Győri Balett *Forgószél, avagy a képzelet csodája* című előadását a Veszprémi Petőfi Színházban láttam. A közönségnek két jelenség nyújtott egyértelműen kiemelkedő élményt: a kezdés előtt a nézőtéri lámpák leoltása és a befejezés után kialakuló közösségi taps- és ordításverseny. Ez utóbbit az előadás alkotói és előadói nyilván felfokozott tetszésnyilvánításnak könyvelik el (természetesen van benne az is), de ne áltassuk magunkat: a gyerekeket az akciózás, a balhé, a szereplés lehetősége dobja fel – pláne ha az előadás ötven perce közben mindezekben nem lehetett részük.

A kezdés előtt váltottam néhány szót a helyi egyetemmeltem ülő teatrológia szakos hallgatójával, aki minimum kétszer egyórás várható tartamot jószolt, mondván, hogy az *Óz, a csodák csodája* történetét annál rövidebben nem lehet összefoglalni. Én akár le is fogadtam volna, hogy nem lesz szünet, és egy óra múlva már utcán leszünk, de úriember, ugye, biztosra nem fogad. Utólag kiderült: az előadás egyfelvonásos, és körülbelül ötven percig tart. Ugyanez a helyzet a Pécsi Balett *Hófehérke és hét törpéjével*, valamint az Inversedance *Vackorával* is, és még sorolhatnám. Mintha (színházi) törvénybe vették volna, az utóbbi időben a gyerekek türelmét egy óránál tovább nem merik igénybe venni, és szünetet sem szívesen reszkíroznak, sem az alkotó-előadók, sem a kísérő pedagógusok, sem a jegyszedők, ruhatárosok (a büfést meg nyilván nem kérdezi senki). Egyébként nem rossz paraméter a szünet nélküli egy óra, de a lényeg az, hogyan telik el.

Az eredeti feltevésém már a *Forgószél*en megbukni látszott. Hiába jól ismert a történet, önmagában ettől még nem lesz kidolgozott, elmélyült az előadás. A rendező-koreográfus Velekei Lászlónak és dramaturgiájának, Kszel Attilának mintha – a táncoltatás mellett – csupán annyi szándéka lett volna, hogy az amúgy is rövidre vágott történetet flottul lezavarja. Originális szellemi muníció annyi került az előadásba, hogy a sztorit ezúttal Totó kutya narrálja, aki az eredeti mesében egyedülként nem szólal meg. A derék négy lábú a győri balett Ózban most – hangfelvételtől – kibeszélheti magát. Az előadás menete ugyanis a következő: narráció vetítéssel (utóbbiban az elején és a végén szerepel egy unoka kiskutya is), táncbetétek, majd újból narráció vetítéssel (és sok-sok verbális magyarázattal). A képek gyorsan váltják egymást, a cselekmény perreg, a vetítés színes, ügyes, fantáziadús, a koreográfia színvonalas, a legtöbb szereplő igazán jól táncol, de két igen lényeges dolognak halvány jele sem mutatkozik meg az előadáson.

Az egyik nagy hiányosság az, hogy a mese fő tanulsága, bemutatásának, közlésének igazi értelme nem tánc- vagy színházi (vagy valamilyen művészi) nyelven fogalmazódik meg, hanem az előadás legvégén a kutya – mint egy megtanulandó leckét – nyomatékosan szájba rágja. Nézőként épp hogy csak megsejthetem, hogy a Madárijesztő buta, az Oroszlán gyáva, a Bádogembernek meg nincs szíve. A nagy rohanásban arra nem jut idő, hogy az említett három karakter fejlődéséből is láthassunk valamit, az meg ki sem derül (csak verbális utalás hangzik el róla a végső, nagy tanulságlevonásban), hogy a hármak Dorothyval együtt – fokozatosan – a barátság, szeretet és hűség érzését is megismerik, és éppen ettől lesz a buta okos, a gyáva bátor, a szívtelen ettől tanul meg érezni. Ha valaki az *Óz*zal kezd valamit, csakis azon kéne töprengenie, hogyan tudja az ártatlan nézőknek átélhetően, átérezhetően újrafogalmazni ezt az eszmét. A tánctechnikai elemek szabályos vagy attraktív abszolválásának kérdése csak ezután következhetne.

A *Forgószél*ben mindenki igyekszik (igyekezett) elvégezni a feladatát (kiszakítani a maga szeletét), koreográfiaira, jelmezre, látványra, játékkedvre nem lehet komoly panasz, a Győri Tánc- és Képzőművészeti Iskola balett növendékeinek pedig igazán nagyszerű megmutatózási lehetőség az előadás... Csak éppen a zsöllyében ülő gyerekekkel mintha senki nem törődne (törődött volna). Ez a másik súlyos hiba. Vagy meg kell érinteni a gyerekek lelkét, vagy el kell varázsolni a képzeletüket, vagy valamilyen élményt nyújtó interakcióval meg kell szólítani őket, de be kell vonni a gyerek nézőt az eseményekbe, mert enélkül csak a kötelező színházlátogatás kipipálására fog szocializálódni. A *Forgószél*ben még a szándék szintjén sem érzékelhetők eme igények. Az előadás előtti és utáni hangzavart leszámítva az ötven percen fokozatosan erősödő morajlás uralkodott a nézőtérben, a gyerekek egymással és az előadással foglalkoztak, egyre gyakoribbá vált a fegyelmező tanári lepisszegés is, és az óra (bocsánat: előadás) végén a nebulók feladott leckeként megkapták az agyba vésendő tanulságot is, aminek persze csak akkor lenne esélye tartós hatásra, ha a gyerek magától jönne rá, ha magában, a maga szintjén maga fogalmazná meg magának. Ha nem így történik, a művészet által megjelenítendő szép eszmék is biflázdandó Arkhimédész-törvényre válnak.

A Pécsi Balett *Hófehérke és a hét törpéjének* végén nincs szájba rágott tanulság. (Az előadás a Nemzeti Táncszínház szervezésében a Művészetek Palotájában látható.) Félek, ez az egyetlen pozitívum, amit az előadásról elmondhatok. Míg a győri produkció alapvető hiányosságait némiképp mentegethetem azzal, hogy a fiatal Velekei László még koreográfusi pályájának legelején áll, a pécsiek esetében viszont zavarban teszem fel a kérdést: ilyen tapasztalt, sokat látott alkotógárda hogyan elégedhetett meg ezzel a színpadra kitett eredménnyel? Kizártnak tartom, hogy a dramaturg-rendező Uhrik Dóra ne érezné át a helyzet komolyságát (hiszen nagyszerű művész és pedagógus), és el nem tudom képzelni, hogy a Czebe Tünde–Vincze Balázs koreográfuspáros elégségesnek gondolná az előadás jórészt semmitmondó, igen sekélyes koreográfiai materiáját. (Azt már csak zárójelben jegyzem meg, hogy Riederauer Richárd stílustalanul összemixelt zenéje sem „lóg ki” egy parányit sem az általános érdektelenségből.)

Nincs az előadásnak koncepciója, stílusa, kohéziója, értékelhető esztétikája, mert valószínűleg gazdája sincs.

mét? Abból valahogy másodpercek alatt kigyógyul, viszont ügyetlenül csoszog, rosszkor tüsszent, és indokolatlanul szék mellé ül. Feleségét, a gonosz mostohát néhány taktusnyi ideig kerekeshokedlire állítva tologatják diagonálban, nagyra nőtt démoni domina benyomását kelti, ami adekvát is a szerepével, kár, hogy hasonló karakterizálására a későbbiekben már nem kerül sor. Folytathatnám még sokáig az értelmezhetetlen, elemezhetetlen jelenségek sorolását. A nézőtérre keresztül bevonuló táncos-prózás felnőtt törpék nem törődnek sem a publikummal, sem Hófehérkével, csak saját, elcsépelet poénjaikat nyomják, a Herceg meg az erdei tisztáson olyan keresetlenül kódorog be a mérgezett almát felkőhögő százszorszép leány felé, mintha a hatosról szállt volna le a Széll Kálmán téren, és a metróba igyekezne. Bájnak, szeretetnek, együttérzésnek, kedvességnek nyoma sincs, viszont az előadás szünet nélkül egy órán belül lemegy.

Nagyon nem okoz örömet, de meg kell fogalmaznom: a látottak alapján az a feltételezés tetszik jogosnak, hogy a *Hófehérke* alkotói nem vették komolyan a feladatukat, és/vagy azt gondolták, hogy a

gyerekeknek elegendő elmélyülés nélkül, fél kézzel összehajigálni egy kétes értékű tákolmányt. Ha feltételezésemnek csak egy kis hányada is igaz, kíméletlen bírálatom nemcsak jogos, hanem kifejezetten kötelező is.

Annál is inkább, mert már egy cseppnyi kitartó, következetes figyelem is csodákat idézhet elő – ahogy ez az Inversedance Nemzeti Táncszínházban látható *Vackor*-előadásán is beigazolódott. Szó sincs arról, hogy Fodor Zoltán koreográfus zseniális, makulátlan elő-

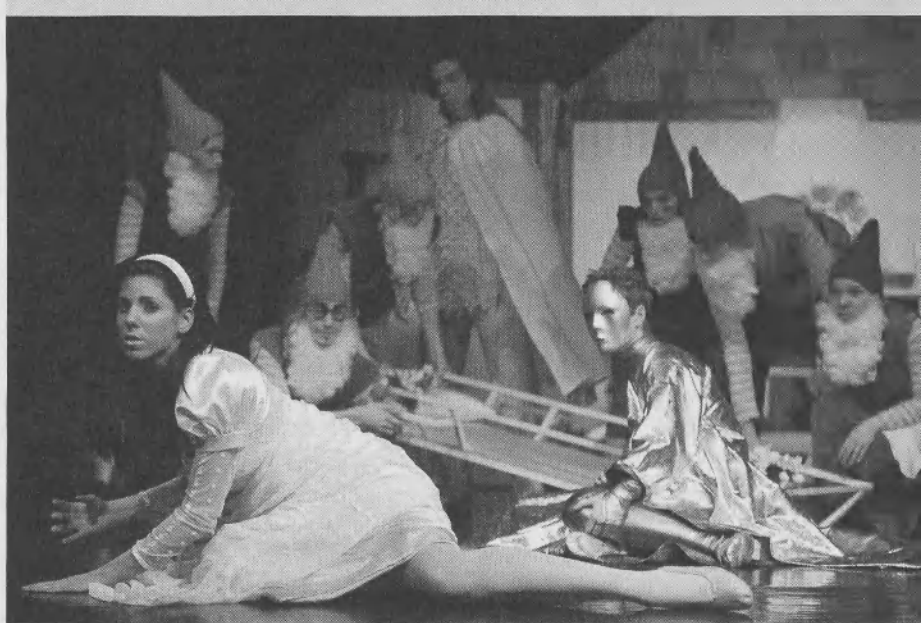


Gáspár Gábor felvétele

BALRA: Forgósziel, avagy a képzelet csodája (Győri Balett)

LENT: Hófehérke és a hét törpe (Pécsi Balett)

Halvány, egyéni ötletecskék érzékelhetőek ugyan itt-ott, de kifejtve, legalább ideig-óráig motivikusan kezelve egyikük sincs. A kezdő, báli kép közben arra tippelve, hogy a mese eddig még nemigen hangsúlyozott, társadalom- és társaságbíró szatirikus értelmezése fog megjelenni, de hamar be kell látnom, hogy csak felszínes, humortalan poénkodásról van szó. Nem hiszem, hogy lenne olyan gyerekek, szülő vagy nagyszülő, aki viccesnek tartaná a Vadász bemutatását. Onnan tudjuk meg, hogy ő jött be (az udvari bálba), hogy bőszen nyilazni kezd kifelé, minek következtében sebzett szárnyasok hullanak le innen-onnan, majd – kilőtt szemmel – megjelenik a király. Az uralkodóról szólván, be kell vallanom: nem értem, hogy Hófehérke apukája miért retardált idióta. Tán mert kilőtték a sze-





Dusa Gábor felvételei

## Vackor (Inversedance)

adást alkotott volna, bár a produkció legtöbb részlete, szegmense, jelenete nagyon rendben van. A *Vackor* egyszerűen azért sikerült jól, mert alkotói a gyerekközpontú gondolatokra gondolva, valóban gyerekeknek szánták az előadást, és végig e vezérlő eszme mentén dolgoztak (persze részemről ez is csak feltételezés). A darab egyik szereplője sem öncélúan „leisztol”, hanem mindegyik hatni akar, a gyerekeknek akarja jól csinálni. A hangyák felejthetetlen vonulásában ötlet, koncepció, jelmez, mozgás és interpretáció imponáló harmóniáját lehet megfigyelni, de például minden téren, a tánc szempontjából is ügyes, korrekt a két béka és a gólya triója. Az előadás legnagyobb erénye, hogy a szereplők első perceiktől kezdve (az elején a mókuscsalád a nézőtéren keresztül vonul a színpadra) közvetlen kapcsolatot alakítanak ki a néző gyerekekkel. A két énekes-narrátor nem restell nyugodtan, igazán kedvesen egy-két gyerek szemébe nézni, táncos-beszédes mókuskölykük pedig rögtön közük férkőzik, vakargatja-pizskálgatja őket.

Az előadóknak végig sikerül fenntartaniuk a nézőkkel a kapcsolatot, még akkor is, amikor az előadás néhány-szor dramaturgiaiilag lelassul, leül. Hogy az interakciózás koncepciózus, az a csúcspontban bizonyosodik be végleg. A hangyák elhurcolják az állatlábu vak lény (lám, annyira mégsem közismert Kormos István meséje; jómagam például nem tudtam beazonosítani a kedves öregember-állatot, egyébként vakondra tippeltem) tálra gyűjtögetett összes gyümölcsét. Aztán az egyik izeltlábu megszánja a szegény öregot, és megszavaztatja a közönséget: visszaadják-e az elemózsiát. Jó volt látni-hallani, hogy az ártatlan közönség egyhangúan (de

legalábbis biztosan jóval több mint kétharmados többséggel) a jó erkölcs diktálta megoldást választja. Erre a hangyák sem tehetnek mást, mint megjavulnak, és a nézőtéren kiválasztanak maguknak tucatnyi szerencsés segítőt, akikkel közösen visszaszolgáltatják jogos (éhező) tulajdonosának a gyümölcsöt. Mindeközben Vackor, a piszen pisze kölyökmackó polaroid géppel fényképeket készít (mintegy dokumentálja a korrekt átadást), és a fényképezőgépből rögvest előbújó fotókkal megajándékozza az alkalmi segítőt. Lefogadom: ezzel előadásonként legalább négy-öt potenciális nézőt nyerünk, olyat, aki egész életében vissza fog járni...

Nem véletlen, hogy a dramaturgus („prózás”) színház területén egyre több a beavatkozó, gyerekszínházi kísérlet, foglalkozás, program (legalábbis a szándék és az igény bővül erre). Mindenki, aki színházzal, kultúrával foglalkozik, tudja, miért fontos a jövő színházlátogatója. Szükségkérdésekre, provinciális gondolkodásra vallana, ha a táncművészek nem fognák fel a kérdés súlyát. Úgy látom, hogy a két vidéki produkció mellett a fővárosi táncos gyerekszínházi előadások zöme is azt mutatja, hogy az alkotó-előadók és a befogadó színházak inkább biztos, kihasználható-kipipálható lehetőségként, mint elmélyült szaktudást, tehetséget és felelősséget igénylő kötelező feladatként tekintenek a műfajra. Persze az is lehet, hogy ebben a kérdésben (is) világnézeti, színház- és társadalomfelfogás terén megmutatózó különbségek osztják meg a szakmát. Mert vannak, akiknek elemi érdekük, hogy a jövő kultúrafogasztói ne gondolkodó-érző lények legyenek, hanem igénytelen, irányítható, felhasználható egyedek. Esetleges téves áthallások elkerülése végett határozottan hangsúlyozom: a győri és pécsi táncalkotókról nem tettelek fel ilyen jellegű hátsó szándékot, cinikus sandaságot. De az lenne a legtisztább képlet, ha legközelebbi gyerekballetjaik invencionáltsága, kitűnő minősége már a kérdés felvetését is indokolatlanná tenné.

**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

Dénes Mirjam

# A pillangó-effektus,

## avagy a komédiából tragédiává lett Japán a magyar színpadon

„...[M]inden »jobb« polgári asszony kimonót csináltatott a slaffrokkjából, az emberek betanulták, hogy mi az a kakemonó, és tudják, hogy a japáni ház az yamen, még néhány szó: ez a budapesti Nipponizmus.”<sup>1</sup> S nem csak a budapesti. Ugyanez jellemzi Párizst, Londont, Bécsset, Barcelonát s más európai nagyvárosokat.

Japán 1853-as politikai és gazdasági nyitása után elárasztották a nyugati piacot a jó vagy épp kevésbé jó, autentikus vagy kevésbé autentikus, mindenestre *japáni* képző- és iparművészeti termékek fametszetek, legyezők, paravánok, Buddha-szobrocskák, színes lakk- és porcelántárgyak formájában. A japán művészet az 1867-es párizsi világiállításon aratott sikere után legalább negyven-ötven évig nagy hatást gyakorolt a nyugati művészeti életre; „...látogassa meg bármelyik kortárs művészeti galériát vagy kiállítást, bármely művész, szobrász vagy iparművész műhelyét, és a napnál világosabban láthatja a japonizmus hatását...” – írja a katalán *La Ilustración Artística* 1896-ban.<sup>2</sup> A teljesség igénye nélkül érdemes megemlíteni Monet, Manet, Degas, Whistler, van Gogh, Picasso, Toulouse-Lautrec, Bredsley, Klimt, Mucha, Munch, Lalique, Tiffany vagy Gallé nevét a nemzetközi, Székely, Rippl-Rónai, Vaszary, Körösfői, Jaschik, Karlovsky nevét, valamint a Zsolnay-és herendi gyárak tevékenységét a magyar képviselők közül.<sup>3</sup>

Természetesen a Japán iránti rajongás nem csupán a képzőművészetben, de a színművészetben és szórakoztatóiparban is jelentkezett. A párizsi Folies-Bergère-ben vagy a barcelonai Teatro Eldoradóban japán akrobatákat és balett-pantomimet láthatott a nagyérdemű, s angol, francia, spanyol és olasz földön is születtek Japánban játszódó történetet bemutató operettek és vígoperák, természetesen egytől egyig európaiak tollából.<sup>4</sup> Saint-Saëns *La Princesse jaune*-ja (*A sárga hercegnő* – 1872), *Messenger Madame Chrysanthème*-ja (1893), Mascagni *Irise* (1898), Gilbert & Sullivan *The Mikadó* (*A mikadó* – 1885) és Sidney Jones *The Geishája* (*A gésa* – 1896) ugyanazt a színes, mesebeli világot mutatja be, melyet – valódi japán emberek hiányában – a közönség a legyezőkről és vázákról ismert.<sup>5</sup> A darabok zenei világa, ahogy színpadi megjelenítésük is, még igen messze járt az autenticitástól. A zeneszerzők nem is próbáltak egy-két eredeti japán, vagy épp nem japán, csupán pentaton dallamnál többet beültetni a zenei anyagba, a hangszerelésben a keleti dobokon kívül más nem jelezte a művek tematikáját.<sup>6</sup> Báró Raimund von Stillfrednek a bécsi világiállításon elhangzott véleménye



Pálmay Ilka a Belasco-színarabban (Vígshíház, 1901)

szerint a bécsi valcer és a japán zene közti nagyfokú hasonlóság abban rejlik, hogy mindkettő képes lábunkat mozgásra indítani – az előbbi tánra, míg az utóbbi menekülésre készítet.<sup>7</sup> A történet példázza, hogy hiába volt divatban a század második felében Japán zenés színdarabok által való megjelenítése, zenei

<sup>1</sup> Relle Pál: Nipponizmus. *Aurora*, 1911. 23–27. A yamen a kínai építészetben használatos fogalom, helytelen alkalmazása is rámutat a korabeli közönség tájékozatlanságára.

<sup>2</sup> „...visit any contemporary art gallery or exhibition, the studio of any artist, sculptor or decorator and you will see, as clear as day, the influence of Japonism...” Lásd Bru, Ricard: Ukiyo-e and Japonisme in the Young Picasso's circle. In Hayakawa, Monta [et al.]: *Secret images: Picasso and the Japanese erotic print*. London–New York, Thames & Hudson; Barcelona, Museu Picasso, 2010, 183.

<sup>3</sup> A japonizmusról Európában és Magyarországon lásd bővebben: Wichmann, Siegfried: *Japonisme. The Japanese Influence on Western Art Since 1858*. Ford.: Mary Whittall, James Ramsay, Helen Watanabe, Cornelius Cardew, Susan Bruni. New York, Thames & Hudson, 2007; Gellér Katalin: Japonizmus a magyar festészetben és grafikában. *Ars Hungarica*, 1989/2. 179–190.

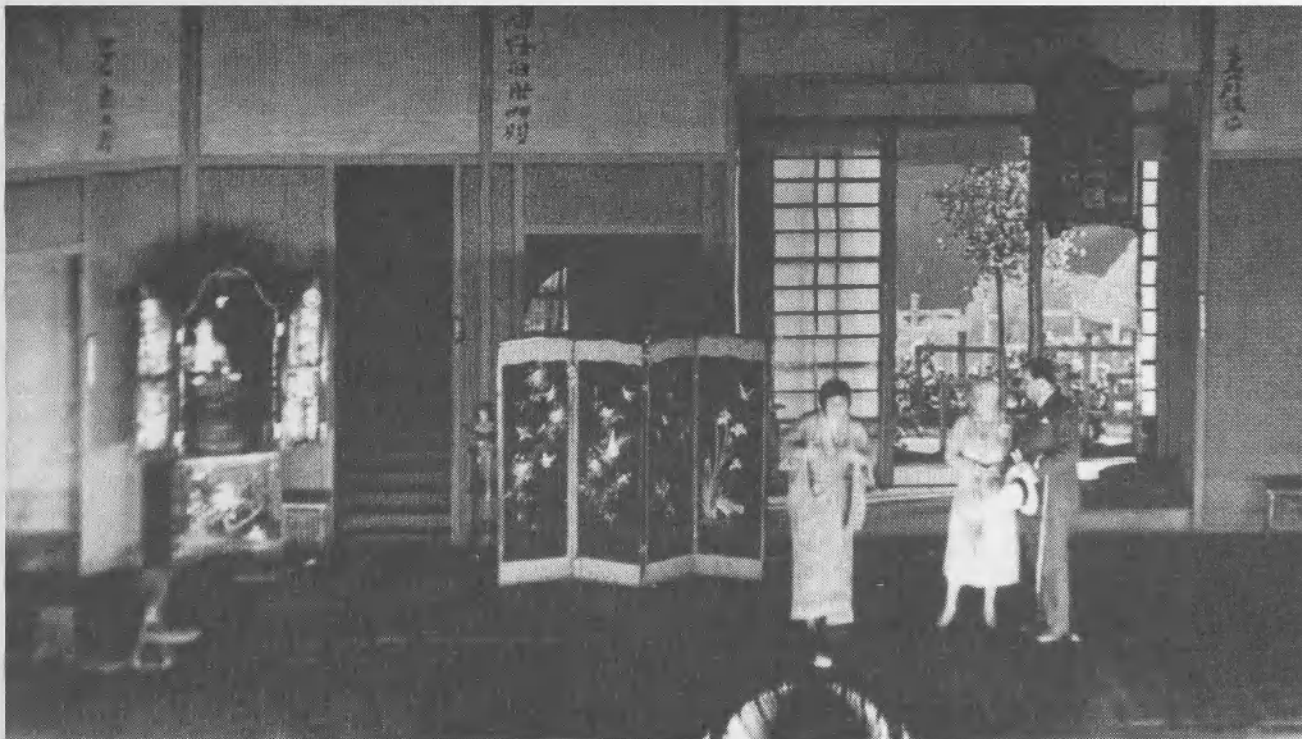
<sup>4</sup> Pasler, Jann: Japonisme and the problem of assimilation. In Groos,

Arthur – Bernardoni, Virgilio (eds.): *Madama Butterfly – l'orientalismo di fine secolo, l'approccio pucciniano, la ricezione*. Atti del convegno internazionale di studi, Lucca–Torre del Lago, 28–30 maggio 2004. Firenze, Leo S. Olshicki Editore, 2008, 40., valamint Bru: i. m. 183.

<sup>5</sup> Nicolai, Michela: Aspetti della ricezione del mito-Butterfly nella canzone e nell'operetta. In Groos – Bernardoni: i. m. 376., valamint Groos, Arthur: Cio-Cio-San and Sadayakko: Japanese Music-Theater in Madama Butterfly. *Monumenta Nipponica*, 54/1, 1999, 41–73.

<sup>6</sup> Az európai fülnek igen, viszont a magyar hallgatósnak kevésbé jelenthetett problémát és furcsaságot a pentaton dallamok befogadása, hiszen népzenei kultúránk eredendően pentaton zenei felépítésű, rokonságban a japánokéval és számos más ázsiai népével.

<sup>7</sup> Pantzer, Peter: *Japan und Österreich-Ungarn: Die diplomatischen, wirtschaftlichen und kulturellen Beziehungen von ihrer Aufnahme bis zum Ersten Weltkrieg*. Beiträge zur Japonologie II. Vienna, Institut für Japonologie, 1973, 100., 225.



Pillangókisasszony (Magyar Állami Operaház, 1906–1931)

anyaguk nem segítette a nézőt az igazi japán zene megismerésében, és a XX. század elejéig nem is érdeklődött iránta.

Az európai tendenciának megfelelően a magyar közönség is komikus figurákként ismerhette meg először a „lebegő világ” vázákról és legyezőkről kopírozott lakóit. A mesebeli Ősidőkben, Titipu városában játszódó történetet, Gilbert és Sullivan *Mikádóját* (mely a kritikusok szerint a korabeli angol viktoriánus társadalmat volt hivatott virágnyelven kifigurázni, bár ez a jelentésrétege később, a nemzetközi közönség szemében elhalványodott) 1886. december 10-én, bő másfél évvel londoni premierje után vitte színre a Népszínház, nagy sikerrel.<sup>8</sup> A hagyomány szerint a bemutató igazi kaland végére tesz pontot. Az 1886-os budapesti kolerajárvány miatt szereplését lemondó D'Oyly társulatot pótlandó a Népszínház ekkori igazgatója, Evva Lajos megszerzi a darab zongorakivonatát, melyet Erkel Ferenc két fia, Elek és Gyula hangszerel meg. A koreográfiaért a balletmester Londonba utazik, pár előadás alatt „lelátja” a darabot. A sikeres magyar verzió a fáma szerint külföldön is rövid úton elismerést szerez.<sup>9</sup>

„Az előadás is sok olyan sajátosságot kíván, melyek az operettek burleszk világában szokatlanok s éppen azért jól hatnak. Ilyen a japáni szokások szerinti mozgás, a legyezőkkel való folytonos gesztikuláció. [...] A darab exotikus apróságainak kiemelésére a Népszínházban

sok aprólékos gondot fordítottak, de még nem eleget. [...] A trónörökös Hegyi Aranka asszonynak egyik legjobb szerepe, gazdag énekrészeivel. A három japáni kisasszony triója pedig (Pálmai Ilka, Ligeti Irma, Fehér Ilona) festőileg is kecses.”<sup>10</sup> A *Vasárnapi Újság* híradása szerint valójában angol sémák szerint dolgoztak. Az angolok pedig japán útmutatással. A londoni Knightsbridgeben 1885-ben megnyitott Japán Falu (kiállítás és szórakozóhely egyben) közel százfős japán személyzetet foglalkoztatott a falu „élővé tételére”.<sup>11</sup> W. S. Gilbert – aki sokak szerint a kiállítás sikerén és az ezt követően eluralkodó *japománián* felbuzdulva fogott operettje megírásába – többjüket felbérelte a stáb betanítására – testtartás, gesztikuláció, mozgás, legyezőkezelés terén.<sup>12</sup> A magyar előadás díszletterveiről semmit nem tudunk, viszont a produkciót népszerűsítő beállított műtermi fotókon, melyek később számos képeslapon megjelentek, ugyanazok a gesztusok, eszközök, testtartás, mimika köszön vissza, mint londoni verzióikon.

Hasonló a helyzet Sidney Jones *A gésa* című operettjével, melyet a Magyar Színház nyitó darabjaként mutatott be 1897. október 16-án *Gésák, vagy egy japáni teaház története* címmel.<sup>13</sup> A sikert jelzi, hogy a darabot több magyar színház – Nyitra (1899), Kolozsvár (1899), Nagyvárad (1901), a budapesti Király Színház (1912) és a Fővárosi Operett (1925) – is átveszi, sőt paródia is készül róla *Gézák, vagy: egy tabáni kávéház története* címmel, Oroszi Antal tollából.<sup>14</sup> Bár a magyar színházi díszletről nem maradt fenn kép, a Király színházi (tizenöt

<sup>8</sup> Beckerman, Michael: The Sword on the Wall: Japanese Elements and Their Significance in “The Mikado”. *The Musical Quarterly*, 73/3, 1989, 306.

<sup>9</sup> Gál György Sándor – Somogyi Vilmos: *Operettek könyve. Az operett regényes története*. Budapest, Zeneműkiadó, 1976, 320–322.

<sup>10</sup> *Vasárnapi Újság*, 1886. december 19. (33/51.) 828.

<sup>11</sup> Jackson, Lee: Victorian London ... Exhibitions – The Japanese Village. *The Dictionary of Victorian London*. <http://www.victorianlondon.org/entertainment/japanesevillage.htm> A tanulmányban található webes hivatkozásokat elértem: 2011.11. 12.

<sup>12</sup> Jones, Brian: Japan in London 1885. *W. S. Gilbert Society Journal*, 2007 (22), 688–693.

<sup>13</sup> *Vasárnapi Újság*, 1897. október 24. (44/43.) 716.

<sup>14</sup> Thuróczy Gergely: „Ha jó az éjszaka, mulatni kell!” Kuplékavalkád. *Napkút*, 2007/1. 3–19. [http://www.napkut.hu/naput\\_2007/2007\\_02/003.htm](http://www.napkut.hu/naput_2007/2007_02/003.htm). A különböző városokban színre vitt előadások helyét és dátumát az OSZMI Fotótárában található anyag alapján rekonstruáltam.

évvel későbbi) archív fotók utalhatnak az eredetire. A színpadot sátorként takarják be a virágzó cseresznyefaágak, melyeket díszes lampionok arzenálja világít meg. A háttérben pagodaszerű épületek kontúrja és egy jellegzetes, íves híd sziluettje sejlik fel, míg más fotókon az épületrészletek is láthatók: számráthátívekben gazdag, pilléres-gerendás épületek fényes (arany?) dekoratív festéssel – ami Japánban sosem létezett. Az európaiak és „japánok” egyvelegében, a színpad közepén látható Fedák Sári gésaként, aki talán épp most készül partnerével (a szintén kimonót viselő Rátkai Mártonnal)



Három gésa A mikádóból  
(OSZMI-képeslap)

megjelenésének volt köszönhető. Az első, Nyugaton turnézó japán színtársulat, az Imperial Japanese Theatrical Company pár amerikai fellépés után az 1900-as párizsi világkiállítás szenzációja lett, újabb lökést adva Európa Japán iránti rajongásának. A társulat produkciója – *ferde szemmel nézve* – semmiképp sem volt valódi (tradicionális) japán színház: a többórás kabuki-történeteket lerövidítve, leegyszerűsítve és erőszakos jelenetekre koncentrálva adták elő, az eredetileg pozitív véget érő darabok is minden esetben tragédiával zárultak, s a társulat legfényesebb csillaga Sadayakko, a híres gésa, a társulat vezetőjének, Otojiro Kawakaminak felesége volt. (Egy nő!)<sup>16</sup> Sadayakko pusztán színpadi jelenlétével, „valódiságával”, gesztusaival, mozgásával, hangjával elvarázsolta a közönséget, s akkor még nem említettük meggyőző halál-jeleneteit, színpadi öngyilkosságait, melyekben a korabeli kritika szerint még maga Sarah Bernhardt sem érhetne utol. „Sadayakko Párizsban! Álmodni sem mertük volna, hogy az oly népszerű japán nyomatok, melyeket még Clémenceau tárcájában vagy Zola dolgozószobájában is megtalálhattunk, vagy hogy azok a gyönyörű és stilizált kakemonók egy napon életre kelnek.” És később, a *Corriere della Sera*-ban: „Meglepett szemünk előtt keltek életre a lakkvázák és japán legyezők lehetetlen figurái.”<sup>17</sup> Ezek a figurák azonban egyszerre tragikus, komor hősöké váltak, feledtetve az operettkorszakot.

Sadayakko híre előbb ért Magyarországra, mint ő maga. „Valahányszor Pálmay Ilka magyar színpadon lép föl, az mindig eseményszámba megy, de különösen érdekes mostani vendégszereplése, mikor az operett-színpadok divája egy kis japán drámában mutatja be művészetét, a melynek



Pillangókisasszony (Milánói Scala, 1904)

a *Medvetánc* című dalbetét előadására, melyet Weiner István leleménye csatolt a darabhoz, átkomponálva Irving Berlin *Alexander's Ragtime Band* című dzsesszslágerét.<sup>15</sup>

A századfordulóval azonban hangulat- és műfajbeli változás figyelhető meg a japán tematikájú színdarabok terén, s ez főként Kawakami Sadayakko európai színpadokon való

»Pillangó kisasszony« a hőse. Megveszteget a kedvességével, a természetességével, finomságaival. Egy kis japán poézist varázsolt a színpadra és elhitteti velünk, hogy Belasco darabja való igaz történet. [...] [Pálmay] azután arról beszélt, hogy a japán szindarabokat mennyire divatosá tette Sada Jakko az öreg Európában. [...] A kik látták, elragadtatással beszélnek a művészetéről. Egy eredeti japán darabban, »A gésa és a lovag« címűben játsza a gésát, mindig nagy hatással. Pálmay Ilka tanult tőle néhány japán tánczot. A Pillangó kisasszony ruháit is Sada Jakko kosztümjei mintájára csináltatta. Sada Jakko különben, úgy mondják, hozzánk is ellátogat a tavasszal” – írja Pásztor Mihály a *Huszdik Században* a Vígszínház legújabb premierje kapcsán.<sup>18</sup>

<sup>15</sup> Thuróczy: i. m.

<sup>16</sup> A tradicionális japán kabuki- és nó-színházi tradícióban a női szerepeket is férfiak játszották. Sadayakko volt az első nő, aki színész (és nem gésa) mivoltában színpadon megjelent, majd megalapította a női színjátszást Japánban. Bővebben lásd Doma Petra: Sadayakko és hatása Európában. In „Közel, s Távol.” Az Eötvös Collegium Orientalisztika Műhely éves konferenciájának előadásai 2009–2010. Budapest, Eötvös Collegium, 2011, 163–164. Korabeli cikkek a magyar sajtóban: [Ismeretlen szerző]: A japán színház. *Új Idők*, 1911. október 8.; P. Á. [Pásztor Árpád?]: A japán színház. *Vasárnapi Újság*, 1911. március 26. (58/13.) 252.

<sup>17</sup> „Sada yakko in Paris! No one could have dreamt that those Japanese prints which have become so popular, and which can even be found in Clémenceau's briefcase and Zola's study, that those beautiful and stylized kakemonos would one day come to life.” Paul Morand, 1900, A. D. Paris, Flammarion, 1931, 93–94.; valamint „To our surprised eyes appeared living the improbable figures of lacquer vases or Japanese fans.” *Corriere della Sera*, 26–27 April 1902. idézi Groos: i. m. 42.

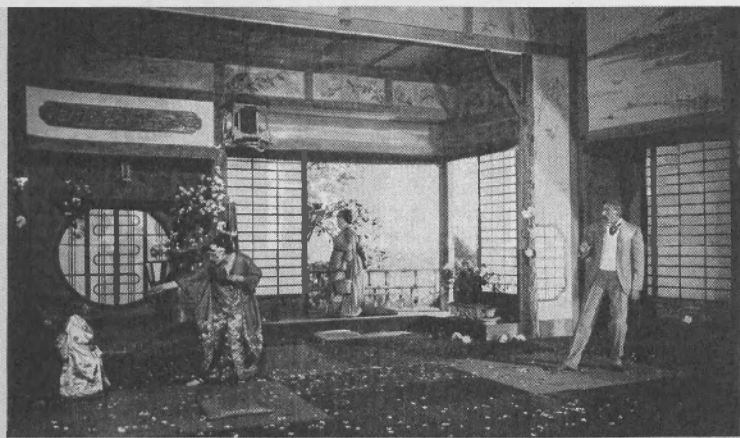
<sup>18</sup> Pásztor Mihály: Pálmay Ilka mint pillangókisasszony. *Huszdik Század*, 1901. október. <http://www.huszdikszazad.hu/kultura/pal-may-ilka-mint-pillango-kisasszony>

David Belasco *Madame Butterfly* című egyfelvonásos darabját 1901. október 15-én mutatták be ugyanannak az – ekkor már világsztár – Pálmay Ilkának a vendégszereplésével, akit korábban már a *Mikádó*ban is láthattak „japánként”.<sup>19</sup> A cím bizonyára ismerős az operakedvelőknek: ez a dráma volt Puccini elsődleges forrása a *Pillangókisasszony* librettójához. Belasco forrása pedig John Luther Long azonos című novellája, melyre viszont nagy hatást gyakorolt Pierre Loti *Madame Chrysanthème* című regénye (melyből Messenger azonos című operája készült).

Az egyetlen képen, mely az előadásról fennmaradt, Pálmay egy körablak mellett ülve és azon kitekintve várja szerelme visszatérését. Ruhája inkább köntösre, mint kimonóra emlékeztet, bár tagadhatatlanul van benne valami „japános” – ahogy az operettkorszak primadonnáinak ruháiban is. A körablak és a bambuszos falfestés jellemző eleme a *Pillangókisasszony* 1904-es Scala-premierje díszletének, melynek inspirációs forrása viszont Belasco drámájának első, New York-i bemutatója. A milánói Archivio Storico Ricordi (Puccini műveinek kiadója, a Ricordi magánarchívuma) őrizi a New York-i előadásról készült felvételeket, melyek a *La Lettura* magazin 1904-es számában John Luther Long novelláját illusztráló fotók alapján azonosíthatók.<sup>20</sup>

is korrepetálta „pillangókisasszonyságból”, 1902. február 22-én lépett először magyar színpadra az Urániában. A *Vasárnapi Újság* a következőképp jellemzi a színésznő teljesítményét: „borzalmasság van a darabokban elég, s ezeknek előadásában fejezik ki a legnagyobb művészetet. Különösen Szada Yakko ragadja magával az embert, csodálatos, a gyötrelém minden változatát hiven utánzó arcjátékával. [...] A japáni színészek játéka nem olyan természetű, hogy valami hatást lehetne tőle várni az európai művészet fejlődésére. A felfogás és az ízlés egész világa választja el ezt a kettőt egymástól.”<sup>23</sup> A cikk mellett közölt fotóról nem tudhatjuk, hogy Budapesten készült-e, viszont – vándortársulatról lévén szó – feltételezhetően sem a jelmezek, sem a díszletek nem változtak jelentősen a turné során. A szereplők festett háttér előtt állnak a színpadon valódi japán viseletben, tárgyak egy napernyőn és (talán) egy kardtartó állványon kívül nincsenek. A háttérben perspektivikusan festett japán utcácska látható boltokkal, virágzó cseresznyefákkal, lámpásokkal, melyek számos fametszetről ismerősek lehetnek az európaiaknak. Ma már tudjuk, mekkorát tévedett a fenti sorok írója az európai művészet fejlődésére gyakorolt hatásukat illetően. Nem sokkal a budapesti fellépés után a társulat Olaszországba érkezett, s a művésznő közvetlen és közvetett hatást egyaránt gyakorolt a világ talán legismertebb operájának, Puccini *Pillangókisasszonyának* megszületésére.<sup>24</sup>

Mint arra már korábban utaltunk, Puccini elsődleges inspirációs forrása Belasco darabjának londoni előadása volt, melyet 1900. június 21-én látott a Duke of York's Theatre-ben, nem sokkal a *Tosca* londoni bemutatója előtt.<sup>25</sup> Sadayakko közreműködött a darab New York-i bemutatásában, s valószínűsíthető, hogy az ezt kevesebb mint két hónap múlva követő londoni premieren is megjelentek a színészi játékban a tengerentúlon használt sémák.<sup>26</sup> Tehát Puccini Evelyn Millard közvetítésével találkozott először Sadayakko munkájával. Puccini nem beszélt angolul, s mivel a művet angol nyelven látta, s minthogy Sadayakkót személyesen még nem ismerte, Japán színpadi megjelenése az ő szemében is a komédiát képviselte. A műfaji félreértést fokozhatta, hogy Belasco drámáját rendszerint Jerome K. Jerome *Miss Hobbs* című négyfelvonásos komédiája után játszották, valamint hogy gyakran komikusnak tűnhetett, amikor a japán karakterek a nyugati viselkedésmódot próbálták imitálni.<sup>27</sup> Puccini számos komikus jelenetet, illetve Nyugat és Kelet kultúráját szembeállító helyzetet álmódott a darabba, mely utóbbi az európai néző számára ugyancsak a komikum forrását jelenthette. Véleményének későbbi megváltoztatása egyrészt saját karakterének és zenei gyökereinek (főleg Verdi hatásának) köszönhető, másrészt időközben a darab fordítása tisztázta a nyelvi félreértéseket, harmadrészt pedig Puccini is látta Sadayakko előadását.<sup>28</sup>



Belasco *Madame Butterfly* című egyfelvonásosa (Herald Square Theatre, New York, 1900)

Az enteriőr, melyet Ernest M. Gros, a Broadway közkedvelt díszlettervezője készített Belasco művéhez, bár pilléres-gerendás szerkezetében, mozgatható falaival elég autentikus, részleteiben kevésbé hasonlít valódi japán belső térre.<sup>21</sup> A japán és európai tárgyakkal zsúfolt tér és a képekkel borított falfelületek inkább olyanok, mint egy gyűjtő Japán által inspirált szobája a századfordulón.<sup>22</sup>

Sadayakko, aki nemcsak Pálmayt, de Belasco darabja New York-i premierjének főszereplőjét, Blanche Batest

<sup>19</sup> *Vasárnapi Újság*, (683) 1901. október 20. 48/42. A darab New Yorkban, a Herald Square Theatre-ben, 1900. március 5-én debütált. <http://www.ibdb.com/production.php?id=5071>

<sup>20</sup> John Luther Long: *Madame Butterfly*. *La Lettura*, IV/2, 1904. február, 97–109., IV/3, 1904. március, 193–204.

<sup>21</sup> Bordman, Gerald Martin: *American Theatre. A Chronicle of comedy and drama, 1869–1914*. New York, Oxford University Press, 1994, 458.

<sup>22</sup> Greenwald, Helen M.: *Picturing Cio-Cio-San: House, Screen, and Ceremony in Puccini's "Madama Butterfly"*. *Cambridge Opera Journal*, 12/3 (2000), 242–243.

<sup>23</sup> *Vasárnapi Újság*, 1902. március 2. (49/9.) 140–141.

<sup>24</sup> Kawakami Otojiro és neje 1902. április 21-i dátummal küld képeslapot

Olaszországból Magyarországra. Lásd Tóth Gergely: *Birodalmak asztalánál. A monarchiabeli Magyarország és Japán kapcsolattörténete 1869-től 1913-ig, korabeli és új források alapján*. Budapest, Ad Librum, 2010, 175.

<sup>25</sup> Groos: i. m. 41.

<sup>26</sup> Londoni premier: 1900. április 25. Evelyn Millard főszereplésével.

<sup>27</sup> Groos, Arthur: *Madama Butterfly between Comedy and Tragedy*. In Groos–Bernardoni: i. m. 159–181.

<sup>28</sup> Puccini levelei a fordításról és Sadayakkóról in Komár Pál (szerk.): *Puccini. Levelek és dokumentumok*. Budapest, Zeneműkiadó Vállalat, 1964, 280–281., 303. Bár a zeneszerző látta Sadayakko milánói előadását, személyesen sosem beszéltek.

Attól a perctől, hogy Puccini fejében tisztázódik a *Tragedia Giapponese* gondolata, minden erejével azon van, hogy a lehető legautentikusabb képet fesse Japánról. Ezt nem csupán a zenei anyag (amelybe számos japán népdalt belekomponált), valamint a színészi játék segítségével igyekszik elérni, hanem a díszleteken és jelmezeken keresztül is.<sup>29</sup> Budapesten 1906. május 12-én mutatták be a *Pillangókisasszonyt* az Operaházban, s az előadáson maga a zeneszerző is jelen volt. Az Operaház főintendánsa ez időben Kéméndy Jenő volt, de az archív fotók alapján a díszletek nem tőle, hanem kétségkívül a Puccini-stábtól származnak. A zeneszerző számára rendkívül fontos volt darabjainak színpadi megjelenése, főleg ezért ragaszkodott személyes jelenlétéhez műveinek premierjén. A második felvonásnak az 1931-es fotón látható díszletét a darab 1906-os bemutatójától kezdve 1934-ig használták, amikor is Márk Tivadar tervezett új jelmezeket a darabhoz, az új díszlet tervezőjének személye még kutatásra vár.<sup>30</sup> A hasonlóság Belasco New York-i, Puccini Scala-beli és a budapesti díszlet között egyértelmű. Az elrendezés, a lépcső, a körablak, a kertre nyíló térrész helye, sőt még a falfelületek tagolása is megegyezik. A térben szereplő japán tárgyak (házi oltár, paraván, vázák) helye szintén egybeesik, viszont hiányzik a milánói díszletterven megtalálható, az európai szecesszió iparművészetének stílusát és formavilágát idéző tárgyarzenál.<sup>31</sup> Nincs sem Wiener Werkstätte stílusú füstölő, sem Émile Gallét idéző lámpa. S bár a falakról eltűnik a bambuszerdőt és kakemonókat imitáló festés (a kakemonó fellógatható tekercskép, nem pedig tapéta!), helyette iparművészeti tárgyakon (szövet, porcelán, kardtok stb.) gyakran látható geometrikus szövetminta jelenik meg. A falak felső részén látható kalligráfia csupán imitálja a japán írást, de a díszlet összességében már egy fokkal egyszerűbb, letisztultabb, kevésbé bazári jellegű enteriőrt tár elénk, mint a korábbiak.

1906-ban, a *Pillangókisasszony* párizsi premierjére francia tervezők új díszletterveket alkotnak.<sup>32</sup> Továbbra sem valódi japán enteriőrt, eltűnik azonban a falak dús díszítése, valamint számos berendezési tárgy, amely az olasz díszletet túlzottan *japonizálóvá* és nem *japánná* tette. Bár az eredmény ma sokkal meggyőzőbbnek tűnik a Scala-beli díszletnél, valószínű, hogy a korabeli, orientalizmus által befolyásolt közönség számára idegenül hatott az opera miliője, bármennyire valós képet próbált is adni a japánok életéről.<sup>33</sup> A *Pillangókisasszony* Metropolitan-beli 1907. februári premierjén Puccini visszatér a milánói sémához mind a tereprendezés, mind a színpadi kiegészítők tekintetében, csupán a falak kapnak a túlzó festésmód helyett sötét tónust egységes geometrikus mintával. A párizsi séma kísérleti jellegű marad, csupán a Henry W. Savage-féle színházi vándortársulat angol nyelvű előadásában tér vissza az Egyesült Államokban, 1906–1907-ben.<sup>34</sup> Látható tehát, hogy Puccini nem kockáztat: bár lépésről lépésre redukálja az eredeti, milánói díszletek túlzó dekorativitását, a sokkal autentikusabb, viszont a közönség számára idegennek tűnő, modernebb szemléletű (a *japonizmus* fogalmához sokkal közelebb álló) variánst nem meri presztízspanduktációban alkalmazni. A budapesti díszlet remek példája a dekorativitás redukációjának és a párizsi modern díszlet felé vezető útnak.

„Nem a *Pillangókisasszony* országa ez, gyors óceánutazók hazája, etnográfia, érdekesség, bazár és miegymás, amit a magyar közönségnek mint Kelet művészetét szoktak mutogatni”<sup>35</sup> – írja Bölöni György egy kiállításkritikában 1911-ben, s bár véleménye csupán a tárlat anyagára vonatkozik, értelmezhetjük a *Pillangókisasszonyt* követő japán témájú darabok kapcsán is. A változást egyetlen rövid példával szeretném illusztrálni. Lengyel Menyhért drámájában, a *Tayfunban* (Vígyszínház, 1909) Berlinben élő japánokat láthatunk, ennek megfelelően európai környezetben, öltönyben és nyakkendőben, ahol japán tárgyak és öltözetek csupán a nosztalgia perceiben kerülnek elő. A darab koppenhágai bemutatóján, mely (Európában egyedülálló módon) óriási bukás volt, a közönség nehezményezte, hogy a japán szereplők a fontos jelenetekben a szemükben a romantikus Japán-képet szimbolizáló kimonó helyett európai ruhában jelennek meg.<sup>36</sup> A darab sikert aratott Berlinben, Bécsben, Londonban és Párizsban is, alátámasztva, hogy a romantikus, a valóságot háttérbe szorító ábrázolásra (Japán ebben a korszakban már gyarmatosító militarista nagyhatalom) Európa nagy részének ekkor már nem volt szüksége.<sup>37</sup>

Nem állítanám, hogy Kawakami Sadayakko volt az egyetlen tényező a japán tematikájú századfordulós színdarabok szűzségének, műfajának, hangulatának megváltozásában. A Meidzsi-korszakkal Japán a világ egyik leggyorsabban fejlődő, nyugatiasodó országává vált, mely 1904–1905-ben már Oroszország ellen vív s nyer gyarmatháborút. A diplomáciai kapcsolatoknak köszönhetően gyakoribb a kulturális érintkezés, s egyre több nyugati ember fordul meg a szigetországban (bár ez a szám még mindig nem tömeges). Sadayakko színpadi jelenléte, darabjainak drámaisága új Japán-képet tárt a széles körű európai közönség elé, mely nagy hatást gyakorolt a kortárs európai színházi recepcióra, s ezáltal a XX. századi európai színház történet szerves részévé vált.

<sup>29</sup> A *Pillangókisasszonyban* felhasznált japán népzene gyűjteménye elérhető a következő helyen: <http://daisyfield.com/music/jpm/Puccini.htm>

<sup>30</sup> Tóth Ágnes Veronika: Mestersége: jelmeztervező. <http://www.filmkultura.hu/regi/2004/articles/profiles/markt.hu.html>

<sup>31</sup> A képek megtekinthetők az Archivio Storico Ricordi online adatbázisában: [http://www.internetculturale.it/techeMusicali/consultazione/iconografia\\_tavole.jsp?id\\_opera=NT0097\\_BUTTERFLY&l=it](http://www.internetculturale.it/techeMusicali/consultazione/iconografia_tavole.jsp?id_opera=NT0097_BUTTERFLY&l=it)

<sup>32</sup> Párizs, Opéra Comique, 1906. december 28. Rendező: Albert Carré, díszlettervezők: Michel Jambon és Alexandre Bailly. Lásd bővebben Viale Ferrero, Mercedes: *Riflessioni sulle scenografie pucciniane. Studi Pucciniani I*, 1998, 19–39.

<sup>33</sup> Greenwald: i. m. 243.

<sup>34</sup> Az Archivio Storico Ricordi gyűjteményének archív fotói kétféle New York-i díszletet mutatnak. A cikkben közölt képhez hasonlók David Belasco 1900-as előadásának képei, míg a kevésbé zsúfolt enteriőrt, fehér falakat mutató fotók a Savage Company előadásának díszletei. [http://www.internetculturale.it/techeMusicali/consultazione/fotografie.jsp?id\\_opera=NT0097\\_BUTTERFLY&l=it](http://www.internetculturale.it/techeMusicali/consultazione/fotografie.jsp?id_opera=NT0097_BUTTERFLY&l=it)

A Metropolitan-beli premier díszlete a MET digitális archívumában: <http://archives.metoperafamily.org/lmgs/FarrarHomer.02.jpg>

<sup>35</sup> Bölöni György: Kelet művészete. *Világ*, 1911. április 15. Újraközzölve in uő.: *Képek között*. Budapest, 1976, 236.

<sup>36</sup> Varga Zsolt: Magyar színművek a skandináv színpadokon a XX. század első évtizedeiben. *Ághegy*, 2007/18–19. 2368. <http://aghegy.hhrf.org/arhivum/Aghegy18-19b.pdf>

<sup>37</sup> Tóth: i. m. 167.

Dr. Székely György

# Méltatlan támadás Németh Antal ellen

Mégiscsak helyre kell igazítani azokat a tévedéseket, illetve rosszindulatú torzításokat, amelyek a *Heti Világgazdaság* 2012. 8. számában, február 25-én, a *Plágiumügy anno: a Nemzeti igazgatóját kapták rajta* című emlékezésben jelentek meg Murányi Gábor tollából. (M. G. kulturális tartalmú cikkeit egyébként érdeklődéssel és haszonnal olvasom.) Ezúttal azonban érthetetlen indokkal egy valóban régi, lezártak tekinthető „ügyet” kotort elő, és jórészt hamis, helyenként súlyosabb, rágalmozó sorokat. Azt az alapvető hibát követte el, hogy kontroll nélkül azonosult egy támadással, amelyet Ignotus Pál szerkesztő írt a *Szép Szó* 1936 februárjában megjelent beköszöntő számába, és amelyben azzal vádolta meg dr. Németh Antalt, hogy annak *hét évvel azelőtt*, 1929-ben a *Budapesti Szemle*ben nyomtatásban megjelent doktori értekezése tulajdonképpen egy tübingeni professzor, Lorenz Kjerbüll-Petersen 1925-ben publikált művét követi túl szorosán, és az illendőnél többet használt föl forrásából, sőt megfelelő idézés nélkül vett át fontos részeket. Rövid levélváltás után (az epizódot egyébként Magyar Bálint említi meg *A Nemzeti Színház története a két világháború között* című köteté 249. oldalán) Ignotus nem folytatta a megkezdett vitát, valószínűleg figyelmeztették, hogy egy rágalmozási perben csak vesztes lehet. Vagyis: nem volt semmiféle „plágiumügy”. A támadó cikk állításai ma sem kevésbé tévesek, mint akkor voltak. A rágalom azonban felfrissítve is rágalom. Az igazság kedvéért nézzük még egyszer végig a tényeket.

1928-ban egyéves ösztöndíjjal Németh Berlinben tartózkodott, részben hogy elkészítse bölcsészdoktori értekezését, részben pedig, hogy mint felkért szerkesztő az 1930-ban megjelentetendő *Színészeti Lexikon* számára szervezze meg a lehető legmagasabb színvonalú színháztörténeti és -elméleti külföldi szakszerzői gárdát. *A színhátság esztétikájának vázlata* nyomtatásban a *Budapesti Szemle* 1929-es évfolyamában jelent meg. Ekkor kapta meg Németh a doktori minősítést, amelyet azonban a *Színészeti Lexikon* szerkesztőjeként *nem használt*.

A disszertáció lapalji jegyzeteiben Németh folyamatosan hivatkozott felhasznált forrásaira, Iffland 1785-ös munkájától kezdve Willi Flemming egészen friss, 1927-es tanulmányáig, amely a „színhátság művészetének lényegéről” szólt. Valóban többször is idézte Kjerbüll-Petersent, de nem azért, hogy bármit is átvegyen vagy éppen „titokban” felhasználjon tőle, hanem azért, hogy

annak nézeteit *cáfolja és visszautasítsa!* A többi, szintén pontosan idézett szerzőnél mindenekelőtt azt kifogásolta, hogy „kizárólag az európai színhátság emlékei alapján szerkesztik meg elméleteiket”. (Németh szövegeit abból az antológiából idézzük, amely Koltai Tamás szerkesztésében *Új színhátság!* címmel jelent meg, és amelyben a doktori értekezés szövege lapalji jegyzetekkel együtt olvasható. A fenti idézet a 153. oldalon van.) Kjerbüll-Petersen kötetének első fele – százhusz oldal – a *Die Illusion des Publikums* problémakörével foglalkozik, majd a második rész hatodik fejezete „a színész illúziójáról” szól. Németh ezzel a szemlélettel határozot-

Dr. Németh Antal feleségével, Peéry Pirivel (1936)



tan szembehelyezkedik, és kijelenti, hogy nincsen igazuk azoknak, akik „a színház esztétikai céljának az *illúzióadást jelölik meg*”. A távol-keleti népek színi gyakorlata pedig „nem egy »alacsony kultúrívójú nemzet fejletlen« színjátszása, mint Kjerbüll-Pteresen véli” (164. o.). Később a tübingeni professzornak a színészi alkotást meghatározó négy fázisát egészíti ki egy ötödikkel, az „előkészítő mozzanattal”. Részletesen cáfolja azt a megállapítást, amely úgy véli, hogy a színész és figura első találkozása többek között erős élményérzéssel jár, és úgy véli, hogy „A színészi alkotás e stádiuma nem az inspirációnak felel meg, mint Kjerbüll-Petersen gondolja, hanem inkább a koncepciónak” (172. o.). Németh tovább vitatkozik: „A színésznilylatkozatok, melyeket Kjp. felhoz amellet, hogy a szerinte első alkotási fázis az intenzív érzést uralja, erős kritikát érdemelnek” (173. o.). Még erőteljesebb az elhatárolódás a színjátszás célját illetően: „Az a körülmény, hogy az utolsó évszázad színésze majdnem kizárólag író által elgondolt és szavakba rögzített alakok színpadi életre keltésére használta fel elszemélytelenedési képességét, nem jelenti azt, hogy a színész célja »a dráma művészi realizálása« – mint többekhez hasonlóan Kjerbüll-Petersen megállapítja” (179. o.). Ezt a tételt Németh annyira fontosnak ítélte, hogy a *Színészeti Lexikon* 169. oldalán a „Dráma és színész” szócikkben megismételte, a vélemény szerzőjének nevével és az idézett hely megjelölésével együtt.

Van azután itt két furcsa pont. Ignotus, és nyomában Murányi is nagy hangsúlyt helyez arra a tényre, hogy a német professzor és Németh Antal is idéz a színész művészetéről szóló Schiller-versből. Olyan ez, mintha valaki plágiummal vádolná azokat a dramaturgokat, akik emlékeztetnek Arisztotelész meghatározására, mely szerint az a befejezett és teljes cselekmény, „aminek van kezdete, közepe és vége”. Az igazán jelentős különbség azonban a két szerző alapfelfogásában van, és ez a két mű végén derül ki. Németh ötvenoldalas tömör *Vázlatának* utolsó, VII. fejezete *A rendező művészetéről* szól. Kjerbüll-Petersen saját műve legvégén, a 270. oldalon ezt írja: „Es ist hier nicht der Ort, das Schaffen des Regisseurs naher zu untersuchen.” Vagyis eleve lemond a színművészet teljességének korszerű tárgyalásáról.

Mit és kit akart itt Ignotus „rajtakapni”, „fülön csípni”, mint azt Murányi írja. Vagy hol vannak a „hemzsegő vendégszövegek”? És hát persze a tübingeni professzor Kjerbüll-Petersen sem volt „egykori mestere” Némethnek.

Van azután Murányinak egy – csak rosszindulatúnak nevezhető – vádja, amely így hangzik: „...a színházi szokásokra fityűlve egész életében ragaszkodott a neve előtti két betűhöz”, és használta az „ominózus doktori címet”. Nem is az az igazán fontos, hogy a „dr.” jelölés *nem politikai kegyeltől is eredeztethető cím, hanem mun-*

*kával szerzett minősítés.* És miért lenne „ominózus”? Ha egyszer valaki a kellő előfeltételeket teljesítve megkapta, joga, majdhogynem kötelessége volt használni. Sok esetben az intézmény színvonalát is jelezte, ha vezetői vagy tagjai között doktori fokozatú munkatárs dolgozott. Hevesi Sándor 1909-ben szerezte meg ezt a minősítést, és attól kezdve levélpapírjának *nyomtatott fejlécében* mindvégig használta is.

Szükségesnek látszik nyomon követni ebből a szempontból az 1930 után következő, elméleti tevékenységben rendkívül termékeny éveket. 1931–32-ben Németh ösztöndíjjal tartózkodott Münchenben, Kölnben és Párizsban. Münchenben német és olasz nyelven jelentette meg *Goethe und die moderne Bühne* című tanulmányát. 1933-ban adták ki nagyszabású színház-filológiai kötetét, amely *Az ember tragédiája a színpadon* történetét dolgozta fel. Hasonló munkát végzett el 1935-ben a *Bánk bán száz éve a színpadon* című összefoglaló művével. Szerzőként egyikben sem használta a „dr.” megjelölést. 1934-ben egy nemzetközi római színházi kongresszuson vett részt, ahol két olasz nyelvű és egy német nyelvű előadást tartott a magyar színházi élet (benne a rádió) aktuális problémáiról. Ezek után nem nagyon kellett volna csodálkozni azon, hogy a Nemzetit ideiglenes hatállyal vezető kormánybiztos, Voinovich Géza (nem igazgató!) megbízását megszüntették, és 1935. május 31-én igazgatónak nevezték ki dr. Németh Antalt. Ennek ellenére dühös – részben politikai indítékú – támadások indultak ellene, és ebbe a támadásozroztatba kapcsolódott bele Ignotus Pál is.

Ami a doktori minősítés későbbi használatát illeti, csak egy példa: a Nemzeti Színház 1941-es *Évkönyve* szerint a társulat tagja volt dr. Meskó Barna lektor, dr. Liszt Nándor igazgatósági titkár, dr. Hosszú Zoltán, illetve dr. Forgács Antal színész, valamint Székely György dr. előadás-felügyelő (e nemben egyébként Tompa Miklós és Szabó Lajos, ifjú erdélyi szakemberek kollégája). A Nemzeti Színház kiadványaiban Németh Antal neve előtt csak úgynevezett „protokollesemények” (például nemzeti ünnepek, fogadások, külföldi vendéjátékok) alkalmával szerepelt a „dr.” jelölés. A színlapokon (egy-két kivétellel), de még az *Évkönyv* nyitó tanulmányának (*Hogyan keletkezik a színházi előadás?*) szerzőjeként sem használta a megkülönböztető utalást. Ez volna az a „rigorózus ragaszkodás”?

Szinte megmagyarázhatatlan, miért vélte szükségesnek a HVG szerkesztősége, hogy egy gúnyos megfogalmazású, téves megállapításokban gazdag cikket tegyen közzé egyik munkatársa tollából, aki dr. Németh Antal 1968-ban, négy évtizeddel ezelőtt bekövetkezett halálakor még csak tízéves volt, tehát semmiféle személyes kapcsolata-ismeretsége nem lehetett a megtámadott kiváló színházelméleti és -gyakorlati szakemberrel.

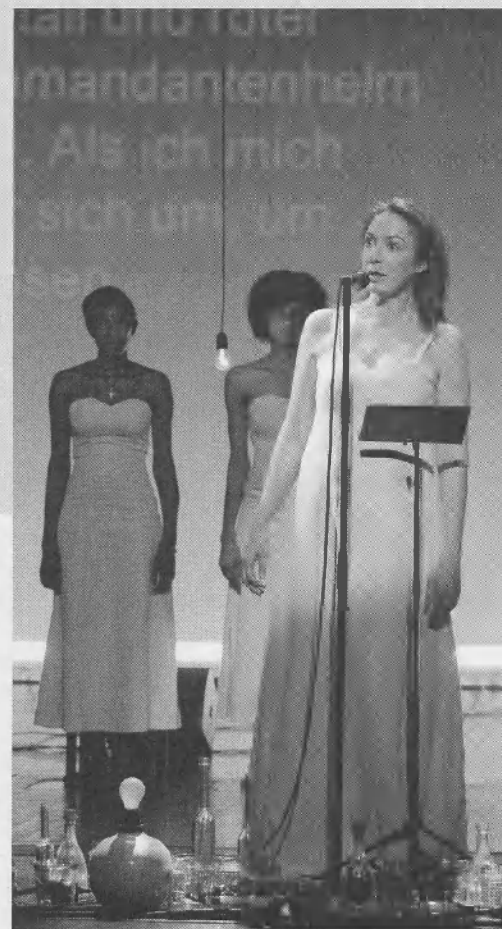


Thomas Irmer

# A holtak birodalmából

TONI MORRISON – PETER SELLARS: DESDEMONA

Az *Othello* minden kétséget kizáróan Shakespeare-nek az a tragédiája, amelyben a „rassz” megélésének problémája játssza a főszerepet, különösen az amerikaiak esetében, akiknél ez a fogalom komplex módon tevődik össze etnikai, történelmi és társadalmi tényezőkből. Othello, a „mór” voltaképpen csak a másokról, tehát a fehérekről alkotott, társadalmilag és kulturálisan meghatározott elképzeléseinek bonyolult kialakulása által létezik; az egyszerű shakespeare-i Othello lehetősége már régóta megszűnt. Míg az európai színház történetében Othello elsősorban félig-meddig elismert, de kétségbeesett *outsider*, USA-amerikai nézőpontból a kérdés, a rabszolgaság történetének és messzemenő következményeinek háttere előtt, még ennél is bonyolultabban fest. Othellón keresztül egy valaha abszolút jogfosztottságban élőkkel megterhelt társadalom kérdőjelezi meg saját feltételeit és előfeltevéseit, ám ez az aspektus, minden bonyolultsága ellenére, megint csak leegyszerűsíti a shakespeare-i drámát.

Jelenetek Peter Sellars  
Desdemona című előadásából

Peter Sellars egyszer együtt ebédelt Toni Morrisonal, akit éppen az afroamerikai történelem nagyszabású epikai feldolgozásáért tüntettek ki Nobel-díjjal, és ez alkalomból az *Othellót* gyengén motivált tragédiának minősítette. Morrison regényei, a *Salamon éneke* (1977) és a *Dzsessz* (1992) korszakalkotó művek, amelyek újszerű elbeszélési móddal nyúlnak vissza a nagy múltú fekete-amerikai hagyományhoz, és ezzel maradandóan gazdagították az amerikai irodalmat. Az író, aki maga is irodalomprofesszor, esszéiben emellett a kanonizált amerikai irodalom faji koncepciójával foglalkozik, mindenekelőtt a *Játék a sötétben*. A *fehérség és az irodalmi képzelet* (1992) című tanulmányában. Eszerint az amerikai írók – például William Faulkner – a fekete szereplőket a fehér olvasók elvárásainak szem előtt tartásával formálták meg. Ha úgy tetszik: igazi Othello-problémával van dolgunk. És Morrist, aki csak ritka alkalmakkor találkozott a színházművészetrel, feltűzelte Sellarsnak az *Othellóval* kapcsolatban ingerült véleménye. Úgy gondolta, ajánlatos lenne, ha a nagy rendező még egyszer átgondolná nézeteit, esetleg egy új darab kapcsán, amely a nagy mesterhez képest egyfajta háttér-variációt alkot. Othello Desdemonában, a fekete a fehérben – ez lehetne a kiindulópont.

Ez az új, Morrison alkotta Desdemona-értelmezés egyetlen soron alapul, ez a sor azonban igazán frapáns. Shakespeare-nél Desdemona igazán nem sokat beszél, többnyire engedelmesen felelget apjának és természetesen Othellónak, akit a bonyodalom keretében megpróbál meggyőzni ártatlanságáról. A harmadik felvonás negyedik jelenetében azonban azt mondja: „My mother had a maid call'd Barbara”; ez a kulcs ahhoz a felfogáshoz, mely szerint Desdemona egy különleges gyereklány mellett nőtt fel. Toni Morrison ezt az utalást afrikai vonatkozással ruházza fel. Eszerint Desdemona egy fekete dada, egy *Barbary* nevelte fel, ami az egész Othello-komplexumot újonnan és főleg többretegűen motiválja. Morrison szerint a *Barbary* – ahogy a dajkát hívták – Shakespeare közönsége számára egyértelműen észak-afrikai származásra utalt. Annyi bizonyos, hogy az Erzsébet koriak ezen a szón egy meghatározott lófajtát értettek, amely a mai Marokkó berber vidékén volt honos, és mint ilyen a korabeli publikum számára szimbolikus jelentést hordozott. Később a *Barbary* egy időre Északnyugat-Afrika földrajzi meghatározása lett. A magyarázat, amellyel Toni Morrison Desdemona fekete nevelőnőjének létezését megindokolja, mai szemlélettel kétségkívül Desdemona és Othello viszonyának újraértelmezésére ösztönöz – de hogyan lehetne ezt egyetlen, rejtett utalásból kihámozni?

A döntő dramaturgiai fordulat abban áll, hogy halála után Desdemona viszontlátja dajkáját, és a holtak birodalmában párbeszédet folytat vele. És ezzel a fajok közti viszony problematikája áttevéődik a háborús férfivilágra, amelynek az emberi kapcsolatokra gyakorolt romboló hatása két nő alakjában tükröződik. Desde-

mona elmondja, hogy Othellónak mint harci gépnek nem volt civilizált lelke, és a maga védekezés nélküli halálát már-már öngyilkos szándék vezérelte. *Barbary* songja elvontabb, majdhogynem filozófiai síkon kommentálja ezt a mozzanatot: „Kell-e kitalálnunk, ki az erősebb? / A férfi, aki a hatalmat képviseli, / vagy a nő, akiben minden hatalom gyökerezik, / akiben megérik, lényegét és értelmet talál?”

Peter Sellars a művet egyfajta álomjátékként fogta fel, és elsősorban zenés drámaként vitte színre. Az általa tervezett színpadon mélyen belógatott lámpák izzanak poharakból és üvegekből álló kompozíciók fölött, a közelükben pedig állványokon hangszerek és mikrofonok láthatók. Próbaterem ez a holtak birodalmában, ahol a visszatekintéshez, akár egy társasági alkalomhoz, barátián összejönnek a szereplők, és a zene képes összekötni mindazt, ami korábban elválasztotta őket. Rokia Traoré, a Maliból származó énekesnő és a világosszöke, szüziés megjelenésű Tina Benko duettjében (utóbbi a bécsi ősbemutató után kapcsolódott a produkcióba) valóban feszülten izgalmas az elbeszélés és az éneklés váltakozása. Az 1974-es születésű kiváló énekesnőt, aki már hosszabb ideje a világzene egyik csillagának számít, két afrikai hangszereken játszó mali zenész és egy klasszikus background-alkazatban fellépő, fehér ruhás női trió kíséri. A színpadkép csak hozzávetőleges szituációt vázol fel; James F. Ingalls világítástervezése optikailag ugyan erőteljes változtatásokat valósít meg rajta, de ezek az előadást csupán hangulatokkal gazdagítják. A színdarab dramaturgiai szerkezete – vagyis Desdemona songokkal váltakozó monológyszerű visszatekintése – amúgy is takarékos szcenikai kiállítást igényel, ezért a kétórás játékidő végén az a benyomásunk, hogy színházi pillanatokkal kísért koncertet láttunk.

Sellars mint rendező számára ez a zenei túlsúly aligha jelentett önkorlátozást. A próbák során úgy nyilatkozott: ő a közreműködők egymásra gyakorolt hatását tartja e különleges projekt lényegének. Morrison *Desdemona*-ja pedig minden bizonnyal több, mint egy Shakespeare-hez illesztett irodalmi lábjegyzet. A szerző azt a felismerést kívánja előmozdítani, miszerint Desdemona és Othello együttélésében a fekete dajka befolyása nem érhetett el sokat, mivel Othello a maga háborús világának foglya maradt. A holtak birodalmában készített mérleg azonban, amely talán mai, többek közt amerikai háborúkra asszociáltat, nemigen fér meg a drámailag szegényes zenei produkcióval. Szívesen látnánk a művet még egyszer egy másik rendező, jobban mondva rendezőnő megvalósításában, hogy az összehasonlítás alapján megállapíthassuk: nem kaphat-e Morrison Shakespeare-t tovább értelmező szándéka a színpadon más hangsúlyokat is, mint itt, a világzene e fennkölt ünnepén, amelyben az ének legyőzte a drámát.

FORDÍTOTTA: SZÁNTÓ JUDIT



KONCZ ZSUZSA

(1941–2012)

Lapunk képszerkesztőjétől következő számunkban búcsúzunk

SEPSISZENTGYÖRGYI

TAMÁSI ÁRON SZÍNHÁZ

A VELENCEI KALMÁR

KOLOZSVÁRI

ÁLLAMI MAGYAR SZÍNHÁZ

JULIE KISSZONY

SZABADKAI

NÉPSZÍNHÁZ

(EGY)MÁSSAL

GYERGYÓSZENTMIKLÓSI

FIGURA STÚDIÓ SZÍNHÁZ

ARANY-LÉGY

KÁRPÁTALJA

MEGYEI MAGYAR SZÍNHÁZ

TÓTÉK

KOMÁROMI

JÓKAI SZÍNHÁZ

TETEMRE HÍVÁS

SZÉKELYUDVARHELYI

TOMCSA SÁNDOR SZÍNHÁZ

DE MI LETT A NŐVEL?

ARADI

KAMARASZÍNHÁZ

PETRI GYÖRGYBEN A NŐK

*HATÁRON TÚLI  
MAGYAR SZÍNHÁZAK  
SZEMLÉJE*



2012. május 9–14. | [www.thalia.hu](http://www.thalia.hu)

RÉSZLETES INFORMÁCIÓ: THÁLIA SZÍNHÁZ | 1065 BUDAPEST, NAGYMEZŐ U. 22-24. | TELEFON: (06 1) 331-0500