

Színház

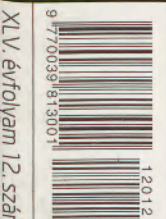
Nemzeti:
Alföldi Róbert

Csongor és Tünde

Interjú:
Máté Gábor
Mátyás Irén
Szalontay Tünde

VILÁGSZÍNHÁZ:
Nyitra, New York

392 Ft





**Művészetek
Palotája**
Budapest

Élmény! Minden tekintetben.

www.mupa.hu

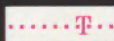


SZABAD A KARÁCSONYI VÁSÁR!

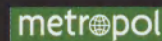
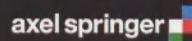
- ★ JEGYVÁSÁRLÁS ESETÉN NÉGY KONCERTTŐL **10%**, HAT KONCERTTŐL **15% KEDVEZMÉNNYEL** AJÁNDÉKOZZUK MEG
- ★ MINDEN JEGYPÉNZTÁRUNKBAN ELKÖLTÖTT 10.000 FT UTÁN **1000 FT ÉRTÉKŰ AJÁNDÉKUTALVÁNNYAL** LEPJÜK MEG
- ★ **ÜDÜLÉSI CSEKKET** ELFOGADUNK
- ★ **ÚJ JEGYVÁSÁRLÁSI HELYSZÍNEINK:**
ALLEE, WESTEND, KARÁCSONYI VÁSÁROK

A karácsonyi akciók 2012. december 24-ig érvényesek, kizárólag a Művészetek Palotája 2012/2013 évadára meghirdetett saját szervezésű programjaira. Egy vásárlás alkalmával csak egyféle kedvezmény érvényesíthető. Részletes feltételek a honlapon: www.mupa.hu

STRATÉGIAI
PARTNEREINK



STRATÉGIAI
MÉDIAPARTNEREINK



A Múpa támogatója az
Emberi Erőforrások Minisztériuma.



Jegyek kaphatók a Múpa jegypénztáraiban (1095 Budapest, Komor Marcell u. 1., tel.: 555-3300 és 1061 Budapest, Andrassy út 28., tel.: 555-3310), valamint az ismert jegypénztárakban. Online jegyvásárlás: www.mupa.hu
ISO 9001:2000



CSONGOR ÉS TÜNDE
Nemzeti Színház
Schiller Kata felvétele

(2. oldal)



HAMLET
Alföldi Róbert Nemzeti Színháza
Schiller Kata felvétele

(8. oldal)



MÁTÉ GÁBOR
30 éves a Katona
Schiller Kata felvétele

(15. oldal)

MHB 1427

Nemzeti Színház

2 Hermann Zoltán:
Vörösmarty tér
A *Csongor és Tünde*
előadásáról

8 Forgách András: Miért éppen ő?
Alföldi Róbert évadai

12 Tompa Andrea: Ők választanak
Beszélgetés
Asboltné Czapári Beátával

Interjú

15 Ménesi Gábor:
A Katona nem tagja
egyik társaságnak sem
Beszélgetés Máté Gáborral

20 Nyulassy Attila – Ugrai István – Zsedényi Balázs:
„Lepusztult és elhanyagolt
itt minden”
Mátyás Irén a Zsámbéki Nyári
Színház harminc évéről

25 Kővári Orsolya:
Aki alternatív, az fiatal?
Beszélgetés
Szalontay Tündével

In memoriam

29 Jákfalvi Magdolna:
A könyvtár és
a legitimáció
Székely György 1918–2012

31 Szántó Judit:
Búcsú Gyuritól

Tánc

33 Péter Márta:
Mellékhatás
Angelus-könyv és –füzetek

Világszínház

36 Jászay Tamás:
Befejezetlen múlt
Nyitrai Nemzetközi
Színházi Fesztivál 2012

40 Rákóczy Anita: The Quake,
avagy lecke a perspektíváról
Király Anna bábelőadása

Könyv

44 Kiss Gabriella:
„Tessék felébredni!”
Lengyel György (szerk.):
Színház és diktatúra
a 20. században

47 Koltai Tamás:
Goldoni-életműkönyv
Török Tamara:
Goldoni és Velence

A címlapon: Farkas Dénes és Molnár Piroska (Mirigy) a Nemzeti Színház *Csongor és Tünde*-előadásában. Schiller Kata felvétele

színház

MAGYAR SZÍNHÁZI TÁRSASÁG I ORSZÁGOS
SZÍNHÁZTÖRTÉNETI MÚZEUM ÉS INTÉZET

XLV. évfolyam 12. szám
2012. december

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); KUTSZEGI CSABA (tánc, szinhaz.net).

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

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

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

TÁMOGATÓK:
Nemzeti Kulturális Alap,
Magyar Művészeti Akadémia

MMA
MAGYAR MŰVÉSZETI
AKADÉMIA

A kiadó nyelvi támogatásért
a Magyar Művészeti Akadémia
támogatja.



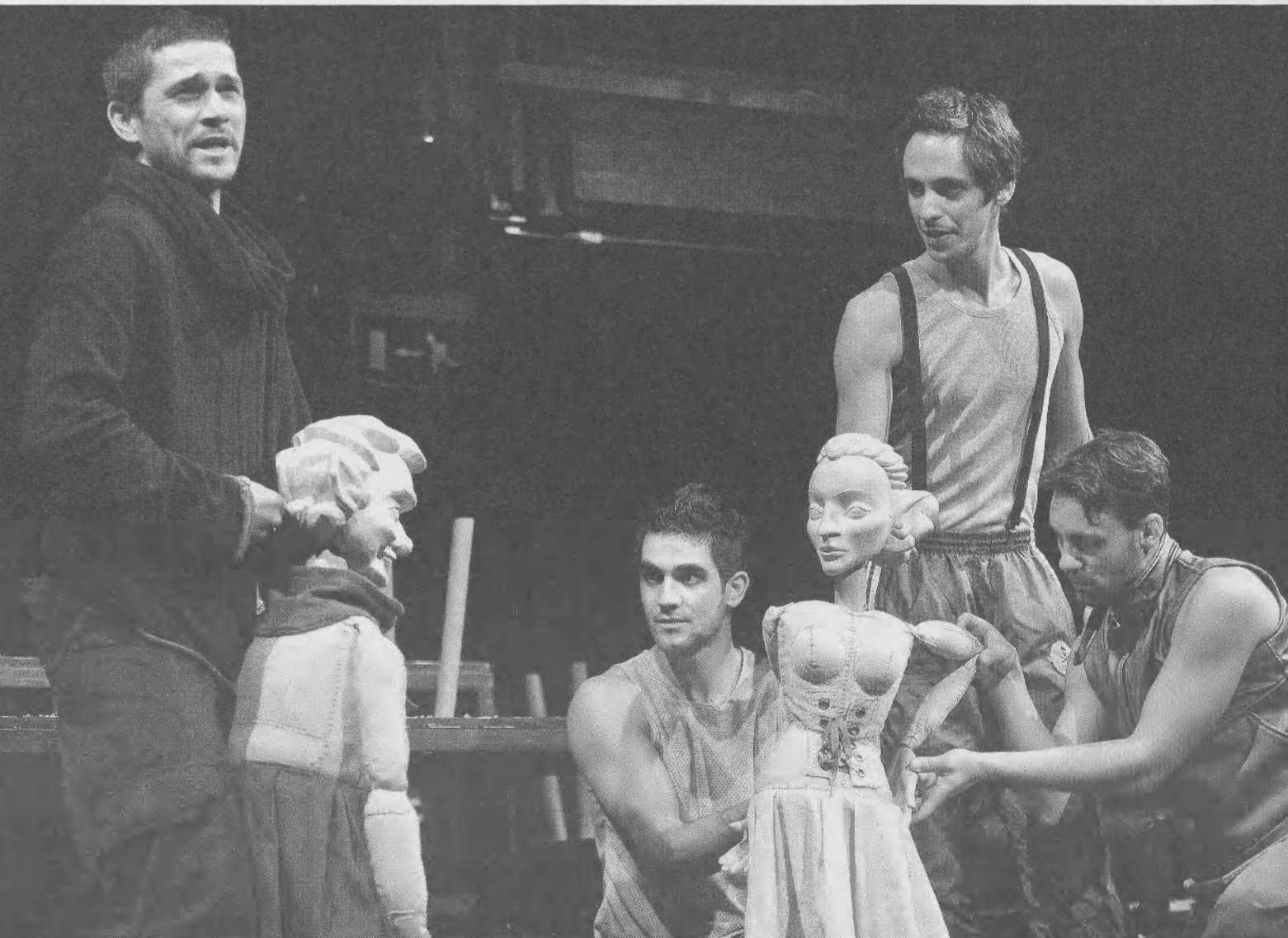
Magyar Színházi Partól
www.szinhaz.hu

Hermann Zoltán

Vörösmarty tér

A CSONGOR ÉS TÜNDE ELŐADÁSÁRÓL

A *Csongor és Tünde* egyike a legmegfoghatatlanabb Vörösmarty-műveknek, s hála az 1879-es ősbemutatót rendező Paulay Edének, a Nemzeti Színház egykori főrendezőjének, a XIX. századi magyar színház nagy kánon- és világteremtőjének, a magyar színházcsinálóknek időről időre szembe kell nézniük szabálytalan, néhol egyenesen értelmezhetetlen dramaturgiájával.



Vörösmarty 1830-ban befejezett műve *drámai költemény*, alighanem éppen azért, mert a romantikus műfaji lajstromban akkortájt ez volt az az irodalmi forma, amelyet sem tematikus, sem dramaturgiai szabályok nem kötöttek. Több, más, mint a korban divatos, a fantasztikum színpadi kliséiből összetákolt *tündérajátékok*. Egyfelől benne van az akkor még élő szöbe-

li mesélés kvázi-dramatikus jellege és közvetlensége, másfelől pedig a szimbólumai egyáltalán nem kecsegtetnek a megfejtés örömeivel. Itt még a leleplezett titok is csak egy nyugtalanító, újabb kérdés. Könyvdráma, ahogy

Nagy Zsolt (Balga), Fehér Tibor (Berreh), Farkas Dénes (Duzzog) és László Attila (Kurrah)

a későbbi esztéták nevezték, különös, kísérleti terepe a költői szabadságnak. Romantikus filozófiai traktátus, pontosabban romantikus őstörténeti és esztétikai ideológia, költői esszé a metafizikus szép elérhetetlenségéről. Vörösmarty, az 1830–40-es évek talán legkiválóbb színházi szakírója azonban tudta, amiről Paulay úr tudomást sem volt hajlandó venni: a költői és a színházi „szép” fogalmai nem esnek egybe. (Jó lenne, ha tudhatnánk, mit gondolt erről az egykori barát, Egressy Gábor, aki 1866-ban, a Színi Tanoda legelső évfolyamának végén, növendékeivel részleteket adatott elő a *Csongorból*.)

Paulay késő romantikus-akadémikus színjátszás felőli hősies meg nem értését okolhatjuk a későbbi színrevitelek patinává nemesedett félmegoldásaiért is. A Vörösmarty drámai költeményében felkínált, a mesei fikciót az olvasó képzeletében, imaginációjában megjelenítő tér mindig szabadabb, mint amit ebből a dobozszínházi tér megmutatni képes. A *Csongor és Tünde* színreviteleinek legtöbb problémája abból fakad, hogy a XIX. századra rögzült színpad–nézőtér osztató térképzés fölösleges absztrakciót kíván a színésztől és a nézőtől is: a mesei utazás fikcióját egyszerűen nem lehet másképpen eljátszani, mint hogy a hősök mindig jobbra hátul távoznak, és balról elől jönnek be a következő jelenetben. A másik megoldhatatlan probléma, hogy az idő mozdulatlanságának témája – a mű ugyanabban a térben ér véget, ahol elkezdődött – csak díszletátrendezésekben, átváltozásokban oldható meg: a dobozszínházi *Csongor és Tündék* záró jelenetei mindig *visszaválsz* az első felvonás terévé, holott ennek a térnek végig változatlanul kellene maradnia, hogy érzékelhető legyen az *otthon* és a *máshol* állandó ellenpontja.

Ugyanez a helyzet a *szép* abszolút fogalmának megjelenítésével: az olvasás elvont, kantianus szépségfogalma a színházban mindig valamilyen befogadói feladat is. A színpadi *szép* esetlegessége – és néha ironiája – provokálja a nézőt, akinek az *ott* és *akkor* anyagszerűségébe, mondjuk, a konkrét színész és színésznő konkrét ruhájába kell az absztrakt szépet belelátania.

Vörösmarty drámai költeményében a kétségeket termő költői bölcsélet dialógusokra bomlik, miközben pontosan érzékelhető, hogy a szereptükrözések, *Csongor* és *Balga*, *Tünde*, *Ilma*, *Ledér* és *Mirigy* lánya, az *Éj* és *Mirigy*, az ördögfiak eltérő, mégis azonos személyiségei, vagy a fejedelem, a kalmár és a tudós egyazon filozófiai vagy lélektani entitások, ugyanannak az entitásnak más-más arcai. A dialógus csak a formája az „arcok” elkülönítésének, s nem mindig a lényege. Vörösmarty nagyon ügyesen teszi majdnem felismerhetetlenné azt a témát, amely a leginkább foglalkoztatja. *Csongor*, *Tünde* és az *Éj* a költészet nyelven beszél ugyanarról, amiről *Balga*, *Ilma* és *Mirigy* az egykorú népnyelv stilizált vaskosságával: az *emberi élet* mulandóságáról, a *szép* elvont állandóságáról és a szexualitás egyáltalán nem metafizikus valóságáról. A Vörösmarty-szövegnek éppen az a titka, hogy tisztában van felvázolt tabu-témái – főleg XIX. századi – színházi ábrázolhatatlanságával.

A Paulay-hagyomány viszont ezt *per definitionem* nem is érzékeli/érezkelheti, csak megjeleníti, illusztrálja a többrétegű szövegből azt, amit lehet, amit tud,

és ahogyan tudja. A késő romantikus színházi gépezet képesít, nem lépi át a saját és közönségének mentális korlátait: nem csinál képeket a szöveg erotikus utalásaiból. A Vörösmarty-mű szexualitás-témája a színháztörténetben az elhangzó szövegbe van zárva. (Talán Novák Eszter 1994-es *Üdlakjában* voltak láthatók az első, nem stilizált kísérletek a téma kiszabadítására.) A néző a tradicionális változatokban – fotókon, videofelvételeken visszanezézhető ez a „Paulay-paradigma” – egy illedelmes mesei történetet lát, és egy mentális, a saját szexualitását is provokáló szöveget hall. Az értelmezői hagyomány tehát kettévágja a színpadra állított *Csongor és Tündét* a látható és a hallható műre.

A hagyomány újraértése azonban éppen azt követelné meg, hogy a színház végre ne a saját képalkotó mechanizmusait alkalmazza, hanem bízva rá magát a drámai költemény *olvasásának* virtuális, imaginatív képeire. A Vörösmarty-szöveg titka, hogy minden előadásnak meg kell oldania, vagy ügyesen meg kell kerülnie a színház elégtelen eszközrendszerével megoldhatatlan dolgokat. Minden színrevitel annyira érdekes, olyan értelemben jeleníti meg ezt az elvont esztétikumot, amennyiben feledtetni tudja a *Csongor és Tünde* tradicionális színházszerűségét. A Nemzeti Színház új *Csongor és Tünde*-előadása, Tengely Gábor rendező – a győri Vaskakas Bábszínház főrendezője – és Gimesi Dóra dramaturg átírata határozottan ennek a tradíciónak a felszámolására tett kísérlet. Zseniális, néha még a mindig gyanakvó kritikust is meglepő megoldásokat látni az új változatban, de látni az emiatt keletkező újabb problémákat is. Írjuk Vörösmarty javára, hogy a darab nem adja könnyen magát.

Talán nem tévedek, ha a mostani előadás megoldásai mögött a Matúra Klasszikusok sorozatában 1996-ban megjelent, a néhai Kerényi Ferenc színháztörténész által szerkesztett kötet kommentárjait látom. (A rendező és a dramaturg már az értelmezéstörténetnek ahhoz a generációjához tartozik, amely gimnazistaként, alighanem éppen ebben a kiadásban csodálkozott rá először Vörösmarty művére.) Sőt, bizonyos tekintetben mintha az előadás a kiadásban olvasható *Vezérfonal a mű elemzéséhez* című fejezet által fölvetett kérdéseket igyekezne akkurátusan megválaszolni.

A Nemzeti Színház új előadása a mű tér- és időparadoxonjaiból indul ki. Kerényi kísérőszövegeiben Németh Antal (aki Kassák avantgárd köreiből indulva lett színháztudós és gyakorló színházi szakember, és 1935 és 1944 között a Nemzetit is igazgatta), valamint Szauder József kutatásaira és Fried Istvánnak a „három ellenző világ” viszonyát vizsgáló tanulmányára hivatkozva elég érzékletesen mutatja be a darab színpadilag is értelmezhető/értelmezendő hármastagságát. Fried István tanulmánya szerint a darabnak három szférája van: a mitikus-égi (a tündérek és az *Éj* világa), a földi létezés szférája (*Csongor*, *Balga* és a valamikori *Böske* világa), s a két sík találkozásánál jön létre a köztes szféra, a mesei cselekmény, amely igazából azért mesei, mert a földi hősnek a tündéri világon, a túlvilágon megtett útjáról és – ez a legfontosabb! – az onnan való visszatéréséről szól. Tengely Gáborék a Nemzeti Színház Gobbi Hilda Stúdiójának



BALRA: Molnár Piroska (Mirígy) és Nagy Zsolt

FENT: Tompos Kátya (Ledér)

LENT: Földi Ádám (Csongor) és
Martinovics Dorina (Tünde)

terét – Gobbi már fiatalon, Németh Antal idején is játszotta Mirígyet! – ugyanígy tagolják. A földi lét síkjára, a padlóhoz csavarozott forgószékekre a nézőt ültetik, az égi világot egy, a magasba függesztett kerengősorra helyezik föl, a történetet pedig egy körben megemelt dobogósoron játszatják. A színészek síkok közötti közlekedése – illetve a nézők folyton fókuszot váltó tekintete – végre képszerűen is

összeköti azokat a jelentéseket, azokat a nyelvi szimbólumokat, amelyek dobozszínházi körülmények között mindig láthatatlanok maradnak. Ennek a hármast, szimbolikus tagolásnak a mintázatát veszi át a koncepció – persze a koncepció dicséri az igazgatót is, akinek volt bátorsága egy bábrendezőt felkérni a *Csongor és Tündére* –, amikor a két szereplőpáros, Csongor és Tünde, illetve Balga és Ilma szerepeit a színészek által mozgatott, eleinte tornazsáknak látszó, kifordítható bábokkal kettőzi meg. (A többiek, az Éjtől Mirígyen át Ledérig és az ördögfiakig a mesei és a mitikus sík szereplői, nem kell egyszerre hordozniuk a „földi” és az „égi” jegyeit.) A báb alkalmazása



Schiller Kata felvételei

a romantika esztétikájához illeszkedő, Vörösmarty szellemétől sem idegen megoldás – Kleistnek a valószínűleg Vörösmarty számára sem ismeretlen marionett-tanulmánya egybevág Tengely Gábor víziójával: a báb megjelenítő ereje, színpadi hatása erősebb a színésznél, mert a mozgatójának engedelmessé válik, csak azt cselekszi, amit tesznek vele, és nincs kitéve az emberi test mozgását korlátozó fizikának és a (színpadi) viselkedés konvencióinak. A színész a *lélek*, és a báb a *test*, de a – Gergei-széphistóriából, a Piskolti István-féle ponyvából vagy a népmesévé vált *Árgyelus királyfi*ből ismert – történet csak a színész és a báb együttmozgásából jön létre. (Gimesi Dóra 2010-ben a szombathelyi Mesebólt Bábszínháznak írt már egy *Árgyelus-bábjátékot*. De ez itt most más.) A báb úgy mozog, ahogy a színész mozgatja, de a színész mozgását is a báb mozgathatósága korlátozza. Talán így még izgalmasabb is, mint ha profi bábszínészek kezében lennének a figurák: a Csongort alakító Földi

Ádám, a Tündét játszó Martinovics Dorina, Nagy Zsolt és Radnay Csilla mint Balga és Ilma bábjaikhoz való viszonya nagyon érzékeny, kockázatos viszony. A sok gyakorlatozás ellenére is meglesznek végig a félelem, a tartózkodás gesztusai, az azonosság és az idegenkedés alig észrevehető, finom játéka. Bizonyos értelemben az ördögfiak (László Attila, Fehér Tibor, Farkas Dénes) mozgása is bábszerűen összehangolt, olyan, mintha egy test külön testrészei lennének. Az együttműködés rendezői parancsa és az összpontosítás belemozgott tökéletlensége kelti azt a hatást, hozza létre azt a hibásnak ható, *ataxiás* mozgást, amely a káros megszemélyesítőjévé teszi Kurrah, Berreh és Duzzog közös testét.

Az előadás terének horizontális térfoglalása, az idő- és térképzetek önmagába záródó körei magát az elbeszélte/előadott történetet jelenítik meg. A *Csongor*-változat legradikálisabb lépése nyilván a szöveghez és nem a színházi hagyományokhoz igazodó „térítésítés”. Annál meglepőbb, hogy az idő- és térviszonyoknak ez az összefüggésrendszere, a Tengelyék színpadképét inspiráló térforma a Kerényi Ferenc által kiadott füzet 11. oldalán – Németh Antal és Szauder József értelmezéseire hivatkozva – lényegében már le van rajzolva. A térkonceptió a középkori misztériumjátékok színpad-ácsolmányához hasonlóan, a mesei fikciót, az alcímekben is jelölt „romantikus fantasy”-t rituális felvonulásként, processzióként viszi színre: amíg a hősök vándorlásaik során leélnék egy emberi életet, azonközben a mesei világban mindössze egy nap telik el, éjféltől a következő éjfélig. Ennek a mesei, térítésített időnek, idővé alakított térnek a közepén ül a néző, és forog, követi a játék – vagy inkább a színházi rítus? – helyszíneit, miközben tudja, hogy az a térszegmens, amire sem körben, sem fölfelé éppen nem irányul a tekintete, az is jelen van. (Érdekes a Kerényi Ferenc szerkesztette kiadásban ellapozni a 15. oldalra is, hogy lássuk Paulay pedáns színpadképét is!)

Az előadás alapkonceptiója tehát felismerhető, sőt nem tartom túlzásnak, hogy a Vörösmarty-mű esetében színháztörténeti jelentőségű. Am minden bizonynyal a radikális változtatások miatt tartott attól a rendező, hogy a színészek – s még inkább a közönség – képesek-e alkalmazkodni ehhez a *Csongor és Tünde* esetében szokatlan megoldáshoz. Amint azt a *színház.hu* oldalain folytatásokban közzétett rendezői próbanaplóból is megtudjuk, Tengely Gábor – bölcsen és óvatosan – nem döntött el előre mindent, nem dolgozott ki minden részletet. Valóban nem tudhatta, hogyan működnek a drámai szituációk ebben a térben, hogyan kap a szöveg más-más kontextust a szimbolikus síkokban. Rábízta magát a térrendezés finomhangolására, a próbafolyamat közben alakuló értelmezésre, a szituációk keltette spontán ráatalálásokra. Idézzünk Tengely Gábor naplójából: „Az elemzés után nekivágtunk a Gobbi Hilda Színpadon felrakni a jelenetek vázlatait. Egy hetünk volt arra, hogy kipróbáljuk, működik-e a térkonceptió, milyen alapvetéseken kell változtatni, érthetővé tud-e válni, amit szeretnénk. Erős jelekkel operál a készülő előadás: fontos megvizsgálni ilyenkor, hogy ez a jelrendszer végig követhető-e.

Ilyenkor a színésznek még nem feltétlenül kell tudnia a szöveget sem. Csak kipróbálunk ezt-azt, előtérbe kerülnek a praktikus kérdések: hová kell lépcső, kell-e szék oldalra, lehet-e kötélen lemászni a zsinórpadlásról? Aztán a próbateremben jöhet a jelenetek analízise.”

Az értelmezésnek ez a műhelyjellege legalább annyi új kérdést és más, újfajta esetlegességet termelt ki, mint amennyit végre lezárhatott. Az előadás tere és cselekménye áttekinthetőbb, mint bármely korábbi változatban, de ha a szöveg úgy kívánja, például Csongor eszevesztett rohángálásakor, fel is függeszti ennek az érvényét. (Talán kimarad egy lehetséges geg is, a Balgát a kocsin húzó ördögfiak a nézőkön keresztülvergődve is lerövidíthetnék az utat.)

Úgy tűnik, az áttekinthető konceptusok és a műhelymunka egyszerre adott lehetőséget a Vörösmarty-költemény egyes szöveghelyeinek katartikus feltárására, de néhány zavarba ejtő félreértelmezésre vagy a reflexió teljes hiányára is, az értetlenkedésre is.

Nemcsak irodalomtörténészként, és főleg nem a Vörösmarty iránti kultikus tisztelet miatt fáj a szívem a szöveg erős húzásaiért. Időnként az az érzésem, mintha éppen azok a részek maradnának ki az előadásból, amelyekről a próbafolyamat sem hozott a felszínre értelmezést, ahol a költői nyelv képszerűségét nem sikerült színpadi képpé alakítani. A rókalány üldözéséről például ezt írja a próbanapló: „5. és 7. jelenet: az ördögök és a róka. Üldözés, hang nélkül. Kihúztuk innen a szöveget; fura módon így világosabb az egész értelme. Az ördögök játszanak a rókával, mint három macska az egérrel. Ritmusjáték. Nagyon bonyolult. És veszélyes. Ha valaki nem figyel, baleset lesz.” A jelenet némajátékként is hat, de kár nem látni a kihagyott szövegben a Csongor–Tünde, Balga–Ilma testdialógusok közvetlen analógiáját.

Egészen kitűnő megoldás a „hármast út” jelenetsora: a *körforgalom* KRESZ-tábla teszi felismerhetővé, mi van a szöveghely nonszensznek ható rejtvény-szerűsége mögött. Hiszen a hős bármerre fordul is, minden út középsőnek látszik, és mindegyik út ugyanoda vezet: vissza a kiindulópontra.

A tudós–kalmár–fejedelem-jelenet a stúdió három, zölden világító, piktogrammal jelölt nézőtéri kijáratánál játszódik. A színész-Csongor maga játssza el a három vándor szerepét, ez Földi Ádám egyik legjobb jelenete. A színháztér minden elemének bevonása a szimbólumképzésbe Csongor és a vele szoros, empátiás viszonyba kerülő néző – lám-lám, már lépre is csalt bennünket a mese! – lehetőségeire utalnak. Ezek Csongor útjai, azok, amelyek kivezetnék őt a cselekmény teréből. Azért tegyük hozzá, a Paulay-féle nagy triászból – *Bánk, Csongor, Tragédia* – kétségkívül talán Vörösmarty drámai költeménye a legkevésbé avuló mű, mégis az az 1830 táján még felkavaró romantikus eszme, hogy sem a *tudás*, sem a *gazdagság*, sem a *hatalom* nem ad értelmet az ember életének, csak a *szerelmem*, mára csak érzelmes közhely, blődli. Jó, mondhatjuk azt, hogy Vörösmarty alakjai a tudás, a gazdagság és a hatalom öncélúságát karikózzák, de azért ezek mégiscsak a biedermeier kor klasszikus

polgári értékei, és ők még legalább önállóan cselekvő *self made manek*, még ha pechesek is. A poszt-poszt-modern ember azonban ennyire úgysem hisz önmagában sosem. Vagyis ha valami, akkor ez a jelenet akár ki is maradhatna, hiába Földi Ádám remeklése. De fogadjuk el, hogy ez a blődli az élet értelme, ahogy fogadjuk el azt is, hogy múzeumi magyar nyelven beszélnek hozzánk: ez színház, ahol az *exit*-neon, a nyelvezet és a blődli is jel. Majd a néző kezd vele valamit.

Nagyon izgalmas Nagy Mari Éj-figurája: egyszerre öreg és fiatal, egyszerre hideg, rémítő energiákat felkészítően fegyelmezett, és mégis őrzítő sugárzása van, a tizcentis műszempilláival és nejlombkombinájában. Ő az előadás középpontja, különösen, hogy a dramaturg a monológot – ez telitalálat! – az előadás elejére helyezi át, és hogy a zárlat illuzórikus, bugyuta szentenciáit, a nemtők kórusát („Ébren maga van csak az egy szerelem.”) is vele mondatja el. (Ahogy kinyitják az ajtót, meglátom a körszerűen elrendezett teret, megérezem, hogy oda kell mennem, ott kell ülnöm, annak a helynek a közelében, ahol ő van. Rohanok, tülekszem, és sikerül. Innen más.) De valami mégis hiányzik. A cselekményt most ő indítja el, míg Mirigy csak mozgatja a történéseket, amennyire, persze, az ördögfiak engedik, hogy mozgassa. Csak azt nem teszi világossá az előadás, hogy az egész Vörösmarty-koncepció ennek a két mitikus figurának, az időtlenséget/időnkívüliséget képviselő Éjnek és a mulandóságot megszemélyesítő Mirigynek – ez a mondat is ki van húzva az előadásban Csongor szövegéből: „nénje tán a vén időnek?” – a párbajára épül. A romantika másik populáris mítosza van emögött: a boldogság pillanatba sűrített időtlenségének és a pusztulás megállíthatatlanságának ellenpontja. Molnár Piroska Mirigye megrázó, nagyon valóságos figura; nem a velejéig gonosz mitikus boszorkány, hanem egy keserű, elmagányosodott nyugdíjas, aki azért van haragban az egész világgal, mert soha nem volt, és most sincs értelme annak, amit csinál. Csak vár: ha neki semmi nem jutott, majd a lányának hátha jut. Felesleges ember. Bezárják, leláncolják, hogy senki ne legyen kénytelen szembesülni ezzel az értelemnélküliséggel. A létezése értelmetlen, és akkor más se találjon értelmet az életben!

Az Éj adja az ígéretet és a lehetőséget a világok közötti átjárásra, míg Mirigy az időt és teret összezavarva igyekszik elérni, hogy ne jöjjön létre a terek átjárhatósága, Tündéék szerelmének beteljesülése.

Mirigy eszközeként – bábjaként? – van jelen a rókalányt és Ledért játszó Tompos Kátya. Naturalista, szociografikus pontosság: skizoid és ijesztően mai nőket játszik, lenyűgözően. Határozottabb a jelenléte, mint Tündéé, de erről majd később.

Az előadás – nagyon szeretném, ha ez a koncepció része lenne, és nem a véletlen furcsa játéka – végül úgy oldja fel az Éj és Mirigy rejtett konfliktusát, hogy Tündét az Éj, Csongort pedig Mirigy győzi le végül. Tünde akarata érvényesül ugyan, emberré válhat, de úgy, hogy az Éj elveszi tőle a halhatatlanságot. Mély értelmű és provokatív, a szöveget virtuóz módon

mégis érintetlenül hagyó dramaturgiai fordulat, hogy az utolsó jelenetben Csongort aggastyánként látjuk. Csongor megleli azt a célt, amit a mű elejétől keres, de a földivé váló elvont szép átélésére már nem marad ideje.

Ebben a tekintetben az Éj és Mirígy tragikus győzelmei is lehetnének tárgyai a darabnak: itt azonban a dramaturgok ragaszkodnak a rejtélyeskedő, mindent kételyekbe és nyugtalanságba csomagoló Vörösmarty-szöveghez. Nagy Mari és Molnár Piroska nem kap tőlük közös jelenetet, pedig nem is kellene nagyot lódtítaniuk: ha az ördögfiak jelenete némajátékként megy, akkor ugyanígy, némajátékok, összenézések sorozataként meg lehetett volna mutatni ezt a konfliktust.

És itt a második komoly hiba. Vörösmarty darabjában az emberi test, az itt bábokkal játszott emberi test – a maga romantikus, pontosabban kispolgári-biedermeier álszemérmének korlátai mögül ki-kikacsingatva – *elsősorban* szexuális tárgy. A Vörösmarty-szövegben a túlvilági lélek és a testi valóság találkozása voltaképpen maga a szexuális vágy és annak a kielégülése, illetve Mirígy hatékony ármánykodása miatt: kielégületlensége. A romantikus költő gonoszkodó gesztusa: mert mi végre volna maga a művészet is, ha nem e tárgy megtalálására? Sőt, akár konkrétan is: irodalomtörténeti legendáriumban kering a szegedi professzor, Csetri Lajos megíratlan elemzése, hogy a *Csongor és Tünde* cselekménye lényegében a *coitus interruptus* szimbolikus leírása volna.

A Vörösmarty-szövegnek nincs olyan oldala, ami ne követne el valamiféle nyelvi agressziót a XIX. század „heimlich” prűdériájával szemben. Ennek az egyik legérdekesebb szövegrészt törölték ismét a mostani előadásból: a nyomfelvevőnél a hármastól. Ez bizony egy szerelmi mágia is, Vörösmarty jól ismerte ezt a szabad szájú, babonás falusi világot. A jelenet ugyan nem marad ki Tengely Gáboréknál, de Ilma és Tünde lábnyomának dicsérgetése igen. Nagyon nagy kár, hadd idézzem:

(Csongor) Oh, öröm, s ez Tünde lába,

Mert kié is lenne ilyen?

A szemérem ajtajánál,

Mely a szépség arcain hál,

A szerelm ily lábakon jár,

Csendesen, hogy fel ne verje

S nyugodalmát édesítse;

Az öröm busúlt szivekbe

Ilyen lábakon suhan be,

S alszik a gond, mint a gyermek,

Mely sirásban fáradott meg,

Föl nem ébred, meg nem hallja,

Hogy vendég jön, és megyen!

(Balga) Medve cammog a hegyen,

S annak ilyen lába van;

Ilyen lábom csúsz az ólnál,
Nád sövényű juhakolnál;
S míg ez mindent összemász,
Alszik a boros juhász,
Úgy megalszik, szinte nyeg,
A szakállos köpönyeg
(Bunda másképp), mely alatta
A szugolyban hentereg,
S föl nem ébred, meg nem hallja,
Hogy zsvány jön, és megyen.

Ugye, értjük? Az előadás önmagát tizennégy éven felülieknek hirdeti: és annak is kellene lennie! Maga a Vörösmarty-mű az.

Én csak bízom benne, hogy a Nemzetiben most két *Csongor és Tünde* megy, és én október 13-án, délután háromkor a gyerekelőadást láttam. Hol van a tizennégyen felülieknek szóló *Csongor és Tünde*, amit a színlap ígér? Mellettem kétosztálynyi nyolc-kilenc éves kisfiú és kislány, tanító nénikkel és anyukákkal. Nekik mesejátékokat kell adni. Így viszont néhány rendezői utasítás érvénye felfüggesztődik. Azon a délutánon, a mese Propp-féle kliséi szerint *Csongor és Tünde* azért szerelmesek egymásba, mert *Csongor* királyfi, *Tünde* pedig tündér. Amiről az egésznek szólnia kellene, a *vágy*, és a *vágy* nélkül meg sem tapasztalható elvont *szép* nincs eljátszva. Csak torz formákat, a vizsztatató kéjsóvárságot látjuk Kurrahék garázdálkodásában. Nem biztos, hogy a Tündét alakító színésznő, Martinovics Dorina hibája, talán a rendezőé, talán egy rossz kompromisszum az oka, de *Tünde* alakja éppoly élettelen, mint a kezében tartott báb. Látni *Csongor* bábba és színészre transzponált, hiteles önjöngését, de *Tünde* szépsége, sem az éteri, sem a földi, nem működik. Szép fotó- vagy képernyő-arc. Nagy Mari is sokkal erotikusabb. *Tünde*, távoli, hideg, nem tud belépni az előadás szimbolikus terébe. Csak a szép és a szépség hiánya közötti kontrasztot (*Tünde-Mirígy*) jelzi, mást nem.

Talán nem szabad neki mást is játszania, vagy fél a gyerekközönségtől? Lehetne olyan, mint az előadás plakátja, a színészi teste is lehetne test – és rögtön helyrebillen minden.

Konceptuális értelemben Tengely Gábor koncepciójából az utóbbi két évtized legfontosabb *Csongor és Tünde*je jöhetne létre. A *Csongor és Tünde* most lehetne a legközelebb ahhoz, amilyennek Vörösmarty Mihály megírta. De mintha félbemaradt, mintha megszakadt volna a próbák közben valami. Talán az együttgondolkodás. Talán a színház óvatoskodik. De így becsapva érzi magát a néző, aki azért jár színházba, mert úgy érzi, a színháznak kell nála bátrabbnak lennie.

A Nemzetinek Vörösmartytól igazán nem kellene félnie. A többiektől meg nem érdemes.

Forgách András

Mért éppen ő?

– avagy a Nemzeti és Alföldi eklektikus, diadalmas, viharos, ellentünetésekkel és szimpátiatünetésekkel kísért, pragmatikus, profán, professzionális, a sors kegyelméből megadatott és jelen pillanatban úgy tűnik, visszahozhatatlan közös korszaka, amelynek ismétlését, illetve folytatását egyébként jelen sorok szerzője kívánatosnak tartaná, hogy kiforranak erényei, pedig e helyt nyilvánosan magasztalja, korántsem tartja munkásságát minden ízében problémátlannak, azonban, mivel az alaphelyzet, azaz a „Nemzeti” mint olyan, a rettentő épület (mint olyan), a zűrzavaros szempontrendszerek és a magukat elnyomottnak érző vidéki főrendező vagy ambiciózus színművészek karrierszem pontjai, a politika esztétikai ámokfutása, a magyarországi független társulatok és kőszínházak egyre masszívabb ellehetetlenítése, minek következtében az előadásokat egyre nehezebb önmagukban megítélni, hanem az „annak ellenére, hogy” perspektíváját kényszerítik az emberre; a széttöredezett, kaotikus, mindent relativizáló, egyre provinciálisabb kulturális, civilizációs környezet, az állandó zaj, ricsaj, lárma, amelyet szándékosan keltenek, dezorientálás és figyelemelterelés céljából, s amelynek közepette igencsak nehéz megkülönböztetni azt, ami valódi, attól, ami talmi, tehát a jelen helyzet a mostaninál jobb, izgalmasabb, sikeresebb megoldást, mint Alföldi igazgatását, nem eredményezhetett, s ezt jelen sorok szerzője tudta akkor is, amikor évekkel ezelőtt aláírásával támogatta Alföldi pályázatát, és ezt azóta sem bánta meg, sőt, most is szívesen támogatná, mivelhogy – (lásd fõntebb)...

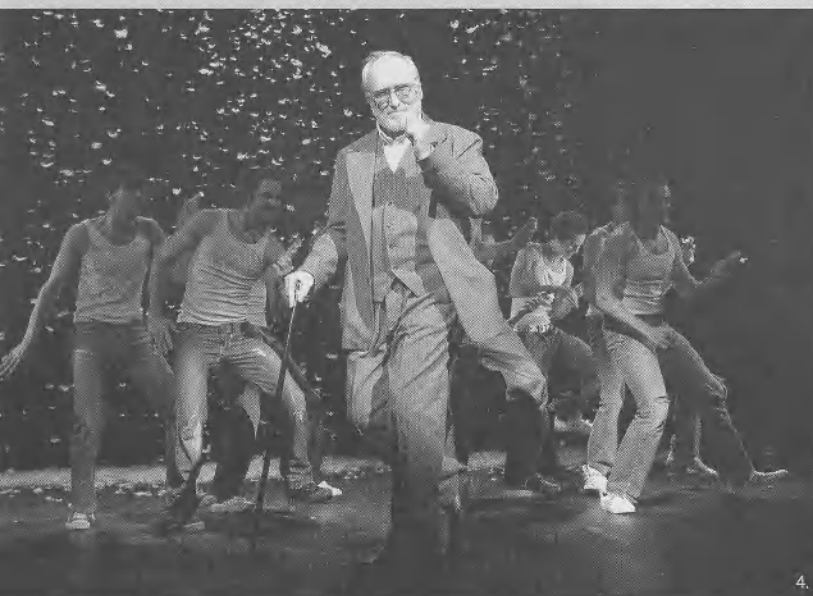


1. 2.

1. Haramiák, Shure Stúdió

Ezzel kell kezdenem. Stohl és László Zsolt lógnak a színen. Hosszan lógnak fejjel lefelé. Piha, nyilván volt már ilyen, és lesz is még, hogy két színész fejjel lefelé lógva beszélget a színpadon egy klasszikus Sturm und Drang-darabban. Nekem mégis, úgy a tizedik perc táján – most nyilván túlzok a fejjel lefele lógás hosszát illetően, hiszen nem mértem le, de a lógás a normálisnál jóval hosszabb volt; kérdés: mi a normális?, s ez alapkérdésként is fölvethető a művészetben általában, és Alföldi esetében külön: fölvethető, de nem kell rá válaszolnunk, hiszen itt a normaszegés a norma –, egyszóval nekem akkor a német Georg Baselitz festményei jutottak eszembe. És azon tűnődtem: miért? Egy ponton túl természetessé vált a póz, az arcokat – amelyeket a fejbe lefutó vér színezett lilára, torzított el s dagasztott fel –, az arcokat az ember virtuálisan, képzeletben visszafordította a helyes irányba. A játékoság és intenzitás – amely a spontán ötletet a kicsi térben egy távlatosabb, rejtettebb esztéti-

kai megfontolással kapcsolta össze – az izmos fiatal férfitestekből – ebben az emlékeim szerint néhol parodisztikus, tarantinói pimaszságú, filmes hatásokkal élő előadásban (a címe az volt: *Banditák*) – valóságos szobrokat, festményeket hozott létre: a testek, a szereplők, a színészek önmaguk esszenciájává váltak, pófátlanul *kilógtak* az előadásból (a szó legszorosabb értelmében), azaz méregdrága Baselitz-képekként lógtak egy virtuális múzeumfalon. Teatralitás és esztétikum hirtelen egygyé vált – Baselitz ecsetkezeléséről beszéljenek mások, meg arról, hogy mért festi modelljeit fejjel lefelé, itt csak annyit mondok, igencsak vad és neoprimitív ez az ecsetkezelés, mondhatjuk úgy is, expresszionista, továbbá Baselitz afrikai totemfákat idéző koloncszerű faszobrai – amelyek valósággal szaglanak, mint a talpfák, kátrányt és gyantát lehelnek, ha az ember közel megy hozzájuk; nyersség, célra törés jellemzi őket, mintha egyetlen suhintással készültek volna, egyetlen lendületből –, nos, akárcsak az Alföldi-rendezések. Volt alkalmam megfigyelni, milyen gyors, váratlan – de nem hisztérikus, hanem kal-



Schiller Káta felvételei

1. Ármány és szerelem
2. Én vagyok a Te
3. A park
4. Az ember tragédiája
5. Angyalok Amerikában

kulátn gyors – döntésekkel halad előre kritikus időszakokban Alföldi, a rendező. És hogy mennyiben releváns Alföldi igazgatása szempontjából, miként rendez? Hát nagyon. Rendezéseiben az a világnépfogalmazódik meg, ami színházának hormonháztartását, vérellátását, lélegzését biztosítja. Igyekszem egyszerű kijelentő módon fogalmazni. Itt nincs szükség apológiára. Még ennyire sem volna. Továbbá megjegyzendő, hogy László Zsolt és Stohl – ama '98-as Schiller-előadás óta – két biztos pillére lett és maradt az Alföldi-féle színházi gondolatnak, ezek a levegőben lógó nemzedéktársak, akikkel Alföldi együtt nő, alakul, és szavak nélkül is értik egymást – s ez a Jordán-korszak utáni társulat jelentős részére igaz. Ez most tényleg trendi,

hogy színészek rendeznek, színészek igazgatnak színházakat, ebben semmi különös nincs ma már, ez nyilvánvalóan arra utal, hogy a rendezés újfajta attitűdöt követel, kevesebb koncepcionalitást, több gyakorlati ismeretet, több szubjektivitást. Alföldi anyanyelvi szinten beszéli azt a kialakulóban levő színházi nyelvet, amely, szögezzük le, a rendezői színház utáni színházi nyelv, amelyben a helyszínválasztás, a muzikalitás, a radikális esztétikai döntések, a kollektív szövegalkotás, a koreográfia legalább olyan fontos szerepet játsza-

nak, mint a színészi intenzitás és hitelesség, a látszólagos színészi eszköztelenség és mozgékony, ez az új nyelv felelet az egyre inkább domináló mozgékony, mozgékony, sőt szándékosan labilis, bizonytalan, relativisztikus, iPhone-nal zsebből rögzíthető, YouTube-on azonnal közzétehető és észrevétlen belső mintává váló látásmód és szemlélet mindennütt jelenlévőségére. Ez a filmes megalapozottságú gondolkodás már nem Hollywood uralmát közvetíti, nem is a francia *nouvelle vague* újragondolása, már nem is a Dogma-filmek által közvetített szemlélet meghaladása: itt új síkon zengenek össze a legváratlanabb asszociációk, nyerek jogot a legszabálytalanabb dramaturgiák, válik szükségszerűvé a linearitás szétbombázása – a színház jelenleg nem kultikus közlések helye, hanem a széttört és feltárolóban levő új valóságé, melynek neve (nem szép, de nem jut eszembe jobb) globalizáció. Az lépett a szabadság, egyenlőség, testvériség helyébe mint egyetemes hívószó. Az újonnan föltámadt nemzeti radikalizmus is elsősorban reakció erre a tényre, s ily módon maga is rejtett globalizmus, a radikalizmusok nagy nemzetközi összeesküvése, például amikor az amerikai Tea Party és az al-Kaida bizonyos kérdésekben meglepően hasonló nyelvezetet használ. Az intenzitás Alföldinél nem föltétlenül a pontos mikroelemzésből kúszik elő, hanem a legváratlanabb műformák, szemléletmódok összekapcsolódásából. Fodor Géza a *Holmi* 2012. júliusi számában közölt, pár évvel azelőtt Petrovics Emilnek írt leveleiben meglehetősen pesszimista a magyarországi színházi helyzet miatt, habár a levelekben az Operaházról van szó, de a pesszimizmusa kockázat nélkül tágítható. Fodor Géza Zsótért és Kovalikot említi mint számára fontos radikális rendezőket, de én ideszámítom Alföldit is. Pláne, ha zenei érzékenységét, az opera iránti affinitását is tekintetbe vesszük. Ez a művészi radikalizmus méri ki azt a távot, amely még előttünk áll, és aminek bejárása megspórolhatatlan lesz, nem-

csak a színházművészetben, hanem a társadalomban is, hogy valamennyire szinkronba kerüljünk a világgal. Ascher a Katona harmincadik születésnapján mondott beszédében idézte Babarczyt, aki látnokian azt mondta neki anno, hogy végre a Katona lesz az a rendes művészszínház, amellyel szemben, aminek *ellenében* létrejöhet az új avantgárd és radikalizmus. És látjuk, hogy ez történik, és ebben az ellenmozgásban szereplők a főt említettekén kívül Bodó és Pintér, Mundruczó, valamint a Mohácsi fivérek és a nemzedéktől oly különálló, tanítómesterként egyfajta színházi mágussá váló Jeles András is. Az, hogy Alföldi legjobb pillanataiban és szerencsés konstellációkban színházvezetőként hozzájuk sorolható, a legjobb, amit mondhatok. Amikor valaki egy jelentős állami intézményt el tud igazgatni, és jól megcsinált előadásokat képes sorozatban létrehozni, életre segíteni, s mindez nem gátolja meg egy szabad és nyitott látásmód érvényesítésében (Gergye Krisztián, aki Alföldi színházában hol koreográfus, hol statiszta, hol rendező, és egy ilyesfajta nehezen definiálható szabadság és kiszámíthatatlanság intézményesített figurája) – ez a kalaptrükk hosszú távon eddig csak Zsámbékinak sikerült. Szimbolikus e tekintetben, hogy Mundruczó egyik legjobb rendezése, *A jég* az első évadtól kezdve bekerült a Nemzeti repertoárjába, kontextust biztosítva minden későbbi közlésnek, és a Nemzeti társulatának színészei vettek át szerepeket a kilépő krétakörösöktől.

2. Vadászjelenetek, Festőműhely, Nemzeti

Fenn valahol, a Nemzeti padlásán, egy nehezen megközelíthető rideg gépteremben, a posztdramatikus színház ideális helyszínén, amelyik nem egyszerűen a háttért és környezetet változtatja meg, de a nézőtér és színpad viszonyát is radikálisan átrajzolja, tehát a színházgyár egy részlegében, amelyet Menczel Róbert csalhatatlan érzékkel változtat néhány jel elhelyezésével, szögletek és falak kidekorálásával bajor (vagy balkáni, vagy mélyalföldi) kisközséggé – itt rögtön említést kell tennem a további „Robik”-ról, Vörösről és Menczelről, a dramaturgról és díszlettervezőről: mindkettő derekasan hozzájárult ennek az öt (pontosabban eddig négy és fél) évadnak a sikeréhez; Menczel egyébként nem csupán az instállációszerű díszlet mesterének mutatkozott, mint annak idején Térey *Nibelunglakóparkjának* sziklakórházi helyszínén is, de más komplex, paradoxonokat rejtő tereket kívánó előadásokban is (mint amilyen *A park* vagy a *Három nővér*) képes volt beszédes, nagyszabású tereket az előadások alá, mögé, néha a helyére komponálni –, nos, a Nemzeti Festőműhelyében játszódik Martin Sperr emblemikus darabja (magyarországi bemutató, kis híján ötven évvel az ősbemutató után); Szüts Miklós ebben a teremben készítette *A parkkal* párhuzamosan kiállított *A szentivánéji erdő* című kiállításának nagyméretű akvarelljeit, azaz a festőműhely egy festő valódi műhelyként is működött, Alföldi eredeti programjának megfelelően: érzékenysége abban is megmutatkozik, hogy az épület nem egyszerűen befogadója volt kiállításoknak, hanem szinte kémiai reakcióba lépett a képzőművészettel (lásd például Vojnich oszlopfestmé-

nyét). De a *Vadászjelenetek* mellé kívánkozik azonmód a *Hamlet* is, amelynek színpada a nézőteret foglalta el, igencsak meggyőzően, és a *Hazafit nekiünk*, amely a pincébe szorult, és a színpad alatti hidraulika helyszínén és kreatív használatával – a súlyos gépezet könnyedén és elegánsan dolgozik – valósít meg klasszikus, férfias szikárságú előadást a travesztjáról. A színészek a pusztá térben állnak, alig van valami kellék, igazi szakmai bravúr az érzékiség Alföldi számára oly fontos, vallomásos dimenzióiról, mert ezt a negatív emancipációvá stilizált kémtörténetet – amelyben John Osborne a nem túl jellemes osztrák-magyar eredetű, akinek tengernyi pénz kell a luxus fenntartására, bukásában romantikus hőssé stilizálja, a szexust, a nemi orientációt mint a szabadság kifejezését szembeállítva a hazafisággal –, mindezt Alföldi a nagy operák megfellebbezhetetlenségével tudja elbeszélteni. A váratlan helyszínek optimális használatával Alföldi, teátrális hatásokra oly érzékeny színházi szímatát követve, mintha azzal is foglalkozna, hogy megszabadítsa az épületet a rá telepedett átoktól (hogy ez csupán a történeti emlékezetben lesz-e így, vagy valóban és visszafordíthatatlanul meg is történik, az a jövő zenéje). Itt jegyzem meg – mielőtt még a *kimozdított helyszíni* előadásokról tovább értekeznék –, és a félreértések elkerülése végett leszögezem, Alföldi alapvetően nem újító típusú rendező, nem is formabontó: ő olyan művész, aki sokféle hatást magába szívva, érzékenyen arra, ami a világban történik, érzékiséggel keresztül-kasul átvárt személyiségét mozgósítva – ezáltal munkatársai érzékiségét is fölbeszelve – képes klasszikus, a szó szigorú értelmében véve valójában konzervatív előadásokat létrehozni (az általa rendezett előadások hosszát vagy a rájuk kíváncsi közönség összetételét akármelyik gyakorló színházigazgató megirigyelhetné), melyek mégis pofán csapják, megrendítik vagy elgondolkoztatják az embert. Lehet, hogy ezt hívják Nemzeti Színháznak. Vörös Róbertnek volt egy finom *aperçuje*: azért kell és érdemes ún. „nemzeti” színházat csinálni, mert az ember a rá irányuló figyelem miatt mintha *spiccen állva* dolgozna, és az átlagnál jobban rá van kényszerítve arra, hogy megtudja, „mi van a magyar darabokkal”. Alföldinek vannak jól kitapintható mániái, szenvedélyei, és vannak nagyon szilárd elképzelései fényről, zenéről, színészi gesztusokról, beszédéről: voltak mesterei Szentesen és a Főiskolán, dolgozott nagy színészekkel, eljátszott komoly szerepeket, mielőtt rendezni kezdett volna: minden tudása a színházi praxisból származik, és azzá válik (s mint tudjuk, évekig tanult zongorázni, fest is, és komoly műgyűjtő, elsősorban festményeket gyűjt), anyanyelvi szinten beszéli a totális színházat, mindennapi kenyerre az opera és az operett, s ha színészcsapata összetételét megnézzük, az elmúlt harminc-negyven év legjobb műhelyeiből kerültek ki, és néhány év alatt láthatóan társulattá csiszolódtak. Alföldi abban az értelemben talán nem újító, mint Bob Wilson vagy Marthaler, vagy Klaus Michael Grüber, vagy Nekrošius, vagy Warlikowski, Hermanis, netán Christoph Schlingensief; hozzájuk képest a formát és rendezői módszerét tekintve voltaképp konzervatív és másoknál kikristályosodott eszközökkel dolgozik, és emiatt bizonyára

nemcsak a külső és folyamatosan rá nehezedő elvárásnak tekinthető, hogy a Nemzeti Színház az ő igazgatása alatt – a repertoárt tekintve, de színvonal tekintetében is – ilyen klasszikusan teljesítette azt, amit a Nemzetitől honunkban elvárnak, ideértve a régi és új magyar darabok folyamatos repertoáron tartását. A *Bánk bán – junior*, *Az ember tragédiája* és a *Csongor és Tünde* is megvolt, s hozzá még a *János vitéz* (valamint Esterházy, Térey, Závada, Sütő, és a meghívásos pályázat, amelynek nyomán kortárs magyar felolvasószínházi sorozatot tartottak, ráadásul a Tízparancsolatról, de a Mohácsi fivérek is leraktak egy új magyar darabot – *Egyszer élünk, avagy a tenger azontúl tűnik messzeségbe*, amelyben, klasszikus *mise en abyme*-ként, benne van még egyszer, sőt, háromszor a *János vitéz* –, nos, kérem, ezt hívják eminensnek vagy strébernek, Steinmann, a grófnő jut az ember eszébe a *Tanár úr kérem*-ből, és ide tartozik, hogy a Gothár rendezte *Én vagyok a Te szerintem mindmostanig a legszínházabb Esterházy*). Visszatérve *Az ember tragédiájára*, ez volt az a *Tragédia*-előadás, amelyet látva végre felfogtam, miről szólhat a darab, pontosabban azt talán eddig is tudtam, hiszen már az iskolában tanultuk, viszont először fordult elő velem, hogy végig eleven érdeklődéssel tudtam figyelni, mert Alföldi keresetlen, anyagszerű, olykor csak vázlatosan odavetett megoldásai (van olyan, hogy a slamposság élesíti a figyelmet) friss rápillantást hoztak erre a sok szempontból agyoncsócsált szövegre, s ezúttal számára nyilván csak előnyt jelentett, hogy ennek az épületnek – amelyre ma sem tudok borzongás nélkül ránézni, nem tudom megszokni az ízléstelenség tobzódását – a felavató előadásában Lucifert játszott.

3. *Ármány, A park*, nagyszínpad

A „német színház” mint holmi varázsformula (akár mint követendő minta, akár mint szitokszó) folyamatosan fölbukkan a fiatal és középnemzedékhez tartozó rendezők munkáinak értékelésekor mint egyfajta külső referencia, és maguk a rendezők is, ha Mayen-burgot vagy Schimmelpfenniget, vagy Botho Strausst rendeznek, előveszik, mint valami logarlécet: hol azt nevezik német színháznak, ha a színészek nem néznek egymásra, hanem előrefele beszélnek, lehetőleg a fal mellett ülve, esetleg nekünk háttal, hol a nyelvezet élességét, nyersségét, durvaságát vagy éppen metafizikus bonyolultságát, hol a linearitás szétzilálását, hol egy jelenet jegesen hideg pontosságát, a színészek emóciómentes játékát említik, hol bizonyos díszlettípusokat, amelyeket olykor, meglepő módon, egy az egyben kimásolnak valahonnan, leginkább Marthaler és Stein és Peymann és Frank Castorf díszlettervezőinek munkái nyomán készült díszletekről, díszletvilágról, esztétikáról beszélek. A zseniális Anna Viebrock, az operarendezővé vált Karl Ernst Herrmann vagy a berlini Volksbühne egyik pillére, Bert Neumann neve kívánczik ide, avagy Schlingensiefel, aki a saját tervezésében egészen elképesztő képzőművészeti és multimediális előadásokat helyezett a színpadra a legkülönbözőbb helyekről összeszedett társulataival – nos, kétségtelen, hogy Alföldinél is érzékelhető egy ilyen

„német” vonal, habár Schiller ettől függetlenül mindig is közel állt hozzá, a schilleri idealizmus kiválóan alkalmas rá, hogy Alföldi felajzott, már-már egzaltált belső világának tükre legyen, és érdekes módon bármilyen fejszével faragja, bármilyen kalapáccsal döntgeti is, valamilyen titokzatos harmónia miatt Schiller feltárul és nem szétesik Alföldi kezei között, meglehet, éppen azért, mert lelke mélyén hasonló absztrakciókkal dolgozik. De ha *A parkot*, amelyik talán felemás eredményeket hozott, mert nem minden szerkezet viseli el ezt a fajta redukciót, és a kifejezetten sikeres *Ármány és szerelmet*, mert a Schiller elviseli, vagy a Rába Roland rendezte *Mein Kampf*ot megnézzük, mely utóbbi műfaja leginkább kabarettli, de emlékeztet a maga kollektív, zenés, hangszeres mivoltában a német nyelvterületen oly sikeres Marthaler és Marton Dávid munkáira, és bár Táboriról nem mondanám, hogy német szerző, de mégiscsak a német színpadokon nőtt nagygyá, avagy ha az angolszász darabot vesszük az osztrák Redl ezredesről, netán a *Vadászjeleneteket*, amelyik egy kétdimenziós, sűrű, víz alatti Ödön von Horváth is lehetne, vagy, hogy ne legyünk szemellenzősek, idevehetjük Závada Pál darabját, a *Magyar ünnepet*, amelyen a német színház – most az előadásról beszélek, az előadás térszerkezetéről, zenehasználatáról, nem feltétlenül az alapműről – szintén otthagya keze nyomát – kétségtelen, hogy mindezekben a „németes” előadásokban mintha élére fordulna a világ: erős gondolatisághoz szatirikus vagy jelzésszerű színészet, eltorzított arányú alaphelyzethez pszichológiailag pontos színészi munka társul, a felfokozottság és a brutális leegyszerűsítés találkoznak a műtőasztalon, s ez a forma akkor is működik, ha az előadás esetleg nem olyan részletgazdag, mint Aschernél, és nem fut – jó értelemben – a végtelenbe, mint a Mohácsiaknál, vagy nem olyan csontig, húsig lefosztottak és legbensőbb lényükig feltárolók a színészek, mint egy Jeles-előadásban. Megint csak Vörös Róbertet, a dramaturgot kell idéznem (a dramaturgok munkájáról sokszor „el van feledkezve”): egyrészt Alföldi „tudja az időt használni, mert tévés volt, másnál tíz nap már kevés idő, ő harminc perc alatt megold öt jelenetet – benne van a timecode a fejében”; és: „van az a helyzet, amikor a színész még nincs kész a szereppel, de a rendező már kész van, ilyenkor a színész már nem akar instrukciót, megerősítést akar, és azt meg is kapja tőle”; és: „a színész személyisége, legyen jó vagy rossz, belekerül az előadásba”; és: „tud bánni az energiamennyiséggel, emlékszem, egyszer hatalmas elánnal jött be az *Amerikai Elektra* próbájára, és a fáradt kollégák föltámadtak, mindenki azonnal megelevenedett, így csinálta végig az egészet, így csinál mindent, akkor is, amikor három darabot próbál heteken át, napi huszonnégy órában, és az egyikben színész, a másikban rendező. Így soha nem fáradsz el, mert amit leadsz, megkapod a másiktól.”

Alkat, szerep és lehetőség ezúttal találkozott. Most már tudjuk, hogy ezt az abszolút lehetetlen szerepet jól is lehet játszani. Legalább ennyit megtudtunk, és ez nem is kevés. Én speciel örülnék, ha folytathatná.

Ők választanak

BESZÉLGETÉS ASBOLTNÉ CZAPÁRI BEÁTÁVAL

– *Magyartanár vagy a XX. kerületi Kempelen Farkas nyolc évfolyamos kis gimnáziumban. Osztályaiiddal sokat jársz színházba, köztük a Nemzeti Színházba is. A Nemzeti honlapjára felkerültek a diákok írásai, ennek alapján találkoztunk. Mióta vagy magyartanár, és mióta tanítasz színházat a diákjaidnak?*

– 1997 óta tanítok, de színházi tárgyam csak ettől az évtől van, drámajátékot vezetek. A magyarórák keretén belül beszélünk színházról, heti három irodalom- és egy vagy két nyelvtanórám van, ezzel tudok gazdálkodni. Minden évfolyam tanul színház- és drámatörténetet, érettségi tételből is van mindkettő.

– *Kezdetől fogva jártok színházba?*

– Igen, ebben az iskolában ennek hagyománya van, több kollégám is jár színházba az osztályokkal. Amikor én ide becsöppentem, már volt egy kialakult kapcsolatrendszer, ahová az iskola vitte a diákokat.

– *Te milyen kapcsolatokat örököltél, hová jártak korábban?*

– Először is a Térszínházba, ahová aztán egyre kevesebbet mentünk, mert messze van tőlünk. Ugyancsak megörököltém a Katona József Színház és a korábbi Nemzeti, mostani Pesti Magyar kapcsolatait. Ez bővült aztán az Örkenyvel, a Trafóval, a Pinceszínházzal és a Nemzeti Színházzal. Igyekszem minél szélesebb palettát mutatni a diákoknak, hogy legyen választási lehetőségük. Egyébként hozzánk valóban a Nemzeti van a legközelebb.

– *Ez fontos szempont egy iskola számára.*

– Nagyon. Kerületi iskola vagyunk, nem mindegy, hány buszjegyet kell venni, a gyerekek nem vesznek bérletet, biciklivel járnak, vagy autóval hozzák őket. Az iskolánkban van egy alapítvány, amely segít a diákoknak abban, hogy mindannyian el tudjanak jutni a színházba. De a színházlátogatást soha nem tettük kötelezővé.

– *Az új Nemzeti Színházba megnyitása óta jártok?*

– Tulajdonképpen igen. Az *Oidipusz király* volt az első előadás, amit láttunk; ez két darabból állt, és azért volt jó számunkra, mert mindkettő tananyag lehetett. Már abban az évben érettségi tételnek tettük meg az előadást. A Nemzetivel egyre szorosabb lett a kapcsolatunk.

– *Mióta és hogyan alakult ez a kapcsolat?*

– A Nemzeti Színházban két darab vendégszerepelt a Comédie-Française-ből, amire pedagógusokat hívtak meg. Nagyon meghatódtam, hogy egyáltalán gondolt ránk valaki, hogy láthassunk egy ilyen világszenzációt. Az igazgató találkozott a pedagógusokkal – akkor már Alföldi Róbert vezette a színházat –, és elmondta, hogy szorosabb kapcsolatot szeretne kialakítani az iskolákkal és a pedagógusokkal. Meglepett, hogy egy igazgató veszi a fáradságot, és szóba áll a tanárokkal; mindez karácsony előtt történt, igaz, nem is jöttek el túl sokan.

– *Ez Alföldi Róbert igazgatásának elején, 2008-ban volt.*

– Ezután járogattunk színházba, majd elérkezett a *Bánk bán* – junior bemutatója. Akkoriban volt egy fakultációs csoportom, kevés taggal, de mind színházrajongók, egyikük dramaturgnak készült, de volt olyan is köztük, aki írogatott. Az előadás után tartottak egy Kritikus Órát, amelyen mindannyian ott maradtunk, Tarján Tamás vezette. Alföldi Róbert, az előadás rendezője akkor is megszólította a tanárokat, diákokat, hogy



Dusa Gábor felvétele

ők vajon mit gondolnak erről az előadásról, hiszen tanítják ezt a művet. Elkezdődött egy beszélgetés a diákokkal. Ezután ugyanezzel a színházfanatikus csoportommal elmentünk egy igazán nehéz darabra, *A parkra*.

– *Erre nem jutna eszembe középiskolásokat vinni... A Bánk bán – junior érettségi tétel lett nálatok. A tételt úgy fogalmaztátok meg, hogy „Katona József drámájának megújító előadása a Nemzeti Színházban (Bánk bán)”, egy Csáki Judit- és egy Herczog Noémi- (egy negatív és egy pozitív) kritikarészlettel. Milyen darabok lehetnek érettségi tételek?*

– A regionális kultúra témakörben bármi; ez teljesen új témakör, azt jelenti, hogy az érettségiző az adott régió kultúráját, fejlődését, irodalmát mutatja be, ez lehet színház vagy kiállítás.

– *A Nemzeti az iskola régiójában található.*

– Igen. Az együttműködésünk azóta vált szorosabbá, amikor felhívtam a színházat, és megkérdeztem, hogy eljönne-e az igazgató iskolánkba egy drámaórára. Hosszan egyeztetünk, de végül eljött. Amikor ilyen drámaórát tartunk, én azt az építkezést szeretem, ahogy most is, amikor a *Csongor és Tündét* fogjuk látni: két héten keresztül ezzel a művel dolgozunk – színháztörté-

neti háttérrel, a szöveggel, a mű befogadástörténetével, sőt, még aznap is, amikor színházba megyünk, foglalkozunk a szöveggel. Én úgy nevezem, játszunk a szöveggel. A diákok nagyon szeretik úgy látni az előadást, ha már ismerős számukra sok minden a műből, és felismernek mondatokat.

– *Tehát nem az a módszered, hogy a látott előadás teljes újdonság legyen, ott találkozzanak először a művel.*

– Ilyen nehéz alkotások esetében jobb felkészülten menni, elvárom, hogy a gyerek ismerje a szöveget. Nagyon fontos az időzítés, hogy a gyerekek ne veszítsék el az élményt. Előadás után mindig van kérdésük, legalábbis a mi iskolánkba járó gyerekeknek, és erre egy magyartanár gyakran nemigen tud válaszolni: hogy mi miért van a színpadon, miért ezt a megoldást választotta a rendező. Az előadás után pár nappal Alföldi Róbert ki is jött az iskolába órát tartani. Eredetileg kétszer negyvenöt percre terveztük az óráját, de sokkal hosszabb lett. A diákok szívesen maradnak ott ilyen foglalkozásokra. Azt hiszem, csak fel kell kelteni az érdeklődésüket. Nálunk sem mindig Alföldi beszélt, a diákok csoportokban dolgoztak. Nagyon jól sikerült az óra.

– *Kell ezért az iskolának fizetnie, ha meghív egy művészt?*

– Nem, fel sem merült. A mi iskolánkban van egy szakmai nap, amikor különleges szakmák képviselőit hívjuk meg a tudományok és a művészetek területéről. Volt nálunk pilóta, rendezvényszervező, minden, ami a gyerekeket érdekli. És rendszeresen szoktunk meghívni művészeket, de soha senki sem kért honoráriumot ilyesmiért. A Nemzeti Színházból évente két művész jön hozzánk, Kulka János, Udvaros Dorottya, azelőtt Péterfy Bori, Bánfalvi Eszter járt nálunk. Nagyon szívesen jönnek. A Nemzeti nyílt napján is találkoztunk Bánfalvi Eszterrel, említette, hogy ismét szívesen jön.

– *A Nemzeti nyílt napjaira is jártok?*

– Igen, de nemcsak mi. A Nemzetiben ilyenkor van kulisszajárás, amire be kellett jelentkezni. Vidéki iskolák is feljönnek erre az eseményre. Mi csak a lista végére kerülhettünk, annyian voltak. Elmentünk Andrei Șerban nyílt próbájára is, de a diákok a villárandikra is nagyon szeretnek menni.

– *Az miccsoda?*

– Egy percig lehet személyesen beszélgetni a színészekkel, aztán csengetnek, és mindenki arrébb ül; a nagyobbak ezt nagyon szeretik. Aztán este a Színkritikusok Díjának átadóján is voltam. A saját gyerekeimet is viszem, persze különböző dolgok érdeklik őket, hiszen a kicsiknek az tetszik, hogy beöltözhetnek valaminek, a nagyobbakat már más vonzza. De amikor a Nemzetibe előadásokra megyünk, ha van utána Kritikus Óra, mi mindig szoktunk maradni.

– *Magad döntheted el, milyen előadásokat választasz a diákok számára?*

– Azért fontos, hogy a tananyaghoz kötődjön. De a regionális kultúra témakör az érettségiben teljesen szabad kezdet ad, bár ennek is határozott szabályai, elvárásai vannak. Hogy mit nézünk meg, abban szabad kezdem van, de nem szoktam egyedül dönteni, megkérdezem a gyerekeket is. Hogy mit teszek meg érettségi tételnek, attól függ, mennyire sikerül az előadást követően jól megbeszélni a látottakat, mit írnak a gyere-

rekek róla – szoktam ugyanis utána írásokat kérni tőlük. A *Bánk bán* – junior utáni Kritikus Órán például szóba került, hogy milyen nehéz a művet olvasni. Az előadáson azonban érthető, befogadható és élvezhető szöveggel találkozhattak a gyerekek – ezért is volt nagy élmény számukra. Ahogy az is, hogy milyen nagy hangsúly van a szövegen, milyen szépen, érhetően beszélnek a színészek. Az is látszott, hogy maguk a művészek is hosszú befogadó folyamaton vannak túl, ők is értik, hogy miről beszélnek.

– *A Kritikus Óra segítséget adott nektek kérdéseitek megvilágításában? Ezt inkább szervezői minőségemben kérdezem, hiszen ezeket a Színházi Kritikusok Céhe szokta szervezni.*

– Nagyon sok fontos kérdés merült fel, például a medence szerepe, és Tarján Tamás, bár voltak kifogásai, mély elemzést nyújtott. Az is fontos számunkra, hogy a gyerekek a Kritikus Órákon is meg mernek szólalni. Például olyasmit kérdeztek, ami nekem fel sem tűnt: hogy Gertrudis és Bánk miért akartak csokolózni. Fontos, hogy megszólalnak, véleményt mondanak, kérdeznek. De nemcsak mi voltunk, volt egy másik iskola is, és ez általában így szokott lenni. Mi a *Bánk bánt* háromszor láttuk, különböző osztályokkal; mindkét alkalommal volt valami gond, egyszer egyik színésznek eltört a lába, következő alkalommal a másinak a zápfoga miatt az arca dagadt fel, de nem maradt el az előadás, sőt, még intimebbé vált, attól is, hogy ezeket bejelentik.

– *Az előadások látogatása nem kötelező. Mégis mindenki menni akar?*

– Mindig mindenki eljön, hacsak nem beteg. A gyerekek szeretik a tanórán kívüli dolgokat.

– *Közvetlenül előadás után mi történik? Hogyan zajlik a feldolgozás? Megvárjátok a drámaórát?*

– Muszáj beszélni róla, nem marad bennük. Rögtön el is kezdik mondani, hogy tetszett vagy sem, és kérdeznek. Ezért is kérek tőlük írást, de ez sem kötelező. Nyelvtanból a kritika tananyag, úgyhogy jól jön. Fontos, hogy a gyerekeknek legyen kritikus látásmódjuk. Szoktam bevinni kritikákat, a tiedet is vittem már, az a feladat, hogy olvassák végig, én pedig megkérdezem, hogy mivel értenek egyet, mivel vitatkoznak; fontos, hogy tanuljanak meg érvelni. Ha írást kérek, elsősorban azt kérdezem, mi tetszett. Hogy mi nem tetszett, nehezebben írják le, de azt is leírják.

– *Szerinted ez a korosztály miért írja le nehezebben, ami nem tetszett?*

– Mert lehet, hogy nem tudja megfogalmazni az okát, csak egy érzet van benne, vagy távol akarja magától tartani.

– *A Bánk bán – juniorról szívesen írtak?*

– Igen, még akkor is, ha zavarta őket például a medence, vagy fölöslegesnek gondolták, de tudtak róla beszélni.

– *Hogyan lehet érettségizni a Bánk bán – juniorból?*

– A véleményt (értékkítéletet) nem szabad értékelni. A diáknak szövegművet kell alkotnia, bevezetéssel, tárgyalással, befejezéssel, egy megadott időkereten belül, mintegy hét perc alatt, mert ez szóbeli. Rengeteg mindenről tud beszélni. Hogy mennyire megalkotott, koherens, felépített a szöveg, ezt értékelem. A vélemény szubjektív, ezért azt nem. Volt már érettségi

tétel az *Egyszer élünk*, a *Kispolgárok* a Katonából vagy a *Mulatság* a Bárkából.

– Milyen alapon választasz egy osztálynak előadást?

– Minden osztály más. Vannak művészi beállított-ságúak, ők azt szeretik, ami minél modernebb, újítóbbr. De hát megnézhetjük *A tanítónőt* vagy az *Úri murit* is a Nemzetiben. A monodráma-fesztiválon láttuk Jordán Tamás József Attila-produkcióját, az Örkényben a *Bohéméletet*.

– Az *Egyszer élünk* meglepő választás mint érettségi tétel.

– Egyrészt aktuális is, másrészt történelemből is tanulják ezt a korszakot. Itt persze kevesebb egy tanár kapaszkodója, hiszen nincs klasszikus szerző vagy mű.

– Ezt az előadást hogyan vezetted be a diákoknak?

– Akkor is volt beszélgetés az előadás után a szerzőkkel, a Mohácsi testvérekkel, a zeneszerző Kovács Mártonnal. Az előadásra készülve a *János vitéz a Gulagon-t*, Mong Attila könyvét használtam, ami a darab ihletét is adta. Ezeket mutattam be, és mivel a darab szöveggönyve megvásárolható a Nemzeti Színházban, abból is dolgoztam. De Petőfi *János vitézéről* is beszéltünk, a daljátékról, a Nemzeti *János vitéz*-előadásáról is.

– Ezt is megnéztétek?

– Nem. De a zenét meghallgattuk.

– Ennek az előadásnak van egy történeti, de van egy aktuális társadalmi-politikai kontextusa is. Erről az utóbbiról beszélgettetek?

– Valójában minden beszélgetésünk attól függ, merre irányítják a gyerekek. Őket a darab érdekelte. A politikai olvasatokat nem szoktam erőltetni, nem is szabad, és ezen az órán politikai kontextusról nem is volt szó. Vannak nagyon művelt gyerekek, akik ezt is megértik, van, hogy maguktól szóba hozzák. A szöveg nyűgözte őket le, a nyelvi bravúrok, a díszlet, a három felvonás és a daljáték szerkezetének összefüggése. A diákok örülnek, ha ilyen érettségi tételt húznak, szívesen beszélnek róla.

– Ti sok színházat látogattok. A Nemzetivel különleges a kapcsolat, vagy minden színházzal hasonló?

– Van színház, ahol hasonló: a Katonának is van drámapedagógia-programja, ott előadás előtt van beavatató drámapedagógia-foglalkozás, és rögtön előadás után is van beszélgetés. A *Golden Dragon* és a *Woyzeck* volt az a két előadás, amin így vettünk részt. Az Örkénynek idén indul egy Iram nevű ifjúsági programja, abba is bekapcsolódunk. A Trafónak is van ifjúsági programja, oda is járunk. De a KÁVA-val, a Kolibrivel is együttműködünk. Egy évben egy osztály kettő, legfeljebb négy alkalommal jut el színházba, több nem fér bele az idejükbe. A *Náthán gyermekei* esetében a Nemzetiben a kisebbek számára olyan felvezető foglalkozás van, ami előadás előtt már a díszletben zajlik; ez egészen más, mint a többi helyen. Itt például elvárják, hogy ne ismerjék a gyerekek a darabot, és nem is kell, mert az az első kérdés, hogy mit gondoltok a díszletről. Előadás után ott marad három szereplő, szerepben maradva, beszélgetnek a gyerekekkel, folytatják a darabot, alternatív befejezéseket keresnek.

– A Nemzeti miben más, mint a korábbi Nemzeti vagy a többi színház?

– Szerintem partnernek tekint, és nyitott arra, hogy beszélgessem velünk. Korábban alig voltak ilyen drámafoglalkozások, most pedig sok színházban van. A Nemzeti nemcsak egy-két órára tekint partnernek, hanem mindig. Ennek a színháznak az is érdekessége, hogy nagyon sok fiatal jár oda, ahogy én látom. Persze, én mindig gyerekekkel megyek. De az, hogy hétköznap délután *Az ember tragédiája* megtölt egy ekkora színházat, csodálatos. Itt nem félnek attól, hogy a fiatalok megzavarják az előadást. És a *Bánk bán* – junioron a legkülönbélebb korosztályok ülnek.

– Csak most szembesülök magam is azzal, hogy a három nagy dráma, a *Tragédia*, a *Bánk bán* és a *Csongor egyszerre van most repertoáron*. Ha ezt egy pályázatban olvasnám, gyanakodnék, és azt mondanám, jó, majd meglátjuk, hogy sikerülnek, és mit szólnak hozzá a nézők.

– Ez a tanároknak óriási segítség: a három nemzeti dráma egy helyen. Nagyon fontos, hogy ezek a művek nemcsak kötelező irodalom, de remekművek, és ezt a diákok megtapasztalják. A Katonában, Örkényben, Radnótiiban, mindenütt van tananyag, klasszikus magyar, világirodalmi, vagy esetleg kortárs – olyan darabok, amire vihetjük a gyerekeket.

– A gyerekek amúgy a családjukkal járnak színházba?

– Van gyerek, akinek csak az a színházi élménye, amit az iskola ad. Az is fontos rituálé, hogy együtt megyünk, utána a pesti éjszakában együtt indulunk haza. Ezek fontos élmények a gyerekek számára: közösségépítő dolgok.

– A Nemzeti körül mindenféle politikai töltetű vita van. Erről beszélgettetek?

– Ez a gyerekeket nem érdekli. Ha valamelyikük ebben a témában mondani akar valamit, szívesen meghallgatom, de nem akarok senkit befolyásolni. A nagyobbak el tudják dönteni, hogy mit gondoljanak a színház körüli politikai vitákról. Talán van, aki ott-hon beszélget erről, de ez a családra tartozik.

– Ti csak az előadással, a darabokkal foglalkoztok.

– Kizárólag azzal. És a Nemzeti azért is jó, mert a legkülönbélebb darabokat lehet benne látni, hagyományosabbakat, mint az *Úri muri* és *A tanítónő*, és nagyon modern, újító szándékkal létrehozott műveket, mint a *Vadászjelenetek Alsó-Bajorországból*. Egy idő után a gyerekek maguk választanak. Aztán már ők szervezik a színházba járást, ők kezdeményeznek.

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE: TOMPA ANDREA

ÉLET ÉS
IRODALOM
IRODALMI ÉS POLITIKAI HETILAP

MINDEN PÉNTEKEN!
KERESSE A HIRLAPÁRUSOKNÁL
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

A Katona nem tagja egyik társaságnak sem

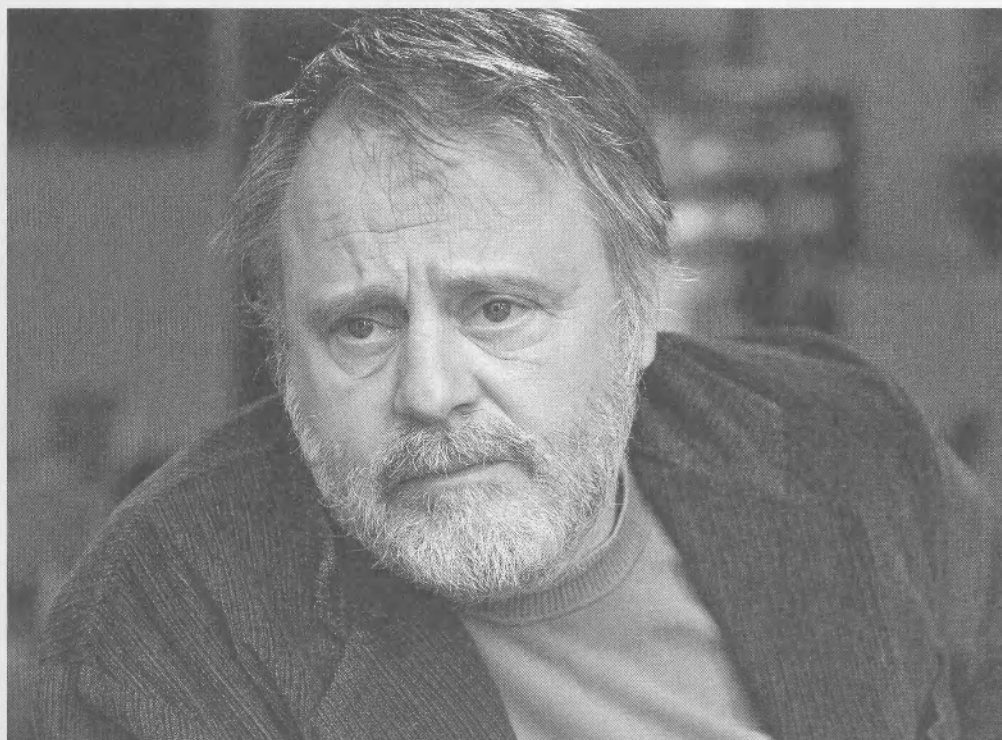
BESZÉLGETÉS MÁTÉ GÁBORRAL

– Másfél éve vette át Zsámbéki Gábertől az idén harmincesztendőös Katona József Színház irányítását. Melyek azok a törekvések, amelyek szorosan a teátrum hagyományához, elődje színházszemélyéhez kapcsolódnak, s milyen új irányok felé indult el, illetve kíván elindulni a továbbiakban?

– Zsámbéki Gábor – az első években Székely Gáborral együtt – olyan erős hagyományt teremtett itt, amivel nem érdemes szembefordulni. Ugyanakkor folyamatosan keresni kell azokat a törekvéseket, amelyek kiegészíthetik a színház eddigi értékeit. A legfontosabbnak azt tartom, hogy a Katona mozgékonyabb és nyitottabb legyen. Tudomásul kell vennünk, hogy a körülöttünk lévő világ jelentősen megváltozott, az európai kultúra alapértékei megrendültek. Ez Magyarországon sincs másképp, sőt talán még inkább érzékelhető. Erre a Katonának reagálnia kell. Ma már nem elég, hogy jó előadásokat hozunk létre, ennél sokkal több kell.

– A nyitás egyik eszköze az előcsarnok átalakítása, amit már pályázatában is kiemelt. Milyen forrásból tudták megvalósítani a beruházást?

– Erre semmilyen állami támogatást nem kaptunk. A MasterCard jelentős összeggel szállt be, és cserébe a kártyás fizetés preferenciáját kérte, ami nemcsak Magyarországon, de Európában is egyedülálló. Emellett a kávézó, valamint a „könyv és bolt” bérlője hosszú időre előre kifizette a bérleti díjat, ez is kellett a beruházáshoz. Azt akartuk, hogy egész nap nyitott közösségi tér fogadja a látogatókat, akik bármikor találkozhatnak a színház művészeivel.



– Ma a legtöbb színház azzal a problémával küzd, hogy közönsége öregszik, a fiatalok megszólítása és bevonása pedig nem könnyű. Gondolom, ez a Katonában sincs másképp.

– Valóban, ez nekünk is probléma. A fiatalok megszólítása azért is nagy kihívás, mert számukra kézenfekvő a különböző kommunikációs eszközök használata, és a színházra kevesebb figyelmet fordítanak. Ugyanakkor az sem mindegy, hogy milyen előadást lát először egy fiatal ember, mert olyan élmény is érheti, ami egy életre elveszi kedvét a színházról. Úgy gondolom, a Katona legtöbb produkciója korszerű ajánlatot tehet a fiataloknak, de nem biztos, hogy hozzánk jutnak el elsőként.

– Bizonyos elmozdulások jól látszanak, mióta átvette a színház vezetését. Magam elsőként az ifjúsági program beindítását jegyeztem fel. Melyek ennek legfontosabb céljai?

– A színház ifjúsági programja, melyet Végh Ildikó irányít, nagyon sokrétű. Nemcsak az a célunk, hogy a középiskolások megszólításával új nézőkre tegyünk szert, hanem az is, hogy a programba bekapcsolódó fiatalok tudatosabban és felelősebben gondolkodjanak bizonyos társadalmi kérdésekről. Vannak olyan programjaink, amelyek kifejezetten egy-egy produkcióhoz kötődnek, az abban felvetett problémákat gondolják tovább, anyagot gyűjtenek hozzá, és a tapasztalatokból akár előadás is születhet. A Katona-klub fiatal tagjai – amellet, hogy bepillanthatnak

a színház működésébe – szorgos kulturális munkásként tevékenykednek nálunk. Sokat segítenek a mostani évforduló kapcsán is, riportokat készítenek a színészekkel, az alkotó folyamatban részt vevő művészekkel, de még a harminc évvel ezelőtti előadások nézőit is felkutatják.

– Mit tud a nézőszám mostani alakulásáról? Stagnál, netán némi csökkenés is lehetséges?

– Tavaly szokatlan dolog történt, ugyanis az egyes előadások nézőszáma csökkent, a bevételeink mégis növekedtek. Ennek nem az az oka, hogy drágábbak lettek a jegyek, hanem az, hogy többen látogatták a Katona programjait és előadásait. A Kamra látogatottsága két éve 112 százalékon állt, tavaly is 100 százalék fölött maradt. A nagyszínpad nézőszáma annyival visszaesett, hogy ne emelkedjen 100 százalék fölé a színház összesített látogatottsága, sőt, már néhány éve ez alatt marad. Magam is kíváncsi lettem volna arra, hogy az általunk kidolgozott kommunikációs stratégia milyen eredményt hozott, de az előző két évad számai nem hasonlíthatók össze, ugyanis a gazdasági viszonyok az elmúlt években látott gyors és a döntő többség számára negatív előjelű változásai (például a devizahitelek vagy a végtörlesztés lehetőségei) nagymértékben meghatározták az emberek fizetőképességét, s a kiadások között a színház háttérbe szorult. Tudomásul kell venni, hogy jelenleg komoly harc folyik a nézőkért. A Katona is arra törekszik, hogy olyan sokféle programot és előadást kínáljon, amitől az emberek úgy gondolják, nálunk költik el a színházra szánt pénzüket. Az igazi probléma azonban a pénztelenség. Nemcsak arról van szó, hogy azok, akik ide járnak, kevesebbet tudnak színházra költeni, de azt is látnunk kell, hogy vannak olyanok, akik egyáltalán nem tudnak eljönni.

– Ezen túl más oka is lehet a nézőszám csökkenésének, hiszen a kultúra, azon belül a színház funkciója lényegesen átalakult az elmúlt években. Hogyan lávírozhat egy művészsínház ebben a helyzetben úgy, hogy nézőszámot és jegybevételt is produkáljon, de ne szakítson hagyományaival és értékeivel?

– Nagyon nehéz eltalálni, hogy mi az, ami ilyen értelemben sikeres lehet. Mégis hiszek abban, hogy ha az alkotóban megvan a szüntelen keresés igénye, és valami erősen foglalkoztatja, annak hatnia kell a nézőre is. Ezzel együtt vannak csalódásaink, olyan produkciók, melyek nem érték el a szükséges befogadói ingerküszöböt. Tehetünk ki plakátokat, reklámozhatjuk magunkat a Facebookon, de ma Magyarországon az a legjobb reklám, ha az egyik néző ajánlja a másiknak az előadást. Éppen ezért olyan előadásokat kell csinálni, amiről az emberek beszélni fognak. Nagyon egyszerű dolgunk lenne, ha zenés vígjátékot játszanánk, amelynek erős szívó hatása azokat a nézőket is elérí, akik egyébként nem járnak a Katonába.

– Ennek köszönhető, hogy az előző évadban több zenés darabot is bemutattak?

– Nem, ez csak kívülről látszódnak így. Ráadásul az egyik zenés produkciónk a *Woyzeck* volt, a drámairodalom egyik legnehezebb darabja. A *Virágos Magyarország* – hogy rögtön a másik végletet is említsem – elsősorban szakmai kísérletnek gondoljuk. Azt próbáltuk körüljárni, hogy egy zenés műfaj, amely érvé-

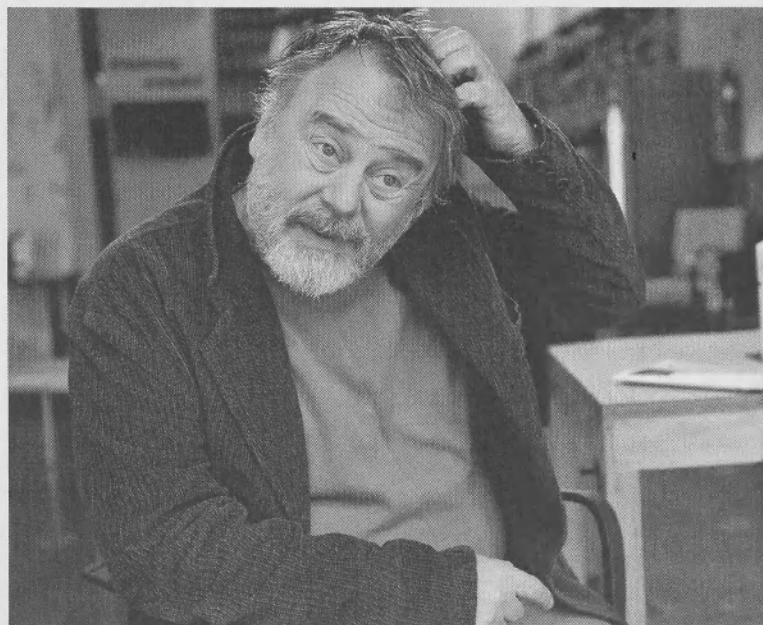
nyesen és magas színvonalon szólalt meg ebben az országban több mint száz évvel ezelőtt, hogyan értelmezhető újra a mai társadalmi körülmények között.

– Ha már a sikerről beszélünk, azt gondolom, a *Cigányok* című előadás, melyet két éve mutattak be az ön rendezésében, mindenképpen sikeresnek mondható.

– Külön öröm számomra, hogy a *Cigányokat* sokan nézik, és a darab már túl van azon az előadásszámon, amely a Katonában általánosnak mondható. Megrendítő ugyanakkor, hogy a *Filozófus* című előadásunkat, ami véleményem szerint jelentős műalkotás, le kellett venni a műsorról. Ma nem elég egy nézőnek, hogy egy produkcióra ingyenként tekinthet.

– A filozófusról talán lehetett is sejteni, hogy kockázatos lesz.

– Igen, de még az elején sejtettük ezt, amikor nem tudtuk, mi lesz belőle. Egy igazi színházi kultúrában



elvárható, hogy a befogadó közeg észrevegye, hogyan reagál a társulat egy ekkora kihívásra, és hogyan közelíti meg a darabot. A közönség üzenete ilyen szempontból meglehetősen negatív és elutasító volt.

– Miközben egy bizonyos belső mérce szerint a *Filozófus* lehet sikeres produkció.

– Igen, belül kifejezetten sikerként éltük meg, a színészek a nehézségek ellenére nagyon szerették játszani. Ma azonban gondolhatunk bármit egy előadásról, addig kell játszanunk, amíg van nézője. Korábban – a látogatottságtól függetlenül – levettük a műsorról azt a produkciót, amelyet a belső mérce szerint nem tartottunk jónak. Ma ezt nem tehetjük meg. Ilyen értelemben úgy működünk, mint egy magánszínház.

– Melyik volt az előző évadban az az előadás, amellyel jól eltaláltak valamit?

– A téma, az alapmű színvonala, a színpadi megvalósítás okán mindenképpen ki kell emelni a *A mi osztályunk* című előadást, amit a Kamrában mutattunk be. Összességében nagy érdeklődésre tart számot, mindig elsőként fogynak el a jegyek. Ugyancsak nagy sikerrel megy a Kamra másik előadása, a *Virágos Magyarország*, bár az bonyolultabb kérdés, hogy belül hogyan tekintünk erre a produkcióra. Ami a *Woyzeck*ket illeti,

a zenei megvalósítás és a színpadi megoldások terén egyaránt érzékeltem előrelépést, a közönség is kedvezően fogadta, ebben a szezonban még menni fog az előadás. A *Kispolgárokat* nem játszottuk annyiszor, hogy megállapíthassuk, mennyire fedik egymást a fogadtatás és a belső értékelés. Ugyanez mondható el a Szput-

– Miben nyilvánul meg annak a jelentősége, hogy független alkotó dolgozik a társulattal? Bodó Viktor ráadásul legutóbb szputnyikos színészeket is hozott.

– Bodó Viktor olyan alakja a mai magyar színjátszásnak, akivel vágyunk dolgozni a színészek, nemcsak azért, mert amit előállít, izgalmas és érdekes, hanem azért is, mert jó értelemben inspirálja őket a közös munka. A Katona színvonalát is mutatja, hogy Viktor szívesen dolgozik nálunk, miközben a saját útját járja, és nem kötődik egyetlen kőszínházhoz sem. Az, hogy ezúttal közös produkciót hoztunk létre, egyrészt az ő tevékenységéből következett, másrészt úgy gondoltuk, jót tesz a színháznak, ha egy másképpen gondolkodó közösség tehetséges tagjai fuzionálnak a mi színészeinkkel.

– Visszatérve A mi osztályunkra, valóban az előző évad egyik legfontosabb pillanata volt a bemutató. Hogyan került kapcsolatba a kortárs lengyel drámaíró, Tadeusz Stobodzianek néhány évvel ezelőtt keletkezett darabjával? Mindenképpen ön akarta megrendezni, vagy a körülmények hozták így?

– Még Zsámbéki Gábor volt az igazgató, amikor Pászt Patrícia, a darab fordítója, aki nagyon sokat tesz a lengyel és a magyar kultúra összekapcsolásáért, kölcsönhatásaiért, hozott egy szinopszist. Zsámbéki szokása szerint elküldte a rendezőknek az anyagot, hátha valaki érdeklődést mutat iránta. A darab mondanivalója megfogott, úgy éreztem, érvényesen szólalhatna meg a Katonában. Patrícia lefordított két jelenetet, és megbizonyosodtam arról, hogy érdemes vele foglalkozni a továbbiakban. Mivel majdnem egy napon születünk a szerzővel, számos vonatkozásában egybeesik mindaz, amit magunkba szívunk a múlt század történelméből.

– Milyen alapvető dilemmák és kihívások merültek fel a próbafolyamat során?

– Amikor elkezdtünk dolgozni Cziegler Balázssal, a díszlettervezővel és Füzér Annival, a jelmeztervezővel, nagyon hamar, még az olvasópróba előtt rátaláltunk arra az útra, amelyen az előadásnak járnia kell. Minden bizonnyal könnyebb dolgom lett volna, ha kizárólag fiatal színészekre osztom a szerepeket, de – eltérően a darab korábbi interpretációitól – úgy gondoltam, sokkal kifejezőbb, ha a színészek életkora egyúttal a letöltött életidőt is jelzi. A szereplők arca és tekintete tükrözi egy élet terhét, látszódnak a történelmi traumák által okozott ráncok és megroggyant ízületek. Úgy érzem, a színészek meghálálták ezt az elképzelést. A *mi osztályunk* lényegében szöveg-színház, ezt minimális játékrendszerrel akartam oldani, amihez az iskolai szituáció ad keretet.

– A darab nemcsak a múlt, a közép-kelet-európai történelem megszépítőjaira, hanem korunk társadalmi problémáira, jelenségeire is ráirányítja a figyelmet. Mit gondol, miért nem szólt nagyobbat ez az előadás? Miközben több értő és elismerő kritika született róla, sőt, elnyerte A Színkritikusok Díja legjobb előadásának járó elismerést, mégsem váltott ki akkora visszhangot, társadalmi diskurzust, mint a szerző hazájában vagy a korábbi bemutatók helyszínein.

– Magam is csak találgatni tudok. Ma Magyarországon az sokkal fontosabb, hogy bélyegeket süssünk egymásra, lezsidozzuk vagy leantiszemitázzuk a másikat, anélkül, hogy tisztában lennénk a szavak valódi jelentésével. Jól mutatja ezt, hogy nemrégiben Romsics Ignácot egyik tanulmánya kapcsán antiszemitának nevezték. Bár bizonyos cikkekben azóta láthatók a tisztázás szándékának jelei, mégis legtöbbször ugyanazon a szinten rekednek meg. A valódi kérdés pedig éppen az, hogy szembe tudunk-e nézni mindazzal, amit különböző okokból, nagy igyekezettel a szőnyeg alá söpörtünk. Ha normális párbeszédre törekednénk, akkor tisztábban látnánk a múltat, jobban megértenénk és elfogadnánk a másikat.

– Színházi alkotóként viszont nem tehet mást, mint hogy újra és újra felhívja a figyelmet ezekre a problémákra. Nem véletlen, hogy éppen most mutattak be egy ugyancsak elgondolkodtató, provokatív darabot,

nyik Hajózási Társasággal közös munkánkról, az *Anamnesis*ről, amit április végén mutattunk be, de az már most látszik, hogy nagy érdeklődés övezi az előadást.

– A függetlenekkel való együttműködés korántsem új, hiszen Zsámbéki Gábor a kilencvenes években megnyitotta a *Kamrát* előtűk, később pedig a *Schilling Árpáddal* és Bodó Viktorral való közös munka bizonyult rendkívül termékenynek. A mai kiszolgáltatott helyzetben különösen nem mindegy, hol kapnak lehetőséget a független együttműködések.

– Valóban nem, de sajnos nem született volna meg az előadás, ha a Fővárostól nem kapunk plusztámogatást a produkcióra. A Szputnyik nagyobb egzisztenciális biztonságot remélt ettől az együttműködéstől, de nem voltunk olyan helyzetben, hogy saját erőből finanszírozzuk a produkciót, anyagi szempontból csak minimális segítséget tudtunk nyújtani.

a Heldenplatzot, amely szembenézésre kényszeríti a nézőt a XX. századi történelem traumáival, azokkal a hamisításokkal, elfojtásokkal, melyeket évtizedek óta magunkkal hurocolunk.

– Valóban, bár Thomas Bernhard ügyében az is közrejátszott, hogy ő az egyik szeretett szerzőm, írásművészete rendkívüli hatással van rám. Bagossy László jól ismeri az életművét, és szerettem volna, ha ismét nálunk dolgozik. Nagyszerű dolog, hogy egy provokatív szerző darabja került a színház műsorára, amely a játszókkal szemben is hatalmas követelményeket támaszt, és a nézők szempontjából is gyötrelmes. Elgondolkodtató a darab témája, mindaz, amit az Anschluss jelent az osztrákoknak és ezáltal nekünk is, hiszen történelmünk nagyon sok szállal kötődik az osztrákokéhoz. Ha kimondjuk azt a mondatot, hogy „Én sose voltam a Monarchia híve”, a néző nem tudja függetleníteni magát a történelmi sorsközösségtől. Nincs pontja a szövegnek, ahol ne éreznénk valamilyen érintettséget, ugyanakkor az előadásmód, ahogyan mindezt az író élénk tárja, olyan hatalmas problémahalmazt görget maga előtt, ami a befogadót is komoly feladat elé állítja. Az előadás rendkívül izgalmas, minden pillanatában megterhelő három órát ígér, ami után a néző nem úgy jön ki, mint ahogy be ment a színházba.

– *Beavatna abba, hogyan áll össze egy évad, jelen esetben a jubileumi szezon műsorterve? Előbb a rendezők névsora alakul ki?*

– Ez a színházvezetés egyik legnehezebb része. Nagyon sok tényező befolyásolja, hogyan áll össze egy évad, de először valóban a rendezőket kell megtalálni. Szerencsés helyzetben vagyunk, hiszen Zsámbéki Gábor a leköszönése után is vállalta, hogy minden évadban rendez, Ascher Tamás és Gothár Péter a társulat tagja. Említettem, hogy Bagossy Lászlót mindenképpen meg akartam hívni, annak ellenére, hogy az Örkeny Színházban is rendszeresen dolgozik. A *Pinokkió* bemutatását már másfél évvel ezelőtt eldöntöttük, mindenképpen csinálni akartunk egy olyan családi előadást – először a színház történetében –, amelyet az ide járó szülők megmutathatnak gyermekeiknek, akik reményeink szerint néhány év múlva állandó nézőink lesznek. Úgy éreztem, hogy Mohácsi János meghívása ugyancsak régi adóssága a Katonának. Az ő jelenlétével először magunkat ajánlunk meg, és reméljük, hogy a közönség számára is meghatározó élmény lesz az általa rendezett Goldoni-előadás.

– *Úgy tűnik, mintha a fővárosi művészszínházakban ugyanaz a néhány rendező járna körbe, sőt példának okáért Gothár és Ascher munkáival nemcsak a Nemzeti vagy az Örkeny, de újabban a Vígszínház közönsége is találkozhat. Ez nem okoz fejtörést?*

– Dehogynem. Ez a probléma több oldalról közelíthető meg. Igazgatóként azt szeretném, ha a budapesti színházak különböznenek egymástól, önálló arcuattal rendelkeznenek, s ha a nézők Ascher Tamás vagy Gothár Péter előadásait keresik, csak nálunk találják meg. Ugyanakkor nem vitatható el az a vágy, hogy más színházak is hozzájussanak az említett rendezőkhöz. Más kérdés, hogy ha Gothár háromévente rendezhetne egy filmet, igényelné-e, hogy a Katonán

kívül más színházakban is dolgozzon. Szerintem nem. Itt nem csupán anyagiakról van szó, hanem szellemi igényekről is, arról, hogy egy alkotó ember szeretné megfogalmazni mindazt, amit a világról gondol, és keresi ennek lehetőségeit. Ezt nem lehet korlátozni.

– *Valóban nem, így viszont konkurenciát jelentenek az említett színházak, sőt, a Radnóti bizonyos művészszínházi törekvései is.*

– Ez különösen most nagy probléma, amikor harcolnunk kell azért, hogy az emberek nálunk költsék el azt a pénzt, amit színházra tudnak fordítani. Ha a mi rendezőink elmennek máshová, akkor a közönség egy részét is magukkal viszik.

– *Hogyan alakult a színház működésének finanszírozása? Tudjuk, hogy a kétezres években nem egy alkalommal vált szükségessé a szigorúbb gazdálkodás, de 2009-ben az Előadó-művészeti törvény elfogadása és az Európai Bizottság társasági adóval kapcsolatos állásfoglalása megnyitott bizonyos csapokat.*

– Igen, eleinte a tao valóban jelentős plusz jövedelemforrás volt, még akkor is, ha szigorúan szabályozták, hogy mire lehet költeni (bérre például nem fordíthattuk), mára azonban beépült a színház költségvetésébe. Nagyon nehéz helyzetbe kerülnénk, ha a tao nem lenne, vagy a többi színházhoz hasonlóan közvetítói jutalékot fizetnénk, mert a működési költségek drasztikusan emelkednek.

– *A tao azonban nem kifejezetten a művészszínházaknak kedvez, sokkal inkább a nagy szórakoztató teátrumoknak.*

– Ez így van, ugyanakkor egy szavunk sem lehet, hiszen az első pillanattól fogva bevételezzük a taót, majdnem száz százalékgig, ami a költségvetésünk jelentős tétele, több mint százmillió forint a Katona esetében. Egy nagy szórakoztató színház nyilván lényegesen többet kap, de a mi helyzetünkben ennek is örülnünk kell.

– *Feltűnő, hogy az előző évadban több bemutatót tartottak, mint korábban. Nem maradt más a nehéz gazdasági helyzetben, csak az előremenekülés?*

– Ez úgy van, amikor a piacon, ahol a zöldségesek azt szeretnék, hogy náluk vásárolják meg a tojást, a krumplit és a mandulát. De ha nincs mandula, akkor a vevő átmegy a szomszéd árushoz, és az is lehet, hogy oda szokik. Mi is azért állítottunk össze ennyire széles és sokszínű kínálatot, mert azt akartuk, hogy minden néző megtalálja a maga igényének megfelelőit. Ezt úgy értük el, hogy a produkciók jóval alacsonyabb költségvetéssel készültek, ügyesen ki kellett sakkozni, hogy melyik színész hányszor játszik, a vendégművészek fellépését pedig szinte teljesen megszüntettem. Egyébként az lenne költséghatékony, ha hat előadást tartanánk repertoáron a nagyszínpadon, ugyanennyit a Kamrában, de ez esetben jóval kevesebben látogatnának el hozzánk.

– *Jelentősen átalakította a pártolói tagság rendszerét, hiszen az érdeklődők három konstrukció közül választhatnak. Ez bejött?*

– Persze, hiszen eddig nem voltak mecénásaink. A tavalyi évadban az is nagy segítség volt, hogy annyi pénz bejött a támogatóknak köszönhetően, ami egy kamrás produkció díszletének és jelmezeinek költségét fedezte.

– Amikor ön a Katonába került, Székely Gábor és Zsámbéki Gábor vezette a színházat. Éppen negyedszázada van itt. Hogyan látja ezt a periódust? Milyen korszakokra bontható a Katona története?

– Elfogadom, amit Zsámbéki szokott mondani, hogy nem tudja korszakokra bontani a színház eddi-



Schiller Kata felvételei

gi történetét. Inkább meghatározó állomások voltak, melyeket egy-egy művész jelenléte tett emlékezetesé. Különböző tudatos vagy kevésbé tudatos döntések határozták meg, hogy adott pillanatban milyen irányba indultunk tovább, és hogyan reflektáltunk a világ történéseire. Nagy dolognak tartom, hogy működésünket a jó értelemben vett állandóság határozza meg, miközben mindig történt valami ebben a színházban, amitől újabb lendületet kapott.

– Voltak azért nehéz időszakok is. Ilyen volt Székely távozása, vagy amikor a színház vezető művészei elhagyták a társulatot. Ezeket sem krízisként élték meg?

– Ez olyan kérdés, amire azért nehéz válaszolni, mert nem tudok elvonatoztatni attól, amit személyesen átéltem. Székely távozását nehezen dolgoztam fel, mert az ő hívására jöttem ide, és játszottam először az általa rendezett *Catullusban*. Nagyon furcsa

érzés volt, hogy ő nem sokkal később elment, én pedig itt maradtam. Ha viszont arra az időszakra gondolok, amikor több színész átment az akkor nyíló Új Színházba, nem tudom a magam szempontjából krízisként említeni, mert ekkor rendeztem a *Rosencrantz és Guildenstern halott* című előadást, ami elég jól sikerült, és közel tíz évig játszottuk. Ezzel együtt kétségkívül nehéz volt újra felépíteni a társulatot, de miután többen tanítunk a Színművészeti Egyetemen, ki tudunk nevelni egy olyan erős és sokoldalú gárdát, mint amilyen a mostani.

– Némi változás azért most is bekövetkezett, ugyanis új tagok érkeztek frissen diplomázott tanítványai személyében, másrészt pedig Tenki Réka – miután az Alföldi Róbert által rendezett Tragédiában eljátszotta Éva szerepét – a Nemzeti Színházhoz szerződött. Hogyan érintette ez a döntés?

– Bevallom, nagyon rosszul érintett. Tenki Réka távozása komoly veszteség. Ő az a színésznő ma az országban, akinek bármelyik színházban minden évadban nagyon jó szerepei lehetnek. Az, hogy mi játszódik le egy színészen, és milyen döntéseket hoz, egy ideig befolyásolható, egy bizonyos határon túl azonban már nem.

– Mit gondol, nehezebb ma színházigazgatónak lenni, mint korábban?

– Nem tudom, korábban nem voltam igazgató.

– De Zsámbéki mellett sokat tapasztalt.

– Nézze, Zsámbéki közel negyven évig volt színházi vezető, és nyilván nem véletlen, hogy elege lett belőle. A színházigazgatás önmagában is nehéz, de vannak, akik tesznek arról, hogy még nehezebb legyen.

– A politika mennyire befolyásolja a Katona mindennapi életét? Azért is kérdezem ezt, mert a közgyűlés annak idején egyhangúan választotta meg igazgatónak Bálint Andrást és önt, később, az Új Színház ügye kapcsán hivatkozott is erre a városvezetés.

– Fontos visszajelzésnek tartottam a közgyűlés döntését, éppen ezért meglepett, hogy amolyan díszpintyek lennénk. Az itteni tevékenységem igazolja, hogy nem érdemtelenül vagyok a helyemen. A pályázatot alapos megfontolásokkal közel fél évig írtam, és bárki láthatja, hogy annak megfelelően dolgozom, amit abban megfogalmaztam. Ezért nem hiszem, hogy érdemes lenne a politikát belekeverni. Belekeverődik magától is. Főleg azért, mert ma így osztanak lapokat, miként előtte is így osztottak.

– Korábban is úgy volt, hogy szakmai érvek helyett politikai alapon dőltek el bizonyos vezetői posztok, miként az elmúlt években vidéken, majd a fővárosban is tapasztalhattuk?

– Abszolút. Nagyon jól emlékszem, amikor a kilencvenes évek elején a színházi szakma tiltakozott az ellen, hogy nem Kapás Dezsőt tették meg a veszprémi színház élére, hanem Vándorfi Lászlót. Aztán arra is emlékszem, hogy amikor Kolti Helga lett az igazgató, a szakma Vándorfi mellett állt ki. Máskor meg azért tiltakozott a szakma, mert Sopronban – a szakmai bizottság véleménye ellenére – nem fogadták el Valló Péter pályázatát, szemben Szilágyi Tiboréval. És sorolhatnám tovább a példákat. Talán ma azért tűnik mindez élesebbnek, mert egyértelműen látszanak a politikai oldalak, a szakmai kompetencia vi-

szont kevésbé. Ha egy színházi társaság deklarálja, hogy melyik politikai oldalhoz tartozik, onnantól kezdve lennie kell egy másik oldalnak is. Nem véletlen, hogy a Katona nem tagja egyik társaságnak sem, és ahogy a dolgok állnak, nem is lesz.

– Ön viszont vezetőségi tagja volt a Budapesti Színház-igazgatók Egyesületének, ami nemrégiben megszűnt. Előtte még Dörner György igazgatói kinevezése ellen fogalmaztak meg tiltakozó levelet. A petíciókon túl nem volt más eszköz a kezükben?

– Nem, éppen ezért oszlattuk fel az egyesületet, többek között az én kezdeményezésemre. Ráadásul képtelenek voltunk egy olyan evidens kérdésben konszen-

zusra jutni, mint az Új Színház ügye, a tiltakozó levelet ugyanis csak néhányan írtuk alá.

– A Katona József Színház igazgatójaként egy teljes évadot tudhat maga mögött, vagyis egy folyamat elején van. Mivel lenne elégedett a mostani, jubileumi évad végére érve?

– A legfontosabb, hogy a bemutatóink jól sikerüljenek. Ehhez ellenállhatatlan előadásokra, erős színészi alakításokra, meglepő színházi eszközökre van szükség, és persze olyan nézőkre, akik mindezekre értő módon reagálnak, és otthon érzik magukat a Katona József Színházban.

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE: MÉNESI GÁBOR

„Lepusztult és elhanyagolt itt minden”

MÁTYÁS IRÉN A ZSÁMBÉKI NYÁRI SZÍNHÁZ HARMINC ÉVÉRŐL

Ü nneplés nélkül, takarékos, rövid, „megszorított” programmal zajlott a Zsámbéki Nyári Színház idei, harmincadik szezonja. A Pest megyei falu Európa-hírű szabadtéri színháza jövőre ünnepelné alapításának három évtizedét. Mátyás Irén, a bázis vezetője azt mondja: olyan, mintha ez alatt az idő alatt nem változott volna semmi.

– Lesz harmincéves a Zsámbéki Nyári Színház?

– Zsámbékon az ünnepekhez nem volt soha érzékünk – se az ötödik, se a huszonötödik évadot nem ünnepeltük meg, most a harmincadikat sem. A huszadikat megpróbáltuk – Simon Balázs ötlete volt, hogy csináljunk egy kisebb gálaestet. Akkor még a Romtemplomnál zajlottak az előadások, szabadtéren. Meghívtunk olyan alkotókat, akik az előző húsz évben megfordultak nálunk. A falunak sajátos mikroklimája volt annak köszönhetően, hogy egy völgyben fekszik: a környéken mindenhol esett az eső, még Zsámbék külső részein is, de a Romtemplomnál nem. Csak ha Bicske felől jön a felhő – ezt tanították a zsámbéki öregek. Húsz évig ez tökéletesen működött is. A galára eljött Békés András is, aki akkor mondta nekem, hogy amit szeretett volna Szentendrén megcsinálni a hetvenes években, az itt megszületett. Miközben mentünk felfelé, megkérdezte, nem vagyok-e ideges a felhők miatt. Mondtam neki, hogy amíg nem Bicske felől jön, addig nincs eső. Amíg ezt végigmondtam,

megpördült a felhő egy szélről, és odaért Zsámbékra: akkora felhőszakadás lett, hogy szétmosott mindent – elmaradt a gála. Ezek után elkezdtem gondolkodni, hogy akarok-e harmincadikat. Hogy lesz-e szezon, arról fogalmam sincs. Ez feszítő kérdés minden független színháznál, de Zsámbékkal kapcsolatban minden évben feltehető. Nem volt olyan év, amikor ne lehetett volna föltenni.

– Hogy született meg a Zsámbéki Színház ötlete?

– A színház alapítója a férjem, Bicskei Gábor volt, aki már akkor csinált és vezetett amatőr színházat, amikor még éppen csak elkezdtek megjelenni az ilyen kezdeményezések. Ő ilyen ügyek szervezésével foglalkozott a Népművelési Intézetben. Érelődni kezdett benne a gondolat, hogy a kőszínházak mellett szükség van egy olyan helyre, amely más jellegű, alternatív előadásoknak ad otthont. Latinovits Zoltánt például sok indulat feszítette a kőszínházi struktúra miatt: nem volt olyan színház, ahol lehetett kísérletezni. Ő nagyon szeretett volna egy ilyen helyet, és több színész gondolkodott hasonlóan. Ahogy Latinovits egyre kevésbé lett a rendszer kegyeltje, ahogy csúszott a túrt kategóriából a tiltottba, a rendszer belső ellentmondásainak, illetve a húzd meg, ereszd meg politikának köszönhetően elindult ez a folyamat, és végül rátaláltak a Kamara Varietére – a mai Játékszínre –, amit a minisztérium éppen (akkor is) be akart zárni. Jött az ötlet, hogy legyen ott ez a bizonyos alternatív színházi alkotóműhely – így született meg a Játékszín,

aminek Bicskei Gábor volt az első igazgatója, és ebben a kísérletező szellemben vezette a színházat. Háromnegyed évig működött – pedig azonnál kezdett kialakulni az a nézői réteg, amely kíváncsi volt erre.

– *Miért csak ennyi ideig? Megijedtek tőle „odafont”?*

– Szerintem manapság sincs szó ilyenről. Sőt, a minisztérium támogatta – illetve „inkább csináljuk, mint ne” alapon viszonyult hozzá. Csakhogy mindezzel párhuzamosan az egyik vidéki kőszínházban kitört egy botrány: a minisztérium rájött, hogy az igazgató elég sajátosan gazdálkodik az állami pénzekkel. Behívták az elvtársat, és megmondták neki, hogy botrányt nem akarnak, de ezt így nem csinálhatja tovább. Az illető ekkor keresett magának egy helyet, ahová elvonulhat. Ez peccsételte meg a voltaképpen el sem indult Játékszín sorsát: az elvtársnak kellett a hely, és itt



szigorú minisztériumi felügyelet mellett igazgathattott tovább. Ez 1979-ben történt – ezután találkoztunk Gáborral, benne pedig ott munkált a színházteremtés csodálatos élménye és elvesztésének kudarca. Ráadásul adva volt egy színház csinalni akaró társaság, amely követte volna őt bárhová. Bennem pedig a színjátszós múlt dolgozott – sok előadást hoztunk létre Debrecenben és Nyíregyházán, rengeteg gondolattal a világról, amit ki szeretnénk volna mondani. Egyikünknek se volt se állásunk, se lakásunk. Aztán egy újságban olvastunk egy álláshirdetést: a Zsámbéki Művelődési Ház igazgatására kerestek valakit, szolgálati lakással. Megpályáztam és elnyertem, úgyhogy én lettem a 2800 lelket számláló Zsámbék „kulturigazgatója” („kulturának” hívták a művelődési házat).

Amikor először jöttünk le, elkísért az édesanyám, megkerestük a kultúr kulcsát, benéztünk az épületbe, és anyukám elsírta magát: „Ne gyere ide, nem látod,

milyen lepusztult? Nem lesz ebből semmi” – mondta könnyes szemmel. De én megláttam a Romtemplomot, és azt éreztem, valami itt ki fog bontakozni, muszáj idejönnöm. Most, az ideai szezon utolsó előadása előtti estén leszálltam Zsámbék főterén a buszról, körbenéztem, és eszembe jutott, hogy anyukám azt mondta: ne jöjjen ide. Tulajdonképpen neki lett igaza. Ugyanolyan lepusztult és elhanyagolt itt minden, mint harminc évvel ezelőtt. A legnagyobb csapás nem az, hogy nem tudom, megéri-e harmincadik évét a Zsámbéki Nyári Színház, hanem ez.

A nyolcvanas évek eleje Magyarországon különös időszak volt, nagy átalakulások zajlottak akkoriban. Zsámbék tele volt érdekes dolgokkal – például a Romtemplom –, amihez az is társult, hogy érdemes lenne alakítani, felpezsdíteni az itteni közeget. Az érzés nemcsak bennem létezett, ezek nem tipikus lila bölcsészlány-álmok voltak, hanem ott volt a helyiekben is. A „felpezsdítés” elindult – ehhez a színház csak egy eszközként szolgált.

Zsámbék kitelepített falu volt, lakossága a nagyon alacsony számú ott maradt sváb családból, valamint az Alföldről és Csallóközből kitelepített magyarokból tevődött össze. Ez a közösség a nyolcvanas évekre kezdett úgy összeérni, hogy megfogalmazódott bennük: nem akarják többé szégyellni a múltat. 1946-tól egészen odáig tartott a felismerés folyamata, amelynek során megértették, hogy azért, mert a másik másképp csinál valamit, az nem feltétlenül rossz. Egész egyszerűen azért csinálja úgy, mert nála az a szokás. Ezáltal sokkal nyitottabbak voltak, és ekkorra megfogalmazódott bennük olyan vágy is, hogy Zsámbékról lehessen szépet hallani. Amikor megjelentek az első írások a zsámbéki előadásokról, büszkének kezdtek lenni rá. Magukéknak érezték. Segítettek is, adtak eszközöket, megjavítottak dolgokat, ingyen és bérmentve – hiszen ezáltal éltek át először, hogy jó zsámbékinak lenni. Magukra találtak, szabályosan lebegtek a föld fölött egy-egy előadás láttán. Ez az élmény volt az egyik legszebb és leginkább megrázó dolog az életemben. Hogy

ez hova tűnt az elmúlt években, nem tudom, de nagyon szeretném feltámasztani.

– *Az, hogy az elején kik csináltak itt előadást, adódtak az előtte kiépült kapcsolatokból?*

– Igen, kezdetben a Játékszín köré gyűlt alkotók jöttek előadást csinálni, jöttek amatőr színjátszók, de táncosok is megfordultak (például a Fáklya Nemzeti Néptáncgyűttes – Magyarországon ők próbálkoztak először történetet fogalmazni a néptánc nyelvével). Belegondolva, hogy mi zajlott itt, nem véletlen, hogy Zsámbék nem találta meg a helyét a VI-os kategóriában. Az első évadban például Bessenyei Ferenc mondta el Székely János *Dózsa* című művét a Romtemplomnál. Odajött a romhoz, és elcsodálkozott a helyen. Aztán olyan előadást csinált...

– *Honnan jöttek ezekre az előadásokra a nézők?*

– Zsámbékról, de már a harmadik évben érkeztek a fővárosból is. Gyorsan híre ment, ami leginkább

annak köszönhető, hogy nem nagyon volt színház nyaranta – szórakoztató se, nemhogy valami más. De ide lehetett jönni. Ha egy előadás jó volt, annak gyorsan híre ment, és azonnal megtelt a következő időpontra. Sok minden sokkal hamarabb kezdett el működni Zsámbékon, mint bárhol máshol – például a valódi, tudatos közönségszervezés.

– *Hogy tudtak létrejönni ezek a produkciók? Más fesztiváloknál, nyári színházaknál a Zsámbékon megforduló külföldi előadások negyedét szokták úgy reklámozni, hogy mekkora durranás – és rengeteg pénzből.*

– Egy-egy zsámbéki előadás elképesztő hatással volt a játékosokra is. A második megrázó siker a második évben volt, amikor Haumann Péter elmondta itt Szókratész védőbeszédét. Haumann azt hitte, hogy csak páran lesznek az előadáson, de amikor felért, meglátta a Romtemplomot és az ott várakozó rengeteg nézőt. Tíz percre félrevonult, majd elmondta a szöveget, és valami elképesztő erejű tapsot kapott, amit leintett, mondván, hogy van még egy, az előadáshoz kapcsolódó szöveg, és ha lehet, azt is elmondaná – hát már hogyan lehetett volna! Fantasztikus légkör alakult ki. Aki nézőként vagy alkotóként átélt ott valamit, vitte a hírét.

Amikor Gábor 1990-ben meghalt, kérdéssé vált Zsámbék jövője. Arra gondoltam, Gábor emlékére valami különleges, egyedi dolgot kellene csinálni. Ekkortájt kezdett el szervezni a sepsiszentgyörgyi Népi Alkotások Háza erdélyi magyar amatőr színjátszó fesztivált. Azt megnézve támadt egy ötlet: amatőr színjátszó fesztivált rendezni határon túli csoportokkal. Ide azok a fiatalok jöttek, akik ma határ környéki kőszínházakban dolgoznak: színészek, rendezők, dramaturgok stb. Ezzel párhuzamosan, szintén Gábor emlékére, létrehoztunk egy amatőr színjátszó-rendező kurzust is – ilyen nem létezett Magyarországon –, ahová ma is aktív, ismert színházi emberek jöttek tanulni. Sokan nőttek fel ezen. Többek között Nánay István, Lengyel Pál tanított itt. Így évente körülbelül három-négyszáz fiatal fordult meg Zsámbékon. Rajtuk keresztül kapcsolat alakult ki az akkori határon túli magyar színházakkal, ezek a színházak pedig összekötötték Zsámbékot a saját országukkal.

A kurzusra hívni akartunk a határon túlról is tanárokat, ami megtetszett egy művelődési központ igazgatójának, és meghívta a Bukaresti Színművészeti Egyetem világhírű színészmesterség-tanárát, Gelu Colceagot, aki el is jött. Két nap késéssel tudott csak megérkezni, vacsoraidő végére – az órák miatt szigorúan meg volt határozva, hogy meddig tarthat a vacsora –, úgyhogy Colceag megérkezett, az itt levők kezét fogtak vele, bemutatkoztak, aztán elmentek. Az a kollégám is, aki megszervezte, hogy eljőjön ide. Egyedül maradtam hát vele – én nem tudtam se angolul, se franciául, se románul, ő pedig nem beszélt se oroszul, se magyarul, se németül. Nem értette a helyzetet, nekem viszont a kezem ügyébe akadt egy zsámbéki színházműsor, és annak segítségével elmagyaráztam, hogy én itt színházat csinállok. Ő pedig rám nézett, és azt mondta: „*Dragostea mea Electra*” – és ebben a pillanatban világos volt, hogy jövőre elhoz-

za a *Szerelmem, Elektra* című előadását. Anélkül, hogy értettük volna egymás nyelvét, megbeszéltük, hogy a következő nyáron itt fog rendezni, és még azt is valahogy a tudomására hoztam, hogy erre nincs igazán pénz. Így került a bukaresti Odeon Színház Zsámbékra, gyakorlatilag ingyen, fillérekből. Elképesztően hatásos volt maga az előadás is. Féltem, érdekes lesz-e a nézők számára, hiszen ez volt az első idegen nyelvű produkció Zsámbékon. De tetszett nekik. Azok a zsámbéki emberek, akiknek nem voltak elvárásai a színházzal szemben, nem voltak bennük olyan előképek, hogy mit hogyan szoktak csinálni, rá tudtak hangolódni az előadásokra, elfogadtak olyan dolgokat, amik ma már kivennék a biztosítékot. A következő évben pedig azt mondta Colceag, hogy vendégül lát Bukarestben, nézzek színházakat, és ha szeretnék valamit meghívni Zsámbékra, segít – ennek később nagy szerepe lett.

A tanfolyam egyébként sajnos már régen megszűnt, a fesztivált az elmúlt pár évben nem tudtuk megrendezni. Nem tudom, miért nem támogatják, jót tett volna, ha valaki egyszer ezt megteszi.

– *Ki volt a tulajdonosa a nyári színháznak? Egyáltalán: hogyan volt képes működni egy művelődési ház keretei között?*

– Zsámbékon a kultúrház normatív támogatást kapott, mint általában a művelődési házak. Ez '83-ban 170 ezer forint volt – ami már akkoriban se volt számottevő összeg. Viszont ekkortájt vált a szombat munkaszüneti nappá, az embereknek lett egy kétnapos hétvégéjük, mi pedig ott voltunk Pesttől huszonnégy kilométerre, tehát ha valami történik nálunk szombaton, akkor arra el tudnak jönni. Megkerestük a Pest Megyei Tanácsot, hogy támogassák a Zsámbéki Szombatokra keresztelt fesztivált. Nem adtak pénzt, de azt mondták, hogy a negyedik ötéves tervbe bekerülhetünk, vagyis olyan húsz év múlva adnak támogatást. Úgyhogy évekig a normatív támogatásból kellett gazdálkodnunk.

– *A mostani bázis már nem a Zsámbéki Művelődési Házé. Miért nem?*

– A Zsámbéki Művelődési Ház költségvetése a kilencvenes években különböző pályázati forrásokkal – kis összegekkel, de jelentős adminisztratív kötelezettséggel – egészült ki. A színház évről évre bővült – a teljesítmény sokszorosa volt a méretének. Viszont annál sokkal több pénzt nem lehetett összeszedni, mint amivel az önkormányzat támogatta a művelődési házat. Akkortájt tanultam az egyetemen válságmenedzselést, ahol egy bizonyos veszély elkerülésére kellett kidolgozni stratégiát – az egyik opció a szervezetátalakítás volt –, és be kellett mondani egy témát. Hirtelen beugrott, hogy a Zsámbéki Szombatot veszély fenyegeti: korlátozottak a forrásai, mert kulturális fesztiválként van bejegyezve, úgyhogy át kell alakítani a szervezetet. Zsámbék polgármesterének nem volt ellene kifogása: azt mondta '94-ben, nagyon jó, hogy van ez a nyári színház, sokan járnak ide, fontos a falu életében, mindenképpen csináljuk, alakítsuk is át színházzá, nyugodtan pályázzunk szabadterti színházként, nincs kifogása ellene, de egy fillérrel sem tud többet adni.

Ezzel párhuzamosan 1995-ben volt egy kísérlet a színházak struktúrájának változtatására: a szabadtéri színházak nem kaptak többé normatív alapon támogatást. Az ekként bejegyzett intézményeknek minden évben össze kellett állítaniuk az évadtervüket, s ennek alapján osztották szét a rendelkezésre álló összeget. Zsámbéknak



Schiller Kata felvételei

ötszázezer forintot ítéltek meg, ami akkoriban szintén semmi volt ennek a működtetésére.

– Ki volt ekkor a fenntartó?

– Ekkor még Zsámbék önkormányzata, a művelődési házon keresztül. Ebbe az átalakítási kísérletbe a kőszínházak akkor azért nyugodtak bele, mert úgy érezték, ezzel a szabadtéri színházak kicsit kijjebb kerülnek. Egyébként hét ilyen intézmény működött ekkor. Ha ez a változás nem történik meg, soha nem vált volna színházzá a Zsámbéki Szombatok, hanem maradt volna a pénz nélküli tapicskolás. A rendelkezésre álló összegből lehetetlen lett volna fejlődni. Azzal viszont, hogy Zsámbéki Nyári Színházzá vált, lett egy olyan kötelezettsége, hogy évente egy saját bemutatót kell létrehoznia. Az ötszázezer forint viszont semmire nem volt elég.

– Mégis születtek előadások...

– Mert ekkor már voltak kapcsolataink. Colceag összehozott a Bukaresti Nemzeti Színházban a *Romeo és Júlia* rendezőjével, Beatrice Bleontcal, akivel előadás után leültünk beszélgetni. Megint nem volt ott tolmács, de ismét nálam volt egy műsorfüzet, megmutattam, mire előrángatta a férjét, aki tudott németül. Így beszéltek meg, hogy a Romtemplomnál el kellene játszaniuk ezt az előadást. De nincs rá pénzem. Nagyobb gond, hogy kellene csinálni egy új bemutatót is, és rá gondoltam mint rendezőre, viszont csak ötszázezer forintom van az egész színház működtetésére. Később eljöttek a Romtemplomhoz, és azt mondták, nem lehetetlen, hogy elhozzák az előadást. A bemutatóra pedig azt találtuk ki, hogy megrendezi egy Romániában élő magyar szerző művét. Nem találtunk olyat, ami tetszett volna, majd kipattant, hogy *A Mester és Margaritát* kellene megcsinálni úgy, hogy a román színészek a jövevényeket alakítanák, a moszkvaiakat pedig magyarok, a jeruzsálemi részeken pedig fordítva. Az ötlet általános tetszést aratott. Abban állapodtunk meg, hogy mindenki megpróbál rá összerakni pénzt. Így jött létre a Zsámbéki Színház első önálló bemutatója. Áttörő közönségsiker aratott, özönlöttek Pestről a nézők. Ugyanakkor sehol nem volt egy szakmabeli, egy kritikus – egyedül Molnár Gál Péter jött le, ő írta az első zsámbéki kritikát. A következő évben viszont meghétszereződött a támogatás – ami '96-ban még mindig piti összeg volt, de az, hogy így megsokszorozódott, nagyon jelentős volt.

Rendeztünk tematikus fesztiválokat is – így fordult meg Zsámbékon a Mongol Nemzeti Színház. A Craiovai Színház igazgatója egyszer azt mondta, hogy szívesen eljátszanák a Silviu Purcărete által rendezett *Phaedrát*. Mondtam, hogy hatalmas megtiszteltetés lenne, de bármennyire nagy hírű fesztivál vagyunk is, nagyon kevés a pénzünk. Erre azt mondta az igazgató nagy kerek szemekkel, hogy nem csak pénzért játszik az ember: a nyári turnéjukba – amit Edinburgh-ban kezdtek, és rengeteg európai ország fesztiválján megfordultak vele – utolsó állomás-ként bevették Zsámbékot. Szállásért és vacsoráért cserébe eljátszották az előadást...

A pályázatokból, az apró kis építgetésekből 2003-ra eljutottunk valameddig. Simon Balázs javasolta, induljunk el a Kultúra 2000-es pályázaton – ekkor még nem voltunk EU-tagok, de ezen a nyitott uniós kulturális pályázaton bárki indulhatott. Így született meg a *Woyzeck* nyomán a *Pulcinella közlegény* című előadás román, olasz és magyar színészekkel. Ez egyéves projekt volt, amit Zsámbékon mutattunk be, és utána játszottuk Olaszországban és Romániában – mindegyik helyen meghozta a maga sikerét. Zsámbék volt az első magyarországi előadó-művészeti intézmény, amely projektvezetőként indult egy EU-s pályázaton – és nyertünk 180 ezer eurót. Ez azonban nem örömet és támogatást hozott, mert az önkormányzat azt kérdezte, hogy akkor miért fizesse ki a művelődési ház villanyszámláját.

Úgy gondoltuk, ha beindult a zsámbéki fesztivál, ez magával hozza a turisztikai fejlesztést, és az ezzel foglalkozó állami szervezetek segítenek. De nem. Sőt! Ha egy idegenforgalmi szakember meghallotta a „kulturális turizmus” kifejezést, akkor vagy röhögni kezdett, vagy nézett, mint aki nem hall. Világossá vált, hogy nekünk magunknak kell létrehoznunk erre a célra egy szervezetet. Volt is egy pályázat turisztikai irodák létrehozására – megnyertük. Az önkormányzat persze nem tudott minket támogatni, ismét az én felelősségem lett a dolog. Így lett egy turisztikai irodánk – ehhez fel kellett térképezni, milyen fontos pontok vannak Zsámbékon, és partnereket kellett találni. Ebből született meg egy egyesület – kiderült, hogy nagyon sokan gondolják azt a környéken, hogy nem lakóparkokat kell létesíteni, hanem megőrizni a településeket a maguk értékeivel. Az egyesület pedig átvette a színház működtetését. Muszáj volt kihátrálnunk az önkormányzattól, mert nagyon megnehezítették a projektekhez való kapcsolódást.

– A *Rakétabázisnak* ki a tulajdonosa?

– A terület a honvédségtől visszakerült az államkincstárhoz, az államkincstár az alsó, út melletti részt visszaadta az önkormányzatnak, a felsőt tartogatta, hogy jó lehet még valamire. Mi pedig kerestük a helyszíneket a nemzetközi fesztiválokhoz, a megfelelő környezetet az előadásokhoz. Így találtuk a katonai bázist, amiből kulturális bázist lehetett csinálni. De meg kellett védeni, nehogy valaki oda akarjon építeni egy lakóparkot. Éppen akkor írt valaki egy tanulmányt arról, hogy a zsámbéki egy különleges, XX. századi, Budapestet védő erődrendszer része, amikből legalább egyet meg kellene őrizni az utókornak. Szóval a szerencse is velem volt – pont akkor jött az az intézkedés, hogy át kell nézni a XX. századi építményeket, mielőtt lebontanak valami fontosat. Miközben elkészítettük a műemlékké nyilvánításhoz szükséges anyagot, kiderült, hogy van egy ilyen igény. Így lett a Rakétabázis országosan védett műemlék, az egyesület kezelésében.

– *Az első Előadó-művészeti törvény kategóriákat állított fel. Zsámbék először a szabadtéri színházakhoz tartozott, majd átjelentkezett a VI-os kategóriába, a függetlenek közé...*

– Zsámbék esetében bebizonyosodott, hogy a pályázati úton kapott kis támogatásokkal nagy dolgokat lehet elérni. Amikor a függetlenek számára külön források nyíltak meg, láthatóvá vált, hogy egy jól kitalált pályázati szisztémában a kezdeményezések képesek kibontakozni. Ám az első színházi törvénnyel mindez elveszett, abban már nem volt helye Zsámbéknak. Hiába próbáltam ennek a veszélyeiről beszélni, hiába volt ott példaként Zsámbék, hogy csak egy kicsit kell adni ahhoz, hogy valami fel tudjon nőni, nem érdekelte a szakmát. Politikussal erről nem is beszéltem, egyedül Bozóki Andrással – abszolút nem értette, pedig nem is színházról beszéltem, csak civil szervezetekről és összefüggésekről. Ő képzett kultúrpolitikus létére nem látta át ezt a kérdést – és ha ő nem értette, akkor nem tudom elképzelni, mi jöhet még.

– *Pedig az utánpótlás csak ilyen utakon keresztül biztosítható.*

– Igen, de ha egy mozgékony színházi figura bekezdül egy megmerevedett intézményes színházi pozícióba, akkor hamar elveszíti az érzékenységét. Ebből a szempontból a politikus és a színházi ember ugyanúgy működik: amint pozícióba kerül, rögtön elkezd lenézni az alulról szerveződő kezdeményezéseket. Koltai Tamás egyik kritikájában volt egy felsorolás, hogy mi minden pusztul a magyar színházban. Ez a fajta párhuzamos gondolkodás nincs jelen: senki nem gondolja, hogy például Zsámbék elvesztése és az ő színházának-társulatának elvesztése minőségileg ugyanaz. Nincs semmiféle összefogás.

– *Pedig ha egyvalakivel megtörténik, akkor bárki más is megtörténhet. Nincsen szolidaritás?*

– Egyáltalán nincs.

– *Úgy tűnik, hogy ugyanott tartunk, mint harminc évvel ezelőtt. Vannak emberek, akik összejönnek, hogy próbáljanak úszni szemben az árral, de erre nincs pénz, vagyis van, de alamizsna... Mintha most ezzel a rendszerrel ismét létrejött volna a tilt-túr-támogat korszaka. Csak most mindez az anyagi dotáció útján történik, nem az agitprop osztály ukázai szerint.*

– Az elmúlt harminc évben nagyon fontos dolgok történtek, s mindennek össze kellett volna állnia egy jól működő folyamattá. Összekapcsolódnia a turizmussal, a műemlékvédelemmel, a színház-, a kultúra- és múzeumfejlesztéssel, mindennel. Létrejöhett volna egy ilyen központ, pár percre a fővárostól, példászerű megoldásokkal. Működőképes lenne, de évről évre nulla forintra kell kitalálni az egyesület költségvetését és összekaparni valami forrást – miközben óriási értékek voltak és vannak itt. Mindenki úgy tekint Zsámbékra – szakmabeliek is –, hogy egyszerű, vidám dolgok jutnak eszébe róla. Nem egészen így volt. Mindig meghatározhatatlannak tűnt, ami Zsámbékban van. Ahogy ma is.

– *Politikusok, kultúrpolitikusok megfordultak valaha Zsámbékban?*

– Nem. Egy ideig a polgármester se jött el. Az új zsámbéki polgármester eljött a Bocsárdi rendezte Bánk bánt megnézni, de előadás közben felpattant és elrohant. El is kezdődtek a bajok. Schilling Árpád egyik előadására, a *Hazámhazám*-ra például tüntetőket toboroztak, Melocco Miklós vezetésével érkeztek az előadás színhelyére, paradicsomokat hoztak, hogy lehessen dobálni. De végül nem azzal szembesültek, amire számítottak, ezért aztán inkább hazamentek.

– *2012-re mennyi támogatást kap Zsámbék?*

– Azt nem lehet tudni...

– *De most szeptember közepe van, a nyári szezonnak már jócskán vége.*

– Az NKA fesztiválprojektjeire lehetett pályázni, annak nincs még eredménye. A színházi kollégium pályázatán nem nyertünk támogatást. A Nemzeti Civil Alapprogramnál se. Nem tudom... Az is csoda, hogy az elmúlt évad létre tudott jönni – az utolsó pillanatban. Dokumentációja sincs az elmúlt harminc évről, hiszen mindig azzal kellett foglalkoznunk, hogy az alapvető körülményeket megteremtjük – hol turizmusfejlesztő pályázatot kellett írni, hol műemlékké kellett nyilváníttatni a bázist. De amíg én és a nézők, akik látták az előadásokat, el tudják mesélni, hogy milyen volt, addig létezik ez az egész. Utána mintha soha nem lett volna. De ez a színház sajátja.

AZ INTERJÚ KÉSZÍTETTE:

NYULASSY ATTILA, UGRAI ISTVÁN ÉS ZSEDÉNYI BALÁZS

2013 szeptemberétől **színháztudomány mesterszakot** indít a Károli Gáspár Református Egyetem Bölcsészettudományi Kara (Budapest, Reviczky u. 4.) nappali és levelező, államilag támogatott és költségtérítéssel formában. Jelentkezhet, aki a bölcsész-, a társadalomtudomány vagy a művészet területén főiskolai vagy egyetemi diplomával rendelkezik. A szakon országosan (el)ismert szakemberek, a színházi szakma neves képviselői tanítanak. Jelentkezni **2013. február 15-ig** lehet a www.felvi.hu oldalain részletezett módon. Bővebb információ a KRE Színháztudományi Tanszékének honlapján olvasható, amely a www.kre.hu-ról érhető el. További tájékoztatás kérhető a kekesi.kun.arpad@kre.hu e-mail címen.

Aki alternatív, az fiatal?

BESZÉLGETÉS

SZALONTAY TÜNDÉVEL

– *Kevesen tudják rólad, hogy a pályád elején hosszabb időt töltöttél Dániában és Olaszországban, Daniela Piccari és Tove Bornhoft együttesével, a Teatro Rio Roséval. Hogy jött a lehetőség?*

– Az Arvisura tagja voltam, amikor Várkonyi Zsuzsanna barátnőm egyszer azzal jött haza Dániából, hogy Daniela Piccari hamarosan hangkurzust tart. Évekkel korábban láttam őt a Szkénében, és ahogy Pintér Bélának, nekem is meghatározó élményem volt a Teatro Rio Rose előadása. Elhatároztam, hogy mindenképp el szeretnék menni. Színházi kuriózumnak és nagyon drága mulatságnak számított akkor egy ilyen hangkurzus, a Soros Alapítványtól kaptam támogatást, hogy kijuthassak. Tíznapos volt a képzés, nyárra esett, így könnyen ki tudtam menni. Ott találkoztam azzal a fajta színházzal, amit a Teatro Rio Rose képviselt, és ami tulajdonképpen az Odin Színházból ered; alapítói közel öt évet töltöttek az Odinban, mielőtt kiváltak, és megalapították a saját együttesüket. Daniela Piccari pedig, mielőtt Dániába vándorolt volna, énekesnő volt Olaszországban.

– *Mi vonzott ebben a fajta színházban?*

– Az Odin-vonalat, ugye, „mozgásszínházként” emlegették, ma már nem válik el a kettő, akkoriban viszont a színházi hétköznapiakban még szinte kristálytisztán. Olyan tréningrendszerre épült a munka, amit mi elképzelni sem tudtunk. Az Arvisurában ugyan vettünk át innen-onnan mozgásszínházi elemeket, különösen a Grotowski-féle tréningből, de Piccariék olyan erősen, tudatosan, szisztematikusan kidolgozták a koncepciót, hogy össze sem lehetett vetni a kettőt. A mozgásban és a beszédben nem a hétköznapi-ságra, hanem a mindennapokon felüli energiahasználatra fókuszáltak.

– *Hogyan kell elképzelni egy ilyen hangkurzust?*

– Sokat merítenek a távol-keleti színházak technikáiból. Például a rezonátorok használatáról beszélnek – ami nyomokban ugyancsak előfordult az Arvisura Színházban. A módszer alapja, hogy öt fő rezonátorra osztják fel a testet, aszerint, hogy fejtetőből, arcból, torokból, mellkasból vagy csípőből beszélünk, ami aztán további regiszterekben finomodhat. Ez a technika a ritmusnak, a zenének egy másfajta, a hagyományostól eltérő kezelésére épül.

– *A kurzus eredményeként ragadtál Dániában?*

– A dán képzés nem az első volt az életemben. Akkoriban sok kurzusra jártam, Budapesten, a Mozgásszínházak Fesztiválján mindenfélével lehetett talál-



kozni, nyaranta pedig kurzusokat tartottak a Szkénében. Az Arvisurában tanultunk akrobatikát, kontakt táncot, néptáncot, kínai akrobatikát. Óriási hatással volt rám a mozgásszínház. Megújulásra vágytam, egyre komolyabb elmélyülésre benne, az Arvisura pedig épp ellenkező irányba látszott mozogni, a hagyományosabb színjátszási formákhoz kezdett közelíteni. Úgy éreztem, bezáródnak itthon a kapuk. Dániában ráadásul egy fesztivál keretében rendezték a kurzust, elképesztő előadásokat láttam. Például Nola Rae-t, aki egy egyszemélyes Erzsébet-előadást tartott, mimes volt, fehér clown egy érzékeny szürrealista vízióban. De említhetném Gardi Huttert is, ő szintén híres bohóc – ezek a találkozások felborzolták a színházi idegeimet.

– Gyerekkorban nem táncoltál, nem jártál sem színház-, sem táncművészeti főiskolára. Honnan jöhet a mozgásszínház iránti mágikus vonzalmad?

– Véletlenszerűen. Gyerekként nagyon szerettem festeni, rajzolni, évekig jártam különböző képzőművészeti csoportokba. Így kerültem Tokajba is, egy nyári táborba, itt szerepelt a Tanulmány Színház [később: *Arvisura – A szerk.*]. Ősszel már jelentkeztem is hozzájuk. Jelentős figyelmet fordítottunk a test tréningezésére, a mondandó java részét a mozgáson keresztül fejeztük ki. Természetes közeg volt számomra, nem kellett küzdenem, jól vettem az állapot- és energiafeladatokat, és egyre inkább magamra ismerem.

– Említetted, hogy az *Arvisura* idővel a hagyományosabb színházi formák felé mozdult el. Milyen különbséget látsz az előadó-művészetek iránti szenvedélyedet felébresztő Tanulmány Színház és a között az *Arvisura* között, ahonnan elvágyódtál?



Schiller Kata felvételei

– Részben személyes dolgokról van szó, részben a társulaton belüli folyamatokról. Egyrészt eltelt hét év, a színház nem tudott már számomra megújulni, így én is képtelen voltam a keretei között előrelépni. Miközben az *Arvisura* egyre távolodott eredeti ars poeticájától, és a Sztanyiszlavszkij-módszer felé kezdett közelíteni, míg ami engem izgatott volna, a mozgásszínházi oldal megújítása, elmenni az extremitások felé, kevésbé látszott fontosnak. És azzal sem nagyon tudtam azonosulni, hogy Somogyi István erőteljesen elmozdult a samanizmus irányába, minek következtében több lett a színházban a samanizmus, mint a színház.

Néhány évvel a hangkurzus után jött egy lehetőség, részt vehettem egy előadásban, melyet a Teatro Rio Rose alkotói hoztak létre. Úgy döntöttem, kimegyek rövid időre. Aztán jött a következő és a következő feladat, közben Daniela Piccari révén Dánia mellett egyre többet turnéztunk Olaszországban is. Lassan magától kialakult a kétlaki életem.

– Hogy nézett ki a dán színházi struktúra a kilencvenes években?

– Merőben másképp, mint a hazai. Homogénebb volt. Nem váltak el egymástól élesen az egyes területek. Nagyon kevés repertoárszínház létezett ott akkoriban, ellenben annál több kis társulat, melyek mozgékonyak voltak, turnéztak az országon belül, cserélték a színészeket, járták a világot. Kis létszámú előadásokban gondolkodtak, három-öt szereplő vett részt egy-egy produkcióban. Folyamatosan tréningeztek, fejlesztették magukat. A színházi nyelv megújításért folytatott törekvés a hazainál lényegesen előrehaladottabb volt.

Az első darabban – *Himmelmesteren* (Az ég mestere) – például alig beszéltem. Furcsa, szürreális figurát játszottam, Máriának hívták, titokzatos, hallgatag jelenség volt, akinek van egy nagy titka, ami az előadás során lassan kibomlik. Kopasz voltam, három aranyra festett hajszál nőtt ki a fejemből. Mária egész történetét mozdulatban meséltük el, egy Tonino Guerra-versre. Abszolút vizuális színház volt, egész más jelentőséggel bírt a látvány, a díszlet, a jelmez, mint amit mi itthon megszoktunk. Azzal kezdődött a próbafolyamat, hogy kaptam egy kabátot, melyben keresnem kellett a mozdulatokat. A *Turandot*-ban pedig egy különleges fejdíszből indultam el. Szó sem volt karakterelemzésről, szerepépítésről...

– Aki ismer, tudja rólad, hogy meglehetősen cinikus, groteszkbe hajló humorod van, ami engem időnként, például a meglátásaid közlésekor teremtődő szituációk alkalmával, kifejezetten a skandináv filmek világára emlékeztet.

– Nagyon érdekes, hogy a híres skandináv humorból kint nem sokat fedeztem fel, hozzám is inkább a filmek útján jutott el. Meg az első időszak, főként a nyelv miatt, iszonyatosan küzdelmes volt számomra. Angolul sem tudtam rendesen beszélni, miközben próbálkoztam a dánnal. Ráadásul eleinte nem is Koppenhágában volt a székhely, hanem egy kis faluban. Gyakran előfordult, hogy mínusz nem tudom én hány fokban egyedül tréningeztem a dán világ végén egy üres színházteremben, mondjuk, Nusrat Fateh Ali Kahn pakisztáni énekes zenéjére. Még most is előttem vannak az ugrások, fordulások, esések, amiket gyakoroltam. Szóval eleinte azért nem volt könnyű.

– Végig a Teatro Rio Rose társulattal maradtál?

– Az alaptársulatom ez volt, de nem kizárólag velük léptem fel. Itt találkoztam a Body Weather Laboratory csapatával – a mozgalmat Min Tanaka alapította Japánban –, pontosabban egy ausztrál és egy angol párral, velük is felléptem. Világuk a butó tánchoz áll a legközelebb. Mikor Koppenhágában éltem, kortárs-tánc-tréningekre jártam a Dansenshusba, ahol háromhetente cserélődtek az oktatók, és bár nem jöttek létre produkciók, mégis elképesztő élmény volt. Ez a sorozat még az Odin-féle tréning továbbfejlesztésére, megújítására is alkalmasnak bizonyult. Ügyeltem rá, hogy ne álljak be egyfajta mozgásvilágra.

– Hat évet töltöttél kint.

– Körülbelül. A vége felé már szerettem volna hazajönni. Nem tudtam letelepedni, csak vándoroltam, bolyongtam a két ország között, ami egyrészt fantasztikus, pótolhatatlan időszaka az életemnek, másrészt

azonban be kell vallani, rémesen belefáradtam. Persze mikor eldöntöttem, hogy hazatérek, úgy képzeltem, azért kint is fogok dolgozni. Hamar rá kellett jönnöm, hogy ez a hazai színházi struktúrában kivitelezhetetlen. Az egyik karácsonyi itthon tartózkodásom alkalmával futottam össze Pintér Bélával, mondta, hogy tervez egy előadást, és gondolt rám az egyik szerepnél. A próbaidőszak ütközött egy kinti munkával, választanom kellett. 2000 telén mutattuk be *A Sehova kapuját*. Aztán jött egyik darab a másik után.

– *Mielőtt elvállaltad, láttad a Népi rablétet és a Kórház, Bakonyt?*

– Igen, utóbbinak pont a bemutatóján voltam itthon. Megérintett a témájuk, erősen éreztem bennük Béla személyességét, és ez nagyon felkavart.

– *Nem zavart, hogy az a fajta mozgásszínházi vonal, amelyben évekig dolgoztál, itt nem folytatható?*

– Ezúttal nem ilyen szempontok szerint gondolkoztam. Éreztem, hogy ez egy nagyon erős történet itthon, megfogott a dolog.

– *Az Arvisurában többször játszottatok együtt Pintérral, Margarita – Behemót, Klütaimnésztra – Égisztus. Milyennek láttad színészként, partnereként?*

– Elementárisnak. Talán a Behemót macskában tudta megmutatni legjobban, mennyire öntörvényű, és milyen humora van. Remekül improvizált, és a kezében tartott mindent. Akkor volt közöttünk egy nagyon erős barátság. Miután hazajöttem, a rendezői oldaláról mutatkozott meg, úgyhogy ez már egy másfajta találkozás volt.

– *A Sehova kapujában milyen rendezőt ismertél meg?*

– Töprengőbb volt, nyitottabb, közelebb állt hozzánk, színészekhez. Nem érzékeltem az óriási távolságot, ami az író, a rendezőt elválasztja tőlünk. Sok időt töltöttünk együtt, egy baráti társaság voltunk, amelyik színházat csinál. Összefolytak a különféle kapcsolati rendszerek.

– *Pintér Béla mellől tettél még egy izgalmas kitérőt, felvételiztél Jeles András és Halász Péter színházába.*

– Nagy port kavart, mikor megkapták a Városi Színházat. Valóban felvételit hirdettek, de nekem nem kellett részt vennem rajta, mert Jelessel dolgoztam korábban, a Monteverdi Birkózóköriben, még az Arvisura-időszak alatt. Vegyes csapat jött össze, csupa különös emberből állt. Az első előadást Halással csináltuk. Ez lett a *Slicc*. Ezt követte a *Play Molnár* Jelessel, *A testőrből*. Emlékszem, az előadásoktól függetlenül sokat foglalkoztunk a haikukkal, a babákkal is, ezek számomra gyakran nagyobb élményt jelentettek, mint maguk az előadások. Szeretem, ahogy Jeles a színházhoz nyúl. Jóval később részt vettem a *József és testvérei*-filmjében, az is jó munka volt.

Sajnos szétrobbant a két ember.

– *Hogyan láttad, mi volt a legfőbb szakítópróba?*

– Mindkettő túl erős személyiség volt, mintha bizalmukat veszítették volna egymásban. Vagy inkább Jeles Halászban. Én legalábbis így vettem le.

– *Mely rendezőid voltak rád komolyabb hatással?*

– Az első nagy hatást Somogyi István tette rám, a legnyitottabb és legképlékenyebb állapotomban talált el, ott növekedtem, erősödtem mellette, mint egy csecsemő az inkubátorban. A Dániában és Olaszor-

szágban ért impulzusoknál a rendezőkről a színházi látásmódra kerül át a hangsúly. Hazatérve komolyan hatott rám Béla és Jeles is.

Jeles András valami egészen speciális, egyedülálló érzékenységgel bír. Az ő szürreális világa otthonos nekem, mindig közel éreztem magamhoz azt a fajta színházi módszert, ahogyan próbál. Nagyon erősen lát maga előtt valamit, de közben végig keres. Nála médium a színész. Egy utazás, közös vándorlás vele a próbafolyamat. És akár Béla, ő is nagyon személyesen tud megfogalmazni.

– *Halász Pétert nem említetted.*

– Nem a formátumát kérdőjelezem meg, csak egészen más volt vele a kapcsolatom, mint Jelessel. Míg Jeles ismert és szeretett, figyelt rám, addig Halásznak volt két-három színésze, és körülöttük a csapat, amelyet, legalábbis én úgy éreztem, nem engedtek be a „belső körbe”.

– *Egyszer azt nyilatkoztad, izgatna egy szerep, melyet „hagyományosabb módon” kell felépíteni. Pintérről mennyiben tér el a szerepépítés a „hagyományostól”?*

– Az egy nagyon különös helyzet. Gondolj bele, élő író maga rendezi a darabját, plusz eleve tisztában van vele, kikre írja. Nagyon tudja, mit akar, van egy víziója, honnan hová jutunk el, amiről nekünk sokáig fogalmunk sincs, ezért eleinte nincs sok minden ránk bízva. Az mi munkánk „utólag” kezdődik el. Akkor érkezik meg hozzám a szerep, amikor elkészül a darab. Olyan munkamódszer az övé, melyben nagyon rá vagyunk hagyatkozva. Ugyanakkor amit megír, az eleve az enyém, arra ráismerek. Mondjuk, a *Parasztoperában* vagy a *Gyévuskában*. De olyan is előfordult, hogy távol állt tőlem, amit olvastam, akkor elég küzdelmes volt a dolog, például *A Sütemények királynőjében*.

– *Számomra a Szutyok mellett az ott játszott családanya volt a legmegrázóbb alakításod.*

– Van olyan, amikor Béla kitalál valamit, megpróbáljuk, és kiderül, hogy nem, vagy ezzel a színésszel nem úgy működik, ahogyan elképzelte. Vagy én nem találok magam sokáig... Eleinte harsány volt ez a nő is, mint a másik. Többszöri irányváltás után kanyarodtunk a kicsit szedált, zavarodott, befelé forduló alak felé, aki olyan, mint egy kiszáradt ág, recseg-ropog hangjában-mozdulataiban egyaránt.

– *Volt konkrét mintád?*

– Egy az egyben nem, de testtartásában idéz valakit. Egy idősebb, érzékeny nőt, akinek az élete valahogy feláldozódott. A „horpadtsága” gyakran eszembe jut.

– *A szerep másik olvasata lehet a mártíromság, ami egy egész generáció nőalakjainak többségére jellemző, egyéni helyzetüktől, körülményeiktől függetlenül. Pintér gyakran él szándékosan sztereotípiákkal, így születnek sorra azok a figurák, akik amolyan „korszakok gyermekei”.*

– Igen, és ebbe mindenki másképp teszi bele a magát. Szokták mondani, hogy kétfajta színész van, az egyik mindig önmagát játssza, a másik az állandóan átváltozó típus. Én inkább alakváltozónak tartom magam. Az igazi Szalontay Tünde mindig rejtve van. Nem direkt, természetesen, és nem is a „rejtőzködés” a legjobb szó. Talán pont azért lettem színész, hogy ne tudjak végleg elrejtőzni.

– Somogyvári Rudolf, aki szintén a képzőművészetek felől fordult a színház felé, a következőt mondta: a színpadon eltűnnek a gátlások, a színészek mernek beszélni, tudják, hogy mikor ki fog belépni, mit kell mondaniuk, mi lesz rá a válasz. „Az a három óra a színpadon a legbiztosabb. Aztán lemegy a függöny, és az ember mehet vissza az életbe félni.”

– Örülök, hogy más is érez hasonlóan. Mindig zárkózott voltam, sokáig amolyan ufónak éreztem magam. Ezért néha furcsa nekem, hogy színésznek lettem, miközben ez az identitásom, a legotthonosabb létformám.

– A Szutyokban nagy szerepet írt neked Pintér Béla, méghozzá többé-kevésbé a saját történetedet. Ilyenkor rejte tud maradni az igazi Szalontay Tünde?

– A Szutyok nagyon személyes, volt benne néhány intim mondat, amit az elején nem volt könnyű kimondani, de ez az egyetlen, a többiben nem kellett hasonló helyzettel szembeszölnöm.

– A Tündöklő középszerben, ahol „mindenki magát játszotta”?

– Ott nem annyira fajsúlyos a személyes történet, és a nyelvezet is meglehetősen ironikus. A Szutyoké azért kemény próbaidőszak volt, így is, hogy akkor már két éve megszületett a kislányom. Egyébként Béla kezdetben főként a saját történeteit írta meg. A mi történeteinkből pedig leginkább azokkal a konfliktusokkal foglalkozik, amik számára is problémát jelentenek, benne is kínos kérdéseket vetnek fel. Lehet, hogy érdekesebb lenne, ha időnként más játszaná az adott szerepet, nem az, akiről szól.

– Tavasszal vált hivatalossá a hír: a további Pintér-darabokban nem leszel benne, a futó szerepeket megtartod. Mi történt?

– Évekkel ezelőtt elkezdett inogni a bizalom, és egyre erősödött bennünk a bizalmatlanság egymás iránt. Volt egy időszakom, mikor zaklatottabban éltem, előadás után mindig gyorsan elmentem a színházból, és forgattam is, Las Vegasban, Salamon András *Getno* című filmjében – azt hiszem, itt indult el a folyamat. Ez a Gyévuska környékén volt. Persze ez egy nagyon korai időpont, mégis, visszagondolva, mintha ott repedt volna meg valami.

– De a forgatásra kimenőt kaptál.

– Igen, de a távollét mégis megülte a munkát – nem azért, mert három hétre elmentem, hanem utólag. És az is bánthatta Bélát, hogy előadások után elrohantam, úgy érezte, nem vagyok ott annyit, amennyi szükséges lenne. Az biztos, hogy a korábbi szimbiózist, harmóniát nem sikerült többé visszaállítani, fel erősödtek a hibák, a negatív élmények.

– És ettől kezdve nem tudott rád úgy gondolni a darabok írása során, mint annak előtte?

– Nem arról van szó, hogy jelentéktelen szerepeket írt volna nekem, inkább az történt, hogy egyre élesebben fogalmazódott meg benne, hogy nehéz engem instruálni, nehéz megmondania nekem, amit gondol. Az indulatok egyre gyűltek, egyre jobban beszívárogtak, egyre keményebben fogalmazott, amit én egyre nehezebben fogadtam el. Lassan teljesen bezáródtam, lebénultam, képtelen voltam jól reagálni, mind keve-

sebb és kevesebb információ jutott el hozzám – befa- gyott a kommunikáció.

– Hogy érzed, mi a te felelősséged ennek a folyamatnak a feltartóztathatatlanságában? Mit rontottál el?

– Nem voltam elég érzékeny. Csak utólag, túl későn rekonstruáltam, mekkora jelentősége van a Gyévuskánál esett sebeknek.

– Hogy látod, a távozásod egy folyamat része, ami öt színésszel, köztük Deák Tamással, Tóth Józseffel indult, vagy tisztán egyéni ügy?

– Amikor öt embert elküldött Béla, velem csak beszélt. Elmondta, hogy szeretné, ha a próbákön intenzívebben lennék jelen, odaadóbb lennék, hogy ő úgy látja, unatkozom, és jó volna, ha ez nem így lenne. Volt velem egy-két szakmai problémája is. Szünetet tartottunk. Ezután mindketten próbáltunk jobban figyelni, de megint elérkezett egy krízis, akkor megint beszéltünk, és lassan kiderült, hogy mi már soha nem fogjuk tudni megújítani ezt a munkakapcsolatot. Holtpontra jutottunk. A dolog a *Kaisers TV*, Ungarn után mondódott ki. Ő mondta ki.

Azzal azonban, hogy az első öt-hat darab szereplői Enyedi Évit, Thuróczy Szabolcsot és engem leszámítva elmentek, véget ért egy korszak. Egy olyan korszak, amiben fontosabb volt az egység, az alkotóközösség. És valóban, ez egy folyamat is, azt hiszem, Béla alkotói attitűdje elengedhetetlenné teszi a vérfrissítést bizonyos időközönként, mert „belénk fárad”. Miközben ír, egyfolytában arra a személyre gondol, akinek ír. Mindig újat kitalálni, egyvalakinek más és más oldalát megmutatni borzasztó nehéz.

– Egyszer azt mondtad, „aki alternatív, fiatal”, és azt is hozzátetted, kíváncsi vagy, változik-e majd ez a szemlélet, hogy évek múltával is érvényes maradhatsz-e a színházi formában, melyben létezel. Most mit gondolsz?

– Ugye, arra gondoltam, hogy egy, az alternatív szférában kezdett színész alternatív tud-e maradni. Az ember bizonyos tapasztalatokkal a háta mögött már nem úgy nyitott. Hangsúlyozom, nem arról van szó, hogy „nem annyira”, hanem hogy „nem úgy”. Az a kérdés, hogy ezt az alternatív lendületet, nyitottságot áttranszformálva meg tudjuk-e őrizni.

– Milyennek látod most a magyar színházi terepet?

– Megint van itthon egy átalakulás, a kőszínházak nagyon próbálnak nyitni. Eszközében, szemléletében törekszik a színház a megújulásra, ám sajnos a kereső, a szó szoros értelmében alternatívát kereső színházak tekintetében most inkább stagnálást érzékelek.

– Milyen előadásokban dolgoznál?

– Nem társulatokban, hanem produkciókban gondolkodom. Tizenegy évet töltöttem Béláékkal, szeretem az előadásainkat, de nyitott vagyok a változatoságra, még ha ez egy kényszerhelyzetből fakad is. Persze ez azért nem egy fáklyás menet, bőven van bennem szorongás. Most, hogy elszakadtam, pontosabban egy ilyen skizofrén állapotban, elszakadóban vagyok az elmúlt évtizedemet meghatározó társulattól, talán visszatérek a gyökereimhez: az elkövetkező időszakban a keresés lesz a legfontosabb.

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE: KÓVÁRI ORSOLYA

Jákfalvi Magdolna

A könyvtár és a legitimáció

SZÉKELY GYÖRGY 1918–2012

Székely György 2012 októberében halt meg, kilencvenötödik életében. Sosem gondoltam arra, hogy Várkonyi és Örkény és Gobbi és Major csak öt-hat évvel idősebb nála, hogy Gyuri bácsi nem az én kortársam, hanem az övék, pedig mégis valahogy így kötődünk össze generációról generációra. Nem valami köt össze, hanem valaki.

Székely György életének hosszával, aktív alkotói periódusaival iskolák és nemzedékek napi gondjain felül és kívül állva, életének jelentős részében mindig mindenkinél többet tapasztalva lett jelen a színház és történetének általa is formált diskurzusában. Az átlagnál jóval többet és intenzívebb szellemi kapacitással élők szemlélődő állapotát érte el. Talán ebből következik, hogy a közösségi emlékezetben Németh Antal fiatal asszisztenseként, jobbkezeként, németes damaturgjaként is elfoglal egy területet, s a magyar színháztörténet-írás doyen szerkesztőjeként is egy másikat. Két élet, amire most emlékezünk, két *autoptika*, két fragmentum.

Székely György 2012-ben kevésbé ismert a szűk színháztudományi szakmán kívül, már régóta nem színházcsináló, sosem volt sztártanár, nem is trendfilozófus. Csendes jelenléte a diszciplína artikulációs keretein kívül csupán pár interjúban alakítja autobiográfiáját. Ezek, legfőképp az 1998-as *Theatronban*, majd a 2011-es *Parallelben* közölt önéletrajzok egyre békésebb és csodálkozóbb reflexiói a rengeteg megélt évtizednek. A Gajdó Tamással, kiváló tanítványával-kollégájával folytatott visszafogott, csendes beszélgetés békés, lezárt narratívát formál a múltból, melynek kulcszavai a *munka*, a *kötelesség*, a *megfelelés*. Ezt az autofikciót követve úgy látjuk, hogy míg Székely színházcsináló életszakaszát a második háború előtti és alatti színházi közélet, az államosítás, az ötvenes évek konzervideológiai teatralitása töltötte be, addig kutatói életszakaszát legfőképp a tudás egyetemességére, az egészre irányuló rendszerezés vágya és analitikus narrációja uralta. Különleges *önbiográfia-mintát* kínál, s vezeti az emlékező tekintetét az a pályáiv, mellyé Székely György saját maga szerkesztette (*Mozzaiikok*, OSZMI, 2009) a hetven év alatt írt tanulmányait. Mindkét pályaszakasz a kulturális identitáspoli-

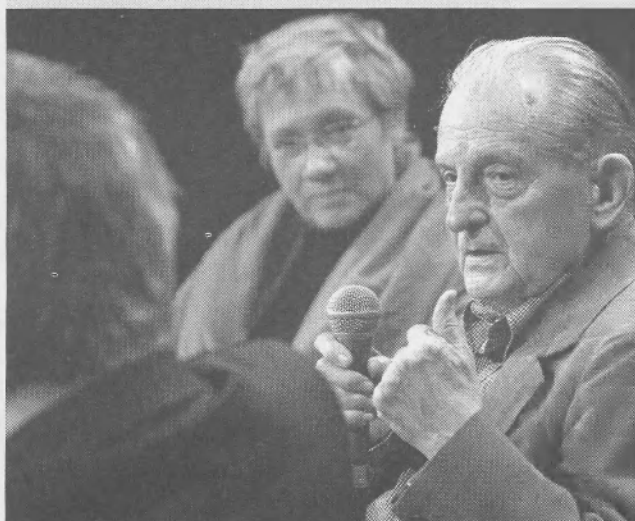


Székely György 1944-ben

tika lehetőségeit mutatja meg a kommunista Magyarországon, főként egy olyan színházi ember életében, aki Németh Antallal együtt a náci Németországban iskolázódott, aki magára zárhatta még 1941-ben is a berlini könyvtárak ajtaját, hogy a legfelszereltebb gyűjteményben megírja a XIX. századi angol színházelmélet történetét. Ebből a bezárt könyvtárból érthető talán, mi különböztette el Várkonyitól, Örkénytől és Gobbitól. Nem egyszerűen az, hogy nem volt kommunista, nem volt zsidó, nem élte át sem az illegalitást, sem az elhurcolást (*soit disant*) zsigeri élményét, hanem hogy egész életében szinte romantikusan hitt a könyvtár mint a megismerés, a biztonság, a visszavonulás, a narratív igazság legitimáló lehetőségében.

Székely György alkotói pályája korán kezdődött, korán zárult. Huszonhárom évesen a Pázmány bölcsészkaráról lép a Nemzeti Színházba, tizenöt év múlva, 1957 után nem rendez többet, harminckilenc évesen visszavonul a Színház- és Filmművészeti Szövetség könyvtárába. Ez alatt a másfél alkotó évtized

Alföldi Róbert, Jákfalvi Magdolna és Székely György



alatt éppen a modern kori Magyarország legsötétebb dialógushelyzeteiben igazgató, főrendező. Huszonévesen. A Nemzeti pécsi „fiókszínházában” a német megszállás alatt is végig kitart, 1944-ben *Háry Jánost* mutat be, s csak a társulati emlékbumban megjelent összefoglaló szövegéből következtetünk arra, hogy a háborús működésben mennyire messze került az ethosz, az *aiszthészisz* lehetősége a gyakorlattól. Székely György örületről ír, a fővárosból érkező örületről, melyet jobb rajongássá szelídíteni. Sosem kérdeztem meg tőle, mennyire akart huszonhat évesen képes beszédben fogalmazni, de a megértés alakzatait keresve is nehezen olvashatjuk a sztárok iránti 1944-es örjöngést másnak, mint ami: kis színes hírnek mutatott önigazolásnak.

A koalíciós évek után bejárja az országot, négy évadon át, egyfajta peregrinációban tanulmányozza a vidéki színház-lehetőségek színeit és bugyrait, míg visszatérhet Pestre, az Operettszínházba Gáspár Margit igazgató mellé főrendezőnek. Itt Honthy Hanna legnagyobb (kommunista) sikereit követi végig, az 1955–56-os moszkvai vendéjátékon Hruscsov és a pártvezetés esztétikai horizontjának ívét is tanulmányozhatja, de ebből írás nem születik. Mégis, magától értetődően, minden tanulmány, kutatásának egész iránya ezekből a helyzetekből megképződő, a szocialista kultúratudomány kettős beszédének meglehetősen összetett aktusából szól.

Akik ma emlékezhetnek Gyuri bácsira, hosszú évtizedekig Székely elvtársra, ebben a tudósi, kutatói életben ismerték meg. Hont Ferenc igazgatása alatt magára zárhatta a Színházstudományi Intézet ajtaját, s ezzel mindenki számára világossá tette: az ilyen kompromisszum kalandja is éppen elég az önfikcióhoz. A Kádár-korszak létstratégiáinak összetettségét ma még homályosan látjuk, de ez a váltás, az alkotóból elemzővé *alakuló* pálya ismétlődő mintát alkot Székely György mestereinek, Németh Antalnak, Hont Ferencnek közéleti pozícióváltásaiban, s évtizedekre, egészen mindmáig meghatározza a színházalkotói vélekedést a színházelemzői státus érvényességéről.

Székely György színház-történeti kvalitásaira ez a folyamat, ez a magától értetődő színházhoz viszonyulás esztétikai alakzatként telepszik rá. Megkerülhetetlen tudatformáló élménye, hogy huszonévesen Németh asszisztense a Nemzetiben. A politikai alternatívák színházi reprezentációját közelről követi, miként azt is, amikor Németh a háború után nemhogy nemzetis igazgatásról, de lassan minden rendezésről le kell mondjon, s nem marad más befogadó tér színházi tudásának, csak az Országos Széchényi Könyvtár archívuma. Sajátos, tudatlanul cinikus kommunista hatalmi konstelláció ez, mely az ideológiai magányban mégiscsak meghagyja az archiválás, a múlt megírásának történelemképző mozzanatát. Székely Németh életlehetőségén, a Nemzeti Színház nagy korszakának historiográfiai munkájánál értette meg a historikus tudat fontosságát, Hont mellett a Színházstudományi Intézetben pedig talán azt, hogy nem létezik a nemzeti identitás nélküli államszocializmus. Míg Németh Antal saját Nemzetijére formált egy különálló fondokból összerakódó, semmi mással nem kompatibilis archiválórendszert, addig Székely

György nekiállt, hogy módszeresen a színház világtörténetébe illessze a magyar színház-történetet.

Nem kezeljük értékén azt a munkát, amit a hetvenes években a magyar színház-történetészek végeztek: nemcsak monográfiák sora számolt be kortárs alkotókról, hanem elkészült, a nagy nyelvek és kultúrák mintájára, *A színház világtörténete* két vaskos kötet, mely ugyan a szocialista realista, szükségszerűen marxizáló irodalomtudomány eszköztárával, a pozitívista adatgyűjtés kikezdetlennek tűnő metodikájával, mégis a nemzeti színház-történetet rögzítette a nemzetközi kontextusban. Székely György beosztott könyvtárosként induló történeti pályája ezért jelentős.

Hont 1969-es nyugdíjazásakor már világos lehetett, hogy Aczél őt sosem nevezi ki igazgatónak, egyrészt mert szociáldemokrata volt és református, egy eszínházcsináló az archívum mélyén, másrészt mert itt is, a könyvtárba zárva is kötelességként tekintett minden feladatra. Székely György a Krisztina körüli épület szobáiban írta meg a Népművelési és Propaganda Irodának, a Tankönyvkiadónak az esedékes színházi kézikönyveket, oktatási segédleteket. Itt, az Áldásyházban szerkesztette a magyar színház-történet fejezeteit, s hallgatta rendre, miként az életinterjúból tudjuk, Kerényi Ferenc bonmot-ját: „kronológia nélkül nincs történet”. Pedig a magyar színház-történet kezdeteinek, XX. századi történetének a problémája ebben rejlik. A kronológiát kirajzoló adatban. S az a Székely György, aki színház-történeti évtizedeinek során lexikonokat, adattárakat hozott létre, kézikönyveket és archívumi rendszereket épített, egyszer csak elkezdte az adatok helyett az adatok közti viszonyban meglátni a történetírás esszenciáját. *A színjáték világa* című akadémiai értékezése a saját, 1961-ben kidolgozott színjáték-tipológiai módszerét formálja történeti paradigmává, hogy egy közösség, egy adott társadalom történetét írhasa kerekké. Jellegzetes, hogy Székely György a hatvanas években, már nagy formátumú történészként, miközben Hont Ferenc színházi és életbeli drámaiság-fogalmát citálja, egyszerűen kitalálja a strukturalizmus taxonómikus koncepcióját. Módszere a társadalmi közeg és a színház elemeinek rendszerbe foglalásával nevezi meg a különféle színjátéktípusokat, s furcsa módon a kortárs szemiotikai kutatások elemzői technikájával, de a társadalmi tudat predestinációjával nyúl az előadáshoz. Ez a módszer nyolc évvel megelőzte a színház-szemiotika alapjának tekintett Kowzan-féle tipológiát, de a nemzetközi tudományos szcena nyújtotta vita lehetőségét sosem nyerte el. A magyar paradigma könyvtárakba zártan, külön-különálló rendszereket hozott létre, akár Németh Antal, akár Székely György, akár Bécsy Tamás modelljeire gondolunk.

Székely minden tudományos eredménye grandiózus felismerésekkel, nagy ívű gondolatokkal enyészik el a nyelv kiskörű közösségébe zárva. Bábtörténete hozzáférhetetlen, így továbbgondolatlan. Esztétikája hangsúlyozza a színház önálló diszciplína voltát, de önmagában nem teremtheti meg a szakmai elemző bázist. Ma is lenyűgöző, hogy a Kádár-korszak elzárt könyvtárában, pusztán szelektált szaklapokat olvasva megérti a színházi antropológia fontosságát, s a Performance Studies közelítési szempontjai szerint

elemez akkor, amikor még intézményes Theater Studies sincs Magyarországon. Székely György modelljének erős legitimációt tanítványai adhattak volna, ha a színházi szakma megbocsátja korai éveit Németh Antal mellett, ha a könyvtár békéjét a katedra hadszínterére cserélhette volna. A könyvtár legitimációját nem adja más, csak a párbeszéd, csak a tudományos nyilvánosság, csak a nyitott nemzetközi diskurzus. A kiadói kapacitások, a nemzeti történetírás bőséges jelenléte ellenére Székely György tudósi pályája a legzártabb tudománytörténeti korszakra esik a modern Magyarországon.

A 2011-es életmű-beszélgetésből egyetlen, az én generációmát s magát a színháztudományt jelentősen érintő mozzanat kimaradt valamikor a kilencvenes évek elejéről, amikor a színháztudomány intézményes működtetéséért már többen, több egyetemen lobbiztak. Végül a Miskolci Bölcsész Egyesület kereste meg Bécsy Tamást, aki az ELTE-n és Pécsen is egyengette a diszciplína útját, és Kerényi Ferencet, az OSZMI akkori igazgatóját, hogy alakítsák ki a tuda-

mány oktatási formáját. S ők mindketten a már hetven fölötti Székely Györgyöt nevezték meg katedrateremtőnek. Gyuri bácsi 2011-es életműinterjújában nem beszél ezekről az évekről, pedig itt dőlt el, s most már tudom, egyfajta székelyes, finom erőszakkal, hogy az elméleti képzésnek része kell legyen a gyakorlati dramaturgia, a rendezés elmélete, s a történész tanárok mellé alkotó színházi embereket kell meghívni. Ebben a formában Székely György két évig vitte a felsőoktatás korai magánszférájában a képzést, majd a veszprémi tanszék megalakulásakor, végül is hetvenhat évesen, abba hagyta az éppen csak újrakezdett tanítást.

Pedig itt találkozott a történetünk. Ültünk Gyuri bácsi arnyas, meleg belbudai könyvtár-nappalijában, remek erős kávét hozott nekem, tanársegédjének ki nevezett kezdő kollégájának, s a színháztörténeti oktatás szükségszerű kronologikusságáról érvelt, én meg ellene bátran. Közben telefonon keresték, elnézést, halló, szemét könny futotta el. Megkésztetett kondoleáló emlékeztette felesége halálára.

Így, és csak így fontosak a dolgok.

Szántó Judit

Búcsú Gyuritól

Világomnak egymás után hullanak ki az eresztékei. Ezekben a napokban az egyik legrégebbi és legstabilabb hagyott el: dr. Székely György. Gyuri. Igaz, szokásos tapintatával és szívósságával sokáig ringatott abban az illúzióban, hogy örök életű. Köszöntöttem az ünnepi külsőségek között megrendezett nyolcvanötödik, majd a kilencvenedik születésnapján, és lassan már formálódtak bennem a kilencvenötödik születésnaphoz illő mondatok. Hát nem fognak elhangzani.

Egyel kevesebbet: kilencvennégy évet ért meg. A drámáknak, amelyeket együtt éltünk meg, s amelyek akkor létfontosságúaknak érződtek, már korábban elfogytak a tanúi. Mostantól már csak maroknyian, akkori középkorúak vagy fiatalok, őrizgetjük az emlékfoszlányokat.

Kezdődött mindez 1957-ben, amikor ösztöndíjas gyakornokként a Hont Ferenc által akkor nemrég gründolt Színház- és Filmtudományi Intézet úgynevezett Tudományos Osztályához kerültem, amely a Király és Kertész utcák sarkán volt, egy kétszobás üzlethelyiségben. (Ma Paganini zenebölt.) A még negyven alatti Gyuri volt a főnöke az ötfőnyi remek kis csapatnak. (Háta mögött egy súlyos válsággal, amelynek háttere máig homályos: tizensok, a gyakorlati színházban töltött év, számos rendezés, főrendezői és színházigazgatói stallumok után 1957-ben hirtelen átnyergelt



Szántó Judit és Székely György (1963)

az elméletre.) Ekkor híresült el az egész hivatali pályafutását végigkísérő mondásról. Mivel az Intézetben, a groteszk fizetések miatt, a munkaidő egy részében a legtöbben maszekoltunk, ki, amit tudott: gépelt, fordított, lektorált, kutatott stb., várható volt, hogy valamikor Gyuri megjelenik a hátunk mögött, és csendesen, finoman, picit talán ironikusan megkérdi: „Mi szépet tetszik csinálni?” A lebukásnak soha nem volt következménye, legföljebb az, amit a bűnös maga vont le magának.

Már akkor, 1957-ben az Intézet egyik büszkesége és a Tudományos Osztály legfőbb tevékenysége a Gyuri által megtervezett és megvalósított dokumentáció volt: kristálytisztán áttekinthető és egyre gazdagodó dossziék és borítékok rendszere. A klasszikusok rögtön dossziét kaptak, az új szerzőkről tudósító első – magyar-

országi és külföldi – hírek, cikkek, kritikák, illetve a házi készítésű szinopszisok borítékba kerültek, amely addig vastagodott, míg dossziéra érett. (Hasonló rendszer fogadta be az egyes országok, városok, jelentős színházak, illetve színházi személyiségek anyagát.) Hontnak kedves játéka volt, hogy az Intézetbe látogató külföldi vendégekkel egy tetszés szerinti szerzőt mondatott, s mi azok legnagyobb ámulatára vettük elő akár a legobskúrusabb alkotó borítékját, esetleg dossziéját. Mondhatni: valamilyen szinten mindenkiről és mindenről tudtunk. Magam néhány hónapig segédmunkákat végeztem; '57 novemberében bízott meg Gyuri életem első dossziéjával, a klasszikus Osztrovszkij máris tiszteletre méltó anyagának rendezésével (az íróról szóló cikkek, tanulmányok, illetve az egyes drámák s azon belül országok szerint). Voltam rá olyan büszke, mint jóval később a Jászai-díjra.

Miután a mi részlegünk is átköltözött a Krisztina körútra, Gyuri, immár a jelenkori osztály s egyszerűen a tudományos kabinet vezetőjeként, végtelenül sok mindent csinált, szervezett, kezdeményezett, s persze írt és alkotott rengeteget, fantasztikus kitartással és munkabírással, de a dokumentáció mindig szívügye maradt – amíg lehetett. A nyolcvanas években ugyanis brutálisan szétverték – egy számítógépes adatfelvétel javára. Gépesíteni kellett a kézművesmunkát. De hát nem kézművesmesterség-e maga a színház is? Rendezők, dramaturgok, tervezők, színészek ültek nálunk órákig, olykor napokig, főiskolásoktól a Kossuth-díjasokig, dossziékba temetkezve, őket hívom tanúnak.

Én harsányan, lobogva, olykor már hisztisen küzdöttem immár osztályvezetőként a reform ellen. Gyuri, akkor már nyugdíjas munkatársként, megsebzetten szekundált. Ő csendes, én látványosabb mártírja voltam a dokumentációnak: kényszernyugdíjazás fenyegetett. Egy másik nekrológban, világom egy másik főszereplőjét búcsúztatva, már megírtam: ő, Csabai Mari mentett meg.

Ő, korai nyugdíjazásoknak ez a lélekölő s napjainkig virágzó hagyománya: szellemi erejük teljében lévő emberek durva, lefokozó, megalázó kitaszítása... Hont Ferenc követett el hibákat (a benne lobogó tűz nem mindig ott teletgett, ahol szükségessé lett volna) – de hogy 1969-es kényszernyugdíjazásakor az általa alapított intézményből is kitiltsák, nem érdemelte meg. Persze bele kellett nyugodni, és ha a király meghalt, kéznél volt walesi herceggént a helyettese, s egyre inkább az Intézet tényleges irányítója: Székely György, aki akkor Amerikában volt egyetemi vendégprofesszor. Sürgősen hazahívták, s ő lemondta az újabb tanévre szóló meghívást. Megjött. Mást neveztek ki. Azt a fejest, aki egy minisztériumi konfliktusban a rövidebbet húzta. Hadd parkoljon a nyugdíjig hátralévő néhány éven át a Krisztina körúton.

A munkatársak le voltak taglózva. Azt is rebesgették: Aczél György nem kedvelte a mi Gyurinkat. Németh Antal felfedezettjére és bizalmas munkatársára, egykori – rossz időben rossz helyre küldött – berlini ösztöndíjasra pikkelt benne.

És ezután a „-tudományi” rangtól megfosztott Színházi Intézet végső soron ebek harmincadjára került. Kompetensebbeket váltottak inkompetensek, józan ésszel fel nem fogható gyakorisággal; a sok heterogén

személyiség megegyezett abban, hogy egyiknek sem telt idejéből átgondolt koncepció kidolgozására, hogy a megvalósításról szó se essék. Fogyatköző létszámokban sirattuk hosszú éveken át az elszalasztott nagy lehetőséget: mivé fejlődhetett volna a kallódó intézmény Székely György vezetése alatt... Azt hiszem, naivitás, de jólesik hinni: talán még ma is intakt lenne.

Ő maga már elmúlt kilencven, és még mindig bejárt a Krisztina körútra. Immár csak „maszekolt”: színháztudományi életművéhez kutatott, azt építette, kötetet kötet után. (Ezzel az életművel itt nem foglalkozhatok; bízom benne, hogy hamarosan, komoly kutatómunka után, megteszik mások.) Micsoda öröm volt felfedezni őt a könyvtárban, az olvasóteremben! Bármikor kész volt egy kis szakmázásra, véleményt mondott – szerényen, tartózkodón – a divatos színházi trendekről, kíváncsi volt a mások munkájára, annak, aki kérte, tanácsot adott.

Van egy ösztönös sejtésem: jellemének alakulásába erőteljesen beleszólt, hogy református lelkész volt az édesapja. Soha nem láttam kitörni; soha nem hallottam se kiabálni, se hahotázni. Komoly volt, csendes, legfeljebb mosolygós. Tartózkodó és fegyelmezett. Senkinek a magánéletébe nem óhajtott belekeveredni; a sajtójában pedig nem voltak titkok. Amikor megismertem, íróasztalán nagy, bekeretezett fénykép ábrázolta imádott feleségét, Rozikát, azaz Deák Rózsa színésznőt, később vígszínházi segédrendezőt, Miller Lujza szerepében. Több évtizedes házasság után, viszonylag fiatalon, Rozika elhalt mellőle. Gyuri nemigen beszélt róla, nem láttuk könnyét. A maga módján gyászolta: makulátlan aglegényéletet rendezett be magának, mindhalálig társtalan maradt.

Azt hiszem, végső soron áldott élete volt. Magasabb csúcsokra is juthatott volna (ezzel nyilván maga is tisztában volt); nem így alakult. Viszont egész hosszú életében azzal foglalkozhatott, amit szeretett (mondhatom-e vele kapcsolatban, hogy „szenvedélyesen”?), amit hivatásának vallott. Megállás nélkül dolgozott: *nulla dies sine linea*. Munkaerkölcs tekintetében makacs, már-már purista elveket követett, mint ahogy életformájában is puritán volt. Megbecsülés, tekintély, rokonszenv övezte, volt néhány komoly baráti kapcsolat is. Anyagi gondjai nem voltak. Élete vége felé még Érdemes művész is lett, ami az ő szakterületén ritkaságszámba megy. *Ars longa, vita brevis* – tartja a mondás. Az ő művészete valóban hosszú volt, de hosszú életet is kapott hozzá. (Bár nyilván maradtak be nem teljesült tervei is.) Még a külsejével is szerencséje volt: aggastyán létére vonásai nem mosódtak az általános öregség képévé, bibliai korában is a régi Gyurit őrizte arca, mozgása, mimikája, de még beszédjében s annak ritmusában is pontos volt, szelíd, kiegyensúlyozott. A halált neki sem adták könnyen; de a fegyelmezetten viselt szenvedés nem nyúlt túlságosan hosszúra.

A maga nemében páratlan személyiség volt. Magunknak tennénk jót vele mindannyian, ha megőriznénk, s amiben lehet, követnénk példáját.

S ha az Intézetben termet, stúdiót neveznének el róla? Vagy kifüggesztenék az arcképét? Senki nem öntené le a vörös festékekkel. Jó lenne aurájában élni, dolgozni.

Péter Márta

Mellékhatás

ANGELUS-KÖNYV ÉS -FÜZETEK

Angelus Iván jó harminc éve indult keresgélő, mégis határozott útjára a tánc birodalmában. Azért tánc és nem táncművészet, mert életkalandjának egyik vagy tán legfontosabb vonása épp a *határtalanság*, amelyben minden mindennel összefügghet, amelyben a jelenségek a szokásos linearitás helyett a spirális mentén kapcsolódnak, új utakat, néha bizarr képzettársításokat mutatva. Hallatlan szabadságának csupán két gátja van, ám mindkettő pozitív természetű.

Az egyik az *intézményesülés*, amellyel Angelus a felhalmozott tudás és tapasztalat iskolarendszerű átadására törekedett és törekszik, a másik pedig ő maga, aki bátor és intuitív kijelentéseinek ellentettjét is gyakran és azonnal kifejezi. Fontos és becsülendő szó-kás ez, talán csak a pedagógia terén okozhat némelykor gondot, ha a tanár, a *mester* nem tartozik a könnyű figurák közé. De hát az eredeti személyiségeknek általában nem is ez az erősségük, az ún. mestereknek pedig végképp nem. De a *mestert* se úgy értsük ám, ahogy, mondjuk, a balettmeisterre gondolunk, vagy tágasabban: bármily szakma tanult képviselőjére. És ezzel a szóval fel is ütöm a *Táncoskönyvet*, Angelus eredetileg 1989-ben magánkiadás-ként megjelent kötetének idei reprintjét és a *Reflektív füzetek* négy számát; a kiadványokat a – Budapest Kortárástánc Főiskola és Budapest Táncművészeti Szakközépiskola keretében hivatásos művészképzést is folytató – Budapest Tánciskola jubileumi programsorozatába illesztve mutatták be. Az első Angelus gondolatainak, pedagógiai elveinek, didaktikai rendszerének körkörös épületét adja, szigorúan a tárgynál maradva, s épp ezért természetesen sokszor azon túlra kalandozva, míg a négy, önmagában mindössze 22-26 oldalas, összefűzhető füzetecske tematikus rendben kínál témákat. Kezdjük az utóbbiakkal.

A nyitó lapról kiderül, hogy a Budapest Kortárástánc Főiskola – Új Előadó-művészeti Alapítvány és az MTA Munkacsoport szellemi összefogásáról van szó, a hát-lapról pedig még az is, hogy a füzetek szerkesztésében kik működnek közre (Angelus Iván, Balla Róbert Boris, Rózsavölgyi Barbara, Szemessy Kinga, Szoboszlai Annamária). A zsebnyi méretű, címlapján fekete-fehér fotókkal megjelenő sorozat elsője *Kortárástánc szakmai délután* címmel nyújtja olvasásra a táncszakma különféle területein és különféle iskoláiban tevé-

kenykedő kollégák beszélgetését. Vagy annak – valamelyest – szerkesztett változatát? Ezt kissé nehéz megítélni, mert a hozzászólások néha „lazák”, más-kor meg koncentráltabbak, de ez fakadhat a beszélők személyiségéből is. A diskurzus amúgy sok tanulsággal szolgál, például hogy a tánc műfajában a szakmai fogalomtár vagy terminológia sokszor a különféle irányok/irányzatok szerint alakul, töltődik fel sajátos értelemmel, így ugyanazon dolognak akár több kódja is lehet, amelyeket olykor nehéz illeszteni. E problémán túl pedig ott lappanghat az elutasítás vagy idegenkedés is attól, ami régi, ami új, ami más... Így nem csoda, ha a szakmai kérdések emocionális felhangjai néha emlékezetesebbek a lényegnél. Közben Angelus próbálja reflexív módon összefoglalni a beszéd-, illetve gondolati egységeket és egy-egy kérdéssel vagy megjegyzéssel „fölnyitni” a sokszögű eszmecsere szűkülő terepét.

Egymásnak feszülő erők, irányok és elképzelések, elvárások és személyes adottságok között lavíroz a *Hogyan támogassunk fiatal koreográfusokat?* címmel megjelent második füzet; Angelus már a bevezetőben reményét fejezi ki, hogy „ez valóságos, érdemi beszélgetés lesz, s elhangzik, hogyan támogassunk, és hogyan ne”, s aztán a fiatalok is „elmondhatják, szerrintük hogyan kellene őket támogatni, nekik mire van szükségük, egyáltalán, fiatal koreográfusok-e ők attól, hogy fiatalok, s hogy koreográfiákat készítenek”. Angelus rögtön két nehéz követ dob a vízbe, s persze mindenki (művész, támogató és menedzser) a saját feladata, pozíciója, érdekei szerint reagál és érvel, s mindenkinek van igazsága. Abban mégsem vagyok egészen biztos, hogy a *művészi minőséget* mindig és feltétlenül erősíti a *meggyőző kommunikáció*. A művészi minőséget csak és kizárólag a művészi minőség erősítheti, míg az érvényesülés világában tényleg fontos *tudomány* a meggyőző kommunikáció. (Vannak módszerei, tanítják is.) A kettő azonban igen messze is lehet egymástól, hisz’ olykor kiválóan kommunikáló alkotók lepnek meg csapnivaló művekkel, és fordítva. Viszont meggyőzően kommunikáló művészeket talán többször találni az aktuális társadalmi célokat is meggyőzően kommunikálók között, hiszen eme adottság jobban *hasznosítható*, mint a hatalom gyakorlóitól mindig is bizalmatlanul kezelt (mert nem megbízható, értsd: nem megvásárolható) autentikus tehetség, alkotásainak művészi minőségével együtt.

A *Reflektív füzetek* harmadik darabja Angelus viselkedéséről indul (amely most a *Táncoskönyv* miatt is fontos): „Annak a művészet által személyiségfejlesztő, a személyiségfejlesztés által művésszé tevő magyarországi pedagógiai kultúrának, amiben én az elmúlt harminc évet töltöttem, az egyik legfontosabb hagyománya az Erdély Miklós kezdeményezte INDIGO.” Ez sok mindent elárul annak, aki evidens módon ismeri a pályakezdő művészek és értelmiségiek Erdély körül a hetvenes évek végén kialakult szellemi csoportját, ám ha a kiadvány nem csupán a témában jártas olvasónak szól – ahogy sejteni –, akkor bizony hiányzik néhány szó, az előbbieket

mellett például arról is, hogy az INDIGO az Interdiszciplináris Gondolkodás mozaikszava (s talán nem mellékesen utal a képzőművészeti médiumra is). Ezután már különösen érthető, hogy a Pilisszentkereszti Alkotóteremben éppen Böröcz András és Roskó Gábor lesznek Angelus beszélgetőtársai, s idézik meg emlékeiket, az első impulzusokat, amelyek már a „képzőgimi” után, a katonaságnál érik őket, ahol is egyik társukról hamar kiderül, hogy „a papája avantgárd művész”. Természetesen Erdély Miklós volt az egykori „papa”.

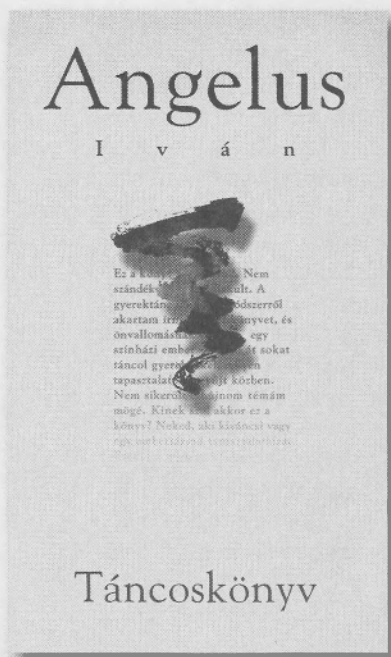
Innentől a sokszor nagyon személyes, de mindig izgalmas mondandókban megannyi történésszál és megannyi szereplő bukkan föl, miközben a moderátor Angelusról is kiderül, hogy Erdély Miklósból, személyiségéből, alkotói útjából, szellemi hitvallásából és a korabeli művészeti-politikai jelenségekből, saját tapasztalatai okán is, igen felkészült. Az elmélyedést igénylő szövegből kirajzolódik az is, hogy a művészek és az állam, illetve állami mecénatúra viszonya mindig is problematikus volt, hogy Erdély figurája tanári-mesteri-atyai jelenségként is több síkon, olykor ambivalens módon, kritikától kísérvé éled meg, mégis, ahogy Böröcz is emlékezik: „Mikor meghalt, be is fulladt az egész. Úgy tűnt, hogy nem ő az, aki vezet, de valahogy mégiscsak...”

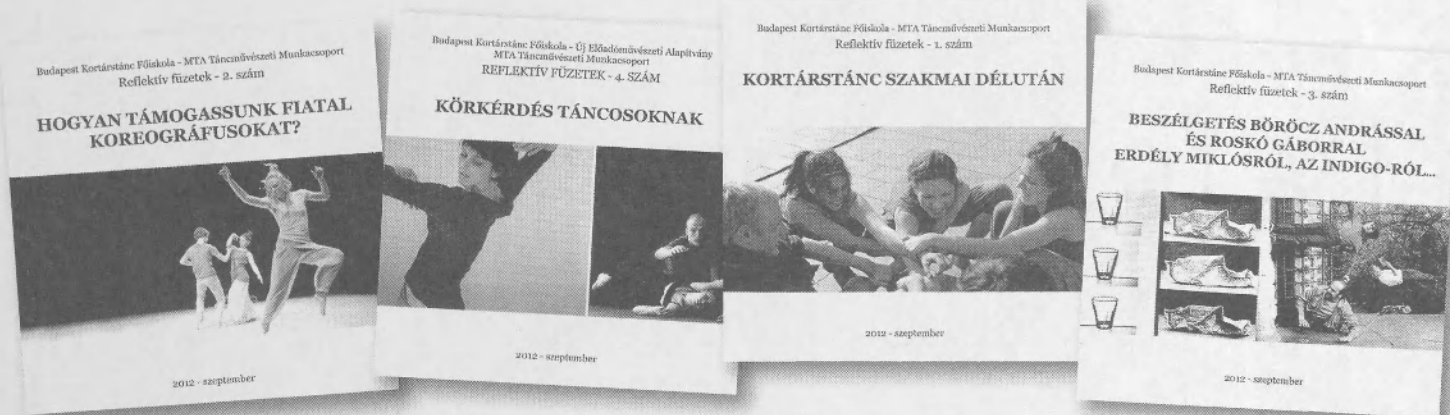
A negyedik füzet (*Körkérdés táncosoknak*) lényegében a táncospályát már gyakorlók beszélgetése azok előtt, akik még csak készülnek e pályára; ahogy Angelus figyelmeztet, a kérdeztetteknek „joguk van válaszolni, nem válaszolni és hazudni”. Mindenesetre előkerül rengeteg, többé-kevésbé érdekes szubjektív emlék és megfigyelés is a tanulmányok idejéből, a pályáról és a pálya elhagyásáról, illetve befejezéséről. Csak az látszik, hogy az utak és vélemények, a kívánatos vagy be tartható normák és művészi-pedagógiai lehetőségek megítélése még hasonló oktatási tapasztalat esetén is igen sokféleképp alakulhat, hát még akkor, ha valaki máshol és más műfajban tanult. Ám a „ki miért és

hogyan kezdett táncolni, mit gondol a szakmáról, a jövőről...” kérdéseknél voltak mókásabb témák is. Angelus például megkérte egykori növendékeit, hogy mondják el a vele kapcsolatos legrosszabb élményeiket. S aztán mondják el a jó vagy fontos élményeket is. Utóbbira Hód Adrienn adott egy kuncogni való választ: „Talán az, hogy mikor egyszerre több mindent csinálsz, elérkezik egy pillanat, amikor belezavarodsz az egészbe, s akkor ott állsz, mint egy bohóc, miközben az egész ott forog körülötted... Ez a kép, ahogy örvénylik körülötted mindaz, amit elindítottál, de egyiket sem tudod uralni, csak állsz középen... ez jó élmény nekem.” Utána persze Hód is elsorolja a szokásosabb dolgokat, mint pontosság, kötelességtudat, szorgalom, amiket mind az *Ivántól* tanult meg. Mire Angelus: De nem tőlem tanultad, hanem velem együtt. – És a szép, sokdimenziós válasz már a *Táncoskönyvhöz* vezet.

A kötet kemény borítójára pillantva azonnal tudni, amit a szerző a *Nyájas Olvasóhoz* címzett bevezetőjében is közöl: *Ez a könyv rólam szól.* A tipográfiát is jegyző Molnár Attila borítótervén a fehér felületből fekete kiugró *Angelus* fölül olvasható, alatta negyednyi méretben és ritkítva az *Iván*, míg legalul maga a cím, a vezetőknévhez képest felényi betűnagysággal. A borító középtáján – mintha eredetileg üvegre íródott volna – gyors ecsetvonás, amelynek kvázi árnyékával megismétlődik az említett bevezető néhány sora is. Tulajdonképpen tökéletes képe ez egy tárgyiasult gondolatnak, amelyben Angelus táncról, illetve táncoképzésről szőtt tervei az iskolá(k)ig vezetnek, hogy közben és utána a pedagógiai tapasztalatok is könyv formájában tárgyiasuljanak. És igaza van, valóban nem sikerült elbújni a témája mögé, de régen rossz, ha sikerül ez a mutatvány. Hogyan is foglalkozhatna valaki gyerekekkel, „kreatív gyerektáncossal” vagy a táncot kedvtelésből, esetleg komolyabb elkötelezettségből választó fiatalokkal, ha saját személyiségét nem vállalja? Az biztos, hogy Angelus nem hazudik senkinek, önmagának sem. Cserébe rengeteg ellentmondást vagy ellenmondásnak tűnő dolgot épít be stúdiumaiba, hol tudatosan, mintegy előre számolva a lehetőséggel, hol a növendékekkel spontán alakuló helyzetekből, viszonylatokból következően. Az óráin pedig ébren, sőt, résen kell lenni – ezt bizonyára maga sem cáfolná.

Bár a táncról, táncpedagógiáról szóló könyvekben többnyire fotók, esetleg sematikus rajzok csatlakoznak a szöveghez, most Roskó Gábor illusztrációi a tánc és mozgás helyett a táncosokkal és mozgással mint sajátos, olykor abszurd élethelyzettel találkozó emberlényt állítják elénk. Lehet derülni a finoman esetlen rajzalakok – odagondolható – tanácsstalanságán, bizonytalanságban kelt felfedezésein, hogy jó!, van kezem, lábam, vannak ujjaim, és van lent, fönt, jobbra, balra... És az apró lábú emberké (felnőtt-testben lakó gyerekek) magányos tépelődése még magányosabb attól, hogy a könyvlapokon – egy kivétellel – „szólóban”, azaz bármiféle környezetre utaló részlet nélkül ábrázolódnak. Mintha Angelus is ezzel a külsőségektől „megszabadított”, önmagában elmélyedő s önmagát ismerő vagy ismerni vágyó lényel szeretne találkozni oktatási-pedagógiai gyakorlatában. És mind-





járt a könyv elején, az *Axiómák* című rövidke fejezetben olvashatjuk: „Én bizony a »táncnál« fontosabbnak tartom – úgymond – mellékhatásait. Személyiségformáló erejét.” Ebben a tágas szemléletben aztán minden mindennel összefügg, és éppen ezért komoly (ön)fegyelmre inti az óravezető tanárt, akinek egyetlen pillanatig sem szabad szem elől tévesztenie, hogy kinek, mi célból és mit tanít. Ez az önfegyelmező igény is jól látszik a szövegtest szerkezetén, a benső meggyőződések és a külső elvárások olykori feszült-segeiben.

A *Táncoskönyv* sokféleképp forgatható. Akár kvázi füveskönyvként is, amelyben a szerző egy téma reflexív olvasatát (is) nyújtja, filozófiai kiterjesztéssel, absztrakt gondolatársításokkal, ugyanakkor a célratörőbb, pontos didaktikai lehetőségeket keresők is útmutatást kapnak, esetleg egyazon lapon is. A fejezet-címek kiválóan segítik a tájékozódást, s nyilván akad olvasó, akit elsősorban *A táncóra felépítése* vagy *A tréning* érdekel, esetleg a *Játékokra* „kattan rá”, az elméleti beállítottságúak talán azonnal az *Alapelvek* és a *Definíciók* fejezeteit lapozzák föl, a szakmában tapasztalt kíváncsiak a *Függelék* aprólékos gondolat felépített téma- és óravázlatait, képzési formákhoz és korosztályokhoz rendelt tanterveit érzik a leghasznosabbnak, míg a kételkedő, bizonytalan természeteket a *Tépelődések* fejezete ragadhatja meg. Angelus azonban összefüggésre lel minden dolog között, mert a jelenségek, tárgyak, történések és bármely létezők nem önmagukban állóak; itt utalhatunk vissza a már említett INDIGO alakulatára is, amelynek szellemiségét elsősorban Erdély Miklós művészete és *holisztikus szemlélete* határozta meg. Érdekes lenne még e témát boncolgatni kicsit, hiszen feltűnik némi hasonlóság az INDIGO alkotóinak a munkamódszerhez kapcsolódó fogalmai (például csoportterápia) és a könyv vizsgatérőn használt és a pszichológiából ugyancsak ismert kifejezései (projekció, gátlásoldás) között, gondolva itt Angelusnak a pedagógiai módszerekhez szervesen illeszkedő s a táncos „pszichofiziológiai” állapotáról szóló alapvetésére is. Talán nem véletlenül, a könyv hátlapján Vekerdy Tamás ajánlja a „ritka őszinteségű vallomást” minden szakma minden képviselőjének figyelmébe.

A szerző fejtegetéseiben szerteágazó fogalomkészletet mozgat, és olyan analogikus lehetőségekre utal, hogy nem árt, ha az olvasó a tánc gyakorlati és elmé-

leti területein túl nyitott a filozófia, vallástörténet, fizika, anatómia, egészségtan, pszichológia, szociológia, zeneelmélet, geometria és más tudományok felé is. Akkor nem csodálkozik az *egyenes* fogalmának megközelítésén sem. De „Ki az a hülye, aki ezen fog gondolkozni?” – utal az általában várható reakcióra Angelus, és tényleg: ki az? „Hát például az egész nem-euklideszi, modern és posztmodern geometria, az úrhajózás, matematika, festészet, hogy ne soroljam tovább.” No, ez is egy jellegzetes szakasz a *negyedik elkalandozás* ugyancsak jellegzetes alfejezetében. Itt olvasható az is, hogy „a tánc nem más, mint csoportos rendrakás a térben és időben, a világban”. Mert a táncnak is számtalan meghatározásával, megközelítésével (?) találkozhatni a lapokon, és – bizonyos feltételek mellett vagy épp híján – valamennyinek van létjogosultsága. Vessünk még egy pillantást a *Melegen ajánlott irodalomra* is; amelyben a szakirányúak mellett vannak „bátorságra sarkalló kedvencek” is, például az *Őszösvetség*, a *Bhagavad-gíta*, a *Korán* vagy a *Rechung-pa* megőrizte Milarepa-életrajz. Súlyos olvasmányok, az utóbbi személyessége miatt is; a tibeti buddhizmus XI. században élt költő, mágus és jogi szentjének emberit meghaladó próbatételei, a lemondás útján elért realizációja hatalmas és csodálatos példa lehet annak, aki megérett rá, és drámaian szép történet is, mindenki számára. – Angelus mint ha kiemelt figyelmet szentelne a mester-tanítvány kapcsolat hagyományainak. Valóban, a mester is tanár, bár a tanár csak ritkán mester a szó magasabb értelmében.

A kötetben sok kérdés és sok válasz sorakozik, mennyi lehetőség a táncot tanítónak, avagy a *táncossal* tanítónak. A szerző szerint ezt a módszert nem lehet a könyvből megtanulni, viszont segíthet megtalálni kinek-kinek a sajátját – e lehetőség pedig előhívja a korábbi, táncra vonatkozó mondat újabb variációját: a könyvnél még fontosabbnak tartom – úgymond – mellékhatásait. Személyiségformáló erejét.

Ami persze ugyancsak a könyv érdeme.

Reflektív füzetek 1-5.

Új Előadó-művészeti Alapítvány, 2012.

Angelus Iván: Táncoskönyv.

Magánkiadás, 1989, 2012.

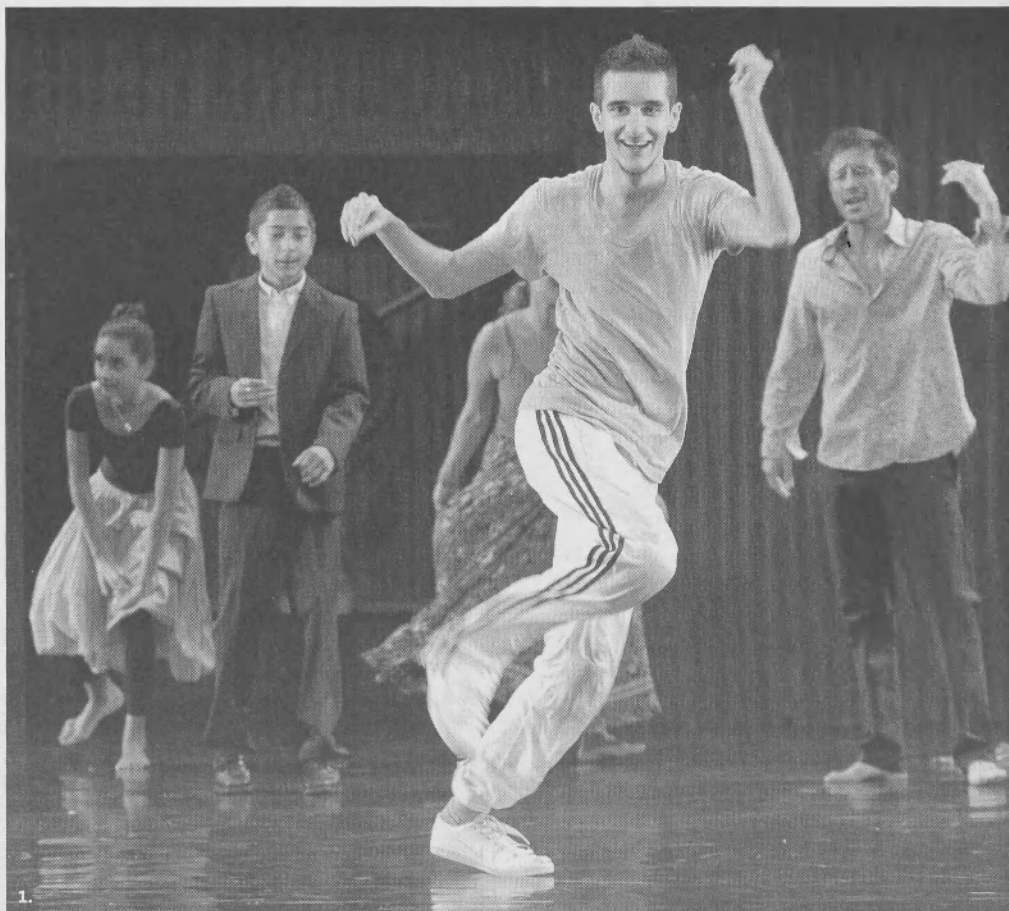
Jászay Tamás

Befejezetlen múlt

NYITRAI NEMZETKÖZI SZÍNHÁZI FESZTIVÁL 2012

V alaki előrejön a sötétből. Lehet férfi vagy nő, gyakran egyedül, máskor vannak társai is. Megáll, majdnem a színpad szélén, ránk néz. Persze csak akkor, ha épp van színpad, mert olykor közöttünk, mellettünk torpan meg a belépő. Akinek nyugodt, nyílt tekintete a nézőtér homályát fürkészve arcokat, szempárokat keres. Vagy épp a felkapcsolva hagyott világításban szemtelennül és magabiztosan néz velünk farkasszemet. Aztán belekezd a történetébe, szavakkal vagy mozdulatokkal, fotókkal vagy filmrészletekkel. A történetbe, amiről villámgyorsan kiderül, hogy minden látszat, vagyis például az idegen(tül) hangzó hely- és személynevek ellenére lehetne akár a mi sztorink is. És ha jól meséli, akkor mire befejezi, eltűnik a „lehet”, és átadja a helyét annak, *ami van*. Még akkor is, ha ez néha nagyon fáj.

Nagyjából erről szólt az idei, huszonegyedik kiadásával történetének harmadik évtizedébe lépő Nyitrai Nemzetközi Színházi Fesztivál (a találkozó általános arculatához lásd Koltai Tamás cikkét a SZÍNHÁZ 2011. decemberi számában). A tíz európai országnak a főprogramba invitált tizenhárom előadása arról a világról beszélt, amely körülvesz és fojtogat bennünket. Tőlünk függ, hogy a milliányi, alig vagy nagyon is kódolt jelből kiolvasunk-e valami értelmet, vagy hagyjuk magunkat sodortatni az eseményekkel, mondván: mi nem tehetünk semmiről, rólunk úgymint nélkülünk döntenek. És még ha ez utóbbi, hamisítatlan közép-európai pesszimizmusból táplálkozó megjegyzés igaz volna is, azért a gondolattal el lehet játszani: mi lenne, ha megpróbálnánk megérteni kisebb-nagyobb világainkat? Ennek előfeltétele a kíváncsiság és a kísérletező kedv, még akkor is, ha a valóságot értelmezni kívánó, okosan felépített mondataink néha



rekedten vagy dadogva hangzanak el. Szükséges még az elfogultságok és előítéletek levetkezése, de legalábbis iróniával történő megközelítése, ezáltal pedig betonból öntött alapjaik megrepesztése.

Innen lesz érthető a „rendszerelváltó” szlovák fesztivál idei mottója, kettős hívószava: „bűn/ártatlanság”. Kellemesen tágas és rugalmas témamegjelölés, erőlködésnek azonban nyoma sincs a szervezők részéről, sőt: a hatnapos fesztivál négy napján vagyok jelen, s az egymástól nagyon különböző előadások könnyedén, még az is lehet, hogy előzetes szándék nélkül lépnek egymással dialógusba. Kevés az üresjárat, ezek itt tényleg el akarnak számolni múlttal, jelennel, de még a jövővel is. Tetszik, hogy komolyan gondolják, de azért röhögni is lehet és kell rajtuk, mert a végén úgymint ugyanoda lyukadunk ki: magunkon röhögünk.

Múlt

Könnyű és finom, írja egy netes főzőoldal a cseheknél és szlovákoknál egyaránt fellelhető, „felhőcske” nevű krémes édességről. Amit meg is kóstolhatott a nézők közül, aki akart, a Prágából érkezett „kutatócsoport”, a Handa Gote *Felhők* című előadásának végén. Veronika Švábová ugyanis, akiről a történet szól, és aki ezt a történetet megosztja velünk, elbeszélése közben elkészíti, és a sütőbe helyezi a finomságot. Hogy ki az a Veronika Švábová? A megínt a mikrohistóriával foglalkozó (két éve Budapesten, a Placc Fesztiválon láthattuk *Roman úr* című különös retró performanszokat), a színház mellett zenében, képzőművészetben is utazó független cseh csapat nem titkolja: bármelyikünk élete kerülhetne terítékre ezen az estén. Persze csak akkor, ha megfelelő helyre születünk, márpedig Veronika egy olyan prágai házban nőtt fel, ahol előtte szülei, nagyszülei is laktak, és ahol át- meg túléltek a harmincas évek végén a fasizmus megizmosodását, az ötvenes években a koncepciós pereket, és így tovább. A felhőcske például nagyanyja receptje alapján készül, közben az idős hölgy kedvenc zenéje szól. A hátsó fal valójában hatalmas vetítövászon: a csapat többi tagja most technikai személyzet lesz, hiszen ők gondoskodnak arról, hogy az archív fotók, naplórészletek és más dokumentumok megfelelő tempóban váltsák egymást a kivetítőn. A képet néha manipulálják, Veronika alakját



1. Open for Everything

2. It's going to get worse...

3. Ketten az otthonodban

Ctibor Bachraty felvételei





rámontírozzák a megfakult felvételekre: gyengéden oda lehet bújni a rég halott őshöz, tisztelegve emlékük előtt, miközben a készülő felhőcskék kellemes illata lassan megtölti a teret. Lassú, szép, szomorú, kissé álmosító nosztalgiaszínház.

Épp ellenkezője ennek az *X milliméter Y kilométerből* című román produkció (Tomba Andrea elemzését lásd a *SZÍNHÁZ* 2012. júniusi számában): a privát történelemtől lépünk egyet a nagypolitika felé, amikor Gianina Cărbunariu követjük az általa következésetesen, ám gyakran felemás eredménnyel művelt, lényeges közéleti, szociális, politikai problémákat boncolgató színházába. A választott téma megint telitalálat: a marosvásárhelyi pogromról készült 20/20, az aranybányák titkait kutató *Verespatak* után most a román ügynök dossziékat veszik elő az alkotók. Van miből válogatniuk: huszonhat kilométernyi (!) anyagról beszélünk, s ebből az író-újságíró Dorin Tudoran 1985-ös – nem is volt olyan rég, igaz? – dossziéja, pontosabban annak tízezer gépelt oldalából mindösszesen tíz lap kerül elő. A bő egyórás előadásban ezt a néhány papírt rájuk át alaposan, újra meg újra: a sorshúzás után aznapi szerepét megkapó három fiatal színész és az őket filmező kameraman mondatokat, kifejezéseket, jeleneteket ismételi a kihallgatási jegyzőkönyvből. Fontos felismerés, hogy szinte eleve színházi jelenetek ezek az abszurdba hajló áldialógusok a külföldre távozni akaró Tudoran, az írószövetségi elnök Popescu és a párttitkár között: a győzködés, fenyegetés, könyörgés formulái váltakoznak gyors egymásutánban. Gyakran szó szerint: a szöveg hosszabb-rövidebb részei több változatban elhangoznak, hiszen az alkotóknak „csak” egy gépelt anyag állt rendelkezésére. De vajon az író hősiiesen vagy épp rettegve beszélt? A párttitkár fölényesen, netán tárgyilagosan szónokolt? És Popescu empatikusan vagy inkább lekezelően bánt írótlársával? A lehetőségek száma ha nem is végtelen, mindenesetre egynél több, az biztos. Izgalmas játék, ami a rekonstrukcióról, a történelemtől és végső soron a színházról is szól.

Cărbunariu is részt vesz majd abban a programban, amely a közép-európai műltfeldolgozásnak újabb lendületet kíván adni. A *Párhuzamos életek* elnevezésű projekt eredményéről a 2013. évi nyitrai fesztivál látogatói győződhetnek meg, hiszen a cseh, szlovák, német, lengyel, román és magyar részvétellel megvalósuló hat új színházi előadás egyelőre az előkészítés fázisában van. A nevezett országokat egyebek mellett összeköti a gazdag titkosszolgálati múlt – kétes dicsőség, ám beszélni mindenképp szükséges róla, főleg nálunk, ahol több mint húsz évvel a rendszerváltás után sem sikerült érdemi választ kapni alapvető kérdésekre. Magyarországot a Szputnyik Hajózási Társaság képviseli majd: a projektet jegyző Bodó Viktor és Kovács D. Dániel levéltári kutatások után várhatóan hihetetlen és megrendítő egyéni történeteket dolgoz fel – kíváncsian várjuk.

Jelen

A Bodó-féle nagyszínpadi örületből komoly dózist kapott a nyitrai közönség: a Katona József Színházban a múlt évad végén bemutatott, a Szputnyikkal közös ko-

produkció, az *Anamnesis* (lásd Tomba Andrea kritikáját a *SZÍNHÁZ* 2012. júliusi számában) a magyar egészségügy visszásságairól beszél. Amiből aztán van bőven, bólogat mindenki, de persze Bodó és népes csapata mást és máshogyan lát meg a káoszról, mint mi, amikor végtelen sorokat állunk vagy ülünk végig különböző rendelőkben, nem melleleg egy sor érdekes betegségre és kedves vagy kedvetlen ismerősökre szert téve várakozás közben. Olyan téma ez, amiről mindenkinek van közvetlen, húsba vágó tapasztalata – mondja komoly arccal Róbert Júlia, a szöveg társszerzője a másnapi szakmai beszélgetésen, és csak néhányan kuncognak a képes beszélgetésen. Mert ahogy az előadás után cseh kritikusok, úgy másnap szlovák meg román kollégák kérdezték: hogyhogy Bodó ennyire behatóan ismeri a cseh/szlovák/román egészségügyi szisztémát? Ha néha nem sírnánk, biztosan nagyokat nevetnénk azon, ahogyan a köznapi valóságot apró, de határozott irányú beavatkozásoknak vetik alá a játszókat. Amúgy a nyitrai az alkotók szerint különösen jókedvű előadás lett, a közönség a valódi szakemberek valódi interjúrésztleteit jóval vidámabban fogadta, mint a Katonában szokta. De hát ki ne kacagna azon, amikor a fiatal patológus szinte kéjes élvezettel mondja a kamerába, hogy egy átlagmagyarnak mely belső szervei milyen mértékben sérültek? A függőség garantált, és aki a kellemes mellékhatásokat sem akarja elkerülni, annak irány a Katona.

A jó színház persze nyitott mindenre, s már címében is ezt demonstrálja az argentin koreográfus, Constantza Macras és a berlini DorkyPark közös előadása, a számos rangos külföldi színház és fesztivál mellett a Trafót is a koprodukciós partnerek között tudó, ott júniusban bemutatott *Open for Everything*. Bajban van a recenzens, hiszen vitán felül fontos a vállalás: toleranciahiányos gondolkodásunkra gyógyír a tucatnyi civil roma és a berlini kortárstánc-csapat összeeresztése, akik valóban elképesztő tempóban és hallatlan jókedvvel dolgoznak együtt. A közönséget azonnal az ujjuk köré csavarják, mellettem egy morcos német kritikus majd' kiugrik a bőrből, s ha ismerné a Marek Balog dirigálta négyfős banda által húzott nóták szövegét, nyilván rágyújtana valamelyik bús vagy pörgős dalra. És senki nem nézne rá furcsálkodva a nézőtéren, hiszen valóban kellemesen telik az este. Tán túlságosan is: gyanúsán *gemütlich* ez az egész, hiszen a random dramaturgia alapján rendeződő anyag kedélyesen sorolja elő a romákkal kapcsolatos közhelyeket, olykor az érintettek szájából. Romák mondják el, hogyan alázzák-alázzuk meg őket, és bár dermesztő azt hallani, hogy eleve tolvajokként tekintenek rájuk a boltban, de azért az előadás első castingjára még fiúként, mostanra viszont már (majdnem) lányként érkező egyik szereplő sztorija sokkal több mélységet tartogat, mint az előbb említett. De hiába, amint tétje lenne a dolognak, azonnal továbbbloholunk, egy kis zene, egy kis tánc, egy kis sztori, és már ki is pipáltuk a társadalmi felelősségvállalást. Ne legyen félreértés: nincs okom rossz szándékot vagy cinizmust feltételezni az alkotók részéről, de az egzotikumra való naiv rácsodálkozás édeskevés a mai helyzetben.



Jóval markánsabban fogalmaz a tavaly az *Egy óra tizennyolc perc* című előadásával Budapesten vendégszerepelt orosz Teatr.doc *Ketten az otthonodban* című produkciója (Herczog Noémi írását lásd a SZÍNHÁZ 2012. júniusi számában). A volt belarusz elnökjelölt, Vlagyimir Nyeklajev hányattatásait eleveníti fel a dokumentarista alapokon nyugvó előadás. A házi őrizet törvény szerinti fogalmát a két ellenszenves ór olvassa fel a nyitó jelenetben – a Nyeklajevet és nejét játszó színészek tanácstalanul hallgatják. Hátuk mögött apró lakásuk alaprajza kifeszítve, a praktikus és megalázó osztozkodás örök és fogvatartottak között gyorsan lezajlik. Abszurd helyzetek sora következik a kötelezően nyitva hagyott véccéajtótól kezdve a tévé távirányítójáért vívott küzdelmen át egészen addig, ahogyan a marcona örök minden érkezésükkor precízen levetik bakancsukat, majd egy szakadt reklámtászkából előhúzzák gyűrött házi papucsukat. A feleségnél hamarabb szakad el a cérna, hisztérikus rohama, tányértörős akciója tragikus és nevetséges egyszerre, ahogy a melák örök suta reakciója is. Az ügyetlen és nem mellesleg okafogyott közeledési kísérletek rendre kudarcba fulladnak, közben pedig hitelesnek tűnő látélet rajzolódik ki a diktatúra hétköznapjairól. Besúgók és provokátorok, spiclik és áldozatok egymást tartják el és össze. Aki nincs velünk, az ellenünk van: ilyenkor kétségbeejtő azt látni, ha senki, de tényleg senki sincs velünk.

Jövő

Meghökkenően minimalista produkcióval állt elő a Tim Etchells irányította brit sztár csapat, a Forced Entertainment – és nem csak önmagához képest. A *Tomorrow's Parties* két utópisztikus monológ egymás mellé illesztése, amit a vidámparki hangulatot idéző színes villanykörtefűzőr alatt egy raklapokból összeállított kicsiny emelvényre felállított nő és férfi mond el. Nem véletlenül írtam monológot, hiszen bár nagyon is tudomást vesznek egymásról, hosszú szövegeik nem felelnek egymásra, sokkal inkább feleselnek egymással. És licitálnak – mintha az lenne a dolog tétje, hogy ki tud nagyobbat mondani, ki tud megfogalmazni az emberiség jövőjéről még valószínűtlenebb állításokat. Amik sok esetben nem is rugaszkodnak el annyira a valóságtól. Figyeljünk csak: „Vagy a jövőben háború lesz. És mindenkinek a föld alatt kell élnie... Vagy talán a jövőben nem egy nagy háború lesz, hanem kisebb háborúk zajlanak majd folyamatosan... Vagy a háború inkább olyan lesz, mint a szórakozás vagy egy sportesemény, amit nyaranta tartanak bizonyos országokban, amiket Sportoló Háborús Zónáknak neveznek majd. És az emberek kifejezetten emiatt fognak oda elutazni, és az események pontos

menetrend szerint zajlanak, és mindent közvetít a tévé.” Egyszerre riasztó és mulatságos víziók sorjáznak egymás után, többnyire tematikus csoportokban, csak és kizárólag szavakkal és szavakban, amiket semmiféle akció nem kísér. Mögöttem többen hangosan ásítognak, néhányan távoznak, nem hajlandóak részt venni a bizarr játékban. A hipnotikus előadás ugyanis a „mi lenne, ha...” kérdéssel játszik, egyre távolibb és idegenebb vidékekre kalauzolva minket, a gondolat láttató és a szavak teremtő erejére hagyatkozva. Az előadás végére elhalványuló fények között ott áll a nő és a férfi, két fejjel holtápadtra világítja arcukat, ők pedig arról beszélnek utójára, hogy az emberi élet végül csak egy órányi lesz. Talán mondanom sem kell: pontosan hatvan perccel korábban ültünk be a nézőtérre.

A nyitrai fesztivál legizgalmasabb produkciója egy belga szólótánc volt: Budapesten szeptember elején szerepelt Lisbeth Gruwez és a Voetvolk előadása, az *It's going to get worse and worse and worse, my friend*. A pesszimiztikus cím idézet a most hetvenhét éves Jimmy Swaggart, hírhedt amerikai tévés prédikátor egy szövegéből. A nem akármilyen pályát maga mögött tudó Gruwez (korábban Jan Fabre, Wim Wandekybus, Jan Lauwers táncosa is volt) és az előadásban az övével egyenértékű munkát végző zenész társa, Maarten Van Cauwenberghe ötvenperces produkciója hibátlan bravúr: az alkotók megejtő őszinteséggel fogalmaznak meg tūpontos állításokat a hatalom természetéről és működéséről. Kortól és helytől függetlenül, hiszen Swaggart azonosíthatatlan hörgésekre, ismerős hangokra, félbeharpott szótagokra, felfogható szavakra, végül értelmes mondatokra tagolt szövege „csupán” inspiráció a maga körül hihetetlen energiákat mozgósító Gruwez számára. Aki a nyitó képben szinte férfinak öltöztetve jelenik meg, és aki kecses, mégis kőkemény, szikár mozdulatokkal kezdi irányítani, manipulálni az őt körülvevő üres teret. A mozgásanyag lassan, ráérősen kezd dúsulni, gazdagodni, közben pedig nem tudom levenni a szememet a kiismerhetetlen, mosolyában is fenyegetést hordozó, nem nélküli arcról. Ami tudást, fölényt, magabiztosságot hordoz, egyértelművé téve a nézőben, hogy ő itt csupán alárendelt szerepet tölthet be, hiszen a Gruwez megidézte szuggesztív, markáns körvonalakkal rendelkező karakternek teljhatalma van fölöttünk: azt csinál velünk, amit csak akar. Hidegjelős élmény végignézni a diktátor megszületését; látni azt, ahogyan a fenomén fokról fokra meggyőzi magát önnön messianisztikus küldetéséről, és szembesülni a tényre, hogy nekünk, „ártatlan” nézőknek legalább akkora a felelősségünk a szörny világrajövetelében, mint az ő gyémántkeménységű elszánásának. A teremtmény megérkezett: hogy elpusztítjuk, vagy behódolunk neki, csak rajtunk áll.

www.szinhasz.net



Rákóczy Anita

The Quake, avagy lecke a perspektíváról

KIRÁLY ANNA BÁBELŐADÁSA

Daniel Gerould és Király Gyula emlékére

Főhősünk K. De nem Josef K., legfeljebb távoli rokona. Ő Komura. Everyman. Negyvenéves. Kopaszodik, pocakja van, lúdtalpa, és hajlamos a cukorbetegségre. Három hónapja volt, hogy utoljára lefeküdt egy nővel, akkor is fizetett érte. Nem tud idegenekkel ismerkedni, nincsenek barátai. És teljesen üres belül. Felesége elhagyja. Kalandokba keveredik. Majd megkeresi őt a méltó feladat: harcba szállni a föld alatt a Béka oldalán, hogy megmentse a várost a földrengéstől. De Komura bent ragad egy liftben, és lekési a küzdelmet, illetve átalussza, mivel kiderül, hogy álmodta az egész. A csata tényleges helyszíne a képzelet volt. A Béka minden erejével küzdött és nyert, a város megmenekült, a Béka belehalt.

New York, Kelet, 2. utca 22-es szám. IDEAL GLASS. Off-off-Broadway játszóhely, saját meghatározása szerint interdiszciplináris ipari tér a szokásostól eltérő színházi munkák fejlesztésére és bemutatására. Itt válik Király Anna *The Quake* (A földrengés) című „noir” bábelőadásában az üres Komura még üresebbé – egy fekete dobozban önkezeléssel odaadja valakinek, és elveszti azt is, ami még benne volt. Megtudhatjuk, hogy elveszteni mindig van miből. A megkerülés nem biztosított. De nem is lehetetlen. Attól függ, hogy honnan nézzük.

Király Anna budapesti születésű művész Európában és Amerikában számos előadás díszlet- és jelmeztervezője, dolgozott Halász Péterrel és Borisz Vasziljevvel is. Jelenleg New Yorkban él, ahol megtanulta és alkalmazza színházi és képzőművészeti projektjeiben, installációiban a digitális videotechnikát. Tervezett díszletet többek között a Public Theater, a Dance Theater Workshop, az Ohio Theater és a Koltés New York Festival számára. Peter Sellars és a St. Ann's Warehouse munkatársa. A Soros Alapítvány Arts Link Grant ösztöndíjában részesült, Szibériában a II. Nemzetközi Triennále ezüstmedáljának győztese, a 2005-ös torontói World Stage Design és a 2007-es Prágai Quadriennale egyik kiállítója volt.

A *The Quake* Király Anna *UFO* és *Slow Ascent* című két önálló bábdarabjából keletkezett. A két részből álló produkciót Haruki Murakami novellái ihlették: első-

sorban a 2000-es *After the Quake* (Földrengés után) című kötetben megjelent *Super-Frog Saves Tokyo* (Szuperbéka megmenti Tokiót, 1999) és *UFO in Kushiro* (1999). A főszereplő Komura csak az utóbbi novella főhőse, az elsőé Katagiri, de az adaptáció egy személyre kovácsolta őket a *The Quake*-ben.

Fehér falak. A téglák áttűnnek a vakolaton. Sötétbe tartó fekete padló. Középen négyzet alakú vászon, rajta szürke pontok, mintha bekapcsolva maradt volna a tévé az utolsó éjszakai adás után. Félhomály. A szemem szokja a felületet. Hagynak rá időt. A hangyás képernyő teljes szélességében fekete csík fut végig egy irányba, lassan, alulról felfelé. Mint egy páternoszter negatívja belülről. A vonal hirtelen irányt vált – ezúttal lefelé. Kezdődik az előadás. Süllyedünk.

A sík négyzet egyszerre elfordul – előttünk egy szabályos fekete kocka. Élei belülről megvilágítva. Black box. Noir báb performansz.

„Valahol Arizonában ül a cowboy a verandán egy csillagos éjszakán, puskával a kezében. Hirtelen meglát egy csillagot, amely egyre nagyobb és nagyobb lesz, majd egyszerre földet ér, éppen a cowboy előtt. Egy kis UFO. Kisvártatva néhány parányi ember száll ki belőle, pont az ő verandájára. Az elképedt férfi le akarja löni az UFO-t, de túl hosszú a puskája. Döbbenet kiált fel: »– Hogy lehet, hogy ilyen kicsik vagytok?« Az egyik parányi ember ránéz, és így felel: »– Nem is vagyunk kicsik – csak messze vagyunk.«”¹

A bábjelenetek különböző alakú és nagyságú, hátulról megvilágított ablakokban játszódnak, amelyeket fény hasít ki élesen a kocka oldalának sötét háttéréből. A 30, 60 és 70 centiméteres bábuk a jávai színes árnyjáték elvén működnek, pálcákkal vezetik végtagjaikat a bábosok – a különbség az, hogy ezek nem szarvasmarha vagy vízi bivaly bőrből készültek, és nem festve vannak, hanem áttetsző műanyagra applikált, digitálisan nyomtatott képek, fotók. A nyílásokban megvalósuló, filmszerű tagolással, az egyszerre éles és elmosódott, szürkés kontúrokkal Király intim mese-

¹ KIRÁLY Anna: *The Quake*. Szövegkönyv. New York, 2012, 1. Rákóczy Anita fordítása.



és álomvilágot teremt – mintha mindent tejüvegen keresztül látnánk és hallanánk. Két élő színészt is használ, de minden hang és szöveg felvételről megy.

A fekete felületből jobbra kihalad egy keskeny, hosszú téglalap a négyzetes oldallapból – tolóajtó. Fürdőszoba, benne piros ruhás nő áll. Élő színész. Megvilágított, harisnyás lábak. Ölében fekete doboz. Majd balra lent egy kanyargós lépcsőház, amolyan pesti bérházba illő: a Komura-báb kopogó lépteit halljuk, ahogy lassan, bottal a kezében kaptat felfelé a három emeleten. A következő ablakban Komura és felesége tűnik fel. A nő öt napig nézi a földrengésekről szóló közvetítést a tévében. Közben egy szót sem szól. Falat emelt köré a csönd. Komura nem tudja áttörni. Mire aztán a hatodik napon, vasárnap hazaér a munkából, a felesége eltűnik. Elhagyja a férfit. Ír pár sort búcsúzóul: „Soha nem jövök vissza. Az a baj, hogy soha nem adsz nekem semmit. Nincs benned semmi, amit adhatnál. Jó vagy és kedves és jóképű, de együtt élni veled olyan, mintha az üres levegővel lennék. Kérlek, ne keress.”²

Ekkor ismét fordul a kocka. A piros ruhás nő fekete dobozból kisebb fekete dobozt vesz elő. Középen ablak nyílik – Komura feladatot kap: utaznia kell, és egy kis csomagot kell átadnia valakinek. Majd reptéri hangok, gyanús nevetés, szemünk előtt a küldemény, a fekete kocka. „– Egyedül csomagolta a bőröndjét, uram?” – kérdezi a stewardess, hajában fekete négyzet alakú csat. Nincsenek véletlenek. Közben repülők szállnak föl-le, emberi alakok árnyai közelednek, és tűnnek el a tejfehér közepső ablakban.

Fordul a kocka. Rockzene távolról. A sötétben először vékony fénycsík jelenik meg, majd „legördül” a megvi-

lágított felület, mint egy redőny. A StarBOX Caféban vagyunk. A Komura két nővel, Keikóval és Shimaóval beszélget. Átadja nekik a dobozt, teljesíti a küldetést.

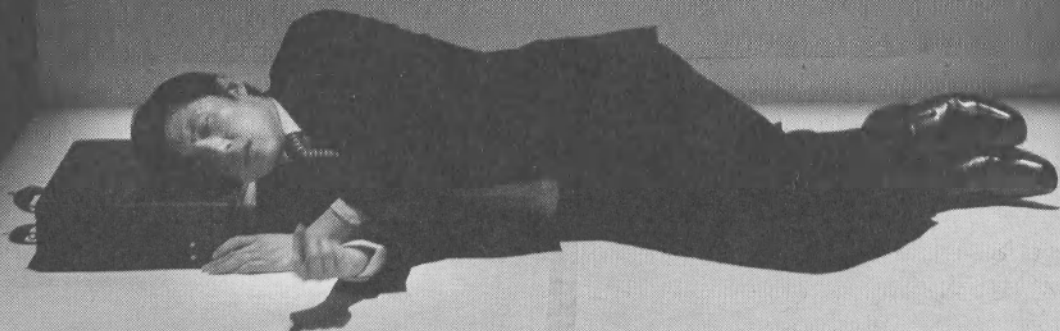
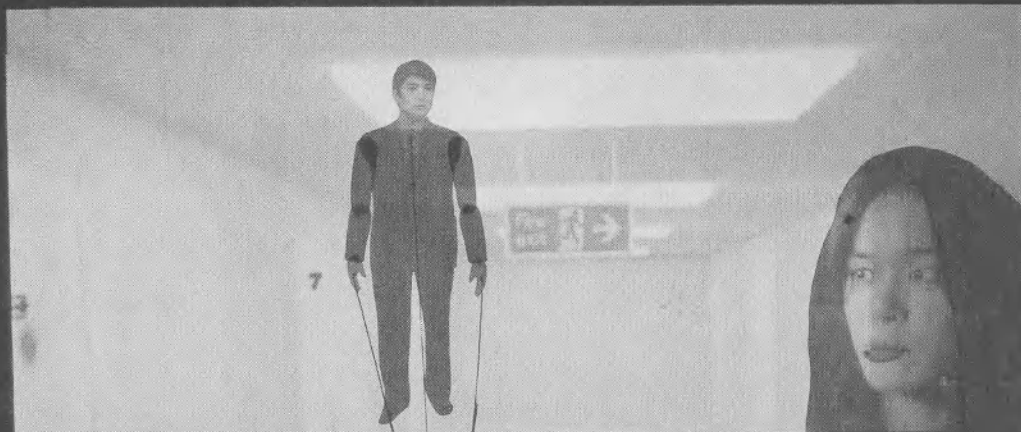
Az ablak ismét „legördül”. Új kép. Evőpálcikák árnyéka mozog: egy kocsi ablaktörőli. A nők tovább faggatják Komurát a feleségéről, miközben ő úgy érzi, mintha egy mosógépbe zárták volna. Piros lámpák. Autóban. A teteje buborékfólia. Majd a piros ruhás nőt látjuk, felülről lógó fekete dobozzal.

Sziránahangok. Megérkezünk a Love Hotelba. Keiko és Shimao ide csábítják Komurát. Sugdolóznak. Megbeszéljük, ki maradjon vele éjszakára. Keiko néhányszor feldobja a levegőbe a fekete dobozt, és távozik. A hotelszobában hátul tévéképernyő, Shimao bekapcsolja, kikapcsolja. Közelednek egymáshoz. Távolodnak. Lassú tánc az *I am so in love with you* című számra. Csak állnak és ringatóznak. Oda-vissza. Játsszik a kezük – a nőé kígyófej.

Komura számára fontos ez a helyszín. Shimao beszélgetni próbál vele. A feleségéről. Az előadás kezdete óta először foglalkozik vele valaki. Komura valamire érdekes ennek a lánynak. Aki elmond neki egy medvés történetet, mikor egy volt barátjával felmentek a hegyekbe, és szeretkezés közben felváltva rázták a csengőt, hogy ne egyék meg őket a medvék. Komura először nevet. „– Engedd el magad, tanulj meg kicsit jobban élvezni az életet – mondja Shimao. – Úgy értem, mi van, ha holnap jön egy újabb földrengés. ... Senki nem tudja, mi fog történni.”³

² KIRÁLY Anna: i. m. 2.

³ Uo. 5.



Szexhangok. Közben a piros ruhás nő kis fekete dobozból újabb fekete dobozt emel ki. Mindig van egy még kisebb fekete doboz. Megjelennek a meztelen Komura és Shimao felsőtestének bábjai. A férfinak többszöri próbálkozásra sem sikerült a nővel lefeküdnie. Ilyesmi még soha nem fordult elő vele. „– Biztos a feleségedre gondoltál.” „– Aha.” Aztán a közelség. A test melege. Kényszerű megnyílás. Mint az ürités, olyan automatikus. Rossz mondatok rossz helyen. Komura szorongani kezd. „– Mi lehetett abban a dobozban, amit elhoztam ide?” „– Hát érdekel? ... Most, ilyen hirtelen?” ... „– Igen, ilyen hirtelen.” „– Vajon miért éppen most kezdett el érdekelni? ... Megmondom neked, miért. Mert abban a dobozban van bezárva az, ami benned volt. Nem tudtad ezt, amikor idehoztad, és odaadtad Keikónak saját kezűleg. Most már soha nem fogod visszakapni.” Füttyül a szél. Egy szív dobozását hallani. Shimao nevet. „– Csak vicceltem.”⁴ Elbizonytalanít. Demisztifikál.

Ekkor a piros ruhás nő kilép a nyílásból, ahol addig részleteiben láthattuk egy-egy villanásra. Az emberi test teljes életnagyságban erős, fenyegető hatást kelt a kockába zárt virtuális valóság után, ahol még az élő színész is elidegenített, bábszerű. Megáll előttünk. Kezében kis fekete doboz fénylő szélekkel – belülről világít. A díszlet kicsinyített mása. Nem szólal meg. Magassarkújában elhagyja a játékteret, és viszi magával Komura belsejét.

Fordul a kocka. Egy öltönyös, aktatászkás férfi bejön a színpadra. Ellentétes irányú mozgás ugyanazon az úton. Tökéletes szimmetria. Ő a második élő színész, Komura testi mivoltában. Egyszerre a fekete díszlet nézőtér felé eső fala leesik – világító fehér felület tárul fel, egy kocka alap- és oldallapja, amely kilencvenfokos szögbe fogja a liftbe szorul Komurát. Gondolatait

⁴ Uo. 6.



a föld alá, és küzdjenek minden erejükből, hogy megmentsek a várost a földrengéstől.

Komura nem túl lelkes. „– Tudod, én csak egy átlagos férfi vagyok. Kevesebb, mint átlagos. Nincs senki, aki szeretne. ...Botfűlű vagyok, rövidlátó és asztigmias. És tudod, mit? ... Üres vagyok.” De Béka hajthatatlan: „– Ezt a várost csak egy olyan ember mentheti meg, mint te vagy, és a magadfajta miatt akarom megmenteni.”⁵ Reszelős a hangja, a nevetése. Mikor Komura a részletekről kérdezi, Béka annyit felel csak, hogy „hallgatni arany”. Hozzáteszi, hogy ha Komura meggondolná magát, és elszaladna az utolsó percben, egyedül nagyjából annyi esélye lenne a küzdelemre, mint Anna Kareninának arra, hogy a gyorsuló vonatot legyőzze.

Megbeszéljük, hogy munka után találkoznak az alagsorban a kazánház előtt. De Komura sosem érkezik meg, mert beszorul a liftbe, és leövik. Egy különös kórházban ébred fel. Videobejátszás egy hosszú folyosóról, mindkét oldalon magas faajtók, szorongató karkai fények, fém szobaszámok, amelyek nem sorrendben követik egymást, a 123-as kórterem a 7-es mellett van. Egy nő szája mozog, a nővér lehet. Vészkijárat. Valami nem stimmel ezzel a hellyel. Eközben az öltönyös férfi színész a földön fekszik, a fehér felületen, a liftben. Eszméletlenül. Így találtak rá. Kiderül, hogy valójában nem lőttek rá, álmodta az egészet.

Nyugtalan az ébredés. Komura ugyan nem biztos abban, mi álom és mi valóság, de tudja, hogy nem tett meg valamit, amit megígért. Lekéste a találkozót. De Béka nem hagyja sokáig kétségek között: meglátogatja a kórházban, illetve áttetsző teste egyszer csak ott terem. Megköszöni Komurának, hogy álmában olyan bátran küzdött mellette. A csata képzeletben zajlott, ez volt a harc terepe. Béka csak így, Komura barátságával és kitartásával tudott győzni a föld alatt. Százötvenezer embert mentettek meg a földrengéstől. De ez Béka életébe került. Kifáradt egy kicsit. Ledőlne tizenöt percre. Aki idén meghal, annak már jövőre nem kell – így szól Murakami Shakespeare-parafrazisa.

Komura nem emlékszik semmire. Arra sem, amit elveszített, arra sem, amit megnyert. Úgy lett hős, hogy átaludta. Béka volt az egyetlen, aki valamiért különlegesnek találta, aki hitt benne. Nem marad más, mint a nők torz nevetése, a szél és a lift, ahogy folytatja lehetetlenül lassú útját lefelé.

Ha Király Anna rendezői világát erősen vizuálisnak nevezzük, hiányérzet fog el – új szavakat kell találni rá. Királynak képi nyelve van – minden egyes művészi, rendezői közlése látványban fogalmazódik meg. Nincs benne fölösleges vagy öncélú elem. A csupasz szöveg és a filmes hangvilág tökéletesen illeszkedik ahhoz, amit látunk, de a vizuális mozzanatok, az ismétlések, a képi humor, a kifogyhatatlan látványbeli ötletek építik fel az előadás értelmezésbeli rétegeit, és teszik a befogadást egyszerre feledhetetlenné és a verbális színházhoz szokott néző számára nehezen megragadhatóvá. A szöveg, a színész, a báb, a hang mind szerves alkotóelemek, mégis a történetek a vizualitás síkján zajlanak a *The Quake*-ben.

Király kevés jelzessel dolgozik, de azok életbevágóan fontosak. A *The Quake* álomszerű mesevilága bármennyire szürreális, mégis megadja a nézőnek a tájékozódási pontokat, különbséget tesz jó és rossz között, illetve sejteti, hogy egyszer volt köztük különbség. A néző belekerül egy árnyékokkal tagolt, végtelenül letisztult vizuális térbe, ahol bűn és bűnhődés léteztek valaha, és legalább a békák olvasták az *Anna Kareninát*. A történetben e fogalmak után vagyunk, nyomasztó utóíztt hagytak maguk után – összekeveredett a fekete a fehérrel, az ember kószál erre-arra, úgy van, mint József Attila szerint a magyarok az 1920-as években, „elhagytuk valahol köedényeinket”,⁶ észre se vesszük, hogy van saját közepünk, amíg el nem játsszuk. Aztán kapnánk utána kétségbeesetten, de már késő. Egy piros ruhás nő elfutott vele.

⁵ Uo. 9.

⁶ JÓZSEF Attila: *Magyarok*. In *József Attila költeményei*. Helikon Kiadó, Budapest, 1990, 171.

felvételről halljuk. Valami nem stimmel ezzel a hellyel. Ki kell jutnia innen. Nem tudja, hogy a lift felfelé megy-e vagy lefelé, vagy áll, annyira lassú. De biztos, hogy ez nem lehet véletlen, őt szántsándékkal helyezték ide. Komura érzékei nem csalnak: hamarosan megszólítja egy átlagosnál jóval nagyobb béka, a Béka. Bábja mintha egy békatest röntgenképe lenne. Elnézést kér a zavarásért, de sürgős ügyben kell Komurával beszélnie. Pontosan egy nap múlva hatalmas földrengés lesz, szörnyű pusztításra és százötvenezer halottra lehet számítani – közben a háttérben egy tömegkatasztrófa látomászerű képei, lángoló kisautók, tűz, káosz. Béka azt javasolja, hogy ők ketten szálljanak le

Kiss Gabriella

„Tessék felébredni!”



A Szabó István rendezte *Álmodozások kora* végén az ébresztőszolgálat üvegkalickákban ülő munkatársain fut végig a kamera, s a napfényes reggeli képet egy monoton ismétlődése fagyasztja meg: „Tessék felébredni! Tessék felébredni!” Az 1964-ben forgatott film újranézése ismét csak igazolja azt a közismert tézist, mely szerint nagyon sokféle indítatásból fordítjuk arcunkat a múlt felé, és az

odafordulás aktusa az idő kutatásának számtalan intézményében képes tárgyasulni. A radikális kritikát fel nem vállaló, értelmiségi kívülállás működésképtelenségének metaforája ugyanis 2012-ben olyan tükör, amelyből már nem csupán az illúziókkal való leszámolás fájdalmas arca, hanem a kiszámítható biztonságot ígérő klausztofóbia kora néz vissza ránk, választ adva a „Miért csináltuk?” kérdésre.¹ Hiszen aki a múlttal foglalkozik, mindig változásban lévő önmagával konfrontálódik. Következésképp a kiállított, bejárt vagy éppen megírt történetek befogadját mindenekelőtt az érdekli, hogy „a holtakkal folytatott párbeszéd” milyennek mutatja azt a „jövőt, amelyet velük együtt eltemettek”.² Hogyan válik az adott kiállítás, épület vagy éppen színház-történeti dokumentum a nézés vagy olvasás olyan jelenévé, amely nemcsak kielégíti a tények, adatok, nevek megismerésére vágyók kíváncsiságát, hanem úgy teszi láthatóvá az emlékezetet, hogy közben szembesít annak szerkezetével, az emlékeket kiválasztó és strukturáló döntések okaival, illetve következményeivel. Másképp fogalmazva: ha az idő kutatója tisztában van azzal, hogy a megtörtént eseményekre csak itt és most lehet/kell emlékezni, akkor azok a kérdések izgatják, amelyek olvashatóvá teszik a múlt vele együtt élő és általa felfedezett nyomait.

Mi végre foglalkozik tizenhat, éppen 2011-ben alkotóközösséggé váló szakember színház és diktatúra történetének XX. századi fejeze-

tével?³ Lengyel György szerkesztői előszava azt hangsúlyozza, hogy a tanulmányok köteté rendeződése során egyértelművé vált: „a diktatúrák teremtette szituációk [...] függetlenül attól, hogy milyen eszmék nevében vagy milyen nemzeti sajátosságok között jöttek létre, mint ha egymást másolták, egymást tükrözték volna” (9.). Vagyis a totalitárius rendszerek színházi kultúrájának közös vonásai (az ideológiai hasznosság kritériumának való megfelelés, a cenzúra működési mechanizmusai, a történeti és neoavantgárd kísérletek megfojtása, a kettős beszéd hatásmechanizmusa, továbbá az illegálitásban vonulás, a kivándorlás, a kollaborálás) azért válnak tizenhatsz különböző elemzés tárgyává, mert együtt tudnak választ adni arra a kérdésre, hogy mi és hogyan segítette, illetve akadályozta a vezérelvű rezsimeket a nemzeti gondolkodásmód homogenizálásában.⁴ A kötetet tehát azzal az elvárással kezdjük el olvasni, hogy a modernitás diktatúráiban megélt múltra vetett pillantások kereszttüzeiben és a különböző színházi hagyományok másságára/azonosságára koncentrálnak ki „a 20. századi színház örökségének” (10.) tekinthető (vagyis itt és most égető) problémák.

Nos, két írás konkrétan megnevezi, egy pedig példaértékű következetességgel artikulálja is ezt a hatástörténeti horizontot. A német megszállás alatt működő francia színházról írtak (még a túlzott anekdotikusság ellenére is) annak a rendkívül veszélyes emlékezet-

¹ Vö. György Péter: *Kádár köpönyege*. Budapest, Magvető, 2005, 7–87.; Uő.: *Apám helyett*. Budapest, Magvető, 2011, 66.

² Alexander Kluge: *Ich bin ein Landvermesser. Gespräche mit Heiner Müller. Neue Folge*. Hamburg, Rotbuch, 1996, 158.

³ Balogh Géza (*A cseh és szlovák színjátás a német és szovjet megszállás alatt*), Domsa Zsófia (*A skandináv színház és színházi emberek a II. világháború éveiben*), Gajdó Tamás (*Színház és diktatúra – Magyarországon*), Gerold László (*Diktatúrák packázásai a délszláv térségben 1920-tól máig*), J. Győri László (*Színház a Harmadik Birodalomban; Színház az NDK-ban*), Benedikts Kalnacs (*A lett színház*

a totalitarizmus idején), Kiss Ilona (*A sztálinizmus színháza 1927–1953*), Kiss Tamás Zoltán (*A spanyol színház a Franco-korszakban 1936–1975*), Kötő József (*Színház a totalitarizmus markáiban 1945–1989*), Lakos Anna (*A francia színház a német megszállás alatt*), Lengyel György (*Az Amerika-ellenes Tevékenységet Vizsgáló Bizottság/Az amerikai színház és film; A levert forradalom utáni színházi élet kezdetei 1970-ig*), Aušra Martišiūtė (*A kulturális ellenállás legendái a litván drámaírásban és színházban*), Pályi András (*Lengyel színház 1939–1989*), Radnóti Zsuzsa (*A hetvenes–nyolcvanas évtized*), Jaak Rähesoo (*Az észti színház hosszú fogsága az elnyomó hatalmak*

börtönében), Török Tamara (*Az olasz színház és a fasizmus érdekházassága*).

⁴ „Minden vezérelvű rezsimek jellemzője: leszámolni – sokszor kegyetlenül – a szellemi ellenségekkel, megtörni az egyéniségeket, hogy homogenizálni lehessen a »nemzeti gondolkodásmódot«. [...] Totalitárius rendszerben a színház a »nemzetmentő eszmény szószéke« lesz. Éppen az élő kapcsolat és az élő hatás miatt.” *Szemleinkvizíciók*. Lengyel György a diktatúra ördögi módszereiről. Karácsony Ágnes interjúja. <http://www.168ora.hu/itthon/diktatúra-lengyel-gyorgy-rendezo-szinhaz-cenzura-mussolini-mccarthy-80735.html> (2012.08.12.)

politikának a horizontjából válnak érdekessé, melyet a hetvenes–nyolcvanas évekig az ellenállás mitizálása éltetett (65.). Az olasz fasizmus kulturális forradalmának tárgyalása igazolja azt a tézist, mely szerint a demokratikus Olaszország által átörökített színházi intézményrendszer a Mussolini-kormány egyértelmű és pozitív örökségének tekinthető (35.). A *Szobaszínház és függetlenségi eszme* címet viselő tanulmányban viszont azért sikerül pontosan elemeznie az egyenes (politikus) beszédként értelmezett neoavantgárd színházi kísérletek tradícióképző szerepét, mert a színházi események realista (vagyis ideológiailag többszörösen determinált) azonosítását elbizonytalanító-felforgató térkonceptió vizsgálatára építi történetének narratíváját. Pályi András munkája egy 1984-es vendéjátékból kiindulva és a XIX. századi lengyel irodalomban megszövegeződő függetlenségi eszme megszólaltatása révén helyezi ismeretlenül ismerős perspektívába nemcsak Kantor és Grotowski alakját, hanem a kortárs rendezői színház önértelmezése szempontjából megkerülhetetlen avantgárd folytonosságot is.⁵ Általában véve azonban egyet kell értenünk a magyar színház hetvenes–nyolcvanas éveiről „a lajstromozás igényével” író Radnóti Zsuzsa véleményével, mely szerint „a tanulmányok írói a részletesen tárgyalt diktatórikus korszakok után röviden, nagy vonalakban áttekintik a következő időszakot is, többnyire 1989-ig” (400.). A kötet

társzerkesztőjének ezt a meglátását leginkább az a feltűnően azonos szövegszerkesztési eljárás igazolja, amely vagy az utolsó bekezdésekben jelzi, vagy „utóiratok” (276.) és „epilógusok” (383–400.) formájában biggyeszi az írás végére a gondolatmenet(ek) kiindulópontjaként kezelendő meglátásokat. Azokat a szempontokat, amelyek alapvetően megkérdőjeleznék a rendszerváltások történelemtudományban rögzített évszámának színháztörténeti relevanciáját, viszont lehetővé tennék, hogy az egykori előadások nézőinek – nem biztos, hogy kronologikusan szerveződő – színházi emlékezetét (re)konstruálva íródjon meg a XX. század színházának ez a története. Ily módon a kardinális volta ellenére csak lábjegyzetben elhelyezett észrevétel a színháztörténet-írás kortárs koncepciói szempontjából kifejezetten éles kritikát fogalmaz meg. A könyv célközönségét alkotó, saját színházi hagyománya iránt érdeklődő, magyar anyanyelvű olvasó számára pedig egyértelművé teszi: vagy nem kéri számon a koncepciót, és fontos adatokat közlő lexikonként használja a kötetet, vagy pedig nekilát a *Színház és diktatúra* cím önálló értelmezésének – a kötet mentális újraszerkesztésének.

A XXI. század elején már-már közhelynek tekinthető az a historiográfiai tézis, mely szerint egy színháztörténetet csakis a múltbeli előadásoknak a teatralitás akkori és mindenkori fogalmaira reflektáló történeteként lehet megírni. Vagyis

a forráskezelés módját vizsgálva, egyfelől azt a kérdést kell szem előtt tartani, hogy mit érthettek az adott kor/kultúra nézői „színházon”, másfelől érzékelhetővé kell tenni az egykori nézés eseményszerűségét.⁶ A kortárs európai rendezői színház önértészt meghatározó performatív fordulat, illetve a kortárs kulturális aktivitás olyan metaforáinak ismeretében, mint a „látványosság társadalma” vagy a „tévedemokrácia”, érthetetlen, hogy még az említés szintjén sem kerülnek szóba a diktatúrák minden napjainak olyan közismerten színházszerű jelenségei, mint a jól dokumentált „rendezői elvek” alapján színre vitt politikai nagygyűlések és ünnepek. Pedig a diktatórikus rezsimek (és a nyílt politikai ellenállás) önreprezentációinak összehasonlító elemzése segíthetett volna abban, hogy a kötet ne hagyja teljesen figyelmen kívül azokat a náci, illetve szovjet diktatúrák hasonlóságaira,⁷ illetve különbségeire⁸ vonatkozó kérdéseket és válaszokat, amelyek Hannah Arendt 1951-ben íródott (és húsz éve magyarul is olvasható) könyve óta közismertek. Ennek a problémakörnek a mellőzése két okból is érthetetlen. Egyfelől azért, mert a sztálinizmus színházával foglalkozó tanulmány explicite felhívja rá a figyelmet (181.), továbbá nem lehet nem észrevenni, hogy az ész, lett és litván színházról szóló írások milyen szélsőségesen eltérő álláspontokat képviselnek ez ügyben. Másfelől azért, mert a nemzetiszocialista, a fasiszta, illetve a lengyel

⁵ Vö. pl. Jákfalvi Magdolna: *Avantgárd – színház – politika*. Budapest, Balassi, 2006.

⁶ A kortárs színháztörténet-írás ezen alaptéziseihez lásd Imre Zoltán: *Színházak – Történetek – Alternatívák*. A színháztörténet-írás és -kutatás lehetőségei és problémái. In uő. (szerk.): *Alternatív színháztörténetek. Alternatívok és alternatívák*. Budapest, Balassi, 2008, 15–46.; Philip B. Zarilli, Bruce McConachie, Gary Jay Williams, Carol Fischer Sorgenfrey: *Theatre Histories. An Introduction*. New York, Routledge, 2010; Jan Lazardzig, Viktoria Tkaczyk, Matthias Warstat: *Theaterhistoriografie. Eine Einführung*. Tübingen, Basel, Francke, 2012, 1–86.

⁷ Pl. „Az egyetlen szabály, amelyben egy totalitárius államban mindenkinek bizonyosnak kell lennie, az az, hogy minél láthatóbbak a kormányzati szervek, annál kisebb a hatalmuk, s minél kevesebbet lehet tudni valamely intézmény létezéséről, az végül annál hatalmasabbnak bizonyul. Ez a titokzatosság és egyben rettegett hatékonyság jellemezte mind a sztálini, mind a hitleri erőszakapparátusokat.” Hannah Arendt: *A totalitarizmus gyökerei*. Ford.: Braun Róbert et. al. Budapest, Európa, 1992, 498.

⁸ Pl. „Az alkotmányos-pluralista rendszerrel háromféle politikai rendszer állítható ellentétbe. Az egyik inkább a pártok pluralizmusával, mintsem az alkotmányossággal helyezkedik szembe

[erre példa a Salazar-féle portugál rendszer]. A második szintén ellensége a pártok pluralizmusának, de híve egy forradalmi párt létezésének, amely majd az állammal olvad össze: ez a hitleri rezsime esete. Végül a harmadik típus ugyanúgy ellenséges a többpártrendszerrel, és ugyanúgy összekapcsolódik egy forradalmi párttal, mint az előző, de ebben az esetben a forradalmi-monopolisztikus párt elvi célja a társadalomnak egyetlen osztályban való egyesítése. [...] a demokratikus-liberális eszmét a pártharcok kiküszöbölésével fogja beteljesíteni.” Raymond Aron: *Demokrácia és totalitarizmus*. Budapest, L’Harmattan, 2005, 151–152. Ford.: Kende Péter.

diktatúrákról írott szövegek foglalkoznak is azokkal az adott színházi aktivitás szempontjából ideáltipikusnak is tekinthető jelenségekkel – a *Thingspiel*-mozgalom (21–25.), a Thespis kordéi (44–46.), illetve a templomokban zajló események (335.) –, amelyek látványosan átlépi a teatralitás klasszikus fogalmának határait. Mi több: mivel megszólaltathatóak lennének az ún. (*Anti*)*Heimatliteratur* dramatikus hagyományának, illetve a tömegszínház/művészszínház kapcsolatának egészen kortárs horizontjából, az adott szövegen belül a szóban forgó kultúra (egyik) dramatikus és színházi modelljévé válhatnának.

A kötet koncepciója szempontjából ehhez hasonlóan feldobott, ám el nem kapott labda az (ún. jelen társadalmi folyamataira a reprezentáció szabályai szerint reflektáló) politikai színház és a színház (a megszo-kott nézői szokásrendek, pozíciók kockáztatásán alapuló) politikusságának meg(nem)különböztetése.⁹ Pedig ez a hazai színháztudományi diskurzusban is használatban lévő fogalompár nem csupán az olyan jelenségek esztétikai reflexióját segítené, mint ellenállás és megalkuvás, egyenes és kettős beszéd vagy épp a tűrések és tiltások ritmusa. Hanem lehetővé tenné, hogy például az 1920-as–30-as évek Németországában, illetve az 50-es és 60-as évek NDK-jában bekövetkező eseményeket ne csupán önmagukban érdekes pozitív tények soraként olvassuk, hanem képesek legyenek megmagyarázni a német színházi kultúra tradicionálisan kísérletező jellegét, illetve olyan élő klasszikusok diktatúrákon átívelő életművét és formanyelvét, mint például a Volksbühne Frank Castorfja. (Ehhez persze J. Győri Lászlónak két tanulmány helyett egyet kellett volna írnia, a kronológiánál sokkal érdekesebb modellnek tekintve a Reichstag felgyújtásának napján emigráló és az Amerika-ellenes Tevékenységet Vizsgáló Bizottság előtti „alakítását” követően a vasfüggöny keleti oldalán megkerülhetlenné váló „szegény B. B.” alakját.) Arról nem is beszélve, hogy talán folyamatosan figyelmeztetni tudta volna a színháztörténészként múltbeli előadások elemzésére is hivatott szakembereket arra, hogy filológiai és etikai szempontból egyaránt mennyire fontos a modellértékűnek tartott előadás-szekvenciák láttatása, leírása, részleges (re)konstrukciója. (A kötet talán legnagyobb hiányossága, hogy ez csak hébe-hóba – például Mejerhold és Harag György rendezései kapcsán – és akkor is csak töredékesen valósul meg.)

De legalább ennyire fájdalmas annak az erdélyi, szlovák és délszláv (illetve más szempontból a balti népekről szóló) fejezet közös kérdésfeltevéseként kínáló szempontnak az elmosódása, miszerint a kisebbségi kulturális örökség és identitástudat elnyomásának esztétikuma milyen összefüggésbe hozható azzal a ténnyel, hogy a Monarchia többnyelvűségének, vallásainak, földrajzi távolságainak és eltéréseinek ta-

pasztalata volt a magyar nyelven beszélők szinte egyetlen kultúraközi ismeretrendszere. E mindhárom szövegben felsejlő problémakör színházi reflexiója ugyanis izgalmas emlékeztörténeti kontextusa lehetett volna a magyar színházzal foglalkozó tanulmányoknak. Hiszen a Kádár-rendszer idilljét éltető amnézia örökösei számára nagyon is ismerős az a centralizált emlékeztetpolitika, amely tartósan csak diktatórikus rezsimekben, rövid ideig viszont bárhol (például az ötvenes évek Franciaországában és Nyugat-Németországában) működőképes lehet.¹⁰

Vajon mi akadályozhatta meg a kötet szerkesztőjét abban, hogy észrevegye ezeket az általa gondozott szövegekben megfogalmazódó, ám ki nem bomló és koncepcióalkotó tényezővé sem váló szempontokat? Nos, Lengyel György nem véletlenül kezdi „A kordé” című előszavát a Giorgio Strehler rendezte *A hegyek óriásai* záró képeinek leírásával, s tünetértékű, hogy nem is ragál Török Tamara az övétől eltérő Pirandello-értelmezésére (44.). Nyíltan felvállalja, hogy esztétikum és politikum kérdése csak és kizárólag „a totalitárius rendszerek és az adott országok színházi élete közötti konfliktusok” (7.) szempontjából érdeklí, ami mintegy előrevetíti az áldozat/hóhér, gyáva/bátor dichotómiák során alapuló megközelítést. E kizáró ellentétek igényes reflexiójára és egymásba omlasztására kínált volna lehetőséget azoknak a hatalmi formációknak, aszimmetrikus társadalmi viszonyoknak a vizsgálata, amelyek mindig is meghatározzák a nézők és a játékosok együttes testi jelenlétének valamennyi tényezőjét, s amelyek alapkoordinátái máig (!) pontosan rögzíthetők a mejerholdi biomechanika és a sztanyiszlavszkiji Módszert kisajátító szocialista realizmus tengelyein. (Erre utal egyébként a konfrontáció keretfeltételei kapcsán ismét csak Radnóti Zsuzsa [392.], s valószínűleg ezért nem furcsállta senki, hogy a *Tenyér és ököl* című tanulmány korszakhatárát nem a peresztrojka és a glasznoszty, hanem Sztálin halála jelöli ki.)

A másik utat viszont épp Lengyel Györgynek az amerikai negyvenes–ötvenes évek McCarthy-izmusával foglalkozó írása körvonalazza. Az Amerika-ellenes Tevékenységet Vizsgáló Bizottság működése révén demokratikus keretek között létrejött „belső mentális diktatúra” és „szellemi inkvizíció” története ugyanis érzékenyen és olvasmányosan ábrázolja azt a három viselkedési modellt, amelyek egy, a 2008-ban megjelent *Színházi emberekkel* rokon, ám az alkotói közösségnek köszönhetően elméletileg és történetileg reflektáltabb koncepciót artikulálhatnának.¹¹ Hiszen ha a „hollywoodi tízek”, Elia Kazan és Bertolt Brecht döntéseiről, továbbá *A rakparton* és *A salemi boszorkányok* esztétikumáról nem a kötet második, hanem első fejezeteként olvashatnánk, izgalmas és kontinenseken átívelő párbeszédbe kezdhetne az eisenhoweri éra világával a mejerholdi és a sztanyiszlavszkiji sors közötti tragikus különbség, a *Legyek* színrevitelére vállalkozó Charles Dullin ellentmondásossága vagy éppen Jindřich Honzl életútja.

E koncepció legnagyobb nyertese az a magyar színházzal foglalkozó fejezet lett volna, amelyet a kötet recenzensei a leggyengébbnek tartanak. A könyvet információértéke miatt „lehetetlenül izgalmasnak”

⁹ Vö. pl. Jacques Rancière: *Esztétika és politika*. Budapest, Múcsarnok, 2009. Ford. Jancsó Júlia; Jean-Louis Pierson; Hans-Thies Lehmann: *Posztdramatikus színház*. Budapest, Balassi, 2009, 192–211. Ford.: Schein Gábor.

¹⁰ Vö. György Péter: *Kádár köpönyege*, 29.

¹¹ *Szellemi inkvizíciók*, i. m.

minősítő Nánay István szerint ugyanis „az adott terjedelmén belül jőszerivel csak azokat az adatokat és összefüggéseket lehet közölni, amelyek a hazai olvasó számára többé-kevésbé ismertek, tehát a könyv mintegy hetedét kitevő rész számukra nem szolgál olyan meglepő és elgondolkodtató újdonságokkal, mint a többi fejezet zöme”.¹² Ha azonban a Gajdó Tamás írásából megismert tényeket az amerikai színházzal és filmmel foglalkozó fejezet „drámaiságának” tükrében olvassuk, akkor felfigyelünk arra, hogy a 365. oldalon fettel szedve áll előttünk az a szempont, amelynek kibontása a hazai színháztörténet-írás egyik nagy adós-

¹² Nánay István: „Csend, ha mondom!” Színház és diktatúra a 20. században. <http://www.revizoronline.com/hu/cikk/3519/szinhaz-es-diktatura-a-20-szazadban/> (2012.08.12.)

¹³ Ljudmila Ulickaja: *Imágó*. Budapest, Magvető, 2011, 498. Ford.: Goretity József.

¹⁴ Továbbá az, hogy a kötet eszmei és felelős szerkesztői miért nem vették a fáradságot az olyan bevett színháztörténeti terminusok egységesítésére, mint például a kötetben hol „költői-lélektani színháznak” (271.), hol „naturalisztikus-verisztikus” stílusnak (283.) nevezett lélektani realizmus, továbbá az olyan meglehetősen vitatható ex cathedra kijelentések felülvizsgálatára, mely szerint Max Reinhardt teremtette volna meg „a” rendezői színházat (31.), és a sor még hosszsan folytatható.

sága. Arról a „politizáló színészről” van szó, akinek a története nem Hitler vagy Sztálin hatalomra jutásával kezdődött, s nem is fejeződött be 1989-ben. Arról a mentalitástörténetileg izgalmas jelenségről, amelynek hatásos és sikeres, ám nem kizárólagos metaforáját alkotta meg a *Mephisto* kameramozgása, amely a színházi színész munkájának nyilvános voltára reflektálva fényképezte filmre a nem csak Gustaf Gründgensről mintázott Hendrik Höfngent. Színházi emlékezetünknek arról a súlyos hiátusról, amelyet az irodalmi kánonban Robert Antelme, Tadeusz Borowski, Primo Levi vagy éppen Esterházy Péter, Kertész Imre és Nádasy György definiált kulturális jelenségként – a politika pedig „magamagától kinőtt benne”.¹³ S ez az a pillanat, amikor a könyv és a (könyvészi sznobériával üdvözlendő szembeszegülő) lábjegyzetek nyújtotta információért őszintén hálás olvasóban joggal vetődik fel a kérdés: miért nem volt arra idő és energia, hogy egy következetes és aktív projekt munka során a tanulmányokban megfogalmazódó gondolatok és ötletek kidolgozott és kortárs horizontból érvényes koncepció mentén váljanak egy kötet részeivé?¹⁴

**Lengyel György (szerk.):
Színház és diktatúra a 20. században.**
Budapest, Corvina – OSZMI, 2011, 427p

Koltai Tamás

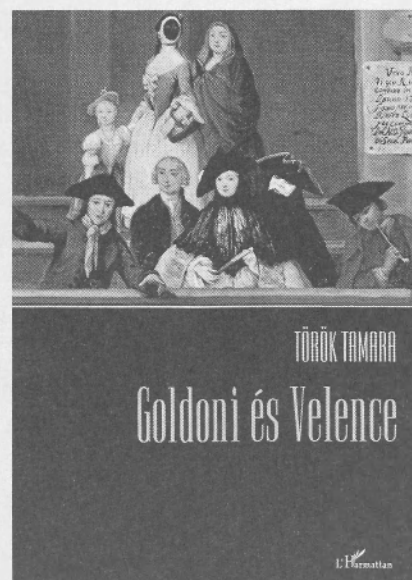
Goldoni- életműkönyv

Képzelnék el, hogy Pécssett néhány szerencsétlen körülmény miatt a korábbi majdnem húszról tizenhárom-tizennégyre csökken a színházak száma, ezek közül hét játszik rendszeresen, két „szézonban”, gyakran egymással párhuzamosan, úgy, hogy esténként hétezeren ülnek színházban, többek között egy ezernégyezer nézőtérrel. A hét színház ezerháromszáz-ezernégyezer előadást tart évente. A város lakossága erősen megoszlik két szerző, mondjuk, Spiró György és Egressy Zoltán között, a nézők két pártra szakadnak, a rajongótáborok esténként összecsapnak kedvencük iránti lelkesedésüktől hajva.

Ha mindezt összeadjuk, fogalmat alkothatunk Velence, e Pécsnél kisebb, száznegyvenezer lélekszámú város színházi életéről a XVIII. században. A számokat Török Tamara könyvéből vettem, csak Carlo Goldoni és Pietro Chiari nevét helyettesítettem be Spiróéval és Egressyével. (*Nota bene*: ki hallott eddig Chiariról?)

Hogy lássuk, mit jelentett a színház ott és akkor. A *Goldoni és Velence* című könyv erről kínál megkapó képet.

Erről is. A kitűnő dramaturg és fordító persze a drámaírókat állítja középpontba, de már e tekintetben is szélesíti látókörünket, hiszen legfontosabb megállapításainak egyikeként leszögezi, hogy Goldoni mindenekelőtt *színházi ember* volt, aki egyesítette magában a szerzőt, a „rendezőt”, a színházigazgatót és nem utolsósorban a reformert. Mint drámaszerző „az egyik első polgári értelmiségi, aki az írásból él”, és kenyérkereső foglalkozásnak tekinti a darabírást (ellentétben másikkal, Chiarinál sokkal ismertebb riválisával, az arisztokrata származású Gozzival, aki



„hobbyíró” volt, „ajándékba” adta a színháznak a műveit, és fölháborodott, ha a szerző részesedett azok bevételeiből, netán még ki is akarta adni a szövegüket).

Ahhoz, hogy jobban megismerjük Goldonit, a színházi embert, rendkívül fontosak azok a körülmények, amelyekkel reformerként szembeszállt, s amelyekről Török Tamara érdekfeszítően tudósít.

Velencei korszakában – mielőtt Párizsba költözött volna, hogy soha többé ne térjen vissza – Goldoni három színházhoz kötődött hosszabb-rövidebb ideig, amelyeknek más-más volt a karakterük, a közönségük, de még a színpadméretük is. (Az egyes egyházközségekre „jutó” színházak nevét a parókiákról nevezték el, talán ezért tartanak még ma is ott egyesek – gondolom én frivolan –, hogy templomnak nézzék a teátrumot.) Mindegyikhez más feltételekkel szerződött – az elsőnél négy év alatt évente nyolc komédiát és két melodramát kellett írnia, később ezeket a számokat valamelyest csökkentették –, és ezekhez alkalmazkodva taktikázta ki a reformjait. Színházat váltva például le kellett győznie az ott talált törzsközönség hagyományos elvárásait, amelyeken az előző társulat már túlhaladott (lám csak, volt arculatuk a színházaknak), de azzal is számolnia kellett, hogy az új helyen sokkal nagyobb a színpad, amelyen intim hatású darabjai kevésbé hatottak. Ennek megfelelően türelmesen alakította színészei stílusát és nézői ízlését. A Sant' Angelo Színházban „Goldoninak körülbelül nyolc évébe került, hogy alkalmassá tegye a társulatot az utolsó, »kórusszerű« környezetkomédiák eljátszására”, írja Török Tamara. (Nyilván nem volt minisztérium vagy önkormányzat, amely megakadályozta volna a társulatépítést azzal, hogy kirúgja Goldonit, és a helyébe ülteti a saját kliensét.)

Mi volt a lényege Goldoni reformjának? Röviden és leegyszerűsítve: az eltávolodás a maszkos színjátszástól, a commedia dell'arte állandó típusainak sztereotípiáitól, a megíratlan daraboktól, a rögtönzésektől – és közeledés a realizmushoz, a rögzített szövegekhez, a jellem- és környezetkomédiához. A korabeli velencei néző olyan embereket látott mindenhol, amilyen ő maga volt – kivéve a színházban. *Goldoni azt akarta, hogy a közönség magára ismerjen a színházban.* Ezt a feladatot csak lassú, szívós munkával lehetett teljesíteni. Török Tamara idézi Goldoni kommentárját a „bohóckodásból” kivezető út óvatos reformindításáról, arról, hogy kezdetben csak a címszerepet írta meg, a többieknek meghagyta a rögtönzést, és igyekezett összehangolni a színészek játékát, ami csak részben sikerült: „Nem újíthattam meg mindent egyszerre, ezzel csak magam ellen bősztettem volna a nemzeti vígjáték híveit; a kedvező alkalmas pillanatra vártam, hogy a lehető legvédelebberen, heves, frontális támadást indíthassak ellenük.”

A harc, akár a „rendes háborúban”, támadásokból és visszavonulásokból állt. Az író maga is bevallja, hogy sokszor volt kénytelen engedményeket tenni, visszatérni „a régi, rossz színházi hagyományhoz”. Mi leginkább a győztesen megívott harcok eredményét ismerjük, a realista Goldonit, *A kávéház* című, nálunk is gyakran játszott környezetkomédiával induló mesterműveket, *A terecskét*, *A chioggiai csetepatét*, *A fogadósnőt (Mirandolina)*, a *Karneválvégi éjszakát*, *A nyaralás trilógiáját*. (A több mint kétszáz Goldoni-darab majdnem felének élvezetesen megírt színopsziszgyűjteményét a könyv Függeléke tartalmazza.) Karak-

terüket így összegzi Török Tamara: „Goldoni realizmusa [...] a pontos környezetrajzot, a társadalmi viszonyok ábrázolását, az emberi együttélés részleteinek tanulmányozását és az emberekben zajló érzelmi folyamatok érzékeny bemutatását jelenti.”

Ez az eszmény élesen szemben áll Carlo Gozzi, Goldoni igazi, nagy riválisának szellemével. (Chiari csak a „népszerűségi mutatókat” tekintve ellenfél, mai terminussal ő a szórakoztató, „nézőbarát” színház képviselője, aki „rendkívüli érzékenységgel tudott alkalmazkodni a közönség elvárásaihoz, különösen a női nézőkéhez, és egyetlen célja volt, hogy a közönség igényeit kielégítse”.) Gozzi „ellenszínháza” Goldonival szemben a commedia dell'artéhoz való visszatérést szorgalmazta, egzotikus és „csodálatos” elemekkel kiegészítve. Gozzi úgy gondolta, „nem a valós életet kell megmutatni a nézőknek, hanem meg kell őket nevetetni, és minél messzebb vinni a Világ valóságától, vissza a gondtalan és ártatlan gyerekkor világába”. Megegett, hogy Goldoni Gozzi terepén próbálta fölvenni vele a harcot, például *A Jó szellem és a Gonosz szellem* című darabjában, „amelyben a szereplőit fantasztikus, varázslatos mesevilágba viszi. [...] A commedia dell'arte szereplők történetét nagy színpadtechnikai apparátust, színházi gépezeteket igénylő csodák, varázslatok színesítik.” Sok mindent megértünk abból, ahogy ezt a művét kommentálja: „Tiszta voltam vele, hogy e darabommal a hazai rossz ízlést támogatom, de szerettem volna még egyszer elnyerni honfitársaim tetszését, s így engedtem a csábításnak.”

A Gozzival való rivalizálás és a velencei színpadokon való háttérbe szorulás is azon okok közé tartozott, amelyek miatt Goldoni Párizsba költözött. A kétéves meghívásból végleges letelepedés lett. (A Velencétől vett búcsú érzékeny darabja a *Karneválvégi éjszaka*.) Kezdetben azt hitte, hogy folytatni tudja otthon megkezdett és sok tekintetben sikerre vitt reformjait, de csalódnia kellett: sem a közönség, sem a színészek nem bizonyultak alkalmasnak a ráhangolódásra. Szembesülnie kellett azzal, hogy élete, amely megszakítás nélküli masirozás volt a reform útján – maga használta ezt a kifejezést franciául írt *Emlékezéseiben* –, szakmai értelemben befejezetlen maradt. Ennek csak szimbolikus zöngéje, hogy „szegényen, szinte elfeledetten” halt meg.

Az utóbbi utalás a könyv kevés magán jellegű közléseinek egyike. Török Tamara csak annyiban foglalkozik Goldoni privát életével, amennyiben az szorosan kapcsolódik a szakmai életéhez. A *Goldoni és Velence* nem életrajzi könyv, hanem életműkönyv. A korabeli helyi viszonyokba ágyazott hatalmas oeuvre pompás feldolgozása. Szakmailag hiteles, élvezetes olvasmány.

Török Tamara: Goldoni és Velence.
L'Harmattan Kiadó, 2011.



A Felhők című előadás a nyitrai fesztiválon

Ctibor Bachratý felvétele

OPERA

MAGYAR ÁLLAMI OPERAHÁZ
HUNGARIAN STATE OPERA

2012 | 2013



Programajánló

január 18., 19., 20., 22., 23., 25., 27.
február 2.

A bolygó hollandi | R. Wagner |

szövegíró | Richard Wagner ▶ rendező | Szikora János
díslettervező | Szendrényi Éva ▶ jelmeztervező | Berzsenyi Krisztina

PREMIER

január 24., 26., 29., 31.
február 3., 9.

A trubadúr | G. Verdi |

szövegíró | Salvatore Cammarano ▶ rendező | Vámos László ▶ színpadra állította | Palcsó Sándor
díslettervező | Csikós Attila ▶ jelmeztervező | Vágó Nelly

február 1., 3., 5., 7., 10., 12.
március 7., 8., 9., 10.

Don Giovanni | W. A. Mozart |

szövegíró | Lorenzo Da Ponte ▶ rendező | Gianfranco de Bosio
díslet- és jelmeztervező | Nanà Cecchi

február 6., 8., 10., 14., 16., 17., 23.

Don Quijote | L. Minkus - M. Petipa |

zeneszerző | Ludwig Minkus ▶ koreográfus | Marius Petipa ▶ színpadra állította | ifj. Harangozó Gyula,
Pongor Ildikó, Fajth Blanka ▶ díslettervező | Csikós Attila ▶ jelmeztervező | Vágó Nelly

február 13., 15., 17., 19., 21., 24.
március 2.

Xerxes | G. F. Händel |

szövegíró | Niccolò Minato nyomán Silvio Stampiglia ▶ rendező | Kovalik Balázs
díslettervező | Horesnyi Balázs ▶ jelmeztervező | Benedek Mari ▶ koreográfus | Venekei Marianna