

SZÍNHÁZ

In memoriam
Koncz Zsuzsa

Hamlet

Peer Gynt
3 Antigóné

Színház és politika

POSZT

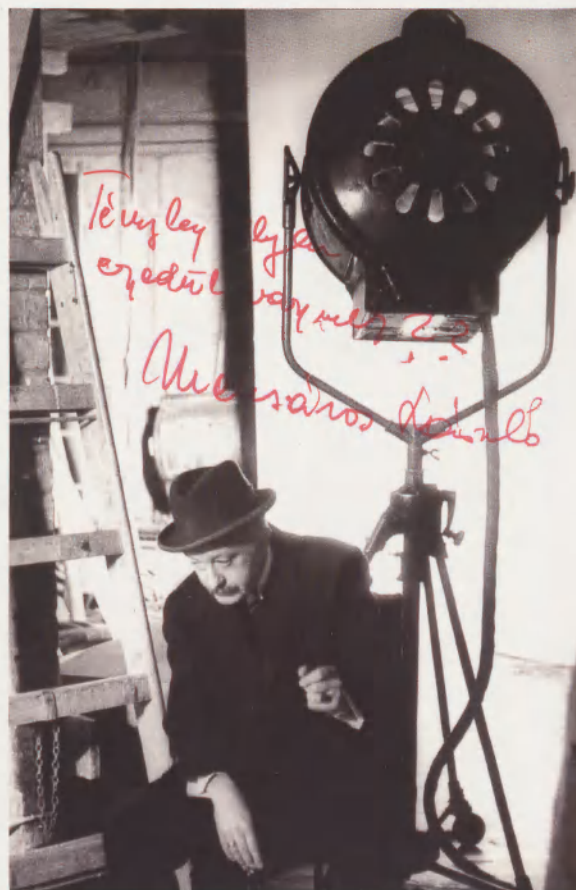
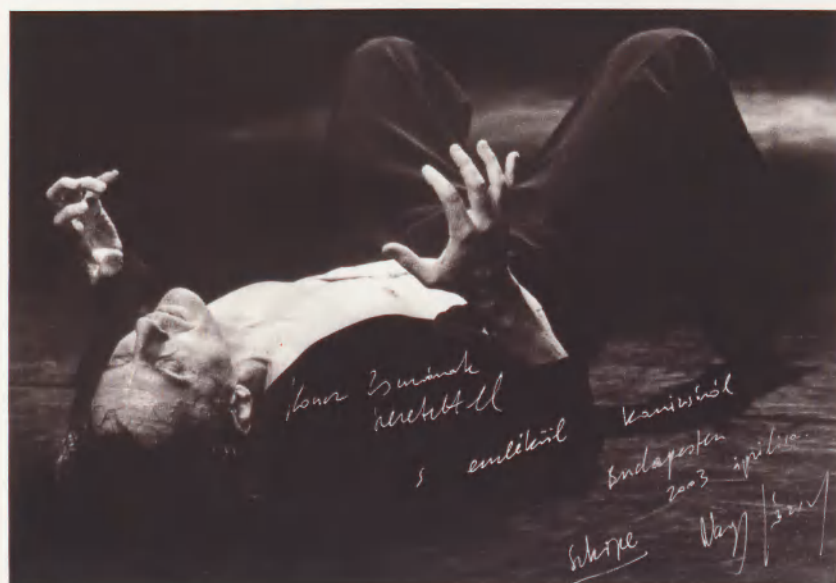
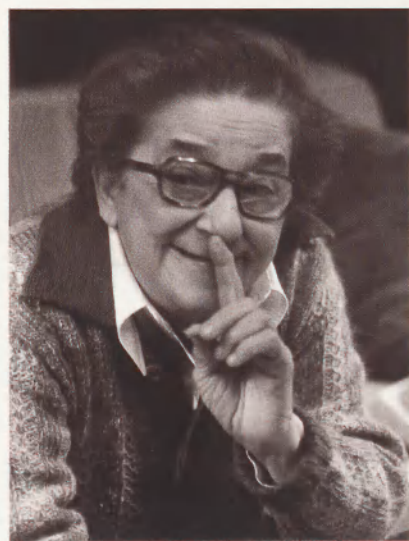
VILÁGSZÍNHÁZ:
Moszkva, Varsó,
Sepsiszentgyörgy

392 Ft



nka
Nemzeti Kulturális Alap

KONCZ ZSUZSA (1941-2012)





PEER GYNT
Örkény Színház
Schiller Kata felvétele

(5. oldal)



ORFEUSZ
Budapest Táncfesztivál
Dusha Béla felvétele

(37. oldal)



NŐK KÓRUSA
32. Varsói Színházi Találkozó
Krzysiek Krzysztofiak felvétele

(46. oldal)

MHB 1427

In memoriam

2 Koltai Tamás: Zsuzsa

Magyar játékszín

5 Hermann Zoltán:
A vagy-vagyok
monumentalitása
A Peer Gynt
az Örkény Színházban

8 Karsai György:
Velünk élő Antigonék
Nyíregyháza, Kaposvár,
Szputnyik

Színház és politika

13 Koltai Tamás: Színházba hát!
A Nemzeti Hamletének
politikai arculata

16 Piotr Gruszczyński:
Az élet és a szabad akarat
Beszélgetés a Hamletről
Krzysztof Warlikowskival

20 Tompa Andrea: Követeljük
Tiltakozik a lengyel
színházi szakma

22 Herczog Noémi: Nem orosz
Az Arany Maszk Fesztivál
politikai előadásai

26 Tompa Andrea:
Tíz oldal egy szekusdossziéból
Gianina Cărbunariu előadása

POSZT-válogatás

29 Zappe László:
Krisztus és Barrabás
30 Rockenbauer Zoltán:
Dilemmák
31 Lőrinc Katalin: Listáim
33 Bicskei István:
Válogatási jegyzetek

Interjú

34 Rácz Judit:
Egy kicsit fölé kell lőni
Beszélgetés Bátyai Edinával

Tánc

37 Kutszegi Csaba:
Fák, virágok, fény
Budapest Táncfesztivál

Világszínház

40 Tompa Andrea:
Az orosz „roszkos”
A moszkvai Bolsoj előadásairól

43 Zsigmond Andrea:
Zárva, nyitva
A Reflex 2 Biennále
Sepsiszentgyörgyön

46 Jászay Tamás: Keresd a nőt!
32. Varsói Színházi Találkozó

A címlapon: Szabó Kimmel Tamás (Hamlet) és Mátyássy Bence (Horatio) a Nemzeti Színház előadásában.
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 IORSZÁGOS
SZÍNHÁZTÖRTÉNETI MÚZEUM ÉS INTÉZET

XLV. évfolyam 6. szám
2012. június

Megjelenik havonta
XLV. évfolyam
HU-ISSN 0039-8136

www.szinhaz.net

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

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

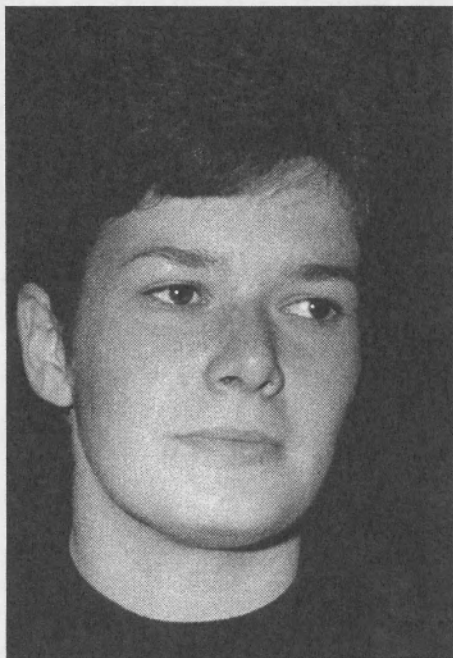
Tipográfia: Kálmán Tünde. Nyomdai előkészítés: Dupla Studio. A nyomás készült: Multiszolg Bt., Vác

TÁMOGATÓK:

Nemzeti Kulturális Alap,
Nemzeti Civil Alap



Magyar Színházi Portál
www.szinhaz.hu



ZSUZSA

1999 májusától volt a SZÍNHÁZ képszerkesztője, négy évvel később lettem az asszisztense ebben a munkakörben, azóta kilenc éven át minden hónapban két délelőttöt töltöttünk együtt a szorosan vett képszerkesztéssel. Ami nem azt jelentette, hogy csak ezen a két napon foglalkoztunk a fotókkal, ez nála elképzelhetetlen lett volna. Zsuzsa szisztematikusan készült minden új számra, nemcsak a megrendelhető vagy beszerezhető képek listáját állította össze jó előre, és nemcsak a készülő cikkek témáját akarta tudni, hanem magát az írást is minél előbb olvasni szeretne. A cikk karaktere – mondta – befolyásolja a fotók karakterét, számát, elhelyezését, neki azt mielőbb föl kell mérnie.

Az előadásokat is tökéletesen fölmérte, részint menet közben, mialatt fényképezte őket, részint előzetes tudásának és tapasztalatainak birtokában. Rengeteget tudott a színházról, mondhatnám, mindent tudott róla. Gyakran *előre* tudta, mielőtt látta volna, ami kritikusnál nem erény, de fényképésznél igen. Tudta, mi fog következni, hová kell helyezkedni, milyen szöveget kell használni, mikor kell kattintani. Nem kattintgatott eszeveszetten, mint a színházi *lesifotósok* – akik bizonyos számú kattintás után elhúznak a próbáról –, legtöbb profi pályatársánál is kevesebbet exponált: csak akkor, amikor kellett. Ez persze csak frázis, mert hogy tényleg *akkor* kellett-e, mindig utólag derül ki, de neki kivételes érzéke volt a pillanathoz, belülről értette a színházat, a szituációt, két (vagy több) ember kapcsolatát, a drámát.

Nemcsak fotózni tudott. Színházul is. Ahogy a szakmájában kevesen.

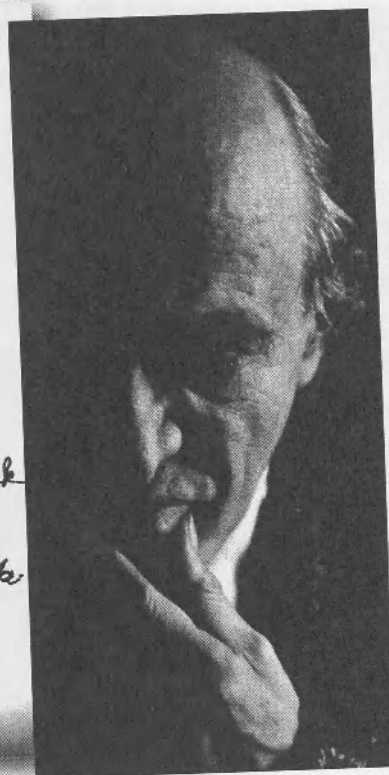
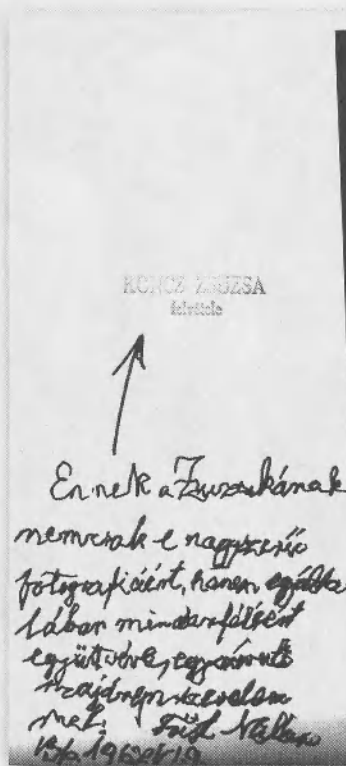
Nem mondhatom, hogy maximalista volt, mert kevés lenne. Maximalista az, aki mindenképp a maximumot akarja kihozni. Ő még erre is rátett, a jónál is jobbat

akart, a pontosabb, tartalmasabb, kifejezőbb képet, a lapban pedig a legalkalmasabb méretet, formátumot, elrendezést. Eleinte sokat harcolt azért, hogy több kép kerüljön be, és kevesebb legyen a szövegfolyam. Meg kellett tanulnunk, hogy egy vizuális művészetről szóló szakmai folyóiratban a fotó egyenértékű a cikkel. Elretentő példaként mutogatta azokat a lapokat, amelyekben bélyeg méretű képeket biggyesztettek *akárhová* a tengernyi betű mellé. 2001 áprilisától, amikor a lap új arculatot kapott, fokozatosan valósította meg képszerkesztői elképzeléseit. Rendszeresen újított, friss ötletekkel állt elő. Minél több kompromisszumot kellett kötni, minél súlyosabb anyagi megszorítások sújtották a folyóiratot, annál többet ügyeskedett, hogy ez ne látszék a képanyagon. Játszott a méretezéssel, tördelési javaslatokkal állt elő, hol szalagszerű képsorozatot, hol új arányokat ajánlott a figyelmünkbe. Például megtanultam tőle, hogy ha egy anyagban van domináns kép, akkor a többivel már közelíthetünk a „bélyeghez”.

Bizonyos értelemben konzervatív volt, fekete-fehérben dolgozott – művészi előadásfotónak sokáig *csak* a fekete-fehér számított, és ma sem állítható, hogy ez az eszmény mindenestől a múlté –, a digitális fotózásra is kedvetlenül állt át, noha elismerte az előnyeit. De a felelőtlen kattintgatás, amelynek nincs más „ars poeticája”, mint az, hogy több száz exponálásból majd csak lesz egy-két használható, távol állt tőle. Néha, vendégjátékokon, amikor engedélyezték a fényképezést előadás közben, elnéztem, milyen nyugodtan ül a helyén, időnként a szeme elé emeli a gépet, és míg mások eszeveszett sortüzet nyitnak, ő kivárja a pillanatot. A publikációkból ítélve legtöbbször ő talált.

Konzervatív felfogása abban is megnyilvánult, hogy nem szerette, ha a fotós manipulálja az előadásokat. Másoktól begyűjtött fotókon utálta a divatos ferde nézetet, a tolakodó életlenséget, a fókuszálatlan, hangsúlytalan, üres képeket. De legfőképpen az unalmas előadásokat gyűlölte. Gunyoros megjegyzéseket tett, ha a színpadon asztal nyomakodott horizontálisan az előtérbe, és határozta meg a látványt. Elég gyakran előfordult, néha kacérkodtunk a gondolattal, hogy leadjuk, csokorba kötjük az összes „asztalos” képet a különböző bemutatókról. Nem tettük, inkább az előnyös arcát mutatuk a produkciónak, ami gyakran odáig ment, hogy borzalmas előadások sokkal jobbaknak mutatkoztak, mint amilyenek valójában voltak. Ez ismert szakmai dilemma: valódi vagy hamis képet kell mutatni egy előadás egészéről? Általában a legjobb képeket közöltük, csak nagyon ritkán használtuk a fotót kritikai célzattal, amikor a sekélyesség, a gagyi vagy a dilettantizmus közveszélyes méreteket öltött. De ez is megtörtént.

Zsuzsa különben rendkívül tapintatos volt, rendre kirosztalta az előnytelenül fényképezett beállításokat, elsősorban ha színésznőkről volt szó. Nemcsak az interjúkhoz készített portrék esetében – gondosan válogatott, hogy mindenki a legjobban nézzen ki, ezért is találtam felháborítónak, amikor valaki reklamált, mert nem mutattuk meg neki a róla készült, közölni szánt képeket –, hanem az előadásfotókon is. A torz vonásokat, grimaszokat, operaénekeseknél a tátott száját csak akkor tolerálta, ha egyértelműen a helyzetet, a szereplőt jellemezte, és nem sértette a személyiséget.



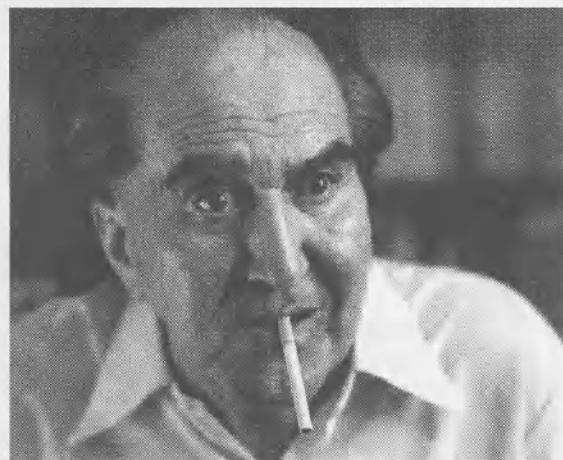
Nehéz volt vele vitatkozni, mert ragaszkodott az álláspontjához. Sok dologban egyetértettünk – például a magyar színházban gyakori fekete háttér és az amatőr alulvilágítás bírálatában –, de nem mindenben. Ő néha a legjobb rendezőknél is hiányolta a dinamikát, és a képek alapján érvelt amellett, hogy az illető nem térben-látványban gondolkodik, hanem egymás mellé állított emberekben. Én ezt néha másképp láttam, de elismerem, hogy fotogenitás szempontjából időnként – nagyon-nagyon ritkán! – megbomlik a magyar színház-

ban kialakult rendezői-tervezői értékhierarchia. Viszont a Világszínház rovat külföldi képeinél nemegyszer együtt örültünk és szomorkodtunk. Örültünk, mert a képek egy részéről lerítt a különlegesség, az eredetiség, a vizuális fantázia, és szomorkodtunk, amiért ezeket az előadásokat nem láthatjuk, s mert nálunk nincsenek hasonlóak. Zsuzsát némileg kárpótolták a hazai balett- és táncszínházi produkciók, amelyeknek mintegy két évtizede páratlan szakértője lett. Ezekben megtalálta a dinamikus mozgás és a világítás együttes esztétikai élmé-

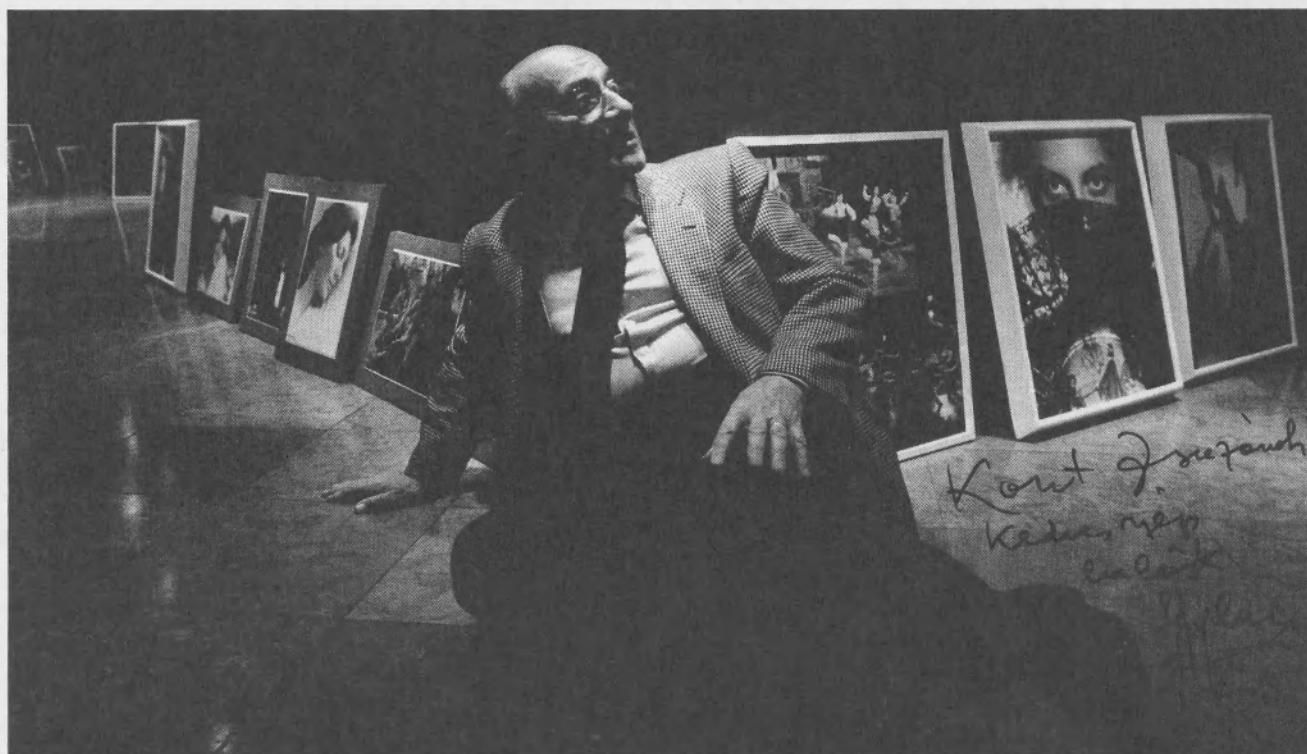
A Zsuzsa a kiválasztott leplekkel bírta: a megdöbbentést és a szemérmes-mendést. Csak nem mindig jött ki az ember.

Budapest 1992. V. 7.

Béla Kékes



ZSUZSANAK a legnagyobb örömmel, halálával, a leggyengédebb művészi és emberi kapcsolatban, kacagó barátságban, ragyogó megértéssel megcíméltem próbát a 1982. T. 13. Szentiványi Miklós



nyét s a testi kifejezésben rejlő szépséget. Az utóbbi években bánatosan konstataulta a dömpingelőadások során a táncszakma elsőkélyesedését. (A táncfotók sokkal árulkodóbbak, mint a drámai előadásokról készültek, sokkal leleplezőbb bennük a produkció konvencionálisítása.)

Az értékeket illetően nem ismert tréfát, kérlelhetetlenül szelektálta a kifejezéstelen képeket, akkor is, ha a sajátjai voltak. Szenvedett, amikor – főleg vidéki előadásokról – nem sikerült használható fotót kapnia, szinte kényszeríteni kellett, hogy egyik-másikat leadjuk, mert *képtelen* kritika nem jelenhetett meg. (Talán csak egyszer-kétszer, amikor túlzott egójú intézmények fotózni nem engedtek, saját képet nem adtak, vagy amit adtak, az végképp vállalhatatlan volt, ilyenkor dafkeségből nem jelent meg előadásfotó.) Az egyik vidéki színház hivatalos fotódokumentátora egy időben amatőr fotós volt, Zsuzsa minden alkalommal fájdalmas arccal, „csukott szemmel” sorolta be az aktuális képet a leadandók közé. Ha tehette, megkért egy megbízható fotóst, menjen már el, és készítse el azokat a képeket, amelyek közül *egyet* majd leadunk. Neki meg is csinálták. Nem mindenkitől kért, nem mindenkit ismert el, de sokakat patronált, és indított el a pályán.

Évről évre együtt csodálkoztunk azon, hogy néha a legigényesebb színházak is mennyire igénytelenek, amikor saját produkcióik megőrkítéséről van szó. A vizualitás háttérbe szorulása, ami sokáig jellemezte a magyar színházat, és még ma sem tűnt el teljesen, kézzelfoghatóan nyert bizonyítást az előadásfotók kezelésében. Zsuzsának hosszú történetei voltak a fotóspróbák rendezetlenségéről, hevenyészettségéről, arrogáns rendezők – olykor a közhiedelem szerint legnevesebbek (a valóságban persze nem azok) – packázásairól és az előadások készületlenségi állapotáról pár nappal a bemutató előtt. Időnként fellépett bizonyos eljárások ellen, például amikor egyes színházakból a vérprofikat is ki akarták tiltani, mert – mint mondták – nem tudják ellenőrizni, „ki mindenki tódul be illetéktelenül kattog-

tatni a fotófőpróbákra”. Mivel tehetetlenek voltak a globális amatőrizmussal szemben, képviselőikkel egy kalap alá vették a kipróbált szakembereket. Nem hallgatott, konokul és keményen védte a szakmai érdeket.

Nehezen viselte a főként internetes oldalakon ömlesztve megjelenő „ingyenfotókat”, amelyek távolról sem mindig ütötték meg a mértéket. Ha szépen megkérték, a jó ügyek érdekében maga is adott *gratis* képeket a sajátjaiból, de mérhetetlenül felháborodott, amikor rájött egy-egy képlopásra. Ha rábukkant egy-egy engedélye nélkül közölt fotójára, nem hagyta annyiban, bizottsághoz fordult, perelt, és mindig nyert. Másrészt viszont hatalmas energiákat fordított arra, hogy legálisan szerezzen – külföldről – térítésmentes fotókat, kintartóan levelezett az illetékes intézményekkel, újra és újra írt a rendszeresen késlekedőknek, amíg célt nem ért. Aki nem gondolt bele, el sem tudja képzelni, mennyi erőfeszítésre és ügyeskedésre van szükség ahhoz, hogy egy folyóiratszám képanyaga összejöjjön a megcélzott színvonalon és a sorozatosan elvont támogatási összegek fojtogató kényszerében. Zsuzsa ennek is a művésze volt.

De mindenekelőtt a színházi fotózásnak. Ő maga nem szerette a „művészkedést”, *fotóriporternek* nevezte magát. Valójában alkotó volt, aki a saját eszközeivel reprodukálta a színházi előadást. Nem megfagyott pillanatokat hozott létre, hanem *élő* pillanatokat, amelyek mintegy felboncolták, részekre bontották, analizálták – átvilágították és egyben rögzítették – a műegész egyes stádiumait. Egy videofelvétel csak megismétli a produkciót, az ő képei újratemtették.

Messze nem kapta meg az őt megillető alkotói elismerést, a hozzá méltó díjakat, még a nevében is osztoznia kellett az utána születettel.

Nekem ő volt és ő marad KONCZ ZSUZSA, az e néven egyedülálló *brand*.

KOLTAI TAMÁS

A belső borítókön Koncz Zsuzsa színészportréi, illetve íróportréi láthatók.

Hermann Zoltán

A vagy-vagyok monumentalitása

A PEER GYNT AZ ÖRKÉNY SZÍNHÁZBAN

Egy irodalomtörténész hajlamos azt hinni, hogy a színháznak – most éppen az Örkény Színházról és a március 17-én bemutatott *Peer Gynt*jéről van szó – alapvetően az irodalmi műről, s leírom, ha van még ilyen fogalom: a *szövegről* van víziója.

Az irodalomtörténész téved, de a néző csak örvendezhet annak, ami az irodalomtörténészt csalódottsággal tölti el. Mit kezd Ascher Tamás új *Peer Gynt*-je a szöveggel? Látszólag semmit, hiszen tisztességesen előadják benne a Kúnos–Rakovszky-féle új fordítást. (Amit, persze, már nem először hallhat az, aki 2005-ben látta a Krétakör *Peer Gynt*-jét.)

A magyar színpadokon évtizedeken át játszott, eufonisztikus Áprily-fordítás Peerje költő, aki nyelvzenéjének virtuozitásával emelkedik a színpadi félistenek közé. Kúnos László és Rakovszky Zsuzsa fordításában azonban már egy szkeptikus filozófus áll előttünk, aki csak kérdezni tud, persze nem akárhogyan, de válaszai semmire nincsenek. (Ezzel – rögtön az elején – letudtuk a hagyma-hasonlatot.) A magyar poszt-*Peer Gynt* tehát elsősorban egy új, az eredetiből készült fordításnak köszönheti a létét. Jóllehet a Zsótér Sándor rendezte Krétakör-előadás így is lecserélte az egyikfajta *Peer Gynt*-öt egy másikra, mostanáig alig-alig került színpadra a szerep összetettsége, rétegzettsége és mindaz, ami a darab kibogozhatatlan intertextualitásából, irodalmi és kulturális áthallásaiból következne. A magyar színháztörténetben bizony – a Krétakör bemutatója kapcsán annyit ünnepelt – kis fordulat is nagy fordulat, még ha nem is akkora, mint a 2005-ös kritikákban is oly sokat idézett 1971-es Peter Stein-féle, nyolc címszereplős *Peer*.

Ibsen műve az irodalomtörténetnek, az európai késő romantikának és a modern színháznak is kultikus darabja. Lényegében a mi Madáchunk főművéhez hasonló *drámai költemény*, alapvetően nem színpadra írt szöveg, hanem a romantika egyik műfajokat magába olvasztó, integratív költői formája, a csendes elmélkedés könyve, költői képekben beszélő filozófiai traktátus, amely szöveggént mindig ellenáll a színpadra állításnak, mert a színpad és a szöveg ritmusa nem enged megállást, nem fékez le ott, ahol az olvasó el-eltűnődve félreteheti a könyvet.

Ibsen 1867-es *Peer Gynt*-je nem az a színmű, amelyben a mindenkori rendezőnek meg kell látnia, és fel-

színre kell hoznia a drámai szituációkból következő konfliktusok rejtett értelmét. Konfliktusai háttérben maradnak, a történet inkább epikus, mesélős, kicsit pikareszk, kicsit rituális beavatás valami nagy titokba, ami végül nincs is. (Újra a hagyma.) A *Peer Gynt* a színházi rendező és a néző számára sosem kínálta, és alighanem sosem fogja kínálni a felismerés, a rátalálás örömet. Ha voltak ilyen allegorizáló olvasatok, csak tévedésből születhettek. A *Peer Gynt*-nél ugyanis sosem érvényesek az úgy kezdődő interpretációk, hogy „Ibsen itt arra utal, hogy...”; „a szereplő itt nem mond egyebet, mint...” stb. Ibsen minden mondatával egyszerre utal nagyon sokféle dologra, az olvasott verssorok vagy a színpadi dikció pedig soha nem csupán arra a virtuális vagy látható szereplői viszonyhálóra reflektál, amelybe beleíródott. A rendező – talán a színész is? – és a néző nem fölfedez és megért dolgokat Ibsen költeményében, hanem *választ*. Kényszerből. A színházlátogatónak talán annnyival hálátlanabb a feladata, hogy azonnal, habozás nélkül kell eleget tennie a választás kényszerének, mert az előadás megy tovább; és ha választott – egy értelmezést –, máris ennek a kényszernek az áldozatává vált.

A romantika „időmilliomos”, filozófus olvasójából, aki számára még az olvasás is művészi, esztétikai teljesítmény volt – legalábbis Schleyermacher ezt állította valamikor –, így lett a XX. századi modernségben és a kortárs színházban a választás csapdájába belekergetett befogadó. Nyilvánvalóan ezzel a helyzettel kívánta szembesíteni a nézőt a legendás, minden jelenet más színésszel játszó Peter Stein-előadás vagy nálunk az arénaszerű térben elhelyezett Zsótér-változat, a döntésképtelen *Peer Gynt*-öt játszó Gyabronka Józseffel. (És mennyire nem ezt a sokféleséget jelezte, hanem csak egyszerűen az előadói rátermettség miatt kiötölt megoldás volt az 1941-es, az Áprily-szöveg ősbemutatóin játszott kettős szereposztás, a „végig Jávör Pál-os” és a „fiatal Apáthi-Peer vs. öreg Lehotay-Peer” verzió.)

Az Ibsen-szöveg összetettségére jellemző, hogy már a magyar fordítások is leszűkítenek, a választás, a szelekció egyfajta kényszerével kénytelenek szembenézni, és a főhősök tekintetében eleve csak egy-egy adott szerepértelmezést sugallnak. Valóban lenyűgözőek Áprily verssorai, de éppen az európai kultúra által létrehozott *személyiség* (csak) esztétikai értelemben lehetséges sza-

badságát, a költői én romantikus és illuzórikus integritását, önazonosságát mutatják meg a képzeletével világokat teremtő – a környezete által hazudósnak bélyegzett – főszereplőben. Nincs azonban meg Áprily magyar szövegében a filozófus Peer, aki a személyiség etikai kételyeit jelenítené meg, Áprilynál Peer csak nagyon felszínesen, csak a cselekmény adta keretek miatt ütközik az én és a többiek morális konfliktusaiba, a marokkói és egyiptomi színekben vagy a Gomböntővel folytatott önmentegetésben. (Igen, az emberben van késztetés arra, hogy csak a *Peer Gynt* kedvéért megtanuljon norvégul. De majd egy másik életben. Áprily sem tudott.) Áprilynál így a feloldás is esztétikai jellegű, és a régi jó deklamáló stílusú, színészbarát megoldásokkal van tele. A „tradicionális” *Peer Gynt*-játékban ezért álomszerep, kultikus színpadi teljesítmény eljátszani Aase anyó halálát vagy elénekelni Solvejg dalát.

Az új fordítás filozófiai-etikai feloldásának hangsúlyai „agyszínházként”, felolvasószínházszerű változtatásban élhetnének csak, mert minden színházi akció rontja ennek az elmélkedő szövegnek a hatásfokát. Ezzel máris ahhoz a dilemmához jutottunk, ami Ascher Tamás kiindulópontja lehetett: ha adott az új – különben egyáltalán nem száraz, csak a mai nyelvi úzusainkhoz közelebb álló – szöveg, lehet-e eldöntetlenül hagyni a *Peer Gynt* esztétikai vagy etikai megértésének problémáját, át lehet-e hárítani a választás kényszerét a nézőre?

Szándékosan nem írom, hogy Ascher eklektikus megoldást ajánl. Egyszerűen felkínálja az értelmezésnek mindazon lehetőségeit, amelyeket talán az Ibsen-féle eredeti nyújtana, csak persze mi nem az Ibsen-művet kapjuk, norvégul, hanem az ibseni esztétikai és bölcséleti problémák magyar költői, színpadi közvetítését/közvetítettségét. A nézőnek másra aligha van szüksége.

Zavaró is, amikor a rendező és a dramaturg (a műsorfüzet szerkesztője?) értelmezést is akar adni. Bizonyos értelemben félrevezető a füzet Carl Gustav Jung-hivatkozása. Kétségkívül erős a *Peer Gynt* értelmezéstörténetének pszichoanalitikus vonulata, Freud e mű kapcsán értekezik a narcisztikus, peeri személyiségtypusról – a *Patkányember*-esettanulmányban pedig részletesen ki is fejtja a téziseit –, de ez csak az egyik lehetséges értelmezési irány. A műsorfüzet megpróbálja, de az előadás maga szerencsére nem tereli a nézőt erre felé: a közölt Jung-tanulmányrészlet talán csak a rendezői munkahipotézis számára fontos, de a néző megvan nélküle. Amit végül is látunk, az a színházi, nyelvi, ideológiai áttét(el)eken keresztül is képes megtartani az Ibsen-darab választásalakzatainak – a maguk keletkezéstörténetében autentikus – kierkegaard-i alapproblémáját, fenntartani az én kimunkálásának esztétikai és etikai stádiumai közötti kényes egyensúlyt: és éppen úgy, ahogyan azt a dán teológus a *Vagy-vagy* második részének tanulmányaiban még az 1840-es években megírta. A pszichoanalízis *Peer Gynt*-értelmezése a kierkegaard-i tézisnek csak egyfajta újraírása, s ha az Örkényben most játszott Ibsen-mű kapcsán a posztmodern skizoid és narcisztikus éntípusainak belső útvesztőiről szeretnénk értekezni – nagyon csábító feladat volna –, csak a következményekről beszélnénk, és nem az okokról.

Kétségkívül lehet azt hinni, hogy Ibsen műve a romantika narcisztikus személyiségesszményének válságáról íródott – jusson eszünkbe August Wilhelm Schlegel



Kerekes Éva (Aase) és Polgár Csaba (Peer)

hírhedt aforizmája: „Dichter sind doch immer Narcisse!” –, és ezen keresztül a klasszikus polgári szabadelvűség egykorú válságtapasztalatáról. És, ha akarom, a jelenkori válságáról is: hihetjük, hogy az új *Peer Gynt*-ben a magyar, liberális értelmiségi szerep hősie vereségének allegóriája látható. Ez persze rövidre zárná az előadás értelmezését. Mert ami a *Peer Gynt*-ben a színpadon történik – nem az, amit az előadás esetleg *mondani akarna*, hanem amit nem akar mondani, ami csak a színpadi térben van jelen, és nem a nézőtériek által tudni vélt rendezői üzenetekben, a képekben, a hangokban, a színpadi sötétségben és csendben –, az közel zseniális.

Az előadás azokra a pillanatokra koncentrál, amelyek a befogadóban megjelenő választások kényszerének pillanatát megelőzik. Az előadás szemmel látható koncepciója – és ebben nagyon érdekes módon partner az új fordítás, amely eredetileg nem a bizonytalanságokra, hanem a dolgok kimondására, megnevezésére, az Áprily-féle versek esztétikai stádiumát meghaladó etikai stádiumba vezetne bennünket –, hogy akár a színpadi tereket, akár a színészi játékot nézzük, nem *valamit/valakit* látunk, hanem „csak” a látványokhoz és a hallott szöveghez való viszonyunkat észleljük. Ez bizony, akárcsak a freudi–jungli lélektani értelmezés maga is, a dán teológustól jön, aki szerint az én, vagyis nekünk most Peer, a romantika és a posztmodern „Everymanje”, nem *valaki*, még a színpad fiktív világában sem az. Az Ascher-féle Peer: a kierkegaard-i én. Nem a kanti és nem a hegeli „magában való” én, hanem mindig az ember önmagá-

hoz való és folyton változó viszonya. Az Örkeny Színház előadásának lényegében nincs is más működési elve, mint hogy ezeket a viszony-metaforákat, a vagy-vagy értelem-applikációkat megelőző befogadói állapotokat halmozza. Ezek a vagy-vagy állapotok a nézőnek nem valamit mutatnak, nem mutatnak önálló színpadi világot, hanem folyton azt kérdezik tőle: „mit gondolsz arról, amit látsz?” Ahogy Peer is csak eljátssza, elmeséli a szarvas-kalandot, a néző pedig vagy önmagát látja a színpadi hitetlenkedőkben, vagy elfogadja, hogy látja is, amit a mesélés csak mond.

és a szárazföld között. Csak jelzi az összeköttetést, és nem mutatja meg, mit mivel kapcsol egybe, hova emelkedik fel Aase anyó, és honnan tér vissza Peer. A kopott hangfalakból nem maga a zene vagy nem a színész hangja szól, hanem valami, ami a zene és az emberi hang helyett van benne. A radiátor is – Peer gyerekkori ágya, ami a mese végtelenjébe, az Aasét a halálba ragadó kocsi – ilyesmi, csak a hőt sugárzó valami, és nem maga a tűz. Sőt, a többes szereposztások színészi remekléseiben sem az átlényegülőképességek virtuozitása az igazi teljesítmény. A viszony-metaforák, hiszen



FENT: Bíró Kriszta, Ficza István, Nagyhegyesi Zoltán, Szandtner Anna, Király Dániel, Polgár Csaba, Stefanovics Angéla, Kulcsár Viktória, Csuja Imre, Für Anikó

JOBBRA: Polgár Csaba és Szandtner Anna (Solvejg)

Az előadásban minden ezeknek a viszony-metaforáknak van alárendelve. Minden többfunkciós, bármi van fenn a színpadon, előre és eldönthetetlenül, váratlanul alkalmas bármire. Az Örkeny egyáltalán nem monumentális, mozinak és középfajú polgári szalondaraboknak épült színpadi terét (Izsák Lili „díszleteivel”: nem illik ide ez a szó!) hihetetlenül tágasnak érezzük, a térbe állított, robusztus, szürke, szögletes hasábok hol fák, hol az eget tartó oszlopok, hol trónkárpittá és iskolai táblává vagy hajópallóvá alakulnak. Nem is oszlop, hanem csak egy megnevezhetetlen térforma az, ami közvetít a zsinórpádlás mennyiboltja és a föld, a tenger



Schiller Kata felvételei

akár a hősök közötti viszonyokat is felfoghatjuk így, éppen ennek a fordítottját játsszák elénk: nem azt figyelem az újabb és újabb szerepekben visszatérő színészekben, hogy ki hogyan más, mint a korábbi figurában, hanem hogy hogyan ugyanaz. A színészi játék provokálja a nézőt, hogy mindig ugyanazt a figurát lássa Helgában, mint a beduin kéjőben, a derék szomszédokban, a trollkirályság alattvalóiban vagy a tengerparti plázs élvezeg kapitalistáiban.

Paradox, de éppen mert a színészek is alá vannak rendelve ennek az elképesztően szorosra szőtt alakzatrendszernek, nincs értelme külön kiemelni alakításokat. Magyar színpadon egyébként szomorúan ritka, hogy a színészi jelenlétekben olyan összhang, tizedmásodpercekre kiszámolt kooperáció van, amit a premieren látni lehetett. Mindenki teszi a dolgát, tökéletesen és könyörtelenül, mint a görög tragédiák kara vagy a misztériumok szakrális epizodistái. Hogy – így mondta ezt a régi pesti tájnyelv! – egy Bíró Kriszta, egy Für Anikó és Stefanovics Angéla, Csuja Imre, Epres Attila, Gálffi László (!) nem akar kijátszani a kórusból, nem akarja egy kicsit magát játszani, mert elrontaná a *vagy-vagy*okat, az minden elismerést megérdemel.

A főszerepekről, Peerről (Polgár Csaba) és Aaséről (Kerekes Éva... a hideg elméjű kritikus is rajongani kénytelen, bocsánat!), persze, külön kell beszélni. Iszonyú csábításnak kell ellenállniuk, a Solvejget játszó Szandtner Annának is, nehogy néha-néha kiessenek abból az Ascher-rendezés által tőlük megkövetelt, különleges színpadi jelenlétből, amely nem akarja magára venni, kisajátítani a szöveg kínálta figurát, hanem a néző és a színész közötti térbe teszi át a játékot. Azok a határozatlan, a fent és a lent közé függesztett testhelyzetek és lenyűgöző fizikai teljesítmények (Aase a magasban, Peer kilométernyi helyben futása), a látható fájdalmak (ült már valaki percekig egy öntöttvas radiátoron, ölében egy növel, még ha ilyen gyönyörűvel is?), amelyekből általában a hősök bizonytalan fizikai helyzetét érzékeljük a nézőtérén, egyúttal az előadás önreflexív kiszólásai is. Ascher, pontosabban a nézőtérén is érzékelhető, valóságos testi fájdalmak nem engedik „önmagukat” adni a főszereplőknek, megóvják őket a „színészkedéstől”. Nem Polgár Csabát, nem Kerekes Évát és nem Szandtner Annát láttuk aznap este, hanem Polgár Csaba, Kerekes Éva és Szandtner Anna *viszonyát* ahhoz szerephez, amit ott és akkor játszaniuk kellett. Nagyon kényes, akrobatikus életveszélyes feladat mindhárom. Nemcsak testi épségükért aggódhatunk a magunk nézői empátiájával minden következő előadáson, de azért is, hogy ne zuhanjanak bele a tradicionális színészi „önazonosság” mélységeibe. Akarjuk elhinni, hogy nem fog megtörténni, sem valóságosan, sem képletesen! Mert Ascher *Peer Gyntje* ezt nem viselné el.

Az Ascher-rendezés talán legkényesebb szituációja mégis a zárlat, amely – Ibsen a teológus Kierkegaard iránti csodálatának lenyomataként – az én önmagához való esztétikai és etikai viszonyát, az én „kimunkálásának” stádiumait önmagunk Krisztusban való felismerésével, a kereszténység metaforáival írja felül. A fordítások sokat elrejtene ebből, de a darab végig tele van a skandináv bibliafordításokból vett szó szerinti idézetekkel, és ezek szisztematikusan vezetnek is a rokon nyelvű nézőket az Aase-Solvejg/Éva-Mária párhuzamokhoz és az Ascher által *pietá*-ikonként beállított utolsó jelenethez, Peer megváltásának jelenetéhez.

Talán ez az egyetlen pont, ahol szétesik az előadás pontosan kimért ritmusa. Mennyi ideig látjuk a Solvejg-Istenanya és Krisztus-Peer *pietá*ját, mielőtt a fény kialszik? Ha túl rövid ideig, illuzórikussá válik a megváltás, mert a Gomböntő szavai még ott lebegnek a színházi térben: „Peer, az utolsó keresztútnál várlak!” Ha sokáig, akkor pedig a következő felépített *vagy-vagy*-metaforák, a döntés előtti pillanat esztétikája és etikája egyszerű szentképpé, vallásos vásári olajnyomattá fokozódik le. Különös „ráhagyással” van megtervezve az utolsó pár másodperc, gépésznyelven szólva „játéka” van ezeknek az utolsó pillanatoknak. A rendező vagy a világosító a másodperc töredéke alatt dönt arról, hogy van-e megváltás, vagy nincs. Ki dönt? A rendező *vagy* a műszak?

Vagy a véletlen?

Az *Antigoné* klasszikus, remekmű, ha tetszik: a klasszikus remekmű, az *Oidipusz király* mellett világszerte a legtöbbet játszott görög tragédia. Se szeri, se száma bemutatónak, kötelező olvasmány az iskolákban, s ha végigtekintünk az európai színjátszás elmúlt két évszázadának történetén, kevés országot találunk, ahol ne lett volna mindig kötelező gyakorlat színházi értelmezése. Ahogy George Steiner kitűnő könyvében, az *Örök Antigoné*-ban írja: „Egyike filozófiai, irodalmi, politikai tudatunk maradandó, mértéket adó alkotásainak.” A sok-sok részletérték mellett a Szophoklész-tragédia feltesz néhány olyan alapkérdést, amelyet minden korban, minden elemzésnek meg kell válaszolnia. Ilyen kérdés például, hogy ki a tragédia főhőse. A kínálkozó válasz persze Antigoné, csak hogy a kutatásban ma már toposznak számít, hogy Kreón sorsa legalább annyira a *jóbból a rosszba fordul* (ez Arisztotelész tragikushős-meghatározása), mint Antigonéé. Csak hogy míg Kreón mindvégig a színen van, Antigoné a történet kétharmadánál örökre eltűnik a színről, ez pedig azok érveléséhez szolgáltat muníciót, akik Thébai új uralkodójának, az erőskezű Kreónnak tragikus történeteként olvassák a művet. És talán arra is érdemes felfigyelni, hogy Szophoklész nál az *első színész* – aki csak egyetlen szerepet játszik, értelemszerűen a *főszerepet*, míg a görög színpadon felléptethető másik két színész több szerepet is – Kreón, míg az Antigonét alakító *második színész* játssza Haimónt is (csak zárójelben: milyen gyönyörű gondolat egy szerelem két oldalának megmutatását egyugyanazon színészre bízni!).

Legalább ennyire fontos kérdés, hogy az Antigoné-Kreón konfliktusban kinek van igaza. A színre állítások egyik leggyakoribb hibája, hogy ezt a kérdést fel sem teszik, s nekünk, nézőknek egyértelműen Antigoné mellé kell állnunk, hiszen ő az, aki szembeszáll a zsarnok, gonosz Kreónnal egy nemes cél érdekében. Holott legkésőbb Hegel óta tudjuk, hogy Kreón igazára is ille nék odafigyelni: a törvényes rendért felelős király eltűrheti-e törvénye(i) megsértését, a hatalma elleni nyílt lázadást, a rend megbontását? A tragédia számos (mély)rétegének megismeréséről mond le az, aki a konfliktust a „bátor, testvérét mindenekfelett szerető leány szembeszáll a dölyfös hatalommal, és életét áldozza az ügyért” sémára csupaszítja le Szophoklész gondolatait. Magyar

Karsai György

Velünk élő Antigonék

NYÍREGYHÁZA, KAPOSVÁR, SZPUTNYIK

nyelvű előadásban Bocsárdi László 2001-es, sepsiszentgyörgyi rendezése mutatott rá pengeélesen a két igazság ütköztetésének problémájára (a remek előadás dramaturgia Sebestyén Rita, Antigonéja Szorcsik Kriszta, Kreónja Bíró József volt). Végül, de nem utolsósorban a talán legizgalmasabb s a látszat ellenére talán a legnehezebben megválaszolható kérdés: mit akar Antigoné, miért lázad Kreón ellen? Aki Magyarországon középiskolát végzett, habozás nélkül vágja rá – sajnos – a választ: eltemetni csatában meghalt fivérét! S hiába mondja Szophoklész nál az Őr (ott áll a szövegben, csak el kellene olvasni: 255. sor!), hogy „...nem temette senki el...”, meg hogy „sem ásó, sem lapát nyoma nincs a test körül, érintetlen a föld” (253–254. sor), tehát Antigoné nyilvánvalóan *nem temette el fivérét*, a (tév)hit oly mély gyökeret vert tudatunkban, hogy eszünkben sem jut elgondolkozni például azon, hogy ugyan hogyan áshatott volna egy minimum másfél méter mély és két méter hosszú sírgödört eszközök nélkül a hajnali szürkület néhány órájában. Antigoné a vér szerinti kötelességét teljesítette: megadta a végtisztességet fivérének – port szórt a holttestre, és italáldozatot mutatott be –, annak ellenére, hogy az új király törvényben közösi tette ki a hazája ellen törő ellenséget. A görög írott és íratlan erkölcsi szabályok szerint ezt minden körülmények között meg kell tenniük a családtagoknak, még akkor is, ha az elhunyt teste valamiért nem nyugodhat szabályosan elkészített sírban – például a tengerbe veszett, vagy a harcmezőn, ellenséges földön fekszik. Igen, Antigoné hős(nő), a világirodalom egyik legnagyobb hősnője, de nem azért, mert eltemette Polüneikészt, s ezért bűnhődnie kell. Nálunk viszont valamilyen kifürkészhetetlen okból ez lett az *Antigoné* alaptétele valószínűleg immáron örökre. Holott Szophoklész még azt is megírta, hogy Polüneikészt a darab végén majd Kreón teszi sírba; valahogy ez az „apróság” is elkerüli figyelmünket. Talán az itt elősorolt kérdések is bizonyítják, hogy nagyon bonyolult tragédiáról van szó, amely komoly elemzést igényel, mielőtt színpadra állítására vállalkozik valaki.



Széles Zita (Antigoné) és Horváth Réka (Izsméné)
a nyíregyházi előadásban

Ebben az évadban három, más és más okból fontos *Antigoné*-előadás van műsoron a hazai színházakban: Nyíregyházán Hargitai Iván, Kaposváron Rusznyák Gábor, a Szputnyik Hajózási Társaságban Gigor Attila rendezte meg.¹ Három értelmezés, három élesen eltérő megközelítés: Nyíregyházán és a Szputnyiknál – kisebb-nagyobb változtatásokkal – Szophoklész textusát mondják (a szputnyikosok Máthé Zsolt invenciózus, Róbert Júlia dramaturg értő gondozásában készített szövegét használják, Nyíregyházán Trencsényi-Waldapfel Imre fordítását, itt-ott jelöletlen szerzőjű betoldásokkal tarkítva); Kaposváron Jon Fosse XX. század végi görög trilógiájának, a *Halál Thébaiban*-nak második részét játsszák. A három színpadra állítás (és a jegyzetben említett további kettő is) arról tanúskodik, hogy az *Antigoné*

¹ A Bucz Hunor rendezte *Antigoné* tizenhat éve szerepel a Térszínház műsorán, a színház kötelezőolvasmány-sorozatának részeként; Békéscsabán az idei évadban Merő Béla beavató színházi formában – a görög színházról szóló, hatrészes programsorozat részeként – középiskolások számára rendezte meg Szophoklész tragédiáját.

kétezeröttszáz évvel keletkezése után is tud olyat mondani az „otthon” és a „nagyvilág” állandóan változó viszonyáról – másként: helyünkről a világban –, aminek megfogalmazására színházi alkotók a legalkalmasabb drámai anyagnak tartják. Az alábbiakban a három kiemelt előadás erényeit és hibáit vizsgálom.

Milyen egyszerű lenne annyival elintézni Hargitai Iván nyíregyházi *Antigoné*-rendezését, hogy rossz! Mert hogy a végeredmény rossz, az sajnos nem kérdéses. Nagy jóindulattal fogalmazva értelmezésforgácsokat, ötlettöredékeket kapunk, amelyek azonban egységes gondolati ív hiányában széles amplitúdóban hullámnzó, folyamatosan változó minőségű előadást eredményeznek. Sokat ígérően jó például a nyitó kép: Antigoné (Széles Zita) zavartan, tétován, mégis jól érzékelhetően a kitörni készülő hisztéria határán, majdhogynem belső monológként mondja el Iszméné (Horváth Réka) előtt – de nem neki! – döntését, hogy elmegy Polüneikész holttestéhez, s a kreóni paranccsal szembe fog szegülni. Ez a szerepértelmezés tudtommal új megközelítés (s kitűnően kivitelezett színészi pillanat!). Csakhogy ezt az izgalmas kezdést megelőzi egy „előjáték” (?!), amelynek célja talán az lehetett, hogy a történetet elhelyezze a néző jelenében, gondolataiban (enniben emlékeztet a görög tragédiák *prologoszára*, tehát akár a helyén is lehetne az előadás szerkezetében). Ebben a színpadi térben és értelmezésben a hevenyészett családfelelővázolás azonban csak a kérdések számát szaporítja: egy hangsúlyosan lepusztult kocsmá előtt (díszlet: Cziegler Balázs), a szürke-koszmos falnak támaszkodva, kopott asztalok mellett közönyös tekintetű öregek iszogatnak (heten vannak – mint a gonoszok? miért?), ők a *thébai vének kara*, Karvezetőjük a kocsmáros [Kameniczky László], s egy tenyeres-talpas felszolgáló (róla majd kiderül, hogy Iszméné) műanyag pohárban (!) üdítőt és szódát kínál a nézőknek – de nem igazán profi vendéglátós, mert a poharakat később nem szedi össze, így a nézők az előadás alatt vagy a kezükben tartják, gyűrogetik, leejtik, zörögnek vele, vagy leteszik valahová, rátaposnak, rugdossák stb. – a lehetőségek kiaknázásában a középiskolás közönség fantáziája, tanúsíthatom, kimeríthetetlen.

A kocsmá mintha maga lenne a thébai palota, bár lehet, hogy Kreón és családja csak az emeleten lakik (ezek szerint tényleg nagyon rosszul mennek a dolgok, ha a földszintet ki kellett adni egy nem túl színvonalas vendéglátó-ipari egységnek). És akkor fel kell tennünk az értelmezés egyik alapkérdését: hol vagyunk? Hol és mikor játszódik az *Antigoné* története? Kudarcba fulladt életekkel zsúfolt mai külvárosi kocsmában? Talán egy magyar faluban? Háború utáni, újjáépítés előtti városközpontban? És legfőképpen: *miért?* Elsősorban ez utóbbi kérdésre kell(ene) az előadásnak válaszolnia, ám ahogy haladunk előre a nyíregyházi



Antigoné cselekményében, egyre távolabb kerülünk ennek még az esélyétől is.

Csak mutatóba néhány további, feloldatlan rejtély: miért kerül a dráma elejére, rögtön Kreónnak népéhez intézett beszéde utánra a híres *emberhimnusz* – ráadásul Trecsényi-Waldapfel Imrének a hazai színpadokról kiirthatatlanul hibás fordításában? Szophoklész meghamisított, szállóige kezdetű kardalának, az első sztaszimonnak (332–383. sor) itt semmi értelme nincs – ugyan miről jut a kocsmában csendesen mulatozó falusiak eszébe, hogy „sok van, mi csodálatos, de az embernél nincs semmi csodálatosabb....”?! Hacsak nem annyira részek már ekkor, hogy bármiről bármi az eszükbe juthat; ám ilyen alapon az adott szituációban a „Hej, cica, eszem azt a csöpp kis szád...” kezdetű örökzöldnek sem lenne kevesebb köze az *Antigoné* cselekményéhez, viszont bizonyosan nagyobb sikert aratna. Vagy: Miért láncdohányos (!) Antigoné? Miért nyomorék Kreón (Tóth Károly) – egyik lába béna, szedett-vedett sínbe rakva sántikálja végig a darabot. Miért ordítanak és verekszenek (!) egymással a szereplők, ha kell, ha nem? Mindeközben pedig miért üldögél a Kar mindvégig közönyösen? Miért tolókkocsiban ülő nyomorék a darab végi Hírnök (Fellinger Domokos)? Miért rop a sok-sok hulla mellett a végén magyaros, csizmaszárccsapkodást egy hetyke magyar legény? És miért jön vissza a végén az Őr, hogy golyózáport zúdítva az életben maradtakra, mindenkit lemészároljon? Azt pedig már csak félve kérdezem meg, hogy miért



Tóth Simon Ferenc felvétele

Memlaur Imre felvétele

FENT: Hay Anna, a Szputnyik Antigónéja

BALRA: Gyuricza István (Kreón), Grisnik Petra (Antigóné) és Rácz Panni (Iszméné) Kaposváron

lom és rengeteg átélt szenvedés van minden pillantásában és gesztusában. A fia haláláról beszámoló hírnök beszédét lezáró néma pepecselése retiküljével többet elárul az életről való lemondásról, a *mindennek vége*-állapotról és az elkerülhetetlen öngyilkosságról, mint a más előadásokban oly gyakori sírás vagy patetikus palotába indulás. A színészek jobbra teszik a dolgukat, ki kiválóan – mint az imént említett Gosztola Adél, vagy az igazán hálátlan szerepbe kényszerített pincérlány-Iszméné, Horváth Réka. Sajnos Széles Zita Antigónéja – s ez nyilvánvalóan a rendezői koncepció rovására írandó – nagyon egysíkú, a nézőben semmilyen érzelmet felkelteni nem képes alakítás, s ugyanez mondható el Tóth Károly óriási energiával végigvitt, őrjöngő, vaslépcsőn le-fel sántikáló, ordító-zó-verekező, diktátor Kreónjáról is. Kár ezért az előadásért, mert az még így is látszik, hogy Hargitai Iván gondol valamit Szophoklész tragédiájáról. Az ötletforgács-előadás kudarcá ellenére is nagyon kíváncsi vagyok, hogy mit.

Nincsenek ilyen problémák Rusznyák Gábor kaposvári *Antigóné*jával. Gondolati, elemzési iránya szempontjából tiszta előadás, amely a két évvel ezelőtti remek *Oidipusz* egyenes folytatásának is tekinthető. Tárgyak, sőt az egész díszlet – igaz, stilizáltan – és több szereplő (Oidipusz, Iokaszté, Laiosz, vagyis a Kar tagjai) is átkerült onnan az *Antigóné*-ba. Ugyanakkor kár, hogy az *Oidipusz* félelmetesen zárt, intim tere, a középen szinte szédítő mélységbe bukó, hulláégető meszesgödör helyett itt egy mintegy negyven centiméter mély hullamosó (?) medence marad. De legjobban az hiányzik, hogy már nem ülünk körbe a játékkeret, hanem a közepre helyezett színpadot két oldalról, egymástól

nyom kézigránátot a szájába mindezek után, a záró képben Teiresziasz, az egyetlen életben maradt szereplő.

Félreértés ne essék, a dráma rendezőjének szíve joga azt csinálni a klasszikus szöveggel, ami csak tetszik, ám mindenképpen az itt elősorolt – távolról sem teljes! – kérdéssort megválaszoló koherens értelmezés keretébe kell illesztenie az előadást – már ha létrehozható ilyen a fenti elemekből. Enélkül egy összefüggéstelennek tűnő, némely irányokba tévőn elinduló, majd visszatörpanó, végig nem gondolt valamit látunk. A legfajóbb, hogy jó néhány nézőnek szégyén Szophoklészről lesz meg a véleménye – például azoknak a középiskolásoknak, akik most találkoznak először a görög színházzal –, mondván, rossz dramaturg volt a szerző, lám, összehordott tücsköt-bogarat. Miközben pedig Hargitai Iván rendezésének vannak – a bevezetőben említettekén kívül is – egészen remek pillanatai: ilyen például, hogy a Teiresziasz-jelenet teljes sötétségben kezdődik, mint egy átélhetővé téve, milyen közegben él, gondolkodik és beszél a vak jós. Ez igazán szép megoldás a nem-látás-lényeglátás, vaksötétség-fény, látszat-valóság ellentétpárok teiresziaszi problematikájának ábrázolására. Csak éppen ez az értelmezés is hirtelen „visszavonódik”, zavarossá válik, amikor egy idő után felgyúlnak a fények – vajon miért? –, s a jelenet ugyanolyan világításban folytatódik, mint az előadás többi része, mindössze a jós (Vicei Zsolt szép alakítása) szeme van bekötve.

Mindvégig jó, pontos viszont Eurüdiké (Gosztola Adél) alakjának értelmezése. Elfojtott indulat, végtelen szomorúság, őszinte aggoda-

jókora távolságban ülve, messziről szemléljük, ezzel pedig elvész a játzóknak és közönségüknek az *Oidipuszban* oly természetesen megteremtett közössége.

Ugyanakkor világos – olykor talán túlságosan is világos! – koncepció, aprólékosan kidolgozott alakítások, hatásos mozgáskompozíció, személyre szabott zenei világ és pontos történetmesélés teszi értékessé Rusznyák Gábor rendezését. Nem könnyű előadás, megdolgoztatja nézőjét, aki ha nem tud idejében ráhangolódni a szándékosan lelassított, lefojtott indulatokat és titkokat sejtető, gondolkodásra hívó tempóra, egy idő után könnyen elveszítheti érdeklődését, legrosszabb esetben unatkozni fog. Holott világos, hogy Rusznyák számára – továbblépve az *Oidipuszban* megkezdett értelmezési úton – a thébai családmítosz lezáró fejezetének elmesélésében a nem verbális elemeken van a hangsúly: a mozdulatok, a gondosan megkomponált koreográfia, a tér minden szegletének játékba hozása, a tárgyhasználat és a mindenkit átható zeneiség jóval fontosabb itt, mint a szöveg (Fossée amúgy sem olyan jó, mint Szophoklészél).

Ez a látvány- és zenetextus az előadás legszebb pillanataiban – például a halott Oidipusz–Iokaszté–Laiosz–Eteoklész (a Kar) szinte valamennyi megszólalásakor (Némedi Árpád Vénemberként, Karvezetőként cimbalmon és mindenféle ütőhangszeren mindvégig érzékenyen, szépen kíséri őket Rozs Tamás zenéjével), vagy a Siratóasszony (Horváth Zita) színpadi bolyongásai közben, vagy Antigoné és Iszméné nyitó jelenetében, továbbá Kreón (Gyuricza István) és Haimón (Gulácsi Tamás) összecsapásakor – nagyon jól, hatásosan működik.

Sajnos kevésbé sikerült, az előadás szerkezetébe nem illeszkedik a két, talán leghatásosabbnak szánt ötlet: a halott Polüneikész színre hozása, a cselekményt némán, tetőtől talpig véres gyolcsba csomagoltan végigkísérő-kommentáló, gödörmélyi tánca-vonaglása, valamint Iszméné siketnémasága, aminek következtében csak jelelve lehet vele kommunikálni – már persze annak, aki ismeri ezt a nyelvet. Polüneikész fizikai jelenléte a színen Bocsárdi fentebb idézett előadásában remekül működött, mert kézzelfogható valósággá emelte a dráma egyik alaptételét, miszerint egy közösségnek el kell számolnia történetét meghatározó halottaival, s ez a kötelesség túlmutat a pillanatnyi politikai berendezkedésen és a kérészéletű hatalmi viszonyokon. Itt azonban – talán mert térben oly élesen elkülönül a többiekől – Polüneikész mozgása, vagyis színpadi „élete” leválik a cselekményről, de nem lesz önálló története, s be sem lehet vonni a konfliktusokba (bár az kifejezetten szép, ahogy Antigonét, majd Haimónt megátámasztja, amikor azok a cselekmény egy-egy adott pontján majdnem melléje szédülnek).

Ugyanígy Iszméné alakja sem kap tragikus többletet attól, hogy némaságba és siketségbe kényszeríti a rendezés. Érteni vélem, hogy mindez a darab végi teljes magányra ítéltségét hivatott előkészíteni – mivel ő lesz a család egyetlen életben maradt tagja –, ám ezt az értelmezést folyamatosan elnyomja az egyébként minden jelenetében profi módon előadott jelelés, vagyis a látvány. Előkészítetlen, a cselekmény értelmezéséhez nem kapcsolódó elem Teiresziasz (Kelemen József remek alakítása) külsejének elnöiesítése, mozdulatainak feminin jellege. Mert hiába a vonatkozó – feltehetően keve-

sek által ismert – mitológiai háttéranyag, ha az adott dráma történetéhez sehogyan sem kapcsolódik. Kreón és Teiresziasz összecsapása így indokolatlan, sőt kifejezetten zavaró – feltételezem: nem szándékolt – homoerotikus árnyalatot kap. A végső jelenet, a felülről leomló, mindenkit egyetlen, hófehér takaró alá kényszerítő égbolt pedig gyönyörű záró kép, de az előadás egészéből nem következik, hogy a halottak Kreónt is maguk közé fogadják; ez sem Szophoklésznel, sem Fossénál nem szerepel, s nem sikerült megfejtennem az okát.

A Szputnyik Hajózási Társaság (Bodó Viktor társulata) 2011 áprilisában mutatta be *teremszínházi* (más besorolás szerint: *osztálytermi*) *Antigoné*-ját Gigor Attila rendezésében. A társulat ezzel a gesztussal csatlakozott azokhoz az együttesekhez – többek között: Kolibri, Krétakör, Káva, KoMa, Laboratorium animae (Szardar Tagirovskij társulata, amely egy igen figyelemreméltó *Játsszunk Oidipuszt!* csinált két éve, s egy kevésbé sikerült, de tehetséges *Mi jár a fejedben, Antigoné?*-t tavaly), s a sor örvendetesen hosszan folytatható lenne –, amelyek fiatal közönség számára, őket közvetlenül megszólítva, a színházcsinálás-színházértés világába beavatva, mindenekelőtt pedig gondolkodásra tanítva mutatnak be nem hagyományos terekben – értelemszerűen elsősorban osztálytermekben – előadásokat. Kockázatos misszió, amely, ha siker koronázza, óriási élmény alkotónak és befogadónak egyaránt.

Gigor Attila és csapata drámapedagógiai programot is csatol az *Antigonéhoz*: miután egy órába sűrítve – sok, jó színvonalon eljátszott zenével – előadják a történetet, a színészek – pontosabban az általuk megformált Szophoklész-hősök – „kiscsoportos foglalkozás” keretében, a diákok közé vegyülve majd’ ugyanannyi időt szánnak a látottak feldolgozására. Nekem ugyan statikusnak, értelmezésszűkítőnek tetszett a szereplők köré szerveződött csapatok közös feladata – minden szereplőt egy-egy jelzővel kellett jellemezniük, majd ezt a jelzőt „megvédeniük” a többi csoport előtt –, de a dolog kétségtelenül működik: a diákok egyre fokozódó, jó értelemben vett indulattal, beleéléssel adták át magukat a szerep-, magatartás-, szituáció- és jellemértelmezéseknek, s szinte észrevétlenül jutottak el oda, ami az előadás és foglalkozás óriási sikere, s általában is a színház talán legfontosabb feladata: önmagukat, saját problémáikat fedezték fel az *Antigonében*, az *itt és most* őket égetően érdeklő kérdésekre keresték – és jó esetben meg is találták – az antik tragédiában a válaszokat. Az előadás rengeteg, osztályra-iskolára kitalált ötletet vonultat fel: pálcika-emberkéek táblára rajzolását (= mitológiai gyorstalpaló a Labdakidák meglehetősen bonyolult családi viszonyairól), az osztályterem bejátszását, a megcélzott korosztályhoz igazított nyelvet és gesztusokat, a hétköznapi ruhákat stb. A színészek jók, mi több, nagyon jók: Hay Anna kellően feszült-vibráló, de egyáltalán nem egysíkú Antigoné, aki azt is láttatni tudja, hogy a lány döntése nehéz, fájdalmas lemondás a jövőről, a női létről, az életről. Fábián Gábor „osztályfőnökös” magabiztossággal indítja Kreón szerepét, hogy aztán a problémák, a városban elburjánzó „fegyelmezetlenségek” előbb esztelen, mértéktelen szigort váltssanak ki belőle, majd a teljes önfeladás, összeomlás és tekintélyvesztés szakadékaiba sodorják.

Koltai Tamás

Színházba hát!

A NEMZETI HAMLETÉNEK POLITIKAI ARCULATA

Föltehető a kérdés: a színházban játszódik-e Alföldi Róbert *Hamlet*-rendezése?

Persze, hogy ott: minden előadás a színházban játszódik.

Ezúttal összetettebb problémáról van szó. Részint mert a *Hamlet* színészjelenetei az idők kezdete óta fölvetik a „színház a színházban” kérdését. Részint mert a Nemzeti Színház a hagyományostól eltérő játékkeret kínál a darabnak: a nézők a színpadon ülnek, a színészek a nézőtérben játszanak, amit úgy is fölfoghatunk, hogy nézőből játékos, játékosból nézők lesznek, mindenestre megfordul kettőjük hagyományos viszonya. Részint pedig mert az előadás *eljátszik* a színház mint közéleti terep gondolatával, másképp fogalmazva a színházat metaforikusan értelmezi, olyan helyszínnek tekint, ahol a politikai játszmák lejátszódnak.

Nézzük közelebbről.

Alföldi – nem először a darab színháztörténetében – fölcseréli az első két jelenetet. Nem a helsingöri várfokkal és a szellemjelenéssel, hanem az audienciával, a királyi esküvő befejezett tényének nyomatékosításával és a norvég-ügy diplomáciai bonyodalmainak kommunikálásával kezdődik a darab. Ez önmagában a politikai hangsúlyt erősíti, ami egyáltalán nem szokatlan. Meglepő viszont, hogy Hamlet nincs ott. Beszélnek hozzá, de őt magát nem látjuk. E jelenetben máskor is megszokott különállása annyira erős, hogy a hiányával van jelen. Elképzelhetően köztünk, nézők között van valamerre, Claudius (Makranczi Zalán) és Gertrud (Söptei Andrea) fürkészve keresi a szemével, s miután megszólították, szünetet tartanak, hogy válaszolhasson, de csak süket csönd a válasz, így anélkül távoznak, hogy kapcsolatba léptek volna vele. Az első, öngyötrő Hamlet-monológ teljes sötétben hangzik el, Szabó Kimmel Tamásnak csak a hangját halljuk a nézőtér (most: színpad) felől. Előbb csupán egy fekete kordinát, utóbb a vasfüggönyt is leengedik, hogy elválasszanak tőle.

Ezután következik a várbaátjáró játszódó jelenet. Ennek „kulisszáját” a színpadon – mellettünk és mögöttünk – többemeletes falként U-alakban magasodó technikai galéria alkotja, amelyen körbe-körbe, különböző magasságokban, a sötétből zseblámpával fényt hasítva közlekednek az örök, akik ezt a funkciójukat elhallgatják, mintha csak éjszakai buliból éktelen lármával hazatérő és útközben Horatióval (Mátyássy Bence) találkozó fiatalok volnának, és hangos dörömböléssel kérnének bebocsátást. Föl is megy a megdöngtetett vasfüggöny – egyikük távirányítóval hozza működésbe –, mire a kivi-

lágosodó nézőtérre pillantva csodálkozva konstatálják, hová kerültek. Színházba. Nemcsak látják, hangosan ki is mondják.

Mit jelent ez? Ha most léptünk be a színházba, akkor az első jelenet még a színházon kívül játszódott, és csak ettől a pillanattól kezdve kell színpadnak látni a színpadot? Illetve nézőtérnek a nézőteret? (Ahol színházat játszanak.) Vagy ezek a fiatalember egyszerűen betévednek valahová, ahol egy színjáték – a politikai köztér – szereplői lépnek föl? Benyomásunkat erősíti megvető kijelentésük a hangos állami dárídóról, amelyet tűzijáték petárdáinak durrogása jelez. Nonkonform ifjakkak nézhetjük őket, akik buli utáni hangulatban szellemet látnak, de nem veszik túl komolyan, még Hamlet előtt is viccelődnek vele. Talán csak látomás volt az éjszakai jelenés, amit alátámasztani látszik, hogy először kakasszóra tűnt el, második alkalommal viszont mintha maga Hamlet kukorékolna. Valóság ez vagy illúzió? Realitás vagy színház? Esetleg „színházi realitás”, életünk teatrális kópiája?

Bonyolítja a képletet, hogy nem általános színházi térről van szó, hanem a Nemzeti Színház sok vihart megért, esztétikailag megviselt auditoriumáról, amelyet széksorostul, oldalfalastul, csillárostul fóliába csomagoltak, vastraverzből rámpát és építkezési állványzatot is ácsoltak fölé, amitől az egész úgy fest, mint egy elhanyagolt építési (bontási) terület, felvonulási terep, körös-körül szétdobált szeméttel. (Nézőként magunk is a hulladékon lépünk, miközben elfoglaljuk helyünket.) A közeg ebben a szétdőlt, gazdátlan, *funkciótlan* állapotában válik metaforává. Amikor Hamlet azt mondja, hogy „ez a pazarul fölének boruló boltozat, ez az arany tűzzel kiveret fenséges tető, mindez számomra csak bűzhöd és fojtogató gőzök keveréke” (Nádasdy Ádám fordítása), akkor a magasba tekintő Szabó Kimmel Tamás fölött kivilágosodik a kékre színezett elliptikus álmennyezet. Amikor pedig később, anyját látogatva az előző királyt és a mostanit hasonlítja össze, és az utóbira vonatkozó „s nézd meg ezt!” kiáltás, illetve a változást érzékeltető, apjára utaló „Nézd, mi jön utána!” verdikt illusztrálásaként körbemutat a sivár terepen, akkor nyilvánvalóan az aktuális éra metaforájaként kezeli a látványt, azaz a hatalomváltás tágabb értelemben vett következményéről fogalmaz meg ítéletet.

A politikai vagy a színházi állapotokról?

Együtt a kettőről, mivel elválaszthatatlanok.

A színház állapotánál riasztóbb a színészek állapota. Mindössze ketten vannak, László Zsolt és Nagy Mari –



Söptei Andrea (Gertrud),
Marton Róbert (Rosencrantz),
Hevér Gábor (Guildenstern),
Szatory Dávid (Laertes),
Makranczi Zalán (Claudius),
Radnay Csilla (Ophelia)
és Rába Roland (Polonius)

JOBBRA:
Nagy Mari (Színésznő)
és László Zsolt (Színész)

az egérfogó-jelenetbe majd maga Hamlet áll be nélkülözhetetlen harmadiknak –, vedlett, rongyos, riadt tekintetű, összetört páriák, szorosan egymáshoz tapadva, szegényes cókmojkjukat kis kezikocsin húzva (két Kossuth-díj-szobor is van köztük!) botorkálnak befelé. Kinézetüket csak részben indokolja az eredeti szöveg – kiderül, hogy a zavaros idők miatt egy ideig be kellett zárniuk, vándorolni kényszerültek, és népszerűségüket egyébként is csorbitja egy felkapott gyerektársulat dívatja –, nagyjából egyértelműen és szándékosan túlozva a színház hazai viszonyainkra utaló kivéreztetéséről van szó. Ebben a helyzetben nem hangozhatnak el Hamlet bennfentes és kissé fölényes esztétikai instrukciói a színészeknek (amit sok előadásban a sznob kioktatásnak kijáró összenézéssel honorál a trupp), visszas lenne művészeti nüánszokról beszélni a kisemmizetteknek, amikor a túlélés a tét. A színészek szakmai méltóságának jele, hogy a „fellépésre” választékos, nett öltözékben jelennek meg, és a legfinomabb, spirituális ihlettel játszanak. Ami nem akadályozza meg az „udvaroncokat” abban, hogy a botrány kitörésekor durván kilökdössék őket.

A közállapotok diktatórikus rendjét mindenekelőtt a királyi bevonulások jellemzik. A nézőtéri erkély széksorai közti lépcsőn tódul le Claudius és kísérete. Az utóbbit a sötét öltönyös fiatal biztonságiak gyorsan szerte szóródó csapata alkotja. Fanfár és dinamikus mozgás vall a fiatal uralkodó erős hatalmáról. Makranczi Zalán ruganyos, sportos, magabiztos politikus, aki a dísztribünök dekoratív kellékeként használja Söptei Andrea „first ladyjét”. Protokolláris távolságuk jelzi, hogy nincs

köztük mélyebb kapcsolat. Később már csak a nyilvánosság előtti látszatot tartják fenn, Claudius maga mellé rántja a feleségét, amikor mikrofon elé áll beszédet tartani. Gertrudot a gyilkosság (és annak fölismerése, hogy férje megerőszakolta Opheliát) végképp elidegeníti, és alkoholistává teszi. Ez a redukált viszony kétségkívül nem számol a feltételezett szexualitással – úgy tűnik, mintha Hamlet folyamatos téveszmét táplálna anyja Claudius iránti libidóját illetően –, és a dráma politikaorientáltságát hangsúlyozza.

A kommunikáció fő iránya nem annyira a képzel, mint a valóságos közönség. A „néma szereplők egy színpadon”, akiket Hamlet halála előtt megszólít – a hagyományos játékkonvenció szerint ebbe a körbe az udvartartáson kívül néha a színházi nézőket is beleértik –, mindvégig *jelen levő* közönségként kezeltetnek. A szereplők (főleg a király és a királyné) rendszeresen oda-köszönnek nekünk. A „színház a színházban” jelenet közönsége is mi vagyunk, élénk ülnek le az „első sorba” – a miénkhez hasonló székekre – a színjáték darabbeli nézői. Hamlet közvetlenül nekünk adressálja a következőket: „Valahol mesélték, / hogy bűnös lelkek, a színházban ülve, / a jelenet művészi erejétől / úgy találva érezték magukat, / hogy megvallották gaztetteiket.” A színelőadás mint az állampolgári lelkiismeret kiváltója és próbája jelenik itt meg egyfajta mottóként.

A monológ végén csonkán hangzik fel az eredeti második felvonás záró sora: „Színházba hát!”

A politikai *színház* része a tömegkommunikáció. Claudius nemcsak a zárt körnek szóló kabinetjelentéseket – házasságkötését, a norvég helyzetet – közli a szé-

lesebb nyilvánossággal, mikrofonos kihangosítást használva erre a célra, hanem Polonius halálának kivizsgálását is. Ez egyszerre szól a géppisztolysorozattal, terroristaként betörő Laertesnek (Szatory Dávid) és a közvéleménynek. Az önvédelmét is szolgáló manipulatív nyíltság csak a Hamlet elleni gyilkossági terv fogantatásáig tart: Makranczi Zalán a kellő pillanatban nagy ívben fölrugja a mikrofont, hogy a többszörösen bebiztosított merénylet kieszelésének ne legyenek tanúi.

A politikai *környezet* egyéni és szimbolikus alakja Rába Roland Poloniusa. A tipikus alattvaló és udvaronc. Ahogy szolgálatkészen lohol az *ügyek* nyomában, legyen szó a lányáról, a színészekről, a csapdahelyzet kialakításáról, a spionkodásról, az a toladó odaadás, a simulékonyság, a rártati okoskodás és mindenekelőtt az önmagáról mint személyiségről való lemondás archetípusa – mindez saját arccal fölruházva. A karakter halhatatlanságát jelképezi, hogy Polonius megölhetetlen: Fortinbras nyomában visszatér, ugyanolyan készségesen loholva, hogy az új hatalmat szolgálja.

Mi Hamlet szerepe a politikai drámában? Nem szimplán a lázadó és az ártatlan áldozat. Szabó Kimmel Tamás Hamlete nincs fölkészülve a rá váró feladatra. Nem az az alkat. Nem töprengő intellektus vagy önkínzó moralista. Átlagos fiatalember, aki rühell a politikai elit tagjaként közösséget vállalni a környezetével. Nem a Szellem, hanem az intuíciója vezeti rá a politikai gyilkosságra – ez az előadás kritikus pillanata, mert fiúi „prófeta lelke” belülről szólal meg, mintha csak stimulálná a rossz köz-



Szatory Dávid (Laertes), Söptei Andrea és Makranczi Zalán



Schiller Kata felvételei

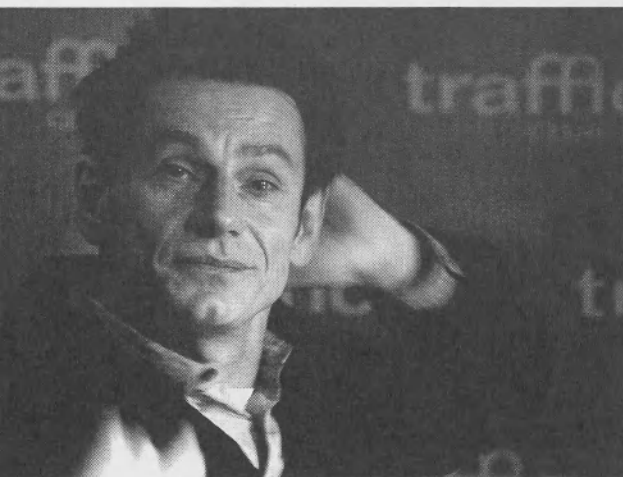
érzetét. Ettől kezdve a fokozatosan fölgerjedt düh – valójában a tehetetlenség – vezérli, mintha csak a „szerepét” kellene játszania, amelyet nem neki írtak. És a végén csakugyan *beáll* a szerepbe, magára veszi Hamlet jelmezét, mindenestre így is értelmezhető a „színház történeti” harisnya és buggyos nadrág, amelyet a vívójelenet *színjátékához* választ. Ha nem értjük szélsőséges viselkedését, harsányságát, kaján bohóckodását, botrányos „örületét”, gondoljuk végig mindazt, ami feladata *nem* teljesítése közben történt vele: gyilkossá vált, kis híján őt is megölték, és oka lett egy ártatlan lány halálának. Ez az *utolsó szín* az őrjöngő megnyugvás a halálban. Nem spirituális lélek búcsú, hanem a világundor kiordítása – „és innentől a csend”.

Már csak a vészjóslóan *csöndes* Fortinbras (László Attila) jön, jó estét kíván, fölágaskodik a Claudius termetére beállított (mozdíthatatlanul be is szorult) mikrofonhoz, és sortüzet lövet.

A temetőjelenetben a sírásók – Hollósi Frigyes és Znamenák István – munkájuk közben a csontokkal együtt előkotornak néhány különleges tárgyat, auschwitz-i rabruhát sárga csillaggal, vörös csillagot, lyukas trikólort. Van mit előásni az eltemetett múltból.

Aztán bejön az összes szereplő, leülnek velünk szembe a zsöllyékbe, néznek minket, mi meg őket, színházban vagyunk, hallgatunk.

Hallgatni is van miről. Az előadás beszél helyettünk.



Az élet és a szabad akarat

BESZÉLGETÉS A HAMLETRŐL
KRZYSZTOF WARLIKOWSKIVAL

PIOTR GRUSZCZYŃSKI: *Hiszel-e a sorsban vagy az eleve elrendeltségben, amely a görög tragédiák és Shakespeare hőseit meghatározza?*

KRZYSZTOF WARLIKOWSKI: A sors mára olyan fogalom lett, amit – mellesleg öntudatlanul – erősen háttérbe szorítottunk.

PG: *Az ókori sorsfogalom valóban meghatározó erejű volt?*

KW: Inkább azt mondanám: az ember természetéből adódik, hogy sorsot keres magának, mivel megijeszti az abszolút szabadság. Még az állatöv jeleinek fiktív értelmezése is kísérlet a sors meghatározására. Az egyes emberre tartozik, hogy milyen mértékben akar a maga számára ilyen determináltságot vagy sorsot teremteni, és milyen mértékben akar hinni benne. Így van ez manapság. Az ókorban viszont ezt nem lehetett vitatni. Hozzá tartozott a mitológiai, azaz vallási univerzumhoz.

PG: *Szerinted Shakespeare világa racionális természetű?*

KW: Nem, de értelme mindenképpen van.

PG: *És miben áll ez az értelem?*

KW: Shakespeare világa egyfajta válasz, amely párbeszédet létesít a valósággal, követel tőle valamit, tiltakozik valami ellen, levon belőle valamilyen következtetést. Szó sincs arról, hogy valamilyen művészi kinyilatkoztatás egocentrikus emlékműve volna; felfedezhető benne bizonyos céltudatosság. Shakespeare a világért harcol.

PG: *De racionális-e ez a mi világunk? Te milyen világban szeretnél élni? Olyanban, ami megmagyarázható, kormányozható, rendezhető, vagy olyanban, amelyben az értelem semmit sem magyarázhat meg?*

KW: Úgy gondolom, a mi világunk részben racionális, de van egy pillanat, amelytől kezdve ez az ésszerűség kimerül. Saját magunkat is meglepjük; ami érthetőnek látszott, egyszer csak összeomlik, és kiderül, hogy merőben mások vagyunk, mint ahogy képzeltük.

PG: *Vagyis mindnyájunkban van egy adag boszorkányság?*

KW: Ha szörnyetegek vagyunk, ne bújunk a boszorkányság mögé. Ma kimondhatjuk, hogy Hitler pszichopata volt, de ez nem menti fel a németeket a maguk felelőssége alól. Hitler mégiscsak egy korszak és egy hely produktuma volt, aki tömegeket sodort magával, és ezeknek a tömegeknek – láttuk – a belső világa ugyanolyan volt, mint a vezérüké. Mit sem számít, hogy a boszorkányok sugallják-e nekem egy másik ember meggyilkolását, hiszen a tettet én hajtom végre!

PG: *Arra hivatkozhatok, hogy nem volt más választásod.*

KW: A bíróság előtt ez nem számítana érvnek.

PG: *A bíróság előtt nem, no de Shakespeare hősei nem kerülnek bíróság elé. Shakespeare-nél az ítéletek maguktól teljesülnek be.*

KW: Shakespeare-nél az embereknek mindig van joguk a választáshoz. Hamlet elejétől végig választ, és végső soron Macbeth is. Az ő választásában közreműködik Lady Macbeth is, tehát kettős, emberek között végbemenő választásokról van szó.

PG: *Jan Kott a történelem nagy kerekéről beszélt, amely először felemel, és csak aztán tör össze. A te viszonyod ehhez a mechanizmushoz fölöttébb tartózkodó, sőt, fölöttébb bizalmatlan. Megmutatod: mint ahogy nem létezik bennünket eleve determináló metafizikai szféra, ugyanúgy nincs meghatározó erejű történelmi szféra sem. A külső körülmények semmit sem határoznak meg; minden az emberből magából ered.*

KW: Kott marxista volt, és Shakespeare-t marxista koncepciók segítségével elemezte.

PG: *A történelmi szféra látványos felszámolása nálad oda vezet, hogy még a Macbeth- vagy Hamlet-szerű szövegek is elvesztik politikai természetüket. Ugyanakkor ezek a drámák előadhatók erős politikai tartalmú szövegekként is, amelyek leleplezik a hatalmat, a manipulációt.*

KW: Én nem a történelmi mechanizmusok működését akarom megmutatni, mivel ez megvalósíthatatlan. A királyi udvarokat be lehet helyettesíteni a mai kormányokkal. A színházban az az érdekes, hogy az egyes hősök belső, intim világa minden egyes pillanatban, még a legnyilvánosabbakban is, szüntelenül megmutatkozik. A *Hamlet*ban a lehető legnagyobb mértékben kerültem a nagyság, a pompa aspektusát. Mindent egy szerény méretű, nagyon közeli, az emberek között játszódó drámára redukáltam, egy olyan térben, amelyben semmi sem maradhat rejtve. Minden intim környezetben játszódott. Függetlenül a valóságtól, amelyben élünk, sokkal érdekesebb felfedezni azt, ami az emberek között alakul ki, vagy ami az egyes emberben eltér a normától. Ez érdekesebb, mint megismerni egy királyfi normáival, akinek fontos a becsülete, és akinek olyan szabályokat kell követnie, amelyeket gyerekkorában nagyanyja, a királyné oltott belé.

PG: *A Hamletből kihagytad Fortinbras történetét és alakját. Nem akartad kiaknázni, hogy ez a dráma a háború árnyékában játszódik?*

KW: Volt egy jelenet, amelyben kis katonafigurákkal próbáltam ábrázolni a hadsereget. Megpróbáltam ezt

a jelenetet különböző módokon beállítani, úgy gondoltam, ez ironikus képet festhet a világról. Az elképzelés azonban sehogy sem működött. A *Hamlet*ban nem kerülhetett sor a való világgal történő összeütközésekre, mert lényegében minden a fejekben játszódott. Egyébként a háború nem szerepel élményvilágomban. A háború árnyékában nőtem fel, de látni nem láttam, és csodálkozom, amiért egyszerre oly közelinek és oly távolinak érzem.

PG: *Shakespeare-nél alapvetően fontos a sors ismétlődése. Valaha volt egyfajta Hamlet, most másfajta van, és egy pillanatot, máris jön a következő.*

KW: Én is épp valami ilyesmit mondtam. Figyeljenek ide! Azért meséltük el ezt a történetet, hogy az emlékezetükbe véssük: egy ilyen Hamlet előfordulhat holnap vagy holnapután is, legyenek tehát résen! A néző intim belvilágát akartam megszólítani, hogy a párbeszéd merészebb lehessen. De egyáltalán nem állt szándékomban, hogy belegabalyodjam a történelem mechanizmusába, és azokkal próbáljam megmagyarázni az egész darabot. Korábban lenyűgözhetett bennünket a történelemnek ez a marxista szemlélete, ma azonban mindez mégiscsak a dolgok leegyszerűsítése. Márpedig a színházban – és különösen éppen napjainkban – semmit sem szabad leegyszerűsíteniünk.

PG: *Voltaképpen miben áll Shakespeare-nek az a híres-nevezetes időszersűsége, amelyet Kott felfedezett?*

KW: A szexualitáshoz kötődő témák mindig időszerek maradnak.

PG: *Vagyis az időszersű témák nem a történelemhez vagy a politikához, hanem a léthez kötődnek.*

KW: Úgy van, a léthez. Ezért van az, hogy Kott-tól a *Rosalinda nemiségének* szövegei gyakran fontosabbak, mint a *Kortársunk*, *Shakespeare* részletei, habár a nemiséggel foglalkozó tanulmányok ez utóbbiban is kíválóak, annak ellenére, hogy maga Kott ezeket kevésbé tartotta fontosnak.

PG: *Előadásodban Hamlet elég kényelmes helyzetbe kerül. Eltávolítottad a háborút és az egész történelmi kontextust, és megengeded, hogy önmagával foglalkozzék.*

KW: Hamletet sújtja a történelem, de olyasformán, ahogy Gombrowicz harcol a történelemmel: az a célja, hogy ez a harc a létezését bizonyítsa. Én szüntelenül harcolok a hagyománnyal, a történelemmel, a lengyeliséggel, de minél többet harcolok, mindez annál inkább visszatér, sőt, egyszer csak nagyon hasznosnak bizonyul. Ám nem a maga történelmi létezésében, hanem éppen a történetiség elleni harcban. Harcolok az ellen, aminek be kell következnie, és az okok ellen, amelyek elkerülhetetlennek tűntetik fel. Miért kell Hamletnek mint királyfinak ilyennek lennie, és nem másmilyennek? Érdekes különben, hogy éppen olyankor a legkevésbé eredményes, amikor a legaktívabb.

PG: *Hiszen Hamlet alakja éppen erről szól.*

KW: Csakhogy ez nincs végig így, hiszen a végén megöli a barátait, megöli Claudiuszt. Ől – és ez nem lenne elég? Szerintem nagyon is sok egy olyan embertől, aki önmagához következetesen megtagadta, hogy eszköz legyen a történelem kezében, apja kezében, egy hallucináció kezében.

PG: *Tehát mi mozgatja Hamletet: a kétségbeesés vagy a bosszúvágy?*

KW: Szerintem mégiscsak működik benne valami ilyen irracionális kötelességtudat.

PG: *Az apja iránt?*

KW: Meg a becsületért, a konvenciók tisztelete. De amit lát, megerősíti minden gyanúját. Gyűlnek a bizonyítékok, és ő nem tud mit kezdeni velük. Egyfelől erősödik a kényszer, másfelől tovább harcol, hogy ellenálljon a kényszernek, és megőrizze szabadságát. Ez mozgatja. Van benne bizonyos melankólia, mert érzi, hogy ez a vég, hogy minden elvégeztetett, hogy vesztett, hogy egy vak gyűlölet eszköze lett, és hogy valamilyen „második létezés” állapotában megoldott valamit, ami gyötörte, amit nem fogadhatott el. Miután megölte azokat, akik mégiscsak a barátai voltak, változás megy végbe benne: már nem tiszta emberként, meggondolt teoretikusként tér vissza, hanem gyilkosként, aki felejtetni próbál, de már magában hordozza a rombolást és az elszárást, hogy vállalja az utolsó, öngyilkos küzdelmet. Vesztett, mert mindez túl sok volt neki, az éretlen fiatalembernek.

PG: *De a dráma egy fiatalemberről szól, aki megpróbálja megismerni magát, meghatározni a maga identitását. Nem lehet, hogy szüksége volt ezekre a gyilkosságokra?*

KW: Meg akarja ismerni magát mintegy a gombrowiczi dilemma értelmében: az „amilyennek lennem kellene” és az „amilyen vagyok” közötti disszonanciában. Hogyan lehet ezt feloldani? Hogyan szálljon szembe az önpusztítással? Ez a kérdés Lajos bajor királyt juttatja eszembe, aki eljegyezte magát a homoszexualitással, és aztán úgy érezte, hogy ő, az Isten által felkent király elárulta Istent. Kétségbeesett önmagától, és attól, hogy kétségbe ejti Istent, aki a trónra ültette.

PG: *Hiszel abban, amit az öreg Hamlet szelleme mond? Szembenéztél a lehetőséggel, hogy Claudius ártatlan?*

KW: Végső soron, már csak a szerepek kiosztása következtében is, jobban érdekelt az a változat, miszerint a szellem igazat mond. A Claudiuszt játszó Marek Kalita sokkal fiatalabb volt, mint a Gertrudot alakító Stanisława Celińska. Emberileg sokkal jobban érdekelt az öcs, aki egybekelt bátyja feleségével, egy idős nővel. Őt magát életkora Hamlethez közelíti, szó sincs tehát sem nemzedéki küzdelemről, sem hatalmi konfliktusról, de a helyzet ettől csak bonyolultabbá válik. Hamlet, aki ilyen közel áll a fiatal Claudiuszhoz, szükségképpen sokkal nyugtalanabb és féltékenyebb lesz az anyja miatt, mint ha Claudius idősebb volna.

PG: *De Shakespeare nem zárja ki a lehetőséget, hogy a szellem hazudik, és a bolondját járhatja velünk.*

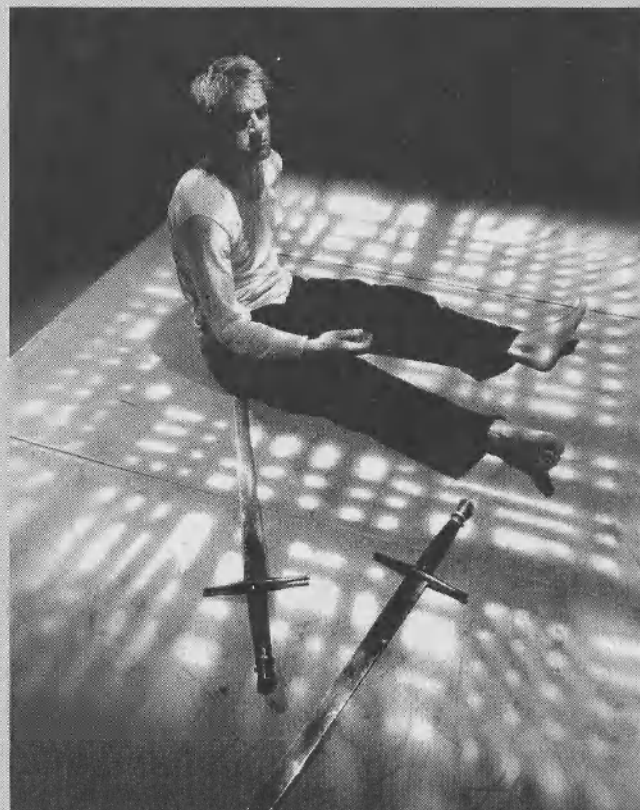
KW: Igen, megnehezíti Hamlet helyzetét. Követel valamit, és Hamlet tiszteletben is szeretné tartani akaratát, ám nem tudni, valóban úgy történt-e minden, ahogy a szellem állítja, vagy pusztán kitaláció az egész. Még ha Hamlet elhiszi is, hogy valóban találkozott az apjával, akkor sem képes bosszút állni érte, alkalmatlan rá, hogy ezt felvállalja. Magányos, semmit sem sikerül felépítenie, még Horatio iránti barátságában is van valami elfojtottság. Hátravan még a csalódás Opheliában és önmagában, aminek következtében kiábrándul egész korábbi életéből, barátaival töltött idejéből, abból az időből, amikor szabad volt. Amikor mindez beteljesül, Hamlet idegenné, létezése pedig bizarrul idegenszerűvé válik.

PG: *Az örökkévaló téma: Hamlet nemisége.*

KW: Ez abból ered, hogy Hamlet alapvetően antihős. Miért vált a hősök legnagyobbikává? Mert antihős. És ebben



Jelenetek Warlikowski Hamletéből



a hamleti ellentmondásban helyezkedik el szexuális ellentmondásossága is.

PG: *Utal-e valamelyest a szöveg Hamlet homoszexualitására?*

KW: Nos hát... Itt van Horatio, kettejük kapcsolata, az, amit Horatióknak Ophelia jelenlétében mond, az, amit Opheliával Horatio jelenlétében művel. Itt van aztán az anya abszolút hatalma Hamlet fölött. Nem egy özvegy anyáról van szó; ez az anya győztes, ez az anya királyné. Olyan királyné, aki másodszor lép trónra, egy második férjjel, aki ügyesebb, mert fiatalabb. Itt az anya dominál, ami akár a fia megtagadásához is vezethet. Az anyák második házasságát a fiúk mindig úgy élik meg, mint ami ellenük irányul. Úgy gondolom, Gertrud mindennek tudatában van. Milyen mélységesen meg lehet zavarodva ez az asszony, mennyire fáraszthatja ez a titok, ez a hazugság, mekkora dühvel harcolhat abban a helyzetben, amely mindinkább kisiklik ujjai közül! Érdekes megvizsgálni, mennyire van tudatában a fia ellen elkövetett árulásnak. Milyen mértékben van szük-

sége fia féltékenységre ahhoz, hogy önbizalma helyreálljon? Nagyon bonyolult problémák mérkőznek itt meg; laboratóriumi helyzettel van dolgunk, amelyet meg kell oldanunk, seregnyi kis kockával, amelyek meghatározzák a következő kockák elhelyezését.

Amikor a *Hamletet* színpadra állítottuk, megpróbáltuk kifürkészni, hogyan menekülhetünk a zárt jellemek elől, hogyan kerülhetjük ki azokat a logikus személyiségeket, amelyeket a nagy színház mindmostanáig kidolgozott. Ez a fajta színház nagy gesztusokat, nagyszabású érzelmeket használt annak érdekében, hogy elejétől végig a szereplők, illetve a rendező által konstruált világ logikáját kövessük. Ebben a színháztipusban a magánszféra számára nem volt hely. Politikai személyiségekkel volt dolgunk, akiket soha nem láthatunk zokniban. Távolság volt köztünk. Szörnyetegek voltak.

PG: *Hamlet-rendezésed óriási tiltakozást, botrányt váltott ki. Különösen az a jelenet, amelyben a Jacek Poniedziałek alakította Hamlet meztelenül lép be anyja szobá-*

jába. Ez freudi utalás volt, avagy Hamlet naivitását, tisztaságát, védtelenségét akartad illusztrálni?

KW: Ez a meztelen belépés leginkább magát Hamletet zavarta meg, valószínűleg azért, mert tudatosan nem készült rá. A próbaidőszakban történt: Hamlet, aki előzőleg összeszólalkozott a Gertrudot játszó Staszka Celiriskával, váratlanul meztelenül állított be, és Staszka megrémült tőle.

PG: Vagyis ezzel a meztelen belépéssel meg akarta büntetni a színésznőt?

KW: Nem, inkább a tehetetlenségét [az eredetiben: impotenciáját – a ford.] akarta feltárni.

PG: Más szóval ez a híres-hírhedt jelenet nem számításon alapult.

KW: Ezt a jelenetet másképpen, ezernyi módon is elő lehetne adni, és minden variációban tökéletesen működne. De adott esetben spontánul keletkezett, talán a színészek közti feszültségből. Ez igen nehéz jelenet. Itt van ez a siránczó királyné, aki semmit nem akar mondani, és kispolgári panaszokba menekül. Hamlet meztelensége mintegy kinyitja a jelenetet, és ezzel a képtelen helyzettel reagálásra kényszeríti a királynét. Olyan ez, mint amikor a Visconti-féle *Istenek alkonyában* az anya végül hajlandó elismerni, hogy szerelmes a fiába. Az erőszakot olyan jelenetbe torkollik, amelyben simogatja a fiút. Valamennyiünkben van valami olyan, amit nem fogadunk el, és amikor egyszer csak átkerülünk a túloldalra, ez a valami szükségszerűségeként jelenik meg.

PG: Akarsz-e a színházban illúziót teremteni?

KW: Illúziót azt nem, inkább valami kitartott izgalmat, függőben lévő kérdést, valamilyen kijelentést, egy felvetődött és aztán végigkövetett gondolatot. Nem szoktam kitenni a pontokat az i betűre. Az előadások maguk sem fejeződnek be, az utolsó pillanat elmosódik.

PG: Az a benyomásom, hogy szerinted a színház nagyon nyitott jelenség, ahol az egymással találkozó színészek éppoly kevésbé vannak felkészülve, mint a nézők. Az erővonalak csak akkor rajzolódnak ki, a darab problémája csak akkor vetődik fel, amikor társulat és közönség találkozik, és kialakul köztük a párbeszéd.

KW: Minden előadás akkor mondható sikerültnek, ha a nézőteret is megmozgatjuk. Az a győzelem, ha sok magot sikerült elvetnünk. Ha a nézők megnyilatkoznak, jelen vannak, és valódi belső figyelmet tanúsítanak.

PG: Ki tudod számítani, hogyan reagál majd a közönség? És miféle reakciót szeretnél elérni?

KW: Amikor próbálunk, traumák sorozatával felőrő hónapokat töltünk a szövegekkel, az emberekkel, önmagunkkal, valamint a saját problémáinkkal, amelyek mindinkább belevegyülnek a szereplők problémáiba. Érzékenyek leszünk, fogékonyak mindarra, amihez csak hozzányúlunk. A legfőbb kérdés az: hogyan érzük el, hogy a nézők ilyen rövid idő alatt bejárják a mi egész utunkat? Mit tegyünk, hogy felszabadítsunk bennük bizonyos gondolatokat és összefüggéseket?

PG: Mik a néző kötelezettségei a te színházadban?

KW: Mondhatni, csak kötelezettségei vannak. Meg kell feleldkeznie a mobiljáról, figyelnie kell a szövegre, és előadás után gondolkodnia kell.

PG: Utána?

KW: Igen. Az kell, hogy újra és újra befogadásra kész legyen. Hogy a hatás szétterjedjen benne, mert akkor fog majd vitatkozni róla. Kész katasztrófa, ha előadás után az emberek étterembe mennek, vagy találkozni valakivel, és csak annyi marad meg bennük, hogy „egész jópofa volt ez az előadás”!

PG: Tehát el kell érni, hogy az előadás folyamán a néző kibillenjen egyensúlyi állapotából, és rezegni kezdjen.

KW: Úgy van. Az előadás hasson villámként, és találja meg valamennyiünkben az érzékeny pontunkat.

PG: Ez a nézőket érintő szándék jelenik-e a színész-szel folytatott munkád sajátosságában, valamilyen sajátos játékmódban?

KW: Ez a szándék nyitottságot követel. Olyan biztonságérzetet kell teremtenünk, amely lehetővé teszi, hogy a színész egész valójában megnyíljon, és mindvégig önmagáról beszéljen. Így tett Renata Jett a *Megtisztulva* kezdő monológiájában. A szöveg ekként egy eltévedt lény félénk meditációja lett, aki egyfajta gyermeki nyelven beszél, mintha a szerelem ábécéjét tagalná. Ugyanakkor ez a magatartás kiváltotta a retikül utáni ideges keresgélést, az öltözék igazgatását is. Egyesek azonban ezt a fajta őszinteséget túl nehéznek, nyugtalanítóknak, elfogadhatatlannak találták.

PG: Na és ez mit jelent? Mozgósítható ez a fajta néző?

KW: Nehéz megmondani, mi megy végbe az ilyenekben. Háttha éppen a menekülésben nyilvánul meg a legmélyebb átélés?

PG: Alkalmazol-e a színésszel való munkában speciális módszereket, hogy elérd ezt a számodra oly fontos nyitottságot?

KW: Nem. Kizárólag a bizalomra építek, arra, hogy mindezt szabadon elmondhatom, hogy mi mindnyájan nagyon sokat tudunk egymásról, és nincsenek köztünk tabutémák, tehát senki sem fog megsértődni, ha felhasználom életének valamilyen kivételesen fájdalmas mozzanatát. Magamról is nagyon intim dolgokat szoktam elmondani; nem rejtőzködünk egymás elől. Éppen az ilyen pillanatokban ismerjük meg egymást a legmélyebben.

PG: Nehéz elviselni az ilyen szituációt?

KW: Nem. Ellenkezőleg, azt hiszem, hogy ez mozgósító hatású, mert ilyenkor lázadunk fel totálisan az élet ellen.

PG: Használ-e olyan gyakorlatokat, amelyek transzba ejtenek, olyan gimnasztikát, amely stimulál, és elősegíti a koncentrációt?

KW: Nem. A rögtönzés a leghatékonyabb. Egyébként ha a bemutató után változtatok a jeleneteken, a színészek a közönség előtt improvizálnak.

PG: Vagyis egyes mozzanatok próba nélkül kerülnek az előadásba?

KW: Többször igen. A színészek maguk is azt vallják, hogy bizonyos dolgokat csak a közönséggel való együttlétben tudnak felvállalni. Úgy gondolom, művészetük teljes mértékben számol a nézőkkel, és tapintatosan bevonja őket a játékba.

FORDÍTOTTA: SZÁNTÓ JUDIT

Krzysztof Warlikowski: *Théâtre écorché*. Actes Sud, 2007. Piotr Gruszczyński interjúsorozata Warlikowski Shakespeare-rendezéseiről.

Tomba Andrea

Követeljük

TILTAKOZIK A LENGYEL SZÍNHÁZI SZAKMA

A lengyel Nemzeti Fesztiválnak nevezett, minden tavasszal megrendezett színházi találkozó [lásd Jászay Tamás írását a Világszínház rovatban – A Szerk.] valamennyi előadását egy nyílt levél felolvasása zárja, melyet megérkezésünkkor már kézhez kaphatunk angolul, bár a megmozdulás mögött nem áll szervezet vagy intézmény. A fesztivál fő szervezője, a csodás varsói Zbigniew Raszewski Színházi Intézet (kutatóhely, produkciós központ, könyvesbolt, találkozóhely, egyszóval igazi *hub*, ahova este tízkor is nagyszerű betérni) kissé kényelmetlenül érzi magát ebben a helyzetben: nem határolódik ugyan el a levéltől, de nyíltan sem áll mellé, inkább csak nem vesz tudomást róla. A fesztivál nyilván állami (minisztériumi és fővárosi) pénzből készül, mi, külföldiek is az intézet vendégei vagyunk, a nyílt levél pedig a színházak fenntartójának és tulajdonosának, a helyi önkormányzatoknak szól, minthogy Lengyelországban a kulturális intézmények a régiókhoz (helyi önkormányzatokhoz) tartoznak elsősorban. A központi költségvetésből működő Színházi Intézet kényes helyzetben van tehát, magatartása egyfajta néma jóváhagyás, talán az egyetlen lehetséges álláspont ebben a helyzetben, ha nem akarja létét kockáztatni.

Ottlétünk első napján már elkészül egy kitűző „A színház nem áru, a néző nem vásárló” felirattal. Első este még kissé bizonytalanul és idegesen olvassa fel az üzenetet egy színésznő, a következő napokon viszont már egyre magabiztosabbak a megszólalók, ahogy a megmozdulás egyre jelentősebb, és az egész lengyel színházi szakma közös frontot alkotva kiáll a fenyegető döntések ellen. Egyre jelentősebb színészek és rendezők vállalják magukra a nyílt levél felolvasását, hiszen ez is üzenetértékű. A fesztiválon érezhetően nem az előadások esztétikai színvonala, hanem a közelgő döntések foglalkoztatják a résztvevőket.

Pedig még semmi sem történt – éppen ezért elébe mennek a döntéseknek. Még egyetlen menedzser-igazgatót sem neveztek ki, még egyetlen színházat sem alakítottak át kommerszé. Az első fenyegető jel a wrocławai Teatr Polski vezetéséhez kapcsolódik; Krzysztof Mieszkowski hamarosan lejáró mandátuma közeledtével a helyi újságban megjelent egy cikk, amely ugyan nem az önkormányzat hivatalos álláspontja, mégis akként lehetett értelmezni. A tervek szerint az igazgatói székre nem írnak ki pályázatot, hanem egy üzletembert hívnak majd meg vezetőnek, hogy a színházat profitábilissá, önellátóvá tegye, így ne kerüljön a városnak pénzébe. Úgyszintén hamarosan lejár a varsói Teatr Dramatycznyt vezető Paweł Miśkiewicz megbízása, és elterjedt a hír, hogy a fővárosnak is hasonló tervei vannak. A Dramatyczny Lengyelország egyik legjelentősebb színháza; Krystian Lupa színházának is szokás nevezni, minthogy ott dolgozik a legtöbbet (neki nincs saját színháza). E hírt követően állt fel egy emberként a színházi szakma, és fogalmazta meg tiltakozását.

Az, hogy éppen a Dramatyczny van soron, szimbolikus jelentőségű, még ha a városvezetés csupán úgy fogja is fel, hogy a tizenhét varsói állami színházból éppen ebben jár most le az igazgató mandátuma, tehát itt lesz csere. Másrésztől mégiscsak az ország legismertebb és legjobban tisztelt rendezőjének színházáról van szó. (Itthoni párhuzammal a Dramatyczny megfelelője a Katona volna.) Az önkormányzatok sem a színházakkal, sem a szakmai szervezetekkel, de még a minisztériummal sem konzultálva készülnek meghozni ezeket a döntéseket, tudjuk meg a nyílt levélből.

A háttér persze rendkívül bonyolult, és egy idegen számára nehezen érthető. Hogy hasonló gondolatok miért most fordulnak meg a fenntartók fejében, annak, úgy tűnik, az az oka, hogy a városok, főleg Varsó, hatalmas beruházásokba kezdtek, és kiköltektek (Varsó valóban tele van építkezésekkel, rohamosan fejlődik, épül a metró, és főleg a júniusban tartandó labdarúgó-EB-re készült el frissen az új stadion, amelynek nagy, a központban lévő, semmi egyébbe sem használható épülete sokak szerint elcsúfítja a Visztula partját). A város vezetői pedig úgy gondolják, a kultúra területéről a legegyszerűbb elvonni a pénzt. Egyszerűen fogalmazva: a politikusok szerint a színházak képesek eltartani önmagukat, ha nem művészek, hanem üzletemberek vezetik majd, és kereskedelmi vállalkozássá alakítják át őket. Döntések, hangsúlyozom, nem születettek még, csak szándékok fogalmazódtak meg. Arra a kérdésemre, hogy hogyan tudják kikerülni a törvényi előírásokat, azaz az igazgatói pályázatát, azt a választ kapom, hogy természetesen mindenre van megoldás (néhányat magam is tudnék javasolni az itthoni tapasztalatok



FENT: Jan Kłata felolvassa a nyílt levelet

JOBBRA: „Szükségünk van rátok!!!”



alapján). A szándékot tehát hangsúlyozottan két ok motiválja: egyrészt az, hogy a politikusok egyáltalán nem értik, mi a kultúra és a színház szerepe, másrészt pedig hogy fogytán a pénz. Kelet-Európában ma gyakran beszélnek arról, hogy a politikai cenzúrát leváltotta a gazdasági; a készülődő lengyel színházi átalakítások ezt látszanak igazolni.

Aki kicsit is tájékozott arról, mi Lengyelországban a kultúra szerepe, annak szemében ez a javaslat meglehetősen szürreális. Egy ilyen kultúrával átitatott országban, amelyben a színháznak mindig rendkívül fontos identitásképző szerepe volt (és van), és a magyarnál sokkal kevésbé hódolt be a szórakoztatásnak, ezáltal sokkal kevésbé veszített társadalmi jelentőségéből, nehéz elképzelni, hogy megfoghatnak ilyen ötletek.

A levélírók – amennyire megítélhető, a teljes színházi szakma képviseletében – aggodalmukat fejezik ki a lengyel színház jövőjét illetően. Az 1982-es hadiállapot bevezetése óta, emlékeztetnek, ezzel is súlyt adva mostani megszólalásuknak, a színházi szakma semmilyen ügyben sem kényszerült arra, hogy együtt szólaljon meg (mint ismeretes, akkor valamennyi színházi ember bojkottálta az elfoglalt közmédiát, ami így egyszerűen kiürült, az ismert arcok eltűntek a képernyőről, a sorozatok leálltak, és senki sem volt hajlandó bemenni a tévébe). A megszólalók hangsúlyozzák, hogy nem egyes konkrét színházak nevében beszélnek. Most az egész lengyel művészszínházat fenyegeti veszély. Azért is fordulnak a nézőkhöz, mert ez mindannyiuk közös ügye.

A harmadik napon a nézők már szolidaritásukat kifejező transzparensekkel érkeznek, sokan viselik a jelvényt. A levél felolvasását követően felállnak, és felmutatják tábláikat: „Veletek vagyunk”, „Nem vásárlók vagyunk”. Ehhez fogható pillanatot még sosem láttam színházban, amikor a nézők nyíltan kiállnak és tüntetnek a színpadi események mellett.

A fővárosi önkormányzat képtelen megfogalmazni kultúrpolitikáját, az egyes intézményekkel szembeni

elvárásait, általában semmilyen stratégiája nincs színházi intézményeivel kapcsolatban, állítják. A lengyel kultúrával szemben tanúsított legnagyobb felelőtlenség olyan terveket megvalósítani, mely szerint a Dramatyczny egy profitorientált, a könnyű szórakoztatást szolgáló intézménnyé változna. Ezzel párhuzamosan, a varsói teátrumok alulfinanszírozottak, támogatásuk újabb 10%-kal csökkent (90 millió zlotyról 80-ra, eredetileg kb. 6 milliárd forint volt a 18 intézményre), ugyanakkor, amikor a főváros költségvetése megkétszereződött.

A színházak támogatásának csökkentésével az intézmények úsznak a kölcsönökben, ami jó okot szolgáltat a vezetők elbocsátására és az intézmények átalakítására, ahelyett hogy a kultúrpolitikai elvek újragondolásához vezetne.

„A cél, amiért harcolunk, a művészszínházak megőrzése Lengyelországban” – szögezik le. Bár változások szükségesek, ez nem jelentheti magának a színháznak a lerombolását. „Követeljük, hogy a színházi szakma szólhasson hozzá a róla szóló döntésekhez, követeljük, hogy legyen nyílt vita a lengyel színházak finanszírozásáról, amelyben a megtérülés nem az egyetlen kritérium. A színház nem vállalkozás, a színházlátogatók nem fogyasztók. Ahelyett, hogy nemet mondanánk a művészekre, mondjunk nemet az inkompetens döntéshozókra.”

Az 1982-es bojkott sokakat a második világháborúban német ellenőrzés alatt lévő színházakkal szemben tanúsított közös elutasító magatartásra emlékeztette. Nyilván könnyebb kiállni akkor egyhangúan, amikor ilyen nagy történelmi hagyományai vannak a szolidaritásnak, együttes megmozdulásnak, léteznek közös – nemzeti, művészi – célok. Nehéz elképzelni, hogy mindezek a mostani képtelen tervek megvalósuljanak Lengyelország művészszínházaiban. A lengyel színházi emberek úgy érzik, egyetlen színház átalakítása is veszteség, és precedens értékű. Egyet sem fognak tehát veszni hagyni.

Herczog Noémi

Nem orosz

AZ ARANY MASZK FESZTIVÁL POLITIKAI ELŐADÁSAI

Létezik-e orosz politikai színház?

Lehet-e szép egy tüntetés, járta körül egyszer a problémát egy kerekasztal-beszélgetésen Rényi András néhány hazai példa kapcsán. Számunkra most az a kérdés, hogy szép volt-e ebben az értelemben a téli hatalmas Putyin-ellenes demonstráció Moszkvában. És lehet-e ezzel a tüntető tömeggel kezdeni az orosz politikai színházról való esztétikai gondolkodást? Ha visszagondolunk az *esztétika* szó eredeti jelentésére, a görög *'aiszthészisz'* észlelést, érzékelést jelent; a tüntetés pedig merőben érzéki vágyunkat elégíti ki. Annak belső szükségét, hogy a valami mellett vagy valami ellen közösen gondolkodó tömeg testileg is átérezhesse egységét, és ezáltal nagy és közös testté forrjon össze. Ebben az értelemben tehát minden jó tüntetés szép is. Ráadásul eredendően teátrális műfaj, vagyis a téli Moszkva utcai eseményei elindíthatják az orosz politikai színházról való gondolkodást.

Utca és színházépület élesen szemben áll a mai Oroszországban – és most értsük a politikai színház eredendően gyanús, meglehetősen heterogén fogalmán egyszerűen a közös ügyekre érzékeny, tehát az utca eseményeit sem figyelmen kívül hagyó, valóságpárti színházakat. Mindenütt, ahol ilyen éles szakadék alakul ki a színházépületen belül és kívül zajló események között, kérdésessé válik a művészet voltaképpeni értelme. Ennek megfelelően Moszkva nyolcvannyolc állami fenntartású kőszínháza tökéletesen ártalmatlan. Az orosz színházigazgatót a hatalom önkényesen nevezi ki, ki sem kérve a szakmai szervezetek véleményét, pályázatát sincsen, mondja Jelena Kovalszkaja (*SZÍNHÁZ*, 2012. január). Őszinte szót hallani az utcán vagy elfoglalt házak szélőfűtta termeiben, pincéiben lehet.

Egyébként nemcsak a téli Moszkva utcai eseményeit, hanem napjaink egyik legrokonszenvesebb társadalmi mozgalmát is hajlamos vagyok a fesztiválon bemutatott előadások előzményének tekinteni. A nemzetközi Occupy Wall Street küzdelme a „demokratikus ébredésért” mindvégig érzékelhető az Arany Maszk radikális előadásaiban. Elnézve a moszkvai színházjegyárakat, amelyek valahol tizenhatezer forintnál kezdődnek, és negyvenötezerig is felmehetnek, nem nehéz orosz kontextusban értelmezni az Occupy-gondolatot. A társadalmi és gazdasági javakból való egyenlőtlen, aránytalan s ennyiben antidemokratikus részesedés, valamint egy igazságosabb elosztás követelése az úgynevezett „99%” nevében értelmet nyer Strindberg *Julie kisasszony* című

dramájának Thomas Ostermeier-rendezésében. A kőszínházaktól távolodva alapvetőek az Occupy előzményeinek tekinthető diáklázadások, hippi-, anarchista és punk-mozgalmak is.

Nem tudok szabadulni a gondolatától, hogy napjaink politikai színházának egyik legerősebb új műfaja mégis a modern kori tüntetés egyik mellékága: a *flash mob* és a *smart mob*.¹ Korábban a Putyin újraválasztását követően joggal apatikus Moszkvában is rendeztek *smart mob*okat; az egyik katedrálisban szervezett megmozdulás résztvevői hét évet kaptak, istenkáromlás ürügyén.

Vagy street, vagy art

A giccs történetének kezdetét Walter Benjamin a polgári enteriőrben látja. A biztonságos szoba ablakán kitekintő magánembert környezete *tokként fogadja magába*, becsomagolja és megvédelmezi. Elsősorban a valóságtól. Mindattól, ami a szobán kívül történik: politikai, társadalmi problémáktól, a nyílt utca brutalitásától. Az enteriőrrel szólva a magyar filmművészetben, Szilágyi Ákos alaposan körül is járja a szoba filozófiájának kérdéskörét: „A századforduló polgára azt kívánta, hogy a valóság is »olyan szép« (és olyan biztonságos) legyen, mint a szoba. Minél inkább szobaszerűvé válik a külvilág, annál kevésbé érheti bajt, aki kibújik a szobájából.” Nem szívesen játszom ki a könnyen adódó párhuzamot Moszkva nyolcvannyolc, sokszor grandiózus, máskor különleges tervezésű állami fenntartású színházépülete és a szoba filozófiája közt. Mégsem tagadható az összefüggés: ezek az államtól bérelt biztonságos „szobácskák” a bérleti díjért cserébe lojalitással is tartoznak. A mai orosz államtól pedig természetesen távol áll, hogy helyszínt biztosítson fékeknek és ellensúlyoknak, teret adjon a szabad kritikának, a mindenkit érintő kérdéseknek, az pedig végképp, hogy ő maga követeljen magának szabadgondolkodó udvari bolondot, aki szemébe mondja, ha meztelen.

„Dolgoznál iskolában?” – kérdezték egy tehetséges orosz színésztől a fesztiválszervezők elbeszélése szerint az újságírók. „Dehogy. Művész vagyok, nem szociális

¹ A *flash mob* (villámcsődület) emberek előre szervezett összeverődését jelenti, amikor a tömeg valami szokatlant csinál, majd ugyanolyan váratlanul, ahogy összegyűlt, szét is oszlik. Viszonylag fiatal műfaj: az első *flash mob*ot 2003-ban rendezték, New Yorkban. Célja a figyelem felkeltése adott cél érdekében. Politikai szándékú, társadalmi protestálás értelmében szervezett csődületre a szó nem használatos, ilyenkor *smart mob*ról beszélünk.

munkás.” A színész tevékenysége, ahogy a színházé is, Oroszországban hagyományosan *művészet*. Talán csak a kiépülő diktatúra miatt éleződik ki erősebben, mennyi minden előtt zárja be szemét, fogja be fülét, honnan menekül színesen berendezett szobácskába az ilyen színház. Nem létezik átjárás az utca és a színházépület között. Politikai művészet talán ott kezdődik, ha a világ szobává alakításának folyamata megfordul. Ugyancsak Benjamin mondja más helyütt a politikai érzületről: „amikor »privát« és »nyilvános« nem állnak szemben egymással, mint a hálószoba és a rendelő egy orvoslakásban, hanem egymásba épülnek.” Tapasztalataink szerint a terek ilyen egymásba nyitásával a lakás mintha csak megőrizné a válaszfalak lerombolásának emlékezetét, mindig szenvedélyes művek születnek.

Az új dráma vége

„Unrussian” (nem orosz) – ezzel a szóval jellemzi az egyik fesztiválszervező a Moszkvában pár éve elindult jelenséget: azokat a kisebb társulatokat, amelyek nem feltétlenül művészetként tekintenek a színházra, és amelyek egyelőre mindössze akkora nézősereggel rendelkeznek, amire Putyin legfeljebb legyint egyet. Vendéglátóm az ellenkultúra egyik ilyen bátyjának, egy eldugott pincehelyiségnek, a Teatr.docnak a közönségét véli – talán kissé szentimentális túlzással – felfedezni a téli tüntetéseknek a doc közönségénél azért népesebb részvevői közt. A dokumentarista társulat egyik előadása járt már nálunk a Trafóban, a magyar ellenkultúra és a tágabban értelmezett színházfogalom hazai bázisán is. A három független színházi előadás egyaránt maga mögött hagyta az új orosz drámát, textusaik egyszeri alkalomra írt színpadi szövegek.

Ketten az otthonodban

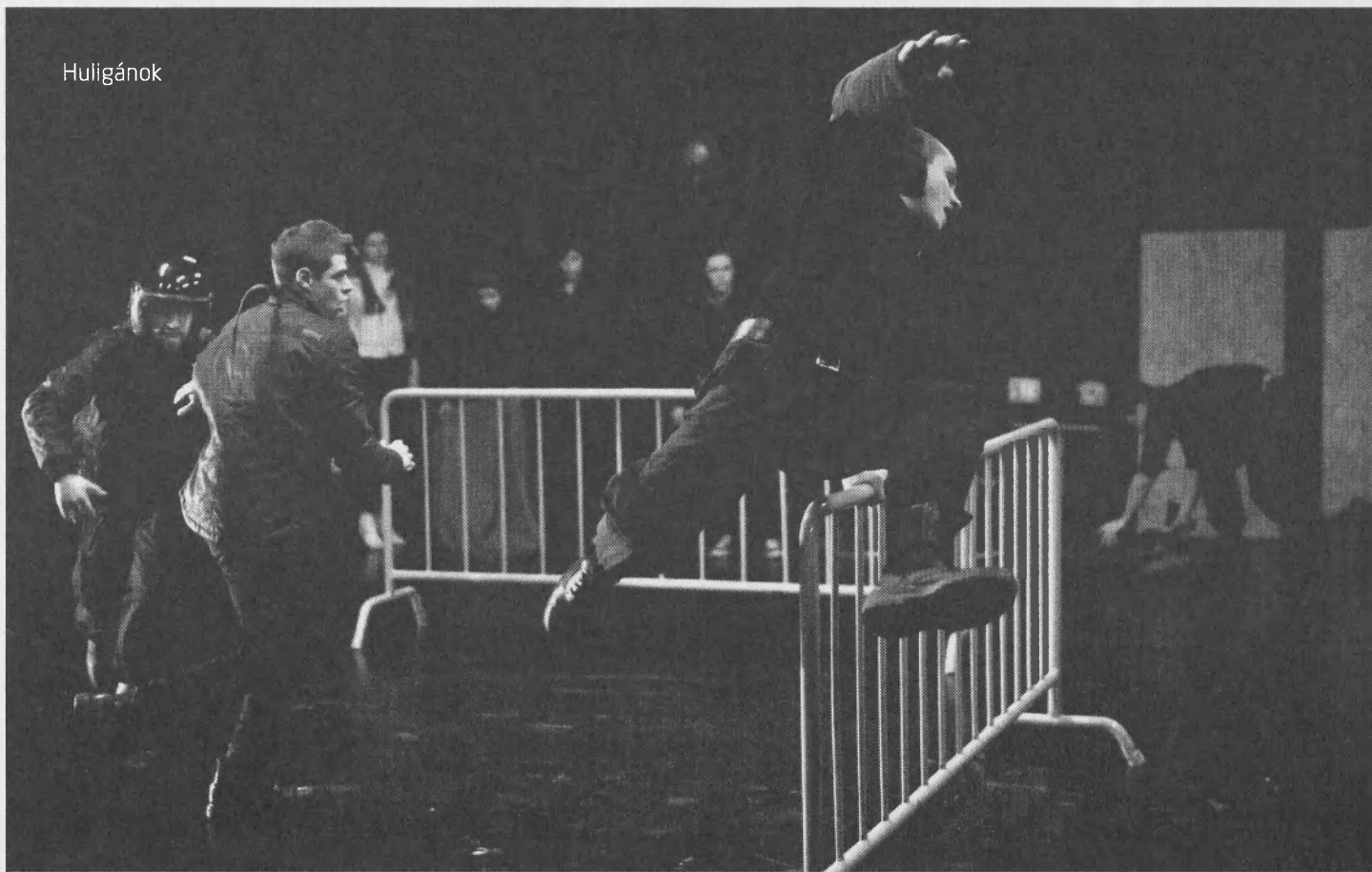
A *Ketten az otthonodban* belarusz történetet dolgoz fel, és nem nehéz az orosz események felől értelmezni. A valós történetet interjúk alapján a rendező, Mihail Ugarov és Talgat Betalov írta fikcióvá. A szoba biztonsága, a *betokozódott* polgár védelme kérdőjeleződik meg az előadásban. A fehérorosz választásokon induló Vladimir Nyekaljaevet mint ellenzéki aktivistát és politikust letartóztatták, majd kiengedése után házi őrizetben tartották. A házi őrizet egyik sajátos, belarusz formája, amikor két fogdmeg él együtt a büntetett elnök-jelölttel és nejevel azok otthonában, valahogy úgy, mint a *Tóték* Őrnagya, lassan és félelmetesen mérgezve meg a pár privát életét. Az alapszituáció abszurditását az adja, hogy a letartóztatás nem külső helyszínen megy végbe, hanem az otthon válik idegen térré. Tökéletesen megfogalmazódik, milyen az, amikor a privát szoba és a nyilvános terek orvosi rendelője a valóságban sem válik szét, s nem az előadás talál közöttük mesterséges összefüggést. A politikus mű nem feltétlenül azt jelenti, hogy az előadás az egyén problémája helyett elvont kérdésekről filozofál, hanem hogy – mint jelen esetben is – a magánember élete többé nem választható el a nyilvánosságtól, a katonai őrizetben töltött mindennapok a parányi lakást börtönné változtatják, leképezve ezzel az egész ország életérzését.

A háttérben alaprajz, amelyből kiderül, hogy itt alig van élettér. A feleség azon vitatkozik őrzőivel, mit néznek a tévében, és persze kihasználja a lehetőséget, hogy éppen a legizgalmasabb meccsek alatt éljen műsorválasztási előjogával, és nézzen számára is tökéletesen érdektelen szappanoperát. A kölcsönös bosszantások, egymás életének megmérgezése ebben az előadás-



Ketten az otthonodban

Huligánok



ban inkább a humor, semmint a hideg távolságtartás nyelvén fogalmazódik meg, kissé talán meg is szelídítve ezáltal a privát szféra agresszív felszámolásának folyamatát. Egyetlenegy jelenetben mutatkozik meg igazából az elnökjelölt feleségének, a darab tényleges főszereplőjének sérülékenysége: amikor elkezd kedves porcelántányérjait őrzői lába elé hajigálni. Akik mellesleg magányukban arról beszélgetnek, hogy ők is Vladimir Nyekaljaevre szavaztak a választásokon. Többet azonban nem tudunk meg a skizofrén szituációról, ehhez a két ór nem elég reflektált. Az utolsó jelenet pedig egy musical hepiendjével fedi el a mélyben rejlő ellentéteket, amikor a fogdmegek szexi tánckoreográfiával raknak rendet az általuk szétdúlt lakásban, miután a bíróság felmentette Nyekaljaevet.

Huligánok és Diszkó-diktatúra

A szoba után két utcai előadás következik, melyeknek bár semmi közük egymáshoz, egyaránt kizárólagos és minimalista díszleteleme az utcai kordon. A diáklázadások életérzése ebben a két előadásban a legerősebb. A *Huligánok* (Zahar Prilepin és Kirill Szerbrennyikov) színtere az utca és annak „söpredéke”: a rendőri brutalitásnak kitett fiatal mozgalmárok szabad ég alatt zajló élete. A *Vinzavod*, a Kirill Szerbrennyikov által vezetett művészeti központ egy egykori gyárépület Moszkva külvárosában, sokáig kell utazni busszal, a tér hatalmas, a színen számos kordon. A mozgalmárok techno zenére ugrálnak át rajtuk, forradalmi jelszavakat kiáltozva. Majd finom hang hallatszik: egy lány énekel. Elmondja, hogy zenét tanul a moszkvai konzervatóriumban, de

ugyanaz a lány jelszavakat is kiabál az utcán. Miután ezt mestere megtudja, kijelenti, hogy az éneklés és a forradalom nem fér össze. A lány kényszerű választása művészet és utca között kissé talán didaktikusan van fogalmazva, de autentikus napi politikai orosz kérdéskör. Ma Oroszországban, úgy tűnik, mindkettőt nem lehet egyszerre csinálni. Semmiféle univerzális erő nem tartja össze ezt az országot, állítja az előadás, csak a hatalom. Nem e világi tematika, az orosz transzcendencia is megjelenik a darabban: a főhős egy erdő közepén marad apja koporsójával, különböző halottak szólítják meg, így végül szerelme, az egyik akció után meggyilkolt, egyetlen éjszakára övé lett a mozgalmárlány is. Haláláról mindössze annyit mond a kevésbé hihető jelentés: „Kátya Saronova szívrohamban meghalt a börtönben”. Más módon tudjuk meg, hogy előzőleg félholtra verték. Ma bárkit megverhetnek Oroszországban, állítja az előadás, és hogy alkotóit mégsem verik meg, az – bizonyos értelemben – a kormány kultúrára való tökéletes érzéketlenségének fokmérője.

A másik utcai előadást be sem válogatták az Arany Maszk orosz *showcase*-ébe. A munkabemutatót, amelyet véletlenül és fordítás nélkül megnézhetünk, a huszonöt éves Donatasz Grudovics (a nagy Kama Ginkasz fia) rendezte. A Fabrika szintén messze fekszik a belvárostól, és a *Vinzavod*hoz hasonló, de kisebb gyárépület. Maga a társulat életével is igazolja a szobák elhagyásának ideológiáját. Kvázi az utcán, mindenesetre egy nyilvános térben, a Partizán Színház nevű, általuk elfoglalt házban élnek. Ezt a műemlék épületet az orosz kormány minden bizonnyal lebontaná, ha nem foglalta volna el a társulat.

Maga az előadás a társadalom olyan rétegéről beszél, amelyre a hatalom nem tud nyomást gyakorolni. A *Diszkó-diktatúra – Az endorfinért élünk, névtelen anonimitásban* voltaképpen egy technomusical, számos szimbolikus képpel (Putyin és Medvegyev maszkot cserél, akár egy nemrég feltűnt orosz karikatúrán, ahol a birodalmi kétfejű sas viseli a két vezető arcát), forradalmi hevülettel, a diáklázadások, apák és fiúk ellentétének nyílt utalásrendszerével.

Az előadást nem „nézőként” kell megtekinteni, csak a jelentkező önkéntesek vesznek részt benne adekvát módon, gondolom magamban, miközben terroristának beöltözve, fekete anorákban és lyukas harisnyával a fejemen igyekszem fitneszgyakorlatokat utánózni egy maszkos terrorista utasítására. A hosszú jelenet kívülről meglehetősen unalmas lehet, belülről pedig több, mint amit önkéntesként eredetileg vállalni akartam. Arra gondolok, hogy a fizető néző közönséggyalázása ma már nevetséges. De egyrészt nem fizetek, másrészt mint minden nézővel, velem is aláírtak egy nyilatkozatot, hogy mindent vállalok, ami csak történhet az előadás során. (Természetesen én sem valódi néven írtam alá a cirill betűs szöveget.) Kordonokon ugrálok át többedmagam-

mal, és kordonok alatt mászom át gurulva. Közben körülöttem is zajlanak események, valakit megvernek, látom fél szemmel, de valójában nem tudok rá figyelni. Ennél sokkal inkább leköt a színészek agresszív dirigálása. Ha más nem, annyi mindenképpen megfogalmazódik bennem, hogy ennél jobban feltehetőleg az életben sem tudnék figyelni az áldozatokra. Életökönómiai okokból válik számunkra láthatatlanná Magyarországon is a koldus, ha már aznap adtunk alamizsnát. Az észrevétlenek világa ebben az előadásban sem kap tőlünk több figyelmet, de magát a jelenséget önmagunkkal való szembesítésként is megtapasztaljuk.

Julie kisasszony

Ha Oroszországban a színház legfőképpen művészet, akkor szimbolikus jelentőségű, hogy az Arany Maszk egyik legerősebb előadását rendezőként a német Thomas Ostermeier jegyzi. A Nemzetek Színháza államilag támogatott orosz kőszínház, ahová százötven euró egy jegy. A *Julie kisasszony* két nagyszerű, az Arany Maszkon látott talán két legcsodálatosabb színész – egyébként valódi sztárok –, Csulpan Hamatova és Jevgenyij Mironov játssza. A mű hideg és letisztult, egy konyhában vagyunk mindvégig, melynek munkasztala a feltrancsírozott húsdarabokkal egy hatalmas kivetítőn is látható. Így nagytotálban követhető, miképpen tépi egymást férfi és nő, gazdag és szegény, alá- és fölérendelt. Persze Strindberg drámájában az erőviszonyok folyamatosan változnak, hol az előkelő Julie, hol a nincstelen inas – ebben az előadásban sofőr – kerekedik a másik fölé.

A darabot Mihail Durnyenko orosz drámaíró újrírta, s bár fordítás nem áll rendelkezésemre, úgy tudom, napi fordulatokkal frissítette a XIX. századi szöveget. Elnézve férfi és nő harcát a konyhában, a hagyományos női szerep eme terepén, érezhető, hogy ez a helyszín sem az előkelő, feltehetőleg főzni sem tudó Julie kisasszony, sem hagyományos férfifoglalkozást űző sofőr szeretője számára nem tud otthonos térként működni. A konyha inkább belső vad indulataik, egymás iránt érzett idegenségük és vonzalmuk kavargásának képi kivetülése, otthonuk egy ismeretlen szeglete, vörös hússal és éles szerszámokkal a konyhaasztalon, amelyek olykor bergmani képeket, az ő egymást gyöttrő párjait juttatják eszünkbe.

A punk-lázadás motívuma nem csak az eldugott tereken létrejött előadásokban, de ezen a rendezésen is végighúzódik. A *Julie kisasszony* nem Szent Iván éjjelén „esik meg”, hanem egy bulin, ahol a mulatozó nép azt skandálja: „alkohol, drogok, forradalom, szexi partiarok”. És feltűnik egy transzparens is, rajta az Occupy-mozgalom logója, az uralkodója ellen merényletet tervező Guy Fawkes arca. Hogy ma, amikor Occupy-zsargonnal szólva a kilencvenkilenc százalék nem részesül a megtermelt javakból, miképpen értelmezhető Guy Fawkes képének felbukkanása egy szociális és nemi erőkülönbségek harcát ábrázoló drámában, arra nem kell több szót vesztegetni. Ez az előadás jól mutatja, hogy a politikai színház megjelenése szükségszerűen összefügg az autokrácia kiépülésével, ahogyan azt a politikai költészetről szólva László Emese fogalmazta meg vitairatában. (A politikai költészet Janus-arca. *ÉS*, 2012/10., március 9.) Ostermeier rendezése nem foglalkozik a kiépülő diktatúrával, hanem belső, emberek közötti hatalmi viszonyokon keresztül mutatja be a társadalmi helyzetből fakadó, bőrünkön is érezhető különbségeket. A külső tér, az utca és a társadalom mind belefér ebbe a konyhába. Asztalán egy brutális, nem csak házi célokra használható konyhakéssel.

Csulpan Hamatova és Jevgenyij Mironov a Julie kisasszonyban



Tomba Andrea

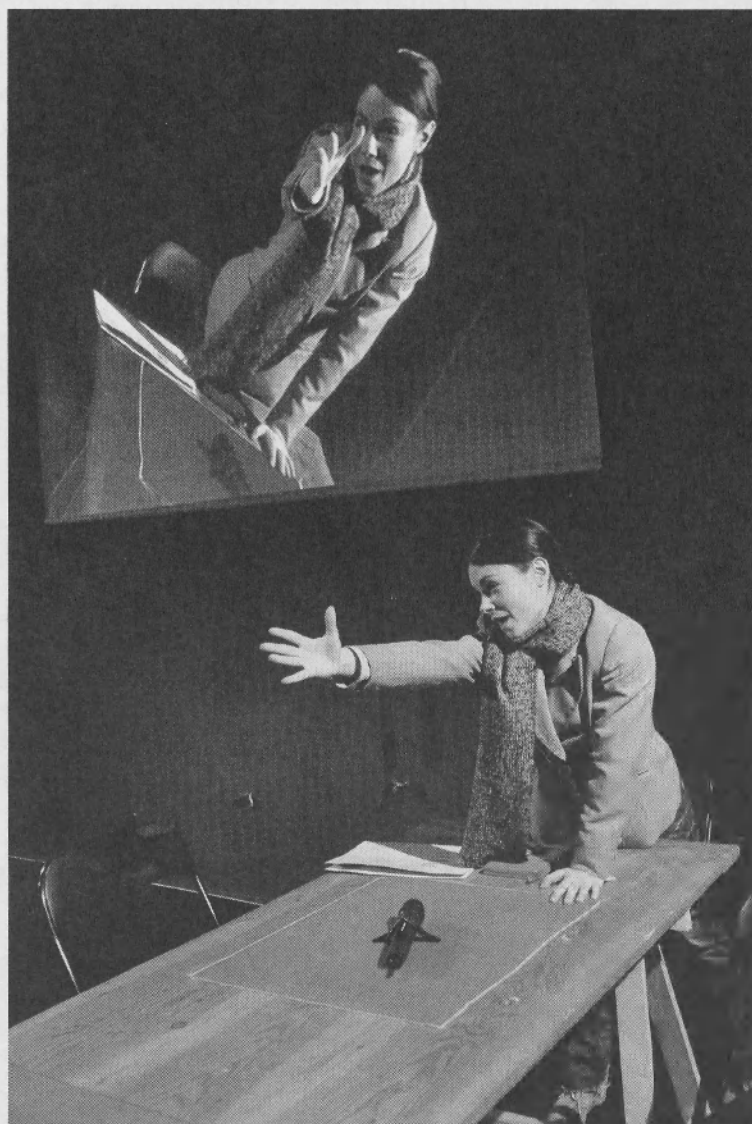
Tíz oldal egy szekusdoszsiéból

GIANINA CĂRBUNARIU ELŐADÁSA

Ha az ember megfigyelési dossziét olvas, gyakran úgy érezheti, hogy színdarabot tart a kezében. A megfigyelő (besúgó) feladata az, hogy az általa látott vagy hallott eseményeket rögzítse egy harmadik fél számára; a jelenetekben általában pontosan leírják a helyszínt, a napszakot; ismerjük a szereplőket, a viszonyaikat – a megfigyelt éppen a barátjával, családjával, munkatársaival beszélget, olykor gesztusaikat is rögzíti a jelentés. Sokszor egy csomó apró, életszerű részlet is felbukkan. A dráma megkülönböztető jegye, a dialogikus forma pedig a „műfaj” lényege: ki beszélt, mit mondott. Számos publikált ügynöki jelentés, ha fellapozzuk, pontosan úgy néz ki, mint egy dráma.

Nem meglepő azonban, hogy a színház nem fedezte még fel ezt a kínálkozó lehetőséget, hiszen sem a társadalmi valóság, sem maga a színház nem áll készen arra, hogy ilyen anyagok a nyilvánosság elé kerüljenek. Az utóbbi azért nem, mert Kelet-Európában alig van hagyománya a dokumentarista drámaírásnak alapuló színházcsinálásnak, vagy szélesebb nézőpontból fogalmazva: a valóságalapú daraboknak (tudjuk, ez igen pongyola kifejezés); ahogy a múlt vagy jelen kérdéseinek színházi/művészi feldolgozására sem fektet hangsúlyt e térség kultúrája. A szereplők gyakran még életben vannak, s ez megnehezíti a színrevitelt. A társadalmi valóság felől nézve pedig még törvényileg sem tisztáztuk viszonyunkat e múlt-hoz, hozzáférésünk korlátozott, a feltárás pedig nagyon limitált. És mivel e folyamatok egyre késnek, minden egyes történet, amely „kiderül”, traumatikus, gyakran elfogadhatatlan a közösség számára. Emiatt aztán a bonyolult kontextusok, folyamatok, mechanizmusok megértése helyett inkább csak elvélve hullanak ki a csontvázak egy olyan óriási szekrényből, amelynek méretéről és tartalmáról sincsenek fogalmaink.

A színház, s általában a művészet akkor sem a leplezés helye, ha látszólag egyértelmű anyagokkal, dokumentumokkal dolgozik; ehelyett szükségszerűen túlbonyolítja azt, ami inkább fekete-fehér, az áldozatok és árulók egyszerű képlete. A színház „szétzedi” a dokumentumot, ezért aztán felmerül a kér-



dés: kiolvasható-e belőle bármilyen egyértelműség. A besúgók és megfigyelték párbeszéde még a legtisztább képletek szerint is igen nehezen érthető. Ez azonban nem értéksemleges, a feltárást eleve feladó gesztust hív elő, inkább úgy irányítja a figyelmet a közös múltra, hogy közben emlékeztet az ítélkezés veszélyeire.

A fiatal román rendező, Gianina Cărbunariu módszeresen kutatja a jelenre igen nagy hatással lévő romániai közelmúltat. *Sold out* címmel készített előadást a Ceaușescu által Németországnak kiárúsított százokról és svábokról a Münchner Kammerspielen; Magyarországon is többször vendégszerepelt a vásárhelyi „fekete március” eseményeit feldolgozó 20/20 című előadása; az újranyíló verespataki aranybányák kérdését járja körül a kolozsvári magyar színházban készült *Verespatak – fizikai és politikai vonalon*. A végtelenül gazdag, számára mint kutatónak megnyíló Securitate-archívumokból most mindösszesen tíz oldalt emelt ki, és vitt színre *X milliméter Y kilométerből* című darabjában; előadásának producere a kolozsvári Ecsetgyár, ez a kismértékben rehabilitált épületben lévő kortárs művészeti központ, majdan talán egy igazi nagy intézmény ma még csak kis kezdeménye. Szimptomatikus, hogy míg Nyugat-Euró-

az ilyen destruktív személytől. A hatalom célja ugyanakkor az ellehetetlenítés is, hiszen a munkahely és így megélhetés nélkül maradt családok talán meggondolják magukat, és visszavonják kérelmüket. A folyamat gyakran négy-öt évet is várt a kiutazás engedélyezésére; azok a vállalatok, amelyek ez idő alatt alkalmazták őt, veszélybe sodorhatták magukat. A gyakorlatban ilyenkor a távozni készülőket nagyon alacsony beosztásban, sokszor munkásként foglalkoztatták. Ez a megalázó munka egyfajta elégtételt jelenthetett a hatalomnak. A kirúgás természetesen jogszerűtlen volt, de automatikus. Mindezt nem mondja végig az előadás, azt azonban igen, hogy a munkához mindenkinek joga van, s ezt ma ugyanúgy értjük, mint akkor.

Az író Tudoran egyébként 1982-ben lépett ki a Román Kommunista Pártból. 1984-ben az Egyesült Államokba akart távozni, útlevélkérelmére azonban nincs válasz;

néhány hónap múlva levelet írt Nicolae Ceaușescunak: „íróként, állampolgárként, apaként végképp meggyőződtem afelől, hogy az én Emberről és megengedhetetlen Jogairól, Szabadságról és Demokráciáról, Párbeszédről és Véleményről, Tisztességről és Egyenlőségről, Kultúráról és Nevelésről, Hazafiságról és Önfeláldozásról alkotott nézeteim és a román valóság között ma áthidalhatatlan szakadék van”. Negyvenkét napos éhségsztrájkjal érte el, hogy családjával kiengetjék. Tudoran ma Amerikában él és alkot. Megfigyelési dossziéját 2010-ben publikálta.

A jegyzőkönyv nem ezeket a tényeket rögzíti, hanem egy olyan, párbeszéd nélküli dialógust, amely-

ben Tudoran a jogaiért, elsősorban a munkához való jogáért harcol, az írószövetség elnöke maradásra bírná, a párttitkár pedig vagy meghamisítja a múltat, vagy fegyelmezni próbálja az írókat, akiről úgy gondolja, külföldről irányítják. Az előadás épp azért, mert túl akar mutatni az egyedi eseten, nem az egy bizonyos emberrel történeteket meséli el; mégsem általánosít, hanem konkrét marad.

Három szereplő párbeszéde zajlik. A feketedoboztérbe a néző úgy lép, hogy magával hozza székét odakintről, a játéktérben pedig oda helyezi, ahová akarja. „A nézői pozíciót magunk választjuk”, üzeni az előadás, mintha azt is mondaná: a szempontokról, látószögről szimbolikusan is mi döntünk. A négy színész krétával ír a padlóra – ahogy próbáljuk megfejteni: jelentéseket. Ezen lépkedünk mi. Róma kövei, gondolhatnánk, csak éppen nyomban eltörlődnek, oly sérülékenyek; mi töröljük el őket. A negyedik szereplő a kameraman lesz, aki megfigyel, rögzít, közel hoz.



Jelenetek az előadásból

pában egy ilyen típusú dokumentarista, kutatáson alapuló darab kőszínházban jöhet létre, addig ebben a régióban csakis a független szféra képes produkálni.

A tíz oldal, amelyet az előadás feldolgoz, egy 1985-ös jegyzőkönyv Dorin Tudoran román disszidens író dossziéjából; a darab további szereplői egy pártpropagandista, illetve a román írószövetség elnöke, az ismert író, D. R. Popescu. Az előadásból némileg megismerhető történet szerint (némileg, hiszen egy bonyolult struktúra bontakozik majd ki) Dorin Tudoran író, miután beadta a külföldre távozási kérelmét, elvesztette a munkahelyét. Az „ülésen” őt próbálják megdolgozni, rábeszélni, meggyőzni.

A korszak ismert gyakorlata egyébként a párt azon megfontolásából eredt, hogy aki külföldre akar távozni, eleve gyánús, tehát a társadalmat meg kell védelmezni

A jegyzőkönyvet a szereplők szó szerint játsszák, és ha egyetlen szót megcserélnének, a negyedik, a megfigyelő rögtön helyesbít: az ő kezében van az „eredeti”. Ez a kis játék finoman ironizál egyrészt a verbatim színház módszere felett, amelyben mindent szó szerint, pontosan ugyanúgy kell megismételni, ahogy a valóságban elhangzott. Másrészt ironizál magán a jegyzőkönyvön is, a megfigyelésen, amelynek az a feladata, hogy mindent görcsösen ugyanúgy rögzítsen, ahogy elhangzott. E tekintetben ez a szöveg olyan szigorúan meg van szabva, mint a Biblia. A szereplők olykor elfogadóan, máskor dühösen ismétlik meg az adott mondatot, hiszen az ismétlés automatikusan kiragadja őket a helyzetből: elidegenít. A szövegűség is egyfajta komoly, egyszersmind ironikus kérdést vet fel: ha egyetlen szót sem lehet felcserélni, akkor ez a színház szigorúbban bánik a Securitate jegyzőkönyvével, mintha Csehovot vagy Shakespeare-t játszana; mindez olyan benyomást kelt, mintha még nem tanulták volna meg teljesen a szöveget. Ugyanakkor megfigyelési jegyzőkönyvekről lévén szó, az eredetiben bizonyos mondatokat aláhúztak, bekarikáztak. Ezeket az extratextuális jeleket is hangsúlyozzák, a kamera olykor meg is mutatja. Egy helytelen mondatot pedig a főszereplő író így kommentál: ezt Dorin Tudoran aligha mondhatta.

Az előadás fő színházi kulcsa maga az ismétlés. Hogy aznap este ki kicsodát játszik, sorshúzással döntik el; ilyen fogást gyakran láttunk már színpadon. Ez itt azonban csak kiindulópont. Az előadás során nemcsak sokszor cserélődnek a szerepek és a szereplők – ezzel is találkozunk már –; itt egy kucsma, sál, zakó jelzi, hogy ki kit játszik. A dramaturgiai feszültség és a nézőpontok megsokszorozásának fő eszköze az, hogy a tízoldalnyi szöveg számtalan jelenetét, mondatát, passzusát, párbeszédét a szereplők a „Megismételjük!” bejelentése után újrátstsszák. Ez pedig mindig valami újat hoz: új nézőpontot, egészen új hangsúlyokat, új attitűdöt, értelmezési lehetőségeket, amitől a jelenet teljesen új hermeneutikai dimenzióba kerül. Van jelenet, amelyet ötször is megnézhetünk, szinte már euforikusan várva az újabb értelmezési lehetőségre, ami a groteszk, habzó hiperboláig nagyítja fel játékosan a párttitkári örületet. Az előadás ezzel a gesztussal nem kevesebbet állít, mint hogy a leírt szó – ez esetben a megfigyelési dosszié – még ha szó szerinti jegyzőkönyv is, önmagában aligha alkalmas arra, hogy belőle a múlt akármilyen kis szeletét is megismerjük. Hiszen nem tudhatjuk, hogy a szavak milyen hangsúllyal hangzanak el, s milyen gesztusok kísérik. Hogy a párttitkár meggyőződésből, kötelességből beszél-e, vagy egyenesen az asztal alá rejtett mikrofonba üzen az örökre jelen lévő harmadik félnek, netán eleve összekacsint azzal, akit vádol – végső soron hogy ő milyen mértékben áruló, együttműködő partner. Azt sem tudhatjuk, hogy az 1984-ben a jegyzőkönyv szerint is elképesztően bátor mondatokat mondó hős – mint például „Este hat után én semmit nem látok az utcán”, vagy hogy nem áldozhatja fel a gyermekét azzal, hogy ott marad az országban – mennyire megtört, elszánt, meggyőződhet stb. ember. Sem pedig, hogy az írószövetség elnöke hogyan próbálja győzködni Tudorant, hogyan mondja

azt, hogy az írónak a saját hazájában a helye: demagóg, üres szavakként vagy átélt igazságokként.

Az előadás legfőbb erénye az az okos játék, amely a dokumentumanyag színházi kiaknázásában jelenik meg. Az örökös újrátstsszás elhitheti, hogy a múlt csak részlegesen ismerhető meg, árnyalatai, emberi anyaga, töltete nélkül. A szerepcserék ugyanakkor lehetővé teszik, hogy szinte mindig más-más hősökkel, besúgókkal ismerkedjünk meg. A hős szerepét játszó színész azonosságának megtörésével az előadás azt is állítja: a színháznak nem az a dolga, hogy hősöket mutasson fel, hanem helyzeteket. A színészek a szerepcserénél gyakran azt mondják: „én eddig tudtam elmondani”. A hős terhe ugyanolyan nagy, mint az árulóé. És ez így együtt mind a múlt terhe. Az állandó váltás, csere, újrátstsszás folyamatosan elidegenít, amire a nézői reflexió felerősítése miatt van szükség. Nem egy történetbe kell beleélnie magát a nézőnek, hanem a számtalan lehetőséget átgondolnia. Négy kiváló fiatal színész prezentálja e játékot. Az előadás néha ki-ki szól a múltból a jelenbe, mintha a színészek képtelenek volnának magukat megfektetni, nem tudnák elhallgatni a múlt és a jelen összefüggéseit.

Az előadás szerves része a közönséggel való párbeszéd a tapsrend után. Kibeszélés kezdődik: saját tapasztalatok megosztása. Szembesülnöm kell azzal, hogy van olyan nemzedék, amelyik semmit sem tud szülei múltjáról. Az egyetemisták nem arra a kérdésre nem tudnak válaszolni, hogy mi történt a nyolcvanas években (ezt a fogékonyabbak akár a kortárs román filmekből is megérthetik). Hanem amikor azt tudakoljuk tőlük, honnan tudhatják, hogy közvetlen környezetük, családjuk, szüleik mit tettek, hogyan viselkedtek a diktatúra éveiben – pontosabban hogyan működtek együtt vagy sem –, legfeljebb annyit „tudnak”, hogy az ő szüleik biztosan nem árulók (emögött persze semmi más nincs, csak a bizalom, a hit és végső soron a nem tudás). De nem is figyelték meg őket, mondja egyik-másik diák, ahhoz nem voltak elég fontosak. Vagy mégis...?, bizonytalanodnak el. Akkor mit tudhatunk biztosan?

A rendező végül elmondja, hogy amikor e jegyzőkönyv színrevitele mellett döntöttek, megkérdezte a hajdan megfigyelt román író, hogy kié a szöveg jogdíja. Bármilyen nevetségesnek tűnik a kérdés, ezek a szövegek nem állnak senki szerzői jogi tulajdonában. Ami senkié, az az egész társadalomé – a jog is, de a teher, a kötelesség is.

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

Az idei POSZT versenyprogramját négytagú kuratórium válogatta. Megkértük a kurátorokat, írják össze azt a listát, amelyet akkor nyújtottak volna be, ha egyedül válogatnak. Alább közöljük az eredményt.

A POSZT VERSENYPROGRAMJA:

NAGYSZÍNHÁZ:

Friedrich Dürrenmatt: *János király* – Örkény István

Színház, Budapest. Rendező: Bagossy László

Molière: *Scapin, a szemfényvesztő* – Csokonai

Színház, Debrecen. Rendező: Silviu Purcărete

Mohácsi István és Mohácsi János (William

Shakespeare műve alapján): *Szentivánéji álom*

– Weöres Sándor Színház, Szombathely. Rendező:

Mohácsi János

Bessenyei György: *A filozófus* – Katona József

Színház, Budapest. Rendező: Gothár Péter

William Shakespeare: *Makrancos Kata* –

Vígszínház, Budapest. Rendező: Gothár Péter

Jane Austen: *Értelem és érzelem* – Petőfi Színház,

Veszprém. Rendező: Valló Péter

Henrik Ibsen: *Hedda Gabler* – Állami Magyar

Színház, Kolozsvár. Rendező: Andrei Șerban

KAMARA- vagy STÚDIÓSZÍNHÁZ:

Sütő András: *Egy lócsiszár virágvasárnapja* –

Nemzeti Színház, Budapest. Rendező: Znamenák

István

Katona József: *Bánk bán* – Katona József Színház,

Kecskemét. Rendező: Bagó Bertalan

Tennessee Williams: *Vágyvillamos* – Radnóti

Miklós Színház, Budapest. Rendező: Zsótér Sándor

Torsten Buchsteiner: *Nordost* – Katona József

Színház, Kamra, Budapest. Rendező: Forgács Péter

Spiró György: *Koccanás* – Mórícz Zsigmond Színház,

Nyíregyháza. Rendező: Tasnádi Csaba

Israella Margalit: *Trió* – Vörösmarty Színház,

Székesfehérvár. Rendező: Galambos Péter

Iskely Csaba: *Bányavirág* – Marosvásárhelyi

Nemzeti Színház Tompa Miklós Társulata –

Yorick Stúdió. Rendező: Sebestyén Áb

Zappe László

Krisztus és Barrabás

A POSZT történetének legkülönösebb válogatási időszakán vagyunk túl. Az elején a fesztiválnak nem volt művészeti vezetője, három válogató volt, szó nem esett a Magyar Teátrumi Társaság szerepéről az országos találkozó szervezésében, viszont érvényben volt a Magyar Színházi Társaság és a Színházi Kritikusok Céhe közötti megállapodás a válogatók személyéről. Időközben lett művészeti vezető, négyen válogattunk, a Teátrumi Társaság résztulajdonos lett a POSZT Kft.-ben, a jövő évi válogatásnál pedig a Kritikuscéhről már szó sem esik. Mindez semmire sem mentés, de sok mindent megmagyaráz.

A problémák azonban már e változások előtt elkezdődtek. A Színházi Társaság vezetői és a Kritikuscéh nem egyformán vélekedett a válogatás nyilvánosságáról. Az utóbbi szerint a válogatásnak nem feltétele, hogy a kritikus felfüggeszse tevékenységét, az előbbi viszont veszélyesnek tartotta, ha a válogatók egyike rendszeresen nyilvánosságra hozza véleményét. Én személyes okokból sem tartottam elképzelhetőnek, hogy egy évre szüneteltessem a kritikaírást, és elvileg is úgy gondolom, hogy sokkal szerencsésebb lenne, ha az egész válogatási folyamat a legteljesebb nyilvánosság előtt zajlana. A Kritikuscéh magává tette az álláspontomat, és végül a Színházi Társaság is elfogadta. Így a *Népszabadság* 2011. március 7-i számában, a soros hétfői cikkemben közzétehettem: „E sorokat már a 2012-es Pécsi Országos Színházi Találkozó egyik válogatójaként írom... és nem hiszem, hogy ez a feladat összeegyeztet-

hetetlen lenne a folyamatos kritikai tevékenységgel... Egy-egy megjelent véleményből egyébként sem lehet a POSZT-on való részvétel esélyeire következtetni. Hárman válogatunk, és végleges véleményünk csak egy esztendő múlva fog kialakulni. Addig persze lehet előjeleket keresni és találgatni, de nem érdemes.”.

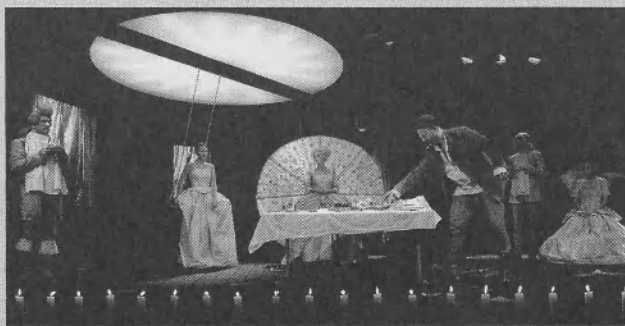
A válogatói és kritikai tevékenység összeegyeztetése nem is okozott problémát egészen az eredményhirdetésig. Ekkor kiderült, hogy előzetes figyelmeztetésem nem volt oktalan, bár meghallgatásra nem talált. Pintér Béla csodálkozott el azon, hogy miután rajongó cikkben méltattam a *Kaisers TV*, *Ungarnt*, az mégsem került be a programba. Holott csak a legnyilvánvalóbb történt: válogatótársaim, akkor már hárman, leszavaztak. Mint ahogy, ellenkező előjellel, ez történt a vígszínházi *Makrancos Kata* esetében is, de ez valahogy senkinek sem szúrt szemet.

Ez azonban mindössze apró személyes kellemetlenség. A válogatási folyamatot sokkal súlyosabban befolyásolta a két színházi szervezet léte, illetve tisztázatlan viszonya. Márta István új művészeti vezetőként ragaszkodott a negyedik válogató beiktatásához, azzal a nyilvánvaló céllal, hogy a Teátrumi Társaság szellemisége is valamiképpen képviselve legyen. Másik kérése az volt, hogy egy színháztól, illetve egy rendezőtől legfeljebb egy előadás szerepeljen a versenyprogramban. Ezt akkor a minőségelv jegyében visszautasítottuk. Én úgy fogalmaztam, hogy a minőségelven belül törekedjünk a legszélesebb merítésre. A végeredmény ismeretében nyilvánvaló, hogy ennek a fordítottja történt: a területi elv szinte észrevétlenül vette át a prioritást, így a főváros-vidék paritáson belül érvényesült a minőségi elv. Távrolról és sántikáló hasonlattal a Krisztus–Barrabás-történet jut eszembe róla.

Ez azonban még mindig tekinthető egyedi, csak ezt az átmeneti évet érintő problémának. Ehhez képest talán jelentéktelennek, technikai részletkérdésnek látszhat a jelölési rendszer kérdése. Több válogató ese-



Hedda Gabler (Koložsvár)
Biró István felvétele



A filozófus (Katona)
Koncz Zsuzsa felvétele



Bánk bán (Kecskemét)
Walter Péter felvétele

tében mégis alapvetően befolyásolhatja a végeredményt. Nem mindegy ugyanis, hogy ki mit lát. Nem kerülhet be olyan előadás, amelyet csak egy válogató látott, de nem lehet vitatni sem az olyan előadás beválogatását, amelyet valaki nem látott. Márpedig a jelölési rendszer következtében mindkettőre akad példa. Bizonyos színházak eleve méltóságukon alulnak tartják, hogy jelöljenek, és ez sok esetben érthető is. Ahogyan az is, hogy a színigazgatók szívesebben jelölnének kevéssel a végső határidő előtt. Hiszen honnan tudnák májusban vagy szeptemberben, hogy melyik előadás lesz a legjobb februárig? (Igaz, ezt január 15-én sem feltétlenül tudhatják.) De az is biztos, hogy hat hét alatt gyakorlatilag lehetetlen az összes jelölt produkciót megnézni. Így az a képtelen helyzet áll elő, hogy a válogatók tíz és fél hónapon át szinte vaktában járnak színházba, olykor napi két-három előadást is megnéznek, a végén mégis kimaradnak jelölt előadások, sőt a programba is bekerülnek olyanok, amelyeket nem láttak valamenynyien. Én például a válogatási időszakban hiába néztem meg háromszáznegyven előadást, köztük mintegy kétszázhetvenet válogatói szándékkal, tíz jelölt produkcióra képtelen voltam eljutni. Köztük volt a veszprémi *Értelem és érzelem* is, amelyet már bizonyára csak a POSZT-on fogok látni. A szegedi *Hedda Gabler*t viszont, amelyet színháza nem jelölt, február végéig csak én láttam, s akkor már hiába hívtam volna fel társaim figyelmét rá, lehetetlen lett volna megnézniük, holott feltétlenül izgalmasabbnak gondolom egyik-másik beválogatott előadásnál.

Ami a végeredményt illeti, nincs komoly kifogásom nyolc előadás jelenlétével kapcsolatban. Ezek a *János király* (Örkény Színház), a *Vágyvillamos* (Radnóti Színház), a *Scapin, a szemfényvesztő* (Debrecen), a *Bánk bán* (Kecskemét), a *Koccanás* (Nyíregyháza), a *Szentivánéji álom* (Szombathely). (Bár Mohácsitól szívesebben láttam volna a székesfehérvári *Csárdáskirálynőt*, ha kicsit jobb a színészi és az énekesi teljesítmény.) A határon túlról pedig a koložsvári *Hedda Gabler* és a marosvásárhelyi *Bányavirág* mellett örültem volna még a szabadkai Kosztolányi Dezső Színház *Éljen a szerelem!* című produkciójának. Három előadás helyett az adott színházból mást pártoltam: a Katonából a *Dilettánsok*at vagy a *Kispolgárokat* és mindenképpen *A mi osztályunk*at *A filozófus* és a *Nordost* helyett, a Nemzetiből pedig *A tanítónőt* az *Egy lócsiszár virágvasárnapja* helyett. A vígszínházi *Makrancos Kata* és a székesfehérvári *Trió* beválogatásával nem tudok azonosulni, a veszprémi *Értelem és érzelem*ről pedig nincs véleményem.

Végül a saját tizennégyes listám a következő lenne: *Yerma* (Radnóti Színház), *Tarelkin halála* (Örkény Színház), *Vízkereszt* (Zsámbék – a kaposvári Mohácsi-osztály vizsgálja), *Dilettánsok* (Katona József Színház), *Vágyvillamos* (Radnóti Színház), *János király* (Örkény Színház), *Csárdáskirálynő* (Székesfehérvár), *A tanítónő* (Nemzeti), *A mi osztályunk* (Katona József Színház, Kamra), *Kaisers TV*, *Ungarn* (Pintér Béla Társulat), *Hedda Gabler* (Koložsvár), *Éljen a szerelem!* (Kosztolányi Dezső Színház, Szabadka), *Bányavirág* (Marosvásárhely), *Koccanás* (Nyíregyháza).

Rockenbauer Zoltán

Dilemmák

Csak a minőség! – adtuk ki a válogatás egyetlen szempontját önmagunknak. Elszántak voltunk az objektivitásra. A *minőséget* persze nehéz definiálni – meg sem próbáltuk –, így már az is szubjektív, ki mit ért minőségen. E szabállyal valójában nem akartunk mást, mint kizárni a mérlegeleésből a világnézeti, területi, szövetségi – egyszerűen a színpadon kívüli – szempontokat. És igen, a függetlenek érdekében sem alkalmaztunk „pozitív diszkriminációt”: bármennyire színvonalas volt is a Pintér Béla Társulat, a *Maladype* vagy a *FÜGE* egy-egy produkciója, a végső rostán a közös bölcsesség más előadásokat jobbnak ítélte. (A későbbiekre nézve megfontolandó lehet, hogy miként a „határon túliak” számára, úgy a „függetleneknek” is tartson fenn a POSZT versenyszínterét.) Úgy vélem hát, többé-kevésbé sikerült tartani magunkat az elhatározásunkhoz, ki-kinek legjobb lelkiismerettel jelölte, amit a legjobbnak tartott, és így végre menő viták nélkül sikerült a végső konszenzust is kialakítani.

A szándék óhatatlanul sérült olykor. Az *ember tragédiája* a Nemzetiben vagy a szegedi Dóm téren előadott változata sajnos bemutathatatlan a pécsi játszóhelyeken, akárcsak a Vígszínházra tervezett *Rómeó és Júlia*. És tartottuk magunkat ahhoz a kéréshez is, hogy egy helyről lehetőleg csak egy előadás jöjjön. Ám mindezeknél súlyosabb dilemmát jelentett számomra a felismerés, hogy a „válogató” szeme nem szükségszerűen azonos a „kedvtelésből nézőével”. A „kvalitást” kerestem, és nem feltétlenül a „nekem tetsző” előadásokat. Mi ez a kettősség? Hát nem az a „szép”, ami „érdek nélkül tetszik”? Nem feltétlenül. Színházba járóként nem választom el az előadást a műtől. Ha magát a darabot



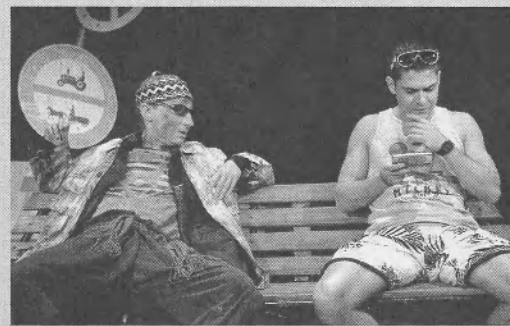
Egy lócsiszár virágvasárnapja (Nemzeti)

Koncz Zsuzsa felvétele



Bányavirág (Marosvásárhely – Yorick Stúdió)

Bartha László felvétele



Koccanás (Nyíregyháza)

Nagy Erzsébet felvétele

nem szeretem, a mégoly jó színrevitel sem ragad magával. Válogatóként függetleníteni kell magamat ettől az érzéstől. Mondok példát: a *Vágyvillamost* megfáradt darabnak tartom – elnézést a Tennessee Williams-rajongóktól –, ám le a kalappal a Radnóti Színház előadása előtt! (Most akkor tetszett nekem?) A fordítottja ritkább. De mondok erre is példát: a *Nordost* esetében elegendő volt a hatáshoz, hogy a rendezés szinte kizárólag a szöveg szuggesztivitására építsen.

Gyalog-pestiként viszonylag ritkán jutottam el az elmúlt években vidéki játszóhelyekre. Korábban sosem kellett elgondolkodnom azon a különbségen, hogy mennyire más, ha egy városban több tucat színház van, mint ha egynek kell kiszolgálnia az ott lakók igényeit. A fővárosi társulatok ebből szempontból irigylésre méltó helyzetben vannak: sokkal inkább megengedhetik magunknak a specializálódás, az önálló arculat luxusát. Ez a mívés csiszoltság meg is látszik a legjobbaknál: összeérett csapat, átgondoltan szerkesztett repertoár, markáns stílus, hűséges rajongók. Ám egy vidéki város színházának a potenciális publikum teljes ízlésspektrumára kell alapoznia. Így kerülhet a repertoárba operett, felhőtlen szórakozást kínáló vígjáték, veretes tragédia, elvont kortárs darab, „hagyományos felfogás” és „rendezői színház” együtt. Alkalmas lehet egy társulat mindenre? Szabad-e negligálni a szélesebb közönségigényeket egy jó *műhely* kialakítása érdekében?

Ennyi morfondírozás után, íme, a minden kötöttség nélküli listám a leginkább szeretett előadásokkal:

János király (Örkény István Színház)

Scapin, a szemfényvesztő (debreceni Csokonai Színház)

Makrancos Kata (Vigszínház)

A filozófus (Katona József Színház)

Protokoll (Radnóti Miklós Színház)

Pillantás a hídról (Örkény István Színház)

Nordost (Katona József Színház, Kamra)

Billy világa (Pesti Színház)

Tarekin halála (Örkény István Színház)

Bánk bán (kecskeméti Katona József Színház)

Yerma (Radnóti Miklós Színház)

Trió (székesfehérvári Vörösmarty Színház)

Caligula (Kolozsvári Állami Magyar Színház)

Cseresznyés kert (Szabadkai Népszínház)

Négy fővárosi színház – Örkény, Katona, Radnóti, Nemzeti – szinte minden, a válogatási periódusba tartozó előadását olyan nívónak éreztem, hogy tulajdonképpen akármelyiket jó szívvel javasolnám a pécsi ver-

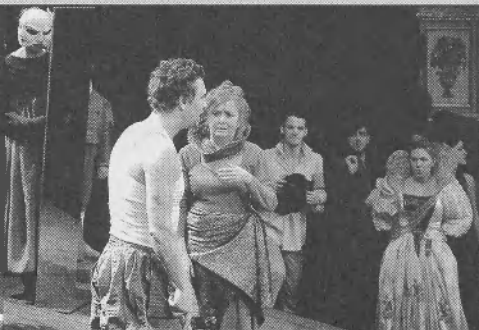
senyre. Az abszolút kedvenc *János király* mellett a *Tarekin halála* volt a legötletesebb, és ez a rendezés kívánta meg a legtöbb színészi bravúrt. A nyelvi leleményesség szempontjából Varró Dániel sziporkái éppúgy lenyűgöztek a Vig Shakespeare-előadásaiban, mint Térey János kifinomult, egyszerre korszerű és patinás verselése a Radnóti Színházban, illetve Bessenyei György archaikus báji nyelvezetének mehökkentően szellemes megjelenítése a Katona színpadán. A *János király*, a kecskeméti *Bánk bán* vagy a kolozsvári *Caligula* diszleteinek találékonyasága, a *Yerma* balladisztikus sötétsége, a *Scapin* kiszámított és folyamatosan mozgásban tartott színpadképe, a *Trió XXI.* századba plántált romantikája éppúgy kedvemre valók voltak, mint az, ahogy a szabadkaiak már a játéktér kiképzésével is beszippantottak Csehov drámájába. A *Billy világa* sokrétűen járta körbe az emberi kommunikáció létező nehézségeinek problémáját: a siket artikulációtól, a dadogáson, távol-keleti nyelv tanulásán, jelelésen, szinkronizáláson, feliratozáson át az érzelmi gát okozta kapcsolatteremtési defektek megjelenítéséig. Sorolhatnánk a színészi teljesítményeket, melyek önmagukban képesek voltak eladni egy-egy előadást: Nagy Ervin, Fullajtár Andrea, Debreczeny Csaba, Trill Zsolt, Szemenyei János, Fekete Ernő, Pál András, Weber Kata lebilincselő alakításait, de nincs rá hely, hogy valamennyit számba vegyünk. Ám a főszereplők mégoly hatásos, egyéni produkcióinál is többet ér, ha a kis szerepek is rendre a legmagasabb nívót hozzák, amit leginkább az Örkényben és a Katonában tapasztaltam.

Erőpróba a laikusnak ennyi előadást végignézni, de csak hálás lehetek érte a sorsnak, hogy átfogó keresztmetszetet kaphattam a hazai színjátszás mai állapotáról. És ebből a szempontból még a gyengébb esték is élményt jelentettek, mert sajátos helyi értékkel bírtak.

Lőrinc Katalin

Listáim

14: *A filozófus* (Katona József Színház/Gothár Péter); *János király* (Örkény István Színház/Bagossy László); *Csárdáskirálynő* (székesfehérvári Vörösmarty Színház/Mohácsi István és Mohácsi János); *Nordost* (Katona József Színház, Kamra/Forgács Péter); *Karrier* (debreceni Csokonai Színház/Andrzej Bubień); *Scapin, a szemfényvesztő* (debreceni Csokonai Színház/Silviu Purcărete);



Makrancos Kata (Vígyszínház)

Koncz Zsuzsa felvétele



Szentivánéji álom (Szombathely)

Mészáros Zsolt felvétele



Scapin, a szemfényvesztő (Debrecen)

Máthé András felvétele

Zarándokének (szombathelyi Weöres Sándor Színház/Jeles András); *Caligula* (Pécsi Nemzeti Színház Kamaraszínháza/Szőcs Artúr); *Bányavirág* (szabadkai Kosztolányi Dezső Színház/Sebestyén Ába); *Makrancos Kata* (Vígyszínház/Varró Dániel–Gothár Péter); *Szentivánéji álom* (szombathelyi Weöres Sándor Színház/Mohácsi István és Mohácsi János); *Rosencrantz és Guildenstern halott* (Szputnyik Hajózási Társaság/Gigor Attila); *Vágyvillamos* (Radnóti Színház/Zsótér Sándor); *Koccanás* (nyíregyházi Móricz Zsigmond Színház/Tasnádi Csaba).

Hasonló színvonalú, de a válogatási feltételek miatt kimaradt:

13: (A válogatás feltételeiről, ezek „alakulásáról” és következményeiről már beszélhettem a nyilvánosság előtt, többek között a *szinhaz.hu*-n is; ezúttal helyszűke miatt nem térnék ki rájuk.) Ebből **9 játéktérbeli vagy műfaji sajátosságai** okán került ki, **4 pedig az „1 helyszínről 1 előadás menjen”** elv alapján maradt alul.

Ez a **9:** *Az ember tragédiája* és a *Szent Johanna* (mindkettő Nemzeti Színház és Alföldi-rendezés): kivételes, a térhasználatban is rejlő ereje mindkét előadásnak sérült volna, ha a Pécsi Nemzet Színház játéktérébe préselődik/amputálódik; *Nehéz istennek lenni* („kihelyezett” kamion/Mundruczó): a térhasználat nyilvánvalóan kizárta (de a tetszés is csak nálam volt egyértelmű); *Troilus és Cressida* (Forte Társulat/Horváth Csaba): szabadterre konstruált térélménye sérült volna – táncos fogalmazása műfajilag támadható ugyan, de a teljes Shakespeare-szöveg prezentálása ezt felülírja; *Caligula helytartója* (FÜGE/Szikszai Rémusz): a Zsámbékra tervezett előadás már a Gödörben is veszített eredeti feszességéből, bár sokáig érveltem mellette, végig felve: mi lehet belőle a pécsi Kamaraszínházban?; *Ibusár* (egri Földszint 2. Színház/Nádas Erika): bár még egy szereplője van, de mégis inkább mono, lakásszínházban bemutatva; *Roadmovie* (Baróthy angyalai/Máté Zsolt): bravúrja épp a piciny tér használata; *East-Balkán* (Bárka Színház/Vidovszky György): inkább ifjúsági/dokumentarista, hasonlóan a *Szóról szóra* (Panodrámá/Lengyel Anna) rendhagyó dokumentumjátékához.

Ez a **4** saját színházbeli produkcióval szemben maradt épp hogy alul: *Pillantás a hídról* (Örkény Színház/Mácsai Pál); *A tanítónő* (Nemzeti Színház/Novák Eszter); *A mi osztályunk* (Katona József Színház, Kamra/Máté Gábor); *Yerma* (Radnóti Színház/Rába Roland).

A 2011. kora nyárra jellemző szakmapolitikai „hangulat”, a vidéki kontra budapesti feszültségek okán nálam elsőbbséget kapott a hazai vidéki színházak szemlézése

a határon túliakéval szemben. Rengeteget tapasztaltam országsszerte, hogy a közönsége miként éli ott társadalmi eseményként a színházba járást. S mivel egy vidéki város színházának talán még inkább létkérdés, hogy megfelelően közönségének, éppen ezért volt különös élmény, ha rizikót vállaltak egy-egy produkcióval: szokatlan időbe, térbe helyeztek ismert témát, vagy éppen rétegproblémát feszegettek. A fenti 14 között már említettekén kívüli

6 vidéki kurázi listám: *Bánk bán* (Kecskemét/Bagó Bertalan); *Nóra* (Tatabánya/Guelmino Sándor); *Boldogtalanok* (Kecskemét/Szász János); *Pont com* (Pécs/Dömötör András); *Trió* (Székesfehérvár/Galambo Péter) és talán még *A Gézagyerek* (Győr/Forgács Péter).

„*Tematikai fókusz*” listám **8** darabja a lehető legkülönbözőbb struktúrában dolgozó művészekről a mi kis „kelet-közép-európai” sínylődéseinkről, szellemesen és elkötelezetten, egyesek szarkasztikusan, mások hipernaturalista vizsgálódással, megint mások költőibb vagy abszurdabb eszközöket keresve: *Kaisers TV*, *Ungarn* (Pintér Béla Társulat/Pintér Béla); *Deilephila* (KOMA/Felhőfi-Kiss László); *Cseresznyés kert* (Szabadkai Népszínház/Bérczes László); *Kvartett* (Aradi Színház/Balog József); *Prága, főpályaudvar* (Pécsi Harmadik Színház/Vincze János); *Deviancia* (Temesvári Csiky Gergely Színház/Németh Ákos); *Lángoló kerékpár* (Bárka Színház/Kamondi Zoltán); *Csörte* (Békés Megyei Jókai Színház/Fekete Péter).

Van egy listám olyan előadásokból, amelyeknek a *valamelyik fele tetszett*, tehát mintha a kényszerű sietség áldozataként maradt volna egyenetlen; ezekből **3** mintegy a közepétől „pörgött fel”: *Ahogy tetszik* (HOPPart/Koltai M. Gábor); *Éjféle mesék* (Bárka Színház/Vladiszlav Troickij); *Szabadesés* (Bárka Színház/Göttinger Pál). Amelynek pedig pont az első felvonása sikerült „ütősre”: *Rómeó és Júlia* (Vígyszínház/Eszenyi Enikő).

Végezetül rövid magyarázat: miért szerepel **14-es** listámon két előadás Debrecenből és kettő Szombathelyről. Ez a választás nem csupán a már említett elismerésemet jelzi a népszínházi jellegű, „biztonságos” játék alternatíváját megkockáztató vidéki intézmények felé, hanem: óriási öröm számomra az, amikor a színen egy, a teljes emberi fizikummal megélt játéktípust érzékelek. S nem a táncos mondatja ezt velem, aki mindenképp mozgást kíván látni a színpadon, hiszen idesorolom a *Nordostot* is, ahol három színész szinte mozdulatlanul éli végig a drámát, és mégis mozog általuk minden, a néző pedig aktívan figyel. De „fizikai” színháznak –



Trió (Székesfehérvár)
Maczkó Csaba felvétele



Vágyvillamos (Radnóti Színház)
Koncz Zsuzsa felvétele



Értelem és érzelem (Veszprém)
Melczer Zsolt felvétele

s a legtöbb hazai előadáshoz képest alternatívának – gondolom azt is, amit Gothár Péter vagy a Mohácsi testvérek művelnek. (Ha támadnák a Csárdáskirálynő-választásom a műfaja miatt: Mohácsiék igazi drámai színházat teremtenek itt, melyben mellesleg dalra is fakadnak színészek...) Jeles András fizikalitása pedig bizarr költészet, magányos *delicatessen*.

Bicskei István

Válogatási jegyzetek

1. Sütő András: *Káin és Ábel*. Egri Gárdonyi Géza Színház, rendezte: Blaskó Balázs.

Az előadás üzenete fontos számomra. A hit, a testvéri szeretet az út, amely a felemelkedéshez vezet. Az előadás végén a kitisztult megfeszített képe adja meg a feleletet erre a kérdésre. A díszlet is csodálatos, és a színészi alakítások is jók.

2. Bessenyei György: *A filozófus*. Katona József Színház, rendezte: Gothár Péter.

Nagyon szellemes, kitűnő alakítások, pergő, az archaikus nyelvet példa értékűen használó előadás.

3. Jane Austen: *Értelem és érzelem*. Veszprémi Petőfi Színház, rendezte: Valló Péter.

Szellemesen megrendezett, romantikus előadás, remek színészi alakításokkal és rendhagyó színpadi képpel, mely igazi kihívás a játékokra, de „filmszerű” játékvitelre is provokálja mind a rendezőt, mind a színészeket.

4. Molière: *Scapin, a szemfényvesztő*. Debreceni Csokonai Színház, rendezte: Silviu Purcărete.

Ritka színházi pillanat! Nagyszerű alakítások. Szellemes, mégis megrendítő előadás.

5. William Shakespeare – Varró Dániel: *Makrancos Kata*. Vígszínház, rendezte: Gothár Péter.

Merész, látványos, az új fordítás remek. Az emberi értékek degradált „szemétdombjából” épül, majd tisztul le az előadás.

6. William Shakespeare alapján írta Mohácsi István és Mohácsi János: *Szentivánéji álom*. Szombathelyi Weöres Sándor Színház, rendezte: Mohácsi János.

Mohácsi János kijelentette, hogy nem szereti a darabot, nyilván ezért is született meg az átirat. Egy momentumot ragadott ki a szövegből, amely meghatározza az előadást és annak hangulatát: az esőt. Amely esik, ha

kell, ha nem, de mégsem tudja szürkévé és unalmassá tenni az előadást! Remek, nagyon szellemes színészi alakítások. A mai fülnek, a mai emberhez szól!

7. William Shakespeare: *János király*. Örkény István Színház, rendezte: Bagossy László.

Nehéz volt az Örkény Színház idei évadából választani! De ez az előadás mégis kiemelkedik a többi közül. A rendkívül érdekes koncepció és a színészek bravúros játéka nyűgözi le a nézőt.

8. Dante Alighieri: *Pokol*. Maladype Bázis, rendezte: Balázs Zoltán, mozgás: Szöllősy András.

Érdekes koncepció, a tömeget nagyszerűen mozgató látványszínház, ahol a fény, a zene meghatározó szerephez jut. Nagyon jó ritmusú előadás, annak ellenére, hogy a szöveget mondó színészek szinte teljesen statikusak.

9. Kiss Judit Ágnes: *Prága, főpályaudvar*. Pécsi Harmadik Színház, rendezte: Vincze János.

A történet hétköznapisága ragadott meg ebben az előadásban. A mai társadalom emberének mindennapjairól szól. Nem látványszínház, de őszinte, és a színészek játéka igaz és hiteles.

10. Tennessee Williams: *Vágyvillamos*. Radnóti Miklós Színház, rendezte: Zsótér Sándor.

11. Henrik Ibsen: *Nóra*. Tatabányai Jászai Mari Színház, rendezte: Guelmino Sándor.

Ezt a két előadást azért szerettem, mert két rendkívül jó női alakítást láttam Kovács Adél és Balsai Móni színésznőktől. Megértem, hogy a POSZT nem a színészek fesztiválja, de ott lenne a helyük!

12. Sütő András: *Egy lócsiszár virágvasárnapja*. Nemzeti Színház, rendezte: Znamenák István.

Nem hinném, hogy kritikát kellene írnom az előadásról, engem a vizuális koncepciója ragadott meg, jó színészi alakításokkal.

13. Henrik Ibsen: *Hedda Gabler*. Kolozsvári Állami Magyar Színház, rendezte: Andrei Șerban.

Érdekes és szép a tér, amelybe az előadást helyezi a rendező. Șerban úr mindig rendkívül izgalmasan vezeti színészeit, ezért láthatunk előadásaiban felejthetetlen alakításokat. Így van ez a kolozsvári *Hedda Gabler*ban is. Világ színvonalú előadás!

14. Székely Csaba: *Bányavirág*. Marosvásárhelyi Nemzeti Színház Tompa Miklós Társulata – marosvásárhelyi Yorick Stúdió, rendezte: Sebestyén Ábá.

Egyszerű emberek küzdelmei, kapcsolatai, megrázó hétköznapijai. Az alkohol brutális hatását, az elvágódás reménytelenségét tükrözi az előadás. Maradandó színészi alakítások. Számomra felejthetetlen előadás.

Egy kicsit fölé kell lőni



Schiller Kata felvétele

BESZÉLGETÉS BÁTYAI EDINÁVAL

– A Szegedi Szabadtéri Játékok életkoráról két számot találtam: 60 és 80. Melyik a helyes?

– A rendezvény 1931-ben nyitott egy passiójátékkal. Azóta a koroknak megfelelő metamorfózisokon ment keresztül, és mára a legjelentősebb nyári fesztivállá nőtte ki magát. Tavaly lett tehát nyolcvanéves, de közben 1939 és 1959 között, a háború és egyéb nehézségek miatt, húsz év kimaradt.

– Statisztikájuk szerint a hatvan aktív nyár alatt kilencszáz előadást tartottak, háromszázharminc bemutatóval. Milyen korszakokra bontható ez a hosszú idő?

– A szellemiségét tekintve ez mindig klasszikus népszínház volt, és erről az útról szerencsére senki nem akart letérni, nem akarta egyetlen téma vagy egyetlen műfaj szolgálatába állítani a rendezvényt. Végig megmaradt a próza, a tánc és a zenés műfaj, ez utóbbin belül az opera, az operett, a kilencvenes évektől pedig a musical és a rockopera is.

– Tehát mindent mindenkinek?

– Igen.

– A fesztiválok jellege és kínálata sokszor az igazgató vagy intendáns személyéhez, művészi meggyőződéséhez és ízléséhez kötődik, ami szerintem teljesen rendben van. A jelentős fesztiváloknál olykor határozottan érezhető a vezetőválasztás, és a közönség kíváncsian várja az újat.

– Én kulturális menedzser vagyok. A fesztivál művészeti arculatát a művészeti vezető, Kesselyák Gergely határozza meg. Annak pedig, úgy gondolom, nem a vezetőséget, hanem az előadások mondanivalóját és minőségét kell tükröznie.

– Hogyan foglалható össze a fesztivál küldetése?

– Nagyon alázatosnak kell lenni a művekkel, alkotókkal, művészekkel és a közönséggel szemben. Ismernünk kell a közönség igényét, és nem azt kell kiszolgálni, hanem mindig egy kicsit „fölé lőni”. Ez a művészeti vezető és az én életfilozófiám is. Az, hogy két

hónapig a mi városunkban dolgozik egyszerre a legtöbb Kossuth-díjas, Liszt-díjas, Jászai-díjas és Erdemes Művész, beleértve a rendezőket, jelmez- és díszlettervezőket és vezető színészeket, már eleve magas minőséget garantál.

– Ez az örök dilemma: kiszolgáljuk-e az eleve sokrétű közönség – sokszor csak vélt – igényét, gondolván, hogy csak akkor jön be az előadásokra, vagy ízlést is nevelünk?

– Nevelni kell, folyamatosan. Elnézést a hasonlatért, de egy gyerek sem tudja mindig, hogy hosszú távon, a fejlődése érdekében neki mi a jó – a mi felelősségünk, hogy amit kínálunk, nyitottá tegye a közönséget az új iránt, és fejlessze a befogadóképességét. Úgy gondolom, jó úton járunk, mert gazdaságilag ez az ország egyik legstabilabb nyári színháza, és mindig nagyon jó visszajelzéseket kapunk a közönségtől és a szakmától is. Az eredményeinket tavaly a Superbrands szakmai bizottsága is felismerte: a fesztivál elnyerte a Superbrands díjat. Azok, akik már a következő évre megvásárolják a jegyet, valószínűleg nem csalódtak.

– Tudna példát mondani arra, ami inkább az ízlésnevelés kategóriájába tartozik?

– Büszke vagyok arra, hogy az operát és az operettet is sikerült közelebb vinnünk a fiatalok ízlésvilágához, melytől ma már mindkét műfaj meglehetősen távol áll. A hagyományokat természetesen tiszteletben tartva, ám modern, fiatalos koncepcióval valósult meg az igazgatásom kezdete óta több produkció is, így a Csárdáskirálynő, a Marica grófnő, a Turandot vagy éppen a Carmen. Bizonyíthatóan megnőtt a fiatalabb korosztály érdeklődése e két műfaj iránt a Dóm téren.

– A Szabadtéri Játékok műfajai tehát a musical, az operett, a tánc, a színház és az opera – hogyan súlyozná ezeket?

– Olyan egyensúlyt kellett megteremtennem, ami gazdaságilag és művészileg is megállja a helyét. Tehát hiába álmodozom én arról, hogy III. Richárdot és Csongor és Tündét is játsszunk, ez itt nem megoldható. A tánc, az opera és a próza alacsonyabb előadásszámban megy, az operett, a musical és a rockopera biztosítja a megfelelő nézettséget. Ezzel tudunk variálni, de igyekszünk minden évben minden műfajt bemutatni.

– A helyszín – Szeged esetében tehát a monumentalitás – általában meghatározó. Lehet máshová készült előadás a Dóm térre adaptálni, vagy minden produkció eleve ide készül?

– Igazgatóként arra törekedtem, hogy csak Szegeden legyen látható az, amit meghirdetünk. Az opera-, az operett- és a néptáncbemutatóink mind a Dóm térről készültek. Ám van olyan helyzet, amikor kell a koprodukciós partner, éppen például az anyagi megfontolások miatt. A zenés műfajok sokkal többet kerülnek, mint

a többi, ezért az idén például a Győri Nemzeti Színházzal közösen hozzuk létre a *Dr. Jekyll és Mr. Hyde* című musicalt, amit az itteni bemutató után ők otthon is fognak játszani.

– *Hova vihetők még el a Dóm térre készült produkciók?*

– Kőszínházak közül a győri színház és az Opera az a két helyszín, amellyel kompatibilisek az előadásaink. Vittünk már előadást a debreceni Főnix Csarnokba és a Budapest Sportarénába is. Ezekben az esetekben nem kell kompromisszumot kötni, hiszen hasonlóak a méretek és adottságok.

– *Mekkora a stabil törzsközönségük?*

– Jelentős. Minden este készítettünk felmérést – életkorról, kultúrafogyasztási szokásokról, származási helyről, preferenciákról stb. –, ezek a megbízható adatok számunkra a következő évad megtervezéséhez is szükségesek. Az elmúlt három év közönségadatainak összegzése nagyon érdekes tanulságokkal szolgál. A válság nálunk csak tavaly kezdett érződni. Évekkel ezelőtt a közönségünknek 64 százaléka volt nem szegedi. Büszkéek vagyunk a turisztikai vonzerőnkre, mert ez a jegyvásárláson kívül igen jelentős egyéb bevételt biztosít a város számára. Mindenesetre úgy tűnik, a válság ellenére nem veszítettük el a közönség bizalmát, s bár 2011-ben 60 százalék alá csökkent a nem szegediek aránya, ez még mindig szép szám.

– *Jönnek-e külföldiek, és honnan?*

– Általában rajtam kérlik számon, miért ilyen kevesen. Azt szoktam mondani: a kínálatunk eladható minőség, ezért a turisztikai szakembereknek kellene aktivizálniuk magukat. A mi büdzsénk nem engedi meg, hogy külföldre is hirdessünk. Mindazonáltal magán-szorgalomból Romániával és a vajdasági Szabadkával tartjuk a kapcsolatot, tehát a régióban igyekszünk eladni magunkat. De ez még valóban csak folyamatban lévő törekvés. A külföldiek „becserkészése” külön tudomány – ez még a jövő feladata. Én mindenképpen ambicionálom ezt, egyébként is régióban gondolkodom. Mindenesetre, válság ide vagy oda, tavaly is 92 százalék fölött volt a látogatottságunk.

– *Ez nagyon impresszív szám.*

– Nem szeretek panaszkodni, de tény, hogy évről évre hihetetlen erőket kell megmozgatnunk, hogy magunkhoz csábítsuk a közönségünket.

– *Nagyon sok a közönség figyelmére, pénzére és kulturális igényére pályázó esemény, információ és szórakozási lehetőség, amellyel versenyezniük kell.*

– És óriási túlkínálat van ingyenes vagy filléres rendezvényekből. Mi pedig – bár évek óta nem emeltük a jegyárainkat – az ország legdrágább kulturális eseménye vagyunk, az átlagos jegyár hétezer forint (legalacsonyabb a táncrendezvényre: kétezer-ötszáz, legmagasabb az opera- és a musical-előadásokra: tizenötezer forint).

– *Az időjárással milyen viszonyban vannak?*

– Felkészülve várunk az utolsó pillanatilag, folyamatosan tájékoztatjuk a közönséget, és ha sehogy sem lehetséges előadást tartani, esőnapot kínálunk. Nyilván volna a nézőtér befedése is mód, hiszen stadionokat is be szoktak vonni ideiglenes tetővel, de ez egyelőre az álom kategóriájába tartozik.

– *Mennyire tájékozódik hasonló fesztiválokról? Van-e ideje ezeket látogatni? Mit lehet átvenni tőlük?*

– Igazgatói kinevezésem előtt jelentős francia, német, olasz, balti államokbeli és romániai fesztiválokat tudtam végigtanulmányozni, és sok mindenre ott figyeltem fel. Ott is azt láttam, hogy a közönségre óriási figyelem irányul, nem véletlen tehát, hogy minden évben elvégeztetjük a már említett szociológiai felmérést a kultúrafogyasztásról, nézői elégedettségről.

Nyilvánvaló, hogy egy bregenzi vagy salzburgi színvonalú fesztivál ugyancsak az álom kategóriája, hiszen egészen más költségvetésből dolgoznak, ugyanakkor azt is láttam, hogy nem minden a pénzen múlik. A szándék és a jó ötlet nagyon fontos. Úgy gondolom, kínálat és szemlélet szempontjából például a francia Chorégies d'Orange-tól már nem állunk nagyon messze. De a berlini komolyzenei fesztiváloktól sem vagyunk nagyon lemaradva.

– *Említene valamit, amit külföldön tanult meg?*

– Azt hiszem, ez alkati kérdés – én logisztikában tanultam nagyon sokat. Szerintem egy fesztiváligazgatónak jó szervezési és rendszerlátási képességre van szüksége. Nagyon fegyelmezettnak kell lenni, és az önmagunk által felállított szabályokat következetesen be kell tartanunk.

– *Tehát elvárja minden rendű-rangú résztvevőtől, hogy idejében és felkészülve ott legyen, ahol kell.*

– Pontosan. Nincs pardon. A másik lényeges dolog, hogy én nem szeretek „bratizni”. Minden művésszel nagyon jó viszonyban vagyok, de bizonyos személyes határokat nem lépünk át. A baráti, hát még a rokoni kapcsolatok veszélyeztethetik a sikert. Sokkal egyszerűbb az élet kivételezések és részrehajlások nélkül. Külföldi útjaimon tanultam meg azt is, hogyan kell egy szponzorral vagy egy külföldi művésszel tárgyalni.

– *Meghívna-e külföldi fesztiváligazgatókat? Esetleg valamiféle együttműködés reményében?*

– Igen, és rádiókat, producereket is. Bízom benne, hogy ezekből majd terem valami.

– *Mik azok a dolgok – kicsik vagy nagyobbak –, amik még javításra, fejlesztésre szorulnak?*

– A műszaki infrastruktúrát mindig lehet és kell fejleszteni, hiszen ezeknek az eszközöknek az élettartama két-három év. Ha marad egy pici pénzünk, ebbe fektetjük. Ötévenként le kell cserélni a színpad deszkázatát, különben balesetveszélyessé válik. Nagyon fontos lenne az egész Dóm téri infrastruktúrát XXI. századira fejleszteni. Gyakran röstelkedem a művészek előtt az öltözők miatt, hiába pofozgatunk rajta minden évben egy kicsit – festettünk, bútorokat cseréltünk, a mosdókat felújítottuk. De hát lehetne itt színpadtechnikai csodákat is megvalósítani – több milliárd forintért...

– *Van-e versenyképes marketingstratégiájuk?*

– Ismét hangsúlyoznám a szociológiai felmérésünket, ezt természetesen felhasználjuk az évek során egyre markánsabb marketingstratégiánkban. Én mindent szeretek személyesen a kezemben tartani, ezt is.

– *Az a típus tehát, aki nem könnyen delegál.*

– Igen. De azért hagyom a szakembereket érvényesülni. Indítottunk egy Facebook-kampányt, mert a Facebook valóban verhetetlen. A fiatal kollégáim mindig büszkén mondják, hogy a profilunkat több mint tízezer követik, amit kőszínházak közül is csak kevesen érnek el. Léptünk még egy nagyot a fiatalok felé – az okostelefonokra is indítottunk egy kampányt. Így aztán

át kellett strukturálnunk a marketingünket, például kevesebb nyomtatott szóróanyagot készítettünk, amivel a tudatos környezetvédelmi szempontokat is követni tudjuk.

– *Tartanak-e bevezető előadásokat iskoláknak, tanároknak?*

– Amikor tavaly, a Szegedi Szabadtéri Játékok nyolcvanadik születésnapjára bemutattuk *Az ember tragédiáját*, a Reök-palotában – az összművészeti központot a Szabadtéri működteti, így szintén az én vezetésem alatt áll – egy Madách-konferencián keresztül mozgósítottuk a város összes középiskolását és tanárát, hogy vigyék el az előadás hírét. Nagyon jól meg lehetett mozgatni a fiatalokat. Egy filmkészítési díjat is kitaláltunk; rávettük őket, hogy a próbafolyamatok alatt járjanak ki a Dóm térre forgatni. Voltak kihelyezett irodalomórák is a Reök-palotában. Rendeztünk a téren egy esőbiztos plakátokból álló Madách-kiállítást is. Az a hatvanötezer ember, aki a nyár folyamán ellátogatott az előadásainkra, ezeket is megnézte. Nagyon szeretik az ingyenes közönségtalálkozókat is, ahol egy-egy előadás kapcsán két-három alkalommal találkozhatnak az alkotógárdával és a színészekkel. Erre óriási az érdeklődés a sajtó és a közönség részéről egyaránt.

– *Mennyire tud előre tervezni? Szinte minden kulturális intézmény azzal küzd, hogy nem láthatja előre fennmaradásának és programjainak biztonságát.*

– Hosszú évekbe került, amíg meg tudtam értetni a fenntartóval, hogy csak akkor tudok tervezni, ha legalább három évre biztosítva látom az anyagi támogatását. Cserében inkább lemondtam az inflációkövetésről, csak tudjam biztosan, hogy mekkora összeg áll rendelkezésünkre.

– *Tehát, mondjuk, 2005-ös támogatást kap most, amikor már 2012-es árakkal kell számolnia?*

– Igen. A durván egymilliárd forintos költségvetésünkben a fenntartó önkormányzat 360 milliót biztosít a Reökre és a Szabadtérre. Nagyjából 400 millió jön be a jegyárakból – a fennmaradó 300 milliót magunknak kell előteremtenünk: ez a társasági adóból levonható támogatásokból, szponzorációból, a helyszínek bérbeadásából származó pénzekből, pályázatokból jön össze. Ez mind az én felelősségem. A jelentős, tíz-húsz milliós szponzorokat „kivérezette” a válság; illetve a társasági adóból levonható támogatást viszont már a sportnak is adhatják, tehát ezért is többet kell küzdeni. Kisebb, egy-két milliós szponzorok akadnak. Ez kereskedelmi alapú, tehát reklámozást és jegyet kell adni érte.

Számos szakmai szervezetnek vagyunk tagja, s ott gyakran konzultálunk erről is a kollégákkal.

– *Kooperációk?*

– A debreceni Csokonai Színházzal együttműködve mutattuk be a *Mária* című musicalt a Főnix Csarnokban (a színházban nem fért volna el).

Egyébként fontos lenne tudatosítani, hogy bármekkora válság és bármilyen békétlenség van is az országban, a kortárs művek között értékes darabok születnek. Fontos, hogy ezek teret kapjanak; ilyenkor félre kell tenni minden szemléletkülönbséget. Be kell mutatni az új művészeket és új darabokat, ez is a népszínházi küldetés része.

– *Az ember azt gondolná, hogy éppen a népszínházi jelleg nemigen teszi lehetővé a kortárs művek bemutatását.*

– Kortárs operát például biztosan nem tudnánk bevalálni, hiszen esténként négyezer emberrel nem lehet kísérletezni. Én magam szerelmese vagyok a kortárs operának – ezért voltam ötletgazdája az Armel Operaversenynek is öt évvel ezelőtt. Ebben ugyan idő hiányában tevékenyen nem tudok részt venni, de intézményünk kommunikációs felületeket tud kölcsönadni a fesztivál idejére. Én természetesen az összes előadást megnézem.

– *Mit tart eredménynek és mit kudarcnak?*

– Eredménynek azt tartom, hogy amit kimondok, az meg is valósul. Különösebb kudarcélményem nem volt, de ez attól függ, ki mit él meg kudarcnak. Haragot, rossz viszonyokat fenntartani rossz dolog. Ha valami nem sikerül, azt megpróbálom megérteni és tanulni belőle.

– *Ha kívánhatna valamit, és nem volnának jelentős anyagi korlátok, mi lenne az?*

– A technikai fejlesztést és az infrastruktúra javítását. És szívesen emelném az előadásszámot. Nagyon melegek a nyarak, tehát játszhatnánk többet, elkezdhetnénk hamarabb. Most július 6-tól augusztus 22-ig tart az eseménysor, ezalatt öt produkció tizenhat előadásban zajlik a Dóm téren. A Reök-palotán kívül szintén hozzánk tartozik az Újszegedi Szabadtéri Színpad – egy régi kertmozi, talán a Városmajori Színpadhoz hasonlít, 1000-1200 férőhellyel –, ott is megőrizzük ezt a műfaji sokféleséget, de ez inkább mint befogadó színház működik.

– *Mondjon három kedvenc előadást. Talán igazságtalanság, de mégis.*

– Nagy álmom volt *Az ember tragédiája* bemutatása, és nagyon örülök, hogy erről nem tettem le, noha sokan mondták, hogy a darab nehéz, és a prózának nincs létjogosultsága ebben a környezetben. Úgy éreztem, a rendező álmának megvalósítását kötelességem segíteni – ehhez biztosítani kellett az anyagi hátteret. Többek között zenét szereztünk hozzá, így az előadás nem került kevesebbe, mint egy operett. Nagyon nagy dolognak tartom, hogy nyolcezer embert láthatta a *Tragédiát* a Dóm téren.

1988 óta dolgozom a Szabadtéri Játékokon, tehát nagyobb távlatban is említhetek kedvenc előadásokat. Az első meghatározó élményem az 1973-as *János vitéz*, Horváth Zoltán rendezése. Alföldi Csárdáskirálynője is egyik kedvencem, ami első igazgatói évadomban került színre. Amikor a szünetekben belehallgatok a közönség kommentárjaiba, nagyon tanulságos dolgokat hallok. Egy üzletember típusú férfi azt mondta: ha mondtátok volna, hogy ilyen az operett, akkor eddig is néztem volna.

– *Mennyire érez politikai nyomást? Le tudja-e rázni magáról ezt a mai kettéosztottságot?*

– Igyekszem nem foglalkozni vele. Nem kell félni. A kampányindító budapesti sajtótájékoztatón elmondtam, hogy ha egy évadban dolgozik nálunk Alföldi Róbert és Vidnyánszky Attila, akkor ott talán túl nagy baj nem lehet.

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE:
RÁCZ JUDIT

Kutszegi Csaba

Fák, virágok, fény

BUDAPEST TÁNCFESZTIVÁL

Minden táncfesztiválon azon (is) töprengnek folyamatosan, hogy mi is az igazi célja, értelme a rendezvénynek. A pálmát még mindig az alábbi, néhány éve kapott válasz viszi el: „...hogyan érezzük egymás közelségét, melegét.”

Egyszerű a helyzet, ha a fesztivál egy egyszerű eszme vagy ötlet köré szerveződik. Például nemrég, április 20–22. között zajlott le Zalaegerszegen a XXV. Zalai Kamaratánc Fesztivál, amely rendezvénysorozat 1965 óta a néptánc egyik legfontosabb szakmai seregszemléje. A részvételre a kritériumoknak megfelelőek jelentkezhetnek, a szervezők közülük választják ki, hogy ki kap meghívást. Idén 31 együttes 45 versenyszámot mutatott be. A szakmai zsűri közülük választotta ki a díjazottakat, és mindkét versenynap végén hajnalig tartó értékelésen elemezte is a látottakat. A pénzdíjak szerények, inkább szimbolikusak, de a tét óriási. A fesztiválon a szakma tekintélyes része jelen van, ha a koreográfusversenyen feltűnik egy fiatal tehetség, rögtön megismeri az egész brancs, a beérett harmincasok-negyvenesek is szívesen mutogatják magukat, mert meghívásokat kaphatnak amatőr együttesek vezetésére vagy csak egy-egy tájegység táncainak betanítására, ha az anyagból figyelemre méltó produkciót mutattak be. A zalai fesztivál elsősorban koreográfusverseny, de a háttérben – tovább gyűrűződően – egyfajta börze is működik, közös tervek, munkakapcsolatok szövődnek. És mindehhez szakmai kíváncsiság is társul, mert minden alkalommal akad rá példa, hogy egy markáns újító (akár jó értelemben is) kiveri a biztosítékot, vagy valaki olyan archaikus anyaggal, esetleg új gyűjtéssel áll elő, amire a szigorú hagyományőrök is elismeréssel csettintgetnek.

A kortárs táncban is régóta vannak koreográfusversenyt meghirdető fesztiválok, de egyiknek sem lett hosszú távon erős a hatása, valószínűleg azért nem, mert a kandidálóknak a sikeres (díjnyertes) megmutatkozás után sem változott meg az életük, terebélyesedett ki a karrierjük. Ennek nyilván az az oka, hogy a kortárs táncnak sosem volt olyan széles társadalmi bázisa, mint az amatőr néptáncmozgalomnak. Rengeteg hely van az országban és a határon túl, ahol van kiknek néptáncot koreografálni, betanítani, a kortárs táncosok viszont a fesztiválokon leginkább egymásnak mutogatják önmagukat a fővárosban – különösebb következmények nélkül. A veszprémi A Tánc Fesztiválján és a Miskolci Tánc-Hétvégeken legalább olyan közönség elé visznek kortárs táncot, melynek tagjai fesztivál nélkül élőben

valószínűleg sosem láthatnának olyat. Az évente megrendezésre kerülő győri és pécsi több műfajú seregszemléket is elsősorban ez az eszme tartja jogosan életben (értsd: a helyi publikumnak helybe hoznak olyan produkciókat, amelyekért utazni restek volnának). Nem szándékom a teljesség igényével szemrevételezni a magyar táncfesztivál-kínálatot, de azt még meg kell említenem, hogy volt már nálunk sikeres börze jellegű fesztivál is, a DunaPartra célzok, igaz, az kortárástánc- és színházi volt egyben.

A magyarországi táncfesztiváloktól bizonyos hasznosságot nem lehet eltagadni, de igazi, nagyszabású, több műfajt is felölelő sikeres-értelmes fesztiválra még a nálam öregebbek sem nagyon emlékeznek. Az egyik legpatinásabb, a Táncfórumból idén Budapest Táncfesztivállá avanszált rendezvénysorozat egyetlenegy apropóhoz, A Tánc Világnapjához kapcsolódik, így semmi más speciális célja nincs, mint a közfigyelem táncra irányítása. Ezt a célt sok kapcsolódó rendezvénnyel, ötlettel is lehet(ne) szolgálni, de igazából az lenne a legjobb, ha a fesztivál maga megfelelné a legjobb fesztiválok ismérveinek, követelményeinek.

Nem kötelező fesztiválra premiereket időzíteni, de kétségtelenül jót tesz a rendezvénynek a jelentős bemutató. Ha a fesztivál országos, és a tánc több műfaját is felöleli, automatikusan kialakul az elvárás: a program mutassa meg a hazai erőviszonyok keresztmetszetét – persze a teljesség igénye nélkül. És végül a legégetőbb kérdés: legyenek-e külföldi előadások, és ha igen, minek alapján történjen a kiválasztásuk? Az időben és előadásszámban is az előzményeihez képest kisebbre zsugorodott Budapest Táncfesztivál láthatóan mindhárom kritériumnak igyekezett megfelelni: volt premier, hazai keresztmetszet és külföldi vendégjáték is. És végül, de nem utolsósorban táncvilágnap gála, amelyen egy-egy szám műsorra tűzésével még az utolsó napon is lehetőség nyílik bizonyos műfaji vagy egyéb hiányosságok gyorspótlására. Az egész hetes műsorból hiányzó néptáncot például három szám is kompenzálja, közülük kettő igazi hagyományőrző, autentikus néptánc. A klaszikus balett felé a Magyar Táncművészeti Főiskola *Fekete hattyú-* és *Grand pas classique*-pas de deux-je gyakorol gesztust, de ezzel együtt nem kapunk választ arra a kérdésre, hogy miért nem képviseli magát a magyar balettművészet fellelővára, a Magyar Nemzeti Balett (a Magyar Állami Operaház balettegyüttese).

Feltételezésem szerint a Budapest Táncfesztivál (mint a legtöbb hazai seregszemle) nem koncepció, hanem

gyakorlati kérdések mentén szerveződik. Az jön tehát, akit könnyű idehozni, aki megfizethető, aki már régen nem volt, de nagyon akar jönni, akivel jó a személyes kapcsolat. Nincs is az idei kínálatban meglepő, nagy dobás (gondolom, elsősorban anyagi okok miatt).

A fesztivált rögtön egy külföldi vendégjáték nyitotta: a torinói Compagnia EgriBianco Danza előadása, melynek sajnós művészi hozadéka nemigen volt. A nyolc táncosból álló kisegyüttes precízen, ihletetten, profeszszionistán dolgozik, de kiemelkedő, egyedien magas szintű tánctechnikával egyikőjük sem rendelkezik, ráadásul mindhárom bemutatott „modern balett”-koreográfiájuk (Raphael Bianco társigazgató készítette őket) harminc-negyven évvel ezelőtti ízlés alapján készült. Az Arvo Pärt-muzsikára komponált *Da Nobis Pacem* (2006) mozgásanyagában és intellektuális tartalmában egyaránt alig több egy főiskolai vizsgaelőadásénál, az estet záró, Cesaria Evora-dalokra koreografált *Amor di Mundo* (2012) pedig egyenesen zavarba ejtő. Egyedül a Sztravinszkij felkavaró, érzéki *Menyegzőjére* írt *Les*

mögötti túljátszott bálványimádással: a balerinák éppen aktuális koreográfus zseni iránti rajongásával. A Hámor alakította piperkőc balettmesterben a mindennapok önimádó macsóira is ráismerhetünk, de nem nélkülözi az önmegsemmisítő öniróniát sem. Ettől lehet szeretni a mozgásanyagában és ismételtgetett maníros játékában többször ellaposodó, egyes részleteiben hosszúra nyúló előadást. Furcsa, nehezen értelmezhető kontrasztot alkotnak azok a jelenetek, amelyekben gyönyörű operarészletekre balettparódia látható a színpadon. Mindenesetre amikor Delibes *Lakméjából* pazar előadásban elhangzott a *Virág-kettős*, legszívesebben szememet behunyva élveztem volna a zenei csemegét. Legyünk



Dusa Gábor felvételei

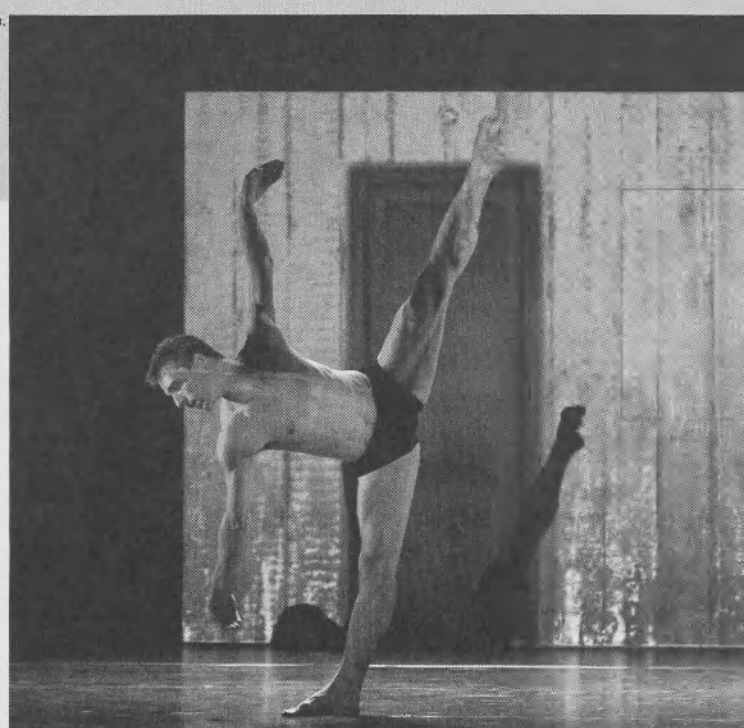
1. Mein kleiner Blumengarten

2. Sec

3. A fából faragott királyfi

Noces (2011) érdemel némi figyelmet, de ebben sincs valódi rendezői-koreográfusi bátorság, átütő erejű újító szándék, és zavaróan racionális, kimódolt a narráció építkezése. Bianco mellett az együttes alapító művészeti vezetője Susanna Egri, alias Egri Zsuzsanna, akinek művészetszervezői ténykedése még a nyolcadik ikszen túl is tiszteletet parancsol.

A második napon a címével kortárs fricskát ígérő magyar premiért, a Gangaray Dance Company Hámor József alkotta *Mein kleiner Blumengarten* című előadását választottam. (Szakemberek szerint a South Bohemian Ballet és Ballet Prague Junior ezzel azonos időben zajló közös vendégjátéka nem képviselt nemzetközi színvonalat.) A *Mein kleiner Blumengarten*ban terítékre kerül a balett- és operajátszás maníros idiotizmusa, a műfaj állandó felfokozottsága párhuzamba kerül a kulisszák



gálánsak, és tétélezzük fel: a *Mein kleiner Blumengarten* arról (is) szól, hogy az igazi értékeket a mégly jópofa hülyéskedés sem tudja felülírni.

A fesztivál következő napján volt látható az első olyan honi koreográfia, amely vélhetően a friss keresztmetszet részeként reprezentálja a mai magyar táncművészet legjobb értékeit. Bozsik Yvette *Az Ezeregyéjszaka virágai* című felnőtteknek szóló előadását igen jól sikerült opusnak tartom. Ha folyamatosan leköt a produkció, mégpedig azzal, hogy érzéki, de közben tartalmat és művészi értéket vélek felfedezni benne, akkor engem nem zavar, hogy „a Bozsik már megint ájultan szexualizál”. Kitűnő a sűrű, vékony oszlopos háttér által szabdaltnak tűnő tér és bevilágítása, a sokat változó, ám mindig erotikus hangulatot vagy éppen annak ellenpontját gerjesztő jelmezárzenál, és a táncok, akciók, történetek, alakítások furcsa elegye külsőségei ellenére leginkább az emberi belsőről szól. A bennünk szunnyadozó-ébredőző véglényekről, a kiélni akart testi vágyról, mindarról, ami bennünk az emberi mellett állati, de – tetszik, nem tetszik – nélküle nem lenne fajfenntartás, túlélés, kultúraörökítés sem. Valencia James végre képességeihez illő szerepet és mozgásvilágot kap, de az est kiemelkedő alakítása Fülöp Tímeaé. Fülöp ezúttal az elmentmondások érzéki tárháza: kislányos alkata, visszafogott játékmódja, rezzenéstelen arca és félig hunyt szempillái mögül Wedekind Lulujáéhoz hasonlítható „ártatlan” feslettség és romlottság kandikál elő. Igen hiteles, hogy kettőjük végén Vati Tamás – bocsánat: mint állat – ráront.

Furcsa, kortalanul mai világban játszódik Barta Dóra *Rómeó és Júliája* is, de azt a világot a „társadalmiasult” érdekellentétek vezérlik. Félelmetes a közeg, a falakból a gyűlölet és fenyegetés hosszú késpengéi merednek elő (zseniális Bagossy Levente színpadképe, a kanyarodó utca házfalakkal, rajta ajtók, ablakok, figyelő- és lőrés). Nem csoda, hogy a szülők a kamaszokat nem engedik felnőni. Nem idegenkedem az abszurdan szélsőséges, „trendi” jelképek használatától: a kamasz Júliát például dadája babakocsiba kényszeríti, miközben az önértékelésében megbántott bakfis mindene egy igazi tűzpiros túsarkú körömcipő. Rómeóval vad szenvedély hajtja őket egymás felé: nem érdekli őket sem a gyűlölködés, sem a veszély, másminylen világot akarnak, a sajátjukét (ez a motívum adekvát a Shakespeare-művel). A szimbólumok és izgalmas áthallások mellett Tybalt, Rómeó, Mercutio és Benvolio kirobbanó, majd verekedésbe, gyilkosságba torkolló konfliktusa is igen jól sikerült koreográfiai eszközökkel ábrázoltatik. Egyenlenségei ellenére Barta Dóra alkotása az ideai táncbemutatók legjobbjai közül való, és külön örömdolog, hogy az Egerből méltatlanul eltávolított koreográfus fejlődése töretlen.



Dusha Béla felvétele

Ugyanezen az estén párhuzamosan a Művészetek Palotájában a Szegedi Kortárs Balett két premiernek számító Juronics Tamás-koreográfiája volt látható. Gyanítom, hogy a szegedi művészeti vezető ezúttal egyik koreográfiát sem „belső indíttatásból” készítette, hanem zeneianyag-egyeztetéssel, fesztiválfelkérésre. Az első, színpadképében, tereiben, mozgalmasságában izgalmas *Orpheus*ban sem érezhető semmilyen személyes érintettség (a mozgásanyag és a dramaturgiai megoldások a tipikus „éppen megfelelő, szokványos” kategóriába sorolhatók). *A fából faragott királyfi* meg egyenesen kötelező feladat abszolválásának tetszik. Ez utóbbit merev, felszínes, kvázi-izgalmas látványvilág és lassú tempójú zenei felvételre történő, helyenként táncot és mozdulatot is nélkülöző koreográfiai kínlás jellemzi. Az ajtó- és a falszimbólum enerváltan működik, a szereplők jórészt motiváció nélkül ténferegnek vagy ácsorognak a színpadon, a vetített erdő és víz is méltatlan megoldás, a címszereplő lomha revü-boyként való ábrázolására pedig még értelmes magyarázat is alig található. Meglehet: a jó fél évvel korábbi Juronics-premier után a koreográfusnak nem volt ideje és módja a feltöltődésre. Ha ez így van, ebből magának az alkotónak kell következtetéseket levonnia, a fesztiválszervezők meg azon gondolkodhatnak el általában is, hogy érdemes-e évfordulókhoz kötődő alkotásokat megrendelniük, vagy jobb egy nem túl távoli premiért meghívniuk. Juronics esetében az *Elektra* és a *Trakhiszi nők* például fényekkel jobb a mostani Sztravinszkij-Bartók-estnél.

Jól sikerült darabot az utolsó pillanatban is érdemes felvenni a fesztivál műsorára: a Hollandiában élő és alkotó Zachár Lóránd *Sec* című alkotása egyértelműen a fesztivál kiemelkedően legjobb koreográfiája. Nem von le az értékéből, hogy ismert, egyszerű képlet körül szerveződik: a haldokló előtt lepergő élete filmje. A minden testrészt, porcikára kiterjedő elképesztő variabilitás, az apró részletek gondos kimunkálása, a szólók, duók, kiscsoportok állandó egymásba keveredése és egymásból kigabalyodása olyan látványos, folytonosan mozgó, tartalmas, egységekből egyedek által össze-szerveződő, izgó-mozgó testnyelv-matériát képez, mely valóban csak a másodpercek alatt lepergő életfilmhez hasonlítható. Nincs is szükség egyéb teátrális eszközökre: a jelmezek egyszerűek, sötétek, a háttér sötét függöny, a bevilágítás ízléses, nem hivalkodó. A Budapest Táncszínház fiatal gárdája rendkívül fegyelmezetten és ihletetten tolmácsolja a művet, a két főszereplő, Sággy Alexandra és Stáry Kata végig remekel, a befejezéskor olyan pillanatot produkálnak, amely csak Robert North *A halál és a lánykájának* felülmúlhatatlan lezárásához hasonlítható. Az est első száma Jónás Zsuzsa koreográfiája, a *Limit Way* volt, amelyben a koreográfus partnerével, Jalonon Jennával két, korlátokkal küzdő színes női karaktert mutat meg tehetségesen.

A magyar táncfesztiválok nem léphetik át a saját árnyékukat. Ez az árnyék leginkább pénztelenségből, jól bevált megszokottra törekvésből, kockázattól való irtózásból tevődik össze. Mindemellett a Budapest Táncfesztivál nem volt haszontalanság. Még akkor sem, ha a vége felé nem egymás, hanem az áprilisban váratlanul beköszöntő nyári kánikula melegét éreztük.



Tompa Andrea

Az orosz „roszkos”

A MOSZKVAI BOLSOJ ELŐADÁSAIRÓL

A Bolsoj nevének hallatán ma a moszkvai színházi embereknek, de a nézőknek is nem a nagyszerű opera- és balettelőadások jutnak eszébe, hanem az a felmérhetetlenül nagy költség és a hat év, amibe a színház felújítása került. A pénzről és az elhúzódo munkálatokról sok mindent beszélnek, a színházfelújítás az orosz színházi korrupció legismertebb formája. Kétségtelen, a 2011 októberében megnyílt Bolsoj ma cári nagyszerűségében pompázik, igazi orosz „roszkos”, fényűzés kívül és belül. Nem volt egyszerű folyamat:

miatt: a fényűzés valóban minden mértéket felülmúl, túl sok és túl világos színű az aranyozás a belső terekben, a büfé pedig a hetedik emeleten van (ahová egyetlen nézői lift visz fel, és ahol, teszem hozzá, egy pohár francia pezsgő mintegy tizenkétezer forintba kerül, ami még Moszkvában is páratlan). A nézőtéren 1743 ülőhely van. A jegyárak 150 dollártól kb. 850-ig terjednek, az átlagos jegyek 2-300 között mozognak. A Bolsoj honlapján a *dress code*-ot is ismertetik: látogatót rövidnadrágban nem engednek be.



Damir Juszipov felvétele

a nyitást többször elhalasztották, a költségek pedig egyre nőttek. A színháztörténet nem ismer még egy ilyen drága rekonstrukciót, igaz, ilyen pompát, ennyi fényt, aranyat, csiszolt üveget, hímzett drapériát sem. A hivatalos adatok szerint mindez hétszázmillió dollárba került, más, független források szerint, ha a szomszédos épületeket, öltözőket is számításba vesszük, 1,2 milliárdba (mintegy kétszáznegyvenmilliárd forint). Az alapozás megerősítése volt az egyik legnagyobb tétel. Helyreállítottak számos díszet, amelyet a kommunizmus alatt távolítottak el. Lenin egyébként eredetileg be akarta zárni a Bolsojt, pontosabban felrobbantani, mint a dekadens polgári kultúra központi fészket, végül azonban az épület megúsza, sőt pártrendezvényekre is használták. Medvedyev miniszterelnök személyesen felügyelte a felújítást, és a Bolsojt nemzeti brandnek nyilvánította (való igaz, mindkét előadáson, amelyet ott láttam, rengeteg volt a külföldi). Medvedyev szerint 1853 előtti állapotában sikerült rekonstruálni az épületet, amikor pompája tűz áldozata lett.

A felújítást sokan bírálják, s nem csak az idő és pénz





2011 novemberében Dmitrij Csernyakov, a legismertebb, külföldön is sokat foglalkoztatott, izgalmas fiatal (1970) orosz operarendező *Ruszlán és Ludmilla*-interpretációjával nyitott az új teátrum. Glinka és Puskin művét Csernyakov úgy értelmezte, ahogy ma az operát kell(ene): drámaként, két ember tragédiájaként. Az oroszországi előadásokban megszokott családi mesedarabból sötét dráma lett, amelyben Ludmilla nem varázslat, hanem erőszak áldozata, a történet végén pedig nem lesznek egymáséi a szerelmesek, hanem Ludmilla egy drága szanatórium foglyaként végzi. A felhőtlen meséből mai történet kemény ábrázolása lett. Az előadás heves ellenállást, nemtetszést váltott ki, volt, aki az okozott „erkölcsi károkért” megpróbálta beperelni az operaházat.

Az első jelenet eleget tesz az operai fényűzés, a „roszkos” követelményeinek: káprázatos színpadképe az óorosz világot idézi, amely vetekszik a múlt század eleji Orosz Balett produkcióinak dekorativitásával, ám Rusz-

lán és Ludmilla esküvői jelenetéről lassan kiderül, hogy káprázatos gazdagon megrendezett látszatvilág, a szereplők pusztán beöltöztek, és eljátsszák az orosz hagyományokat. Innen egyenesen a jelenbe – a sajtó szerint egy bordélyba – szaltózik majd az előadás, azaz a kortárs világba. Sokan Puskin, Glinka és az orosz hagy-



1. Ruszlán és Ludmilla
2. A denevér
3. Az aranykakas



mányok meggyalázásának neveztek az előadást, számos kritikus azonban értékelte a kortárs rendezői gondolatot (egyikük szerint az orosz operajátzás történetében most pfújoltak először igazán jelentősen).

A *Ruszlánt* Rimszkij-Korszakov *Az aranykakas* című operája követte, amelynek politikai konnotációit az éppen választásokat megelőző Oroszország egyértelműen kódolhatta (a mű szinopszisa így kezdődik: „Dodon cár azelőtt bérgyilkos volt, de öregkorára már csak nyugalomra vágyik”). Kirill Szerbrennyikov – ismert prózai és operarendező – előadása egy mai hatalmi-putyini világba vezet; a színpadon a mai orosz címerből származó kétfejű sas díszeleg.

A Bolsoj (eddig?) konzervativizmusára jellemző, hogy újabb darabjuk, *A denevér* még sohasem szerepelt a repertoárjukon, noha ezt az operettet már minden nagy Operaház – MET, Covent Garden, bécsi és berlini Staatsoper stb. – bemutatta. A fiatal operarendező, Vaszilij Barhatov elvileg „könnyű” darabot választott, ahogy az operajátzás hagyományai szerint könnyű, szép mesedarab a *Ruszlán* vagy *Az aranykakas* is. *A denevér* egy óriási tengeri luxushajón játszódik, közege az (egyértelműen orosz) újjazdagok; ez már a nyitány alatti hajóra szállás pillanatában világos. Magas, hosszú lábú, elegáns nők kerekese bőröndökkel és kiskutyákkal, gazdag férfiak, párok, szinglik indulnak drága luxusútra. Alfred megpróbál átjutni a jegyellenőrzésen – nyilvánvalóan nem tartozik e világ favoritjai közé –, s mivel nem sikerül, majd elbújik a mentőcsónakban. A szeretője, Rosalinda gyönyörű kajütjébe is majd kívülről óvakodik be. A hajó, mely – mint utóbb kiderül – Johann Strauss nevét viseli, a luxus, a szórakozás jelképe, a zajló világtól távoli békés, fényűző sziget. Kiváló hely szerelmi bonyodalmakhoz. Alfred próbál belekapaszkodni az úri világba, élvezni a kegyeket, kifosztja a minibárt, dagonyázik ebben a jólétben.

Az első felvonásbeli kajüt terét hamarosan a hajó nagy közös bálterme foglalja el – káprázatos látvány, igazi „roszkos” ez is, csak másképp: a grandiózus hajó orrában vagyunk, a számos ablak mögött felhők, alant meg szép, nagy testű halak úsznak (kiváló a videomunka). Orlovsky herceg (itt: nő) bálján nyakig merülünk a pezsgőbe. A tánckar, matrózok és sellőányok hatalmas szökőkútban szórakoztatják a vendégeket, majd mindannyian rövidesen isznak is a pezsgős szökőkútból. A mámor tetőpontján hirtelen meginog a tér: két óriási csillár kileng, a zongora csúszkál, a felhők lassan eltűnnek, a megbillenő hajó pedig süllyedni kezd.

„A *denevér*nek sem tesz jót, ha sokat kísérleteznek vele” – mondja egy interjúban Stefan Soltész, az *Arabella*



Natalja Rozina felvétele

Holt lelkek

karmestere a Magyar Állami Operaházban. A mű elején ez áll: „játszódik egy nagyvároshoz közeli fürdőhelyen”. Valamikori (monarchiabeli, múlt század eleji) általános, semmi konkrétumra nem utaló helyszíne elősegítette népszerűségét. Ma egy nemzetközi luxushajó ugyanígy megfelel a „bárhoz” követelményének, ahogy egykor a fürdőhely. Úgy tűnik, a darab elbírja ezt az új világot és helyszínt.

A Fellini *És a hajó megy* című filmje által kanonizált süllyedő hajó metafora (melyet Mohácsi János *Csárdás-királynője* is alkalmazott) egy korszak, egy társadalmi osztály eltűnését, pusztulását fogalmazta meg. Most a pezsgős-kaviáros orosz oligarchia süllyed el a Bolsoj színpadán. A szituációt a nemrég szerencsétlenül járt olasz luxushajó még közelebb hozza a mához. A közönség szórakozik, nevet, de inkább a radikális értelmezésen – nem óhajtja saját magát látni e süllyedő társadalmi osztályban, és szívesebben nézne egy keringőspolkás-csárdásos operettet. A *Titanic*-dramaturgiájú előadás a második felvonás csúcspontján ereszt le a függőnyt.

A harmadik felvonásban már távolról, a partról látjuk a megbillent hajót (ismét videomunka), vizes ruhában kapaszkodnak ki a partra az utasok – vendégek, táncosnők, személyzet –, a túlélőket bűvárok keresik. A sajtó is megjelenik, hogy tudósítson; szereplőink nyilatkoznak is: minden rendben, nem történt semmi. A merőlegesen fölágaskodó, majd lassan a vízben eltűnő hajó azonban csak pillanatokra tűnik el: *A denevér* nem holmi tragédia a Bolsoj színpadán, hanem könnyed, de nem tét nélküli játék. A hajó ugyanis hol elsüllyed, hol kibukkan a vízből, mintha a filmet visszafelé forgatnák. Vagy mintha csak kicsit, játékból, megfenyegetnék ezt a világot: vigyázz, el fogsz süllyedni. Így játszanak a hajóval, mint egy videojátékban (hiszen az is), hopp, eltűntök, hopp, megvagytok. Avagy egy másik olvasat: az orosz oligarchia sosem fog eltűnni, ne is reméljétek.

A színészi játék ugyan eléggé külsőséges és karikírozó, komédiába illő megoldásokat alkalmaz, az énekhangjuk viszont, amennyire meg tudom ítélni, kiváló.

Az eredeti nyelven, németül énekelt, feliratozott előadásban a prózai szövegrészeket is németül mondják el, ezeket egy férfi- és női hang szinkronizálja, illetve „játssza el”, ugyanúgy, ahogy az orosz tévében a külföldi filmeket közvetítik. Elég bizarr hatású megoldás, az énekes-színészeket (és a német szöveget) ilyenkor nem is hallani, a szinkronszínészek pedig egyértelműen tévéeffektként működnek. Lehet, hogy ezt is egy eszköznek szánják arra, hogy közelebb hozzák a nézőhöz a történetet?

Az Arany Maszk Fesztivál alkalmából a Bolsojban vendégeskedett a pétervári Mariinszkij Színház Rogyion Scsedrin *Holt lelkek* című operájával, melyet ugyancsak Barhatov vitt színre (a legjobb opera-előadás kategóriájában jelölték), és Valerij Gergijev vezényelte. Scsedrin 1977-ben írt operáját akkor be is mutatták a Bolsojban is, Péterváron is, azóta azonban nem játszották. A Gogol „poémájának” motívumaira készült zenemű (az író nevezi regény helyett poémának) súlyos, sötét, szimbolikus alkotás, amely születésének kora, a hetvenes évek kódolt beszédmódjához (és persze Gogolhoz) illeszkedik. A fiatal rendező számára egyszerre jelen idejű és konkrét műről van szó – a főhős Csicsikov utazásai a mai Oroszországon keresztül vezetnek, ezeket láthatjuk vetítve –, a történet ugyanakkor egy örök idejű, elvont világban zajlik, ahol a tárgyak nem emberi léptékűek, hanem óriásiak, a szobrok megelevenednek,

a holt lelkek képesek megszólalni és bemutatkozni, akár csak a képek a falon. A színpadot egy hatalmas szekérrúd uralja, két grandiózus kerékkel a két oldalon. Csicsikov Oroszország szimbólumává vált trojkája ez, amely lassan és emberi beavatkozás nélkül működik, gurul előre és hátra. Az irattár szekrényei óriásiak, mintha minden a kicsiny embert uralná ebben a világban. Sötét, lassú és komor zene ez, amelyben azonban humor is van, és gyönyörű orosz népi motívumok; a *Holt lelkek* híres alakjai és jelenetei alaposan kidolgozva, részletgazdagon tárulnak fel előttünk. A szép, de nehezen befogadható, az orosz kultúra egyik alapművét és szimbólumrendszerét közvetítő előadás szüneteiben sokan hagyják el a színházat, a fesztivál közönsége azonban figyelmes és befogadó.

A Bolsoj nézője a nyugati operaházakéhoz képest sokkal konzervatívabb: a közönség átalakítása legfeljebb most kezdődik majd el, ám ez nem lesz egyszerű folyamat. Az idelátogatók – a külföldiektől eltekintve – az igen jómódú, kortárs rendezésekre nemigen fogékony rétegből kerülnek ki, amelynek szokásaihoz hozzátartozik a nagyon drága kulturális termék fogyasztása. Mostani jegyáraival azonban az operaház képtelen lesz érdeklődő, nyitott, akár fiatal közönséget magához vonzani. Az általam látott két – három felvonásos – előadáshoz a közönség hidegen és elutasítóan viszonyult, és fokozatosan elhagyta (gyönyörű, utcán sosem látott, milliókat érő bundáiban) a színházat. A Bolsoj, úgy tűnik, fordulat előtt áll, vagy már el is kezdődött a folyamat.

Zsigmond Andrea

Zárva, nyitva

A REFLEX 2 BIENNÁLE
SEPSISZENTGYÖRGYÖN

Kinek szól a fesztivál?

Sepsiszentgyörgyöt a lehető legtávolabb, úgy hét-száz kilométerre Budapesttől, Erdély délkeleti részén kell keresni. Bukaresttől már nincs annyira messze (kétszáz kilométernyire, északra). De azért elég messze van onnan is.

Tömbházai a szocializmus idején épültek, utcái repedezettek – olyan, mint minden város Erdélyben. Kicsi, poros, zárkózott. A környéken mégis a legnyitottabb. Mert itt valami ellensúlyozza a kilátástalanságot. Központja zöldellő park, amin jólesik átsétálni. A parkot művészeti intézmények szegélyezik. Színház,

magyar és román társulattal, benne leggyakrabban Bocsárdi László, illetve Radu Afrim rendezéseivel. A sarkon fiatal képzőművészek kiállítótere, a Magma – állandó utcai tárlatuk üdítő élmény. Fennebb friss állományú könyvtár. Ifjú művészekkel teli kávézók. Valamivel odébb Kós Károly tervezte múzeumépület. Önálló egyetem itt nincs, de van két gimnázium, egy művészeti középiskola – itt működik a ma már egyetlen dráma tagozatos osztály Erdélyben. A városban jó költők, performerek él(n)t(ek) (mint Farkas Árpád, Baász Imre), együttesei (Jedam, Tündérground), dzsessztábor, filmklubja, mozgásszínháza, bábszínháza van. Kétszintes város tehát: a lakosok itt csak fél lábbal járnak a földön, a másikkal némileg felette.

A szokásosnál is többen jártak a föld felett március utolsó két hetében, a Reflex Fesztivál alatt. Minek köszönhető ez? Bălănescu Quartet-, Ada Milea-, illetve Pink Freud-koncerteknek, melyek a hallgatókban azonnal életre keltik a zenét. A Magma kiállítóterében elhelyezett kifutónak, amire lépve a látogatók maguk is manökené válhattak. A második teremnek, ahol közös könyvespolcukká írhatták át a tapétát. A pincében meg mint dokufilmek (a szlovákiai Németh Ilona, Varga Jaro munkáinak) nézői ismerkedhetek a világgal. A színház frissen felavatott stúdióépületében Pina Bausch-film a tánccal való viszonyukat segített tisztázni. Az éjszakai színházi beszélgetések során olyan személyiségekkel oszthatták meg gondolataikat, mint a német Rimini Protokoll művezinjei,



a lengyel Krystian Lupa rendező, a szimpatikus litvánok, a román Victor Ioan Frunză, Marcel Iureș, Victor Rebengiuc, a magyar HOPPartosok. Törőcsik Mari élénk közvetlensége már a nagyszínpad terét igényelte. A Bástyában DJ-k szolgáltatták éjjelente a barátságok megpecsételésének közegét.

Hogy a város természetes lüktetését felerősítő, a város és a megye támogatásával megvalósuló fesztivál kiket akart megszólítani, nem pontosan tudható, az azonban, hogy kikhez szólt, egyértelműen megnyilvánult. A jegyeken majdhogynem összeverekedtek a város és egész Erdély szakmai képviselői. Bukarestből, Budapestről viszont csak az jött el, akinek konkrét feladata volt: beszélgetést vezetett, workshopot tartott (Maria Sevcova, Marian Popescu, Alice Georgescu, Iulia Popovici, Nánay István, Sebestyén Rita). A többi néző, kevés igazi kivétellel, Erdély városaiból verbuválódott.

Erdélynek sok a magyar vonatkozású színházfesztiválja: Szatmárnémetiben Sorompók Nélkül, Temesváron TESZT címmel szerveznek régiós találkozót, Székelyudvarhelyen a kortárs dráMA fesztiválja, Marosvásárhelyen és Nagykárolyban színisek találkozója van. Románia (magyar, német, jiddis nyelvű) nemzetiségi színházai két évente a gyergyószentmiklósi kollokviumon találkoznak, – ezt a közbeeső évben a hasonszőrű Interetnikai Színházi (vándorló) Fesztivál váltja fel, amelyet idén ősszel Nagyváradon szerveznek meg. És néhány éve nemzetközi fesztiválok is vannak Erdélyben. Kolozsvár Interferenciák, Sepsiszentgyörgy Reflex néven kétszer szervezett már „biennálét” (a köztesnek szánt két év mindannyiszor háromra nőtt, de sebj). A két kiemelkedő társulat tehát nemcsak kiemelkedő előadásaival, de nívós rendezvényeivel is jelen van a térségben.

Feltűnhetett, hogy román szervezésű fesztivált nem említettünk. Mert Erdélyben ez a jellemző: román rendezvényről a magyar lakosság alig vesz tudomást. A Magyarország méretű régióban nehéz mindent átlátni, s ha valamit, a humán értelmiség a „saját közössége” alkotóit, teljesítményeit próbálja számon tartani, noha ennek velejárója egyfajta légszomj is, a kifelé fordulás vágya. Mégis, tény: a litván Koršunovas Szentgyörgyön látható *Hamlet*jére sokkal több magyar szakmabeli volt kíváncsi, mint ugyancsak Koršunovas pár héttel később Craiován játszott *Romeo és Júliá*jára. Mert előbb érdekli az embereket, mi történik „nálunk”, csak azután, hogy mi van „odaát”. (Praktikusan: jobban meg lehet szervezni a szállást is olyan helyen, ahol sok ismerősöd van.)

Nemcsak tisztán külföldi színházi teljesítményekről szólt tehát a fesztivál. Meg lehetett tárgyalni az összeverődött színházi szakírókkal, mi is a helyzet. Vannak-e már olyan merészek, hogy közösen alapítanak, mondjuk, egy erdélyi színházi folyóiratot. Úgy tűnik, igen. A szakma megizmosodott annyira, hogy felkért művészei rendes honlapot, jó spotot, kreatív performanszokat hozzanak létre – lásd: egy kakas és egy fesztivábohóc állandó jelenléte. Hogy a pesti ügynökséget is fiatal erdélyi küldött mutassa be. Hogy a válogatás legközelebb is (hátha két év múlva is lesz pénz a fesztiválra) nívós, de már merészebb

legyen. Nyugati kánon helyett Keletre tekintsen, mert a román művészeten edzett szemnek igazából az az érdekes.

Levegőt!

A fesztiválon workshop is volt fiatal kritikusoknak. A tanoncok rövid kritikákat írtak, ezek magyar, román vagy angol verziója a www.reflexfest.ro honlapon, magyar változatuk az *Ellenfény online*-on olvasható. (Projektvezető: Bodó A. Ottó.) Szintén részletes elemzést nyújt a fesztivál előadásairól Varga Anikó a www.revizoronline.hu-n. Aki egyes előadásokra kíváncsi, ezekből csemegézhet, illetve elolvashatja a korábban már Magyarországon járt produkciókról született elemzéseket.

A román nyelvű előadásokról kevesebb anyagból tájékozódhat. Pedig Alexandru Dabija izgalmas *Pyramus & Thisbe 4 You* című előadása korábban már járt a kolozsvári nemzetközi fesztiválon, most Marcel Iureș egyszemélyes előadása, az *Absolut* jött el Szentgyörgyre. Így látnak bukaresti előadást az erdélyiek... A *Pyramus & Thisbe 4 You* (az Odeon produkciója) a *Szentivánéji álom* mesterember-jeleneteit játszatta el négyszer. Az volt benne a csavar, hogy a negyedik verziót az Odeon díszítómunkásai adták elő. A Teatrul Act *Absolut*jában egy népmese hőst, a szegénylegényt látjuk megelevenedni: egy hajléktalan férfi konzervbabot melegít magának, és közben mesél. Juhász-, illetve katonamúltjáról, vándorlásairól, melyek során Szent Péterrel és a Jóistennel is találkozott... Végül az ördögökkel és a halállal is kibabrált. Mindezt gyakori önreflexióval, a moldovai tájszavakat a kedvünkért néha egyszerűbb román szinonimára fordítva. Marcel Iureș egyszemélyes előadásának revelációja abban van, ahogy a felnőttproblematikát a transzcendencia felé is eltelve, mesébe burkolva, annak a szövegét is kiszaggatva mutatja be.

Ugyancsak a mese felé nyit a sepsiszentgyörgyi román társulat Line Knutzon darabjából készült, *Előbb megszületsz* című, Radu Afrim rendezte előadása. Míg az *Absolut*ban egy üres nejlonszatyor az ördögökkel teli zsákot is jelentheti, Afrimnál mindig fontos a látvány. (A román társulatnak a plakátjai is izgalmasak.) Afrim, aki többnyire régi évfolyamtársait rendezi Szentgyörgyön, magával hozta a metaszőn játszó iasi Cezar Antont is. Mellette Sebastian Marina, Claudia Ardelean, Elena Popa – az ő alakításaik a meggyőzőbbek – a zöld fényekkel, titokzatos kerttel, fura lényekkel és szokásokkal teli világban idézik fel a szerelem keresésének keserű hangulatát.

A bukaresti Bulandra *Háztűznézőjében* szintén a szeretetlenségre keresik az orvosságot, de kevesebb lírával és több komikummal. Bár Juriy Kordonszkij rendezésében a főszereplő víziójával kezdődik az előadás (sugárzó ikonokkal teli térben esküvői szertartásba rémálmodja magát), és látványvilága is igen domináns (a szereplők a magas falak sajtlyukakra emlékeztető átjáróin át bújócskáznak; a kérők közösen hangszeres bemutatót tartanak; a szereplők végül széles asztal mögül néznek szoborszerűen előre), az előadásnak a hagyományos olvasatot szolgáló „testes”



FENT: Előbb megszületsz (sepsiszentgyörgyi román társulat)

JOBBRA: A Reflex-kakas

színháték az erőssége. A kérők – a főszereplő Cornel Scripcaru, illetve a karikaturisztikusabb alakok, Doru Ana, Ionel Mihăilescu, Victor Rebengiuc és Marius Chivu alakításában – tökéletesen példázzák, hogy a román színész őszinte bohóc, minden gesztusa könnyedén és súlyosan illeszkedik a többihez, játéka illúzió, ám szükségszerű illúzió.

Mintha azonban nyomot hagyott volna az előadás, hogy tíz éve játsszák, például Răzvan Vasilescu játékán (a vőlegény barátja szerepében). Hasonló gondok voltak a másik orosz rendező, Viktor Ryzakov debreceni *Fodrásznőjével*, ott a derű és a tragikum egyensúlya bomlott meg az idők során – hálások lehettünk Kristán Attilának a létrán előadott monológja tragikus hangjaiért. Ryzakov elnézést is kért a szakmai beszélgetésen a fésületlenségért. Ugyancsak valódi felújítás nélkül játszották a temesvári *Rosencrantz és Guildenstern halottat*. Bár voltak benne szép részek (Katona László játéka, az utolsó jelenet a magukat betemető főszereplőkkel), helyenként vontatott volt az előadás, és néhol eredetileg is benne levő egyenetlenségre gyanakodhattunk. Érdekes adalék: Frunză elmondta a beszélgetésen, hogy ő a próbák során néha teljesen a színészekre bíz egy-egy jelenetet, azt csinálnak vele, amit akarnak.

Mindhárom esetben olyan idegen ajkú rendezőről van szó, aki többször dolgozott az adott társulattal, s kiderült, hogy látszólag különböző kultúrájuk alapjai sokban hasonlítanak. A kultúrák különbözősége bizonyos esetekben viszont másként működik: ami a németeknél vagy Magyarországon újszerű színházi nyelvnélk hat, az Sepsiszentgyörgyön nem feltétlenül. Ezt tapasztaltuk a Mecklenburgisches Staatstheater

A *bunda* című előadásán vagy az Örkény Színház *János királyán*. Max Frisch ötlete, a hauptmanni naturalizmus kifigurázása (a helyszínleírást a szereplők együttesen a majdhogynem üres térben hosszasan mondják el), a durván karikírozott karakterek, helyzetek és mozgásvilág román színházi közegben nem hat újszerűnek. Bagossy László néhány ötlet felnagyítására épülő *János király*a is ismerős volt annyi megjegyzéssel, hogy a magyarországi színháztársasban megszokott „úgy tesszünk, mintha” itt, a bábjátékszerű világban létjogosultságot nyert. Színháztársasban nagyon másfelé keresgélnek ma az élvonalbeli erdélyi színházak: a fesztiválon látható szentgyörgyi *A velencei kalmár*, de még a karikírozó kolozsvári *Hedda Gabler* is a színészek izzó jelenlétére, őszinteségére törekszik. Ezáltal nemcsak



Henning János felvételei

megértjük az előadás által felmutatott problematikát, de át is érezzük. Ezért aztán mind Bocsárdi Lászlónak, mind Andrei Șerbannak elnézzük a néhol esetleges vagy poros megoldásokat.

Frissebb hangnak tűnt Szentgyörgyön a HOPPart *Korijolánusza* a szöveg ilyenszerű átgtyúrása, a játék ily mértékű fellazítása Erdélyben teljesen ismeretlen. Hasonlóan üdítő volt a vilnusiak *Éjjeli menedékhelye*. A roppant innovatív, de sok-sok kör után mégiscsak bezáruló *Hamletre* korszerű, egyszerű terében, az utcai ruhákban, szabad szövegkezelésében (sok vágás, idézet-intarziák) emlékeztető *Éjjeli menedékhely* első képe: hosszú asztalnál, mintegy konferencián ülnek és néznek szembe velünk nyugodtan a színészek. A hajléktalanságot mint tapasztalatot szokatlan módon, szabatos magyarázattal kiegészítve osztják meg. Aztán egyre több poháryi fogy (megkínálnak, mi is iszunk), és egyre beljebb kerülünk a színházba, ahol a Színész (Darius Gumauskas) végül Hamlet „Lenni vagy nem lenni”-monológját mondja, és már

nincs velünk. A színész feloldódik a Színészben és fordítva.

Mind a *Korijolánusz*, mind a Gorkij-feldolgozás végét elveszítjük – utóbbiban talán a felirat pontatlansága és időzítése is ludas. Ugyan ezzel kellett megküzdeni Krystian Lupa *Persona. Marilyn* című előadásán, ahol szétszálazódnak a párbeszédnek fonalai, és nagyon mélyre kell követnünk a szereplőket. A meztelenség emberi alaphelyzetként kezelése, a díszlet sok apró szépsége, a köznapiság és a víziószerűség egymásba úsztatása, az, hogy „az ember valóját” tárta elénk, az előadás revelációjaként hatott.

A másik revelatív esemény a német Rimini Protokoll *Radio Műez-zinje* volt. Az ötlet, a kidolgozás, a dramaturgia, a filmek használata, a hitelesség... Illetve épp a hitelességgel való játék tette igazán izgalmassá. Miután három egyiptomi műezzin mesél valós életéről, arról, hogy negyedik társuk össze-zórrent velük, és kilépett a produkcióból – az ő életének szintén egyes szám első személyű elmondása a rendezőasszisztensre hárult. Később a második „műezzin” azzal áll elő, hogy végig becsapott bennünket, ő valójában csak szomszédja annak, akinek nevében beszélt – egyszerűen kedve szottyant Európába utazni. A „valóságot” tehát felülírja az előadás körülményeinek valósága.

A többi produkcióban is azok a mozzanatok voltak izgalmasak, amelyekben a színházi alaphelyzet rétegessé, porózussá vált. Kitágult. Esetleg összesűrűsödött, és ettől felfokozódott.

Az olasz Emma Dante *Szemüveg-trilógiájában* a főszereplők hátrányos helyzetű emberek. A második, nonverbális részben két ápolónő rendíthetetlen játékosággal próbál életre kelteni egy mozgásképtelen férfit. Mesélnek, akrobatamutatványokat adnak elő, zsonglörködnek is neki.

A szentgyörgyi színház is rendíthetetlenül mesél, akrobata- és zsonglőrmutatványokkal kísérlétezik. Vajon életre kel-e ettől a többi székelőföldi színház?

Az olasz előadásban a férfi feláll, és járni kezd.

Jászay Tamás

Keresd a nőt!

32. VARSÓI SZÍNHÁZI TALÁLKOZÓ

A lengyel színház ereje az általa használt nyelvek és esztétikák sokféleségében rejlik. Ez a sokszínűség azonban most átadhatja a helyét az egyhangúságnak, mivel a legtöbb döntéshozó úgy tesz, mintha semmi szükség nem volna a tisztán kommersz kultúrán kívül másra, egyben azt is feltételezve, hogy a közönségnek sincs igénye egyébre.” Ez csak egy rövid részlet abból a petícióból, amelyet a 32. Varsói Színházi Találkozó minden előadása után egy-egy színházi ember olvasott fel a közönség és a színészek jelenlétében. Az ügy részleteiről Tompa Andrea e lapszámban található háttérelmzéséből értesülhet az olvasó, itt csupán egyetértőleg idézzük a fenti szöveget.

Az élő lengyel színházzal való sokadik találkozás ugyanis még mindig meg tud lepni: egyfelől a hivatkozott petíció mögötti kikezdehetetlen, mert magától értődő szellemi és morális egység volt rám nagy hatással



Natalia Kabanow felvétele

Darab egy anyáról és a szülőföldről (Wrocław)

a március végén Varsóban töltött öt nap alatt, másfelől az, hogy a látott előadások mindenféle várható vagy máris jelen lévő gazdasági, politikai vagy egyéb nyomásgyakorlás ellenére (vagy épp amiatt?) erősen és tisztán fogalmazó, innovatív és bátor produkciók. Nem plakátszerű manifestumokról van szó: a lengyel színház a kétkedők és/vagy provokátorok terepe – csupa húsbba vágó, kellemetlen téma, amelyeket ráadásul nem poros múzeumi körülmények között, hanem esetenként a nézőt alaposan megdolgoztató tálatásban vezetnek elő. És mielőtt valaki szándékosan félreérti: nem állítom, hogy hibátlan előadások sorát láttam volna, azt viszont igen, hogy ezek kivétel nélkül a gondolkodást és gondolkodtatást konok megszállottsággal hajszólo bemutatók voltak.

Melyek – és ez részben a véletlen műve – egytől egyig a nőkről szóltak. Például a katolikus egyház és/vagy férjeik által megnyomorított, ám elnyomott helyzetüket meglehetősen humorérzékkel feldolgozó nőkről, no meg



a tegnapi és mai lengyel vagy a (látszólag) tegnapelőtti spanyol történelemnek kiszolgáltató nőkről. Feleségekről és szeretőkről, szentekről és prostituáltakról, anyákról és lányaikról, akik sok-sok generáción keresztül szeretik vagy gyűlölik egymást, és közben nem vesznek tudomást arról, hogy más-más korokban és helyszíneken, eltérő helyzetekben és különböző emberekkel, de azért mégis nagyon hasonló konfliktusokat élnek át, próbálnak megoldani és feldolgozni.

Az ismétl(őd)ésről mint jelenségről hangsúlyosan szól Jan Kłata 2011. januári wrocławiai bemutatója,

amely Bożena Keff *Darab egy anyáról és a szülőföldről* című, 2009-es díjnyertes szövegéből készült. Tavaly a Varsói Színházi Találkozó közönsége már láthatta Marcin Liber szellemes és flott, most a Kłataét látva mégis úgy tűnik, igencsak visszafogott verzióját (lásd *SZÍNHÁZ*, 2011. július). Kłata ugyanis a tőle megszokott radikalizmussal lép fel, és lát át az anya és lánya között feszülő generációs és ideológiai különbségeken, méghozzá azért, hogy a kis lengyel történelemlecke egyetemes aspektusait mutassa fel gazdag, szépségesen teatrális képekben (s hogy ezt sikerrel teszi,

arról a közel tucatnyi, eddig főleg lengyel fesztiválmeghívás, továbbá a produkciót jutalmazó számos díj és jelölés tanúskodik). Az egyetemesség felé lendít a rendező azon döntése, hogy két szereplő helyett öt nőt és egy férfit (igaz, őt is nőnek öltöztetve) látunk a színen: szolid, fekete özveggyi ruha, vöröses körömcipő, barbár arcfestés, különböző terményekkel díszített hatalmas vendéghajak – az antik kórusok egyértelműen mai, mégis kortalanná tett utódai. A figurákat sem rögzíti Kłata: a szereplők bravúrosan passzol-

Krzysztof Krzysztowiak felvétele



BALRA: Nők Kórusa
(varsói Színházi Intézet)

LENT: III fúria (Legnica)



Karol Budrewicz felvétele

gatják egymásnak a szerepeket – itt mindenből lehet és lesz is anya és lánya. Justyna Jagowska golyózapor szaggatta falakkal határolt üres terét méretes, körbeforgatható öltözői szekrények tagolják; bennük harsány minivilágok, primitív barlangrajzok, párhuzamos életek kellékei. A nők pedig elképesztő fizikai munkát (is) végezve mondják, kántálják, éneklük, táncolják másfél órán keresztül varázsmondókájukat. Hangos és látványos kórusszínházukban van valami felkavaróan atavisztikus, aminek köszönhetően helyet kap egymás mellett az *Alien* szörnykirálynője és néhány afrikai törzsi maszk, Lara Croft mindenkit legyőző mesefigurája és a világháborús trauma.

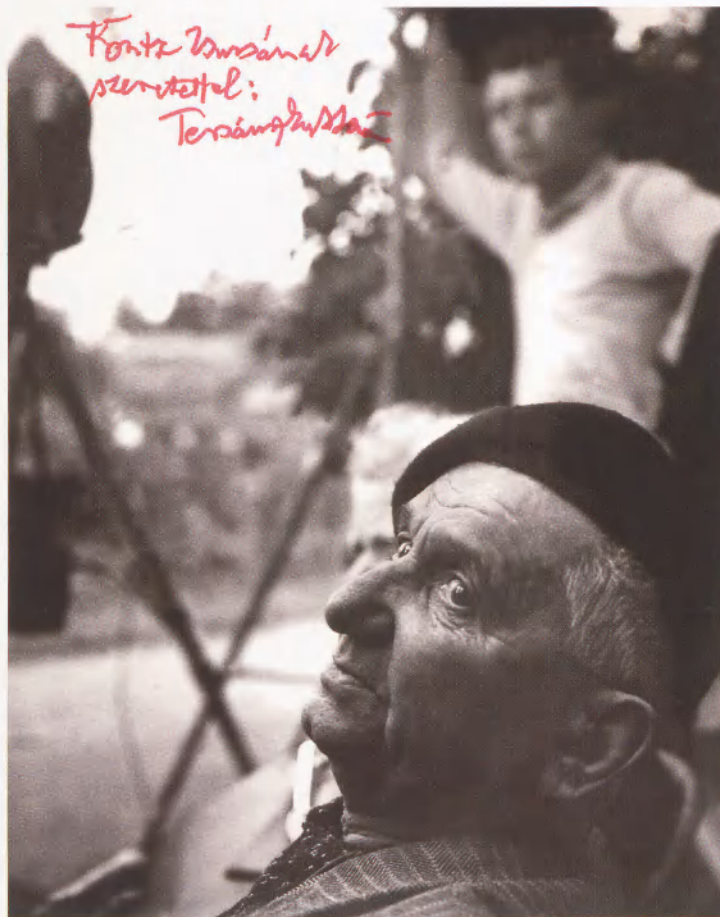
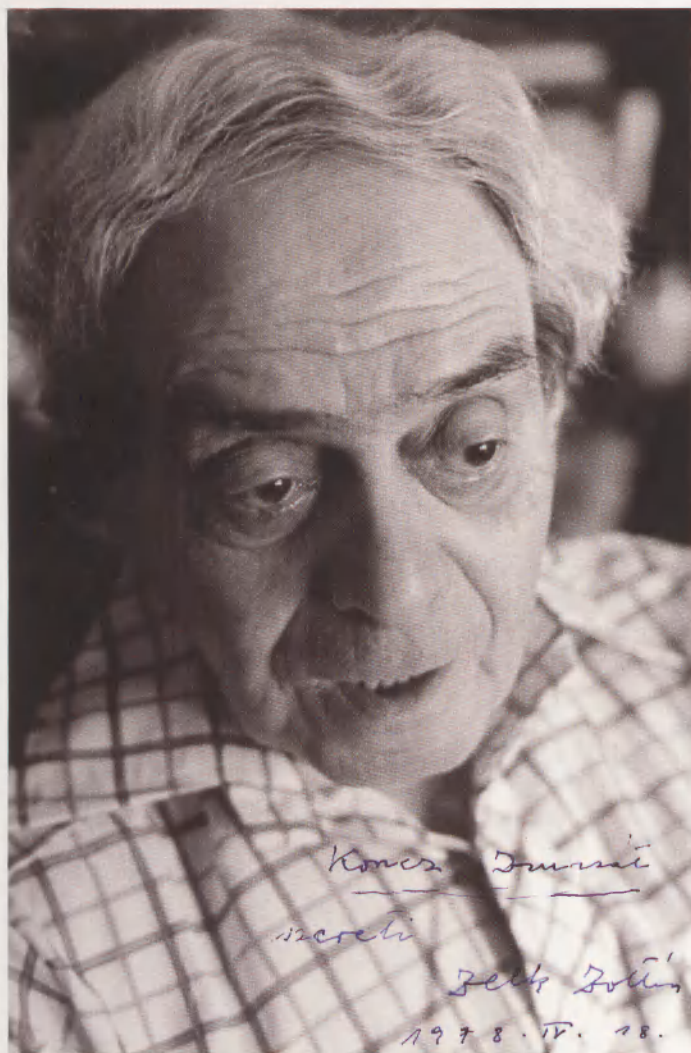
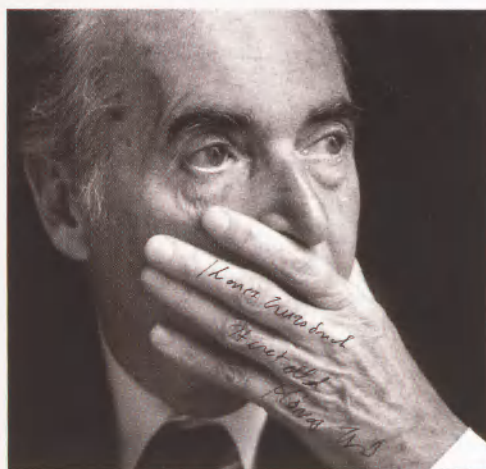
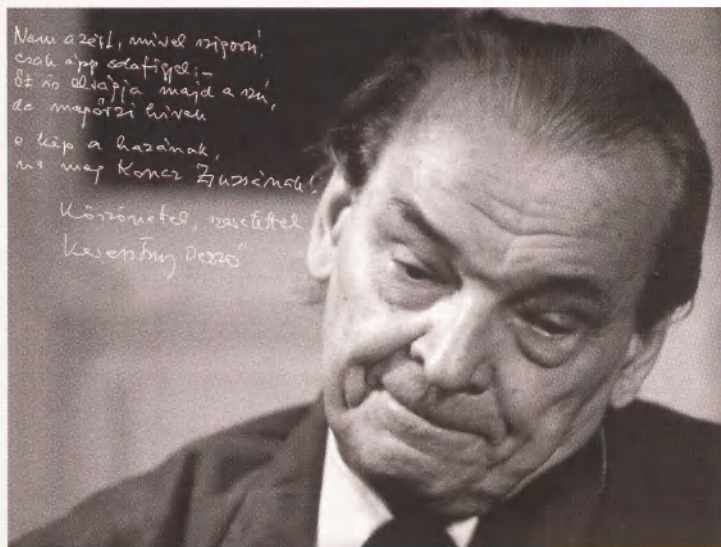
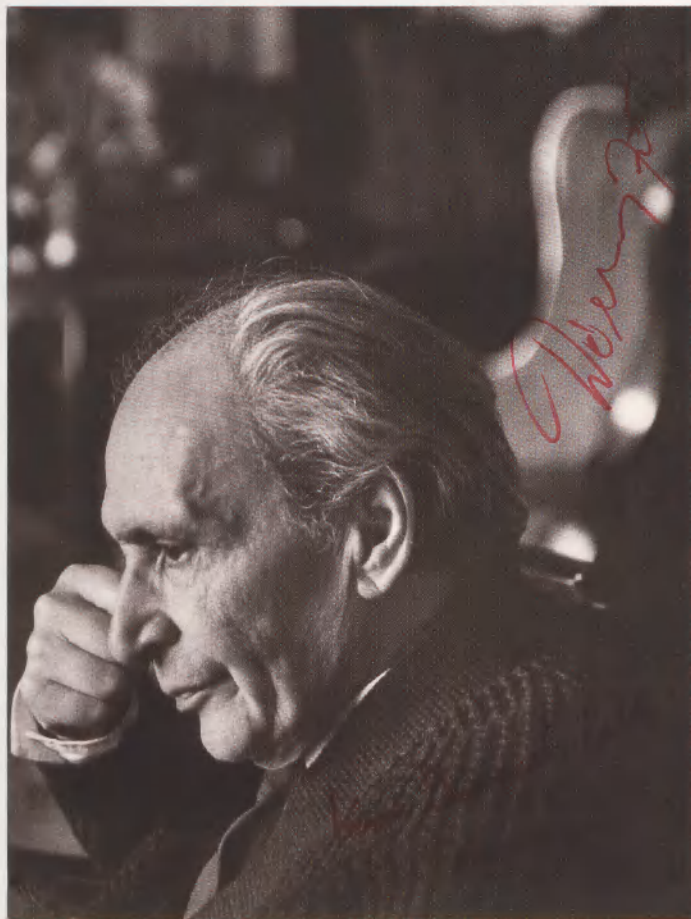
Variációk nőkre és kórusra: a varsói Zbigniew Raszewski Színházi Intézet támogatásával működő, Marta Górnicka által irányított Nők Kórusa formáció bevallott célja, hogy a modern színház által száműzött antik kart kortárs életre keltse. A történet még 2009-ben kezdődött egy nyílt felhívással, amire vagy százharmincan jelentkeztek – végül huszonnyolc különböző korú és habitusú, színpadi és zenés tapasztalattal rendelkező szerencsés került be a csapatba, ami azóta már két sikeres bemutatón van túl. Lengyel és külföldi színházi szakemberek egyaránt kirobbanó lelkesedéssel szóltak már az első premierről, most pedig itt a folytatás. A módszer amilyen egyszerű, olyan lenyűgöző: a Színházi Intézet üres színháztermében (merthogy Varsóban az is található az épületben, egyéb, jól működő közösségi terekről nem beszélve) a közel harminc nő tűpontos, kimerítő és szellemes koreográfia szerint, a hangsúlyosan művi körülmények ellenére megejtő természetességgel létezik és dolgozik a színpadon. Az első – lassan világjáróvá váló, hiszen Japánban, Németországban, sőt Indiában is bemutatott – projektben az univerzális nőiségről és annak privát, általuk megélt változatairól beszéltek a legkülönbözőbb kulturális közegekből származó, filozófiai írásokból, drámákból vagy éppen reklámokból kiragadott szövegtörmelékek segítségével. A második bemutató, a *Magnificat* tabutémához nyúl: a mindenkori lengyel asszony képére rákopírozott Szűz Mária-imázst vizsgálja meg közelebbről, hogy aztán többek között a női testről, a nyelvről, a férfiről és a hatalomról tegyen bátor és szemtelen kijelentéseket. Jelinek és Euripidész, bibliai passzusok és konyhai receptek randevúznak ebben az energiától duzzadó, robbanékony, nagyszerű háromnegyed órában.

Az egyház mellett a történelem is kapott néhány további pofont az idei varsói találkozón. A megosztó előadások közé tartozott a Jolanta Janiczak drámaíró és Wiktor Rubin rendező összefogásából készült *Őrült Johanna; a királynő* című, a Varsótól délre, két-száz kilométerre fekvő Kielce városából érkezett produkció. A címszereplő spanyol királynő valós történelmi személy volt, aki férje korai halála után elborult elmével töltötte élete hátralévő ötven évét, elzárva egy torony mélyén. A romantikus rémregénybe illő törté-

net ürügyként szolgál a szerző–rendező párosnak ahhoz, hogy kurrens történelemfilozófiai elképzeléseket vigyenek színre meglehetősen eklektikus tálalásban. Nincs semmi meglepő az alkotók teoretikus érdeklődésében, hiszen a szöveg szerzője pszichológus, rendezője szociológusdiplomával is rendelkezik: a gyönyörű vagy éppen elcsúfított, mert megkínzott vagy megcsonkított testek, az összekeveredett női és férfi szerepek, az élet „eldobhatósága” és a halál mindent relatívvá tevő állandó közelsége, a szex és a brutalitás lesznek az előadás fő motívumai. A komplett spanyol királyi udvar két és három dimenzióban egyaránt ott van a színpadon: a hatalmas, áttört tetejű aranydoboz hátsó falán historizáló portrékat látni, előttük pedig láthatatlan szálak segítségével irányított marionettfigurákként mozognak az elképesztő ruhakreációkban fellelpetett színészek (ezért aztán igen különös, hogy még a színház honlapja sem nevezi meg a jelmezek tervezőjét). Ráérősen csordogál az este, sok jelenet jól érzékelhetően szándékosan hosszabb a szükségesnél, hogy aztán a néző éberségét elaltatva egyszer csak bombaként robbanjon egy-egy fontos pillanat.

Alvásról viszont szó sem lehetett a *III fúria* című, Marcin Liber rendezte, az alsó-sziléziai Legnicából érkezett előadás szűk két órája alatt. Lengyelország egyik kalandos históriával rendelkező régiója ez: a XX. században lengyel, német, szovjet uralom követte egymást, s az utolsó szovjet katona csak 1993-ban (!) hagyta el a százezres lakosú, réz- és ezüstiparából élő, a szó minden értelmében meglehetősen szürke várost. Ami nem mondható el erről az előadásról: a Radio Error nevű lengyel rockbanda élőben, közvetlenül a színpad mellől adja a jeleneteket összekötő vagy szétválasztó zenei háttérrel, amibe beleremeg a nézőtér. A lengyel identitás és történelmi öntudat van megint a fókuszban: látszólag egy vasútállomás várótermében vagyunk, de hamar rájövünk, hogy történelmi tranzitmegállóba szólt a jegyünk. Fergeteges tempóban követik egymást az események: a náci tiszt kíméletlenül agyonlövi a lengyel asszonyt, az állomáson egy prosti árulja hervadt bájait minden járókelőnek, szemtanúi leszünk két meleg férfi szenvedélyes héja-nászának, egy hajléktalan lomokból épít magának ideiglenes otthont a pályaudvaron, és így tovább. A világháború és az azt követő, kommunizmusban eltöltött évtizedek súlyos örökségét cipelik ezek a görnyedt, szerencsétlen, megtört tekintetű alakok; egyre kétségbeesettebben kutatják múltjuk titkait, miközben a jelenben már csak egyetlen céljuk maradt – a túlélés. A különböző időpontok, személyek, életutak lármásan összeütköznek, majd ugyanilyen hangosan szétválnak, s közben az enyhén effeminált, mindenható görög isten, Apollón végig ott áll a szereplők mellett és mögött, gúnyosan röhögve szálnalmas és kisszerű csatározásaikon.

A cikk megírását a Lengyel Intézet támogatása tette lehetővé.



LEGYEN AZ OPERA MINDENKIÉ!

Bartók + PUCCINI

Miskolci Operafesztivál 2012. június 8–17.

Jegyvásárlás: **Miskolci Nemzeti Színház jegyirodája** (Miskolc, Széchenyi u. 23. Nyitva: H-P: 10–18, Szo: 10–13)
Művészetek Háza jegyirodája (Miskolc, Rákóczi u. 2. • Nyitva: H-P: 9–19) **Online jegyértékesítés: www.operafesztival.hu**
Egyes előadásokra belépőjegyek vásárolhatók a **JEGY•HU** weboldalon és az InterTicket országos **JEGY•NT** hálózatában.

FIZETŐS PROGRAMOK

2012. június 8. és 11.

3BARTÓK

Egy estén Bartók színpadi művei
A Miskolci Operafesztivál és az
Experidance Társulat produkciója

2012. június 9. és 12.

Bohém Casting

Musical ősbemutató Miskolcon!
A Miskolci Operafesztivál és a
Budapesti Operettszínház produkciója

2012. június 14.

Miklósa Erika másképp

Miklósa Erika Kossuth-díjas
operaénekes jazz-opera koncertje

2012. június 10.

Puccini: Messa di Gloria

Csemiczky:

Carmina Universitatis

Bartók + Universitas

2012. június 15.

Tokody Ilona dalestje

A Collegium Musicum-sorozat
nyitóhangversenye

2012. június 15.

NÉPszerű Bartók-est

Bartók zenéjétől
a közös táncjázig

2012. június 16.

„Legyetek jók, ha tudtok!”

Kicsik operagálája –
nem csak gyerekeknek!

2012. június 17.

Híd a jövőbe

Gálahangverseny
az új népopera
megszületésének jegyében

INGYENES PROGRAMOK

Puccini: Tosca (szabadtéri operaelőadás) + **Operafilmek** (Puccini összes)
+ **Miskolc Dixieland Band** + **„Ár-Apály” koncert** (Müller Péter Sziámi, Takáts Eszter
és zenekara, a miskolci Theater Brass rézfúvós quintett) + **Opera flashmob** (operarészletek
az utcán) + **Puccini áriák** (Boncsér Gergely, Szegedi Csaba) + **„Tesztoszteron”** (Bornai
Tibor, a Komoly férfiak, Miklós Anna) + **„A rackák világa”** – Ferenczi György és a Rackajam
+ **Weszely Ernő tangóharmonika művész** + **Leggiero énekegyüttes**
+ ... még számtalan miskolci zenekar és énekes koncertje

Részletes program: www.operafesztival.hu