

SZÍNHÁZ

INTERJÚ:
Mundruczó Kornél
Alvis Hermanis
Térey János
Kiss Csaba
Balog József

Holt lelkek

TRAFÓ:
Gyűjtőpont

IN MEMORIAM:
Kézdy György
Hollósi Frigyes

392 Ft





Balázs Áron (Rosmer) és Elor Emina (Rebekka)

a Rosmersholm újvidéki előadásában



BIZALMI TŐKE
Gyújtópont a Trafóban
Schiller Kata felvétele

(5. oldal)



MUNDRUCZÓ KORNÉL
Proton Színház
Schiller Kata felvétele

(12. oldal)



JÚLIÁNAK MEG KELL HALNIA
Színművészeti Egyetem Miskolcon
Bócsi Krisztián felvétele

(36. oldal)

Magyar játékszín

- 2 Hermann Zoltán:**
Variációk a tétovaságra
A Holt lelkek
a Radnóti Színházban
- 5 Gerold László:**
„Elvégre emberek vagyunk...”
A Rosmersholm Újvidéken
- 8 Herczog Noémi:**
A közönség mint társadalmi modell
A Trafó Gyújtópont-sorozatáról

Interjú

- 12 Török Tamara: Elitkommandó**
Beszélgetés
Mundruczó Kornéllal

- 16 Proics Lilla:**
Beszélgetés a kritikáról
Térey János és Balog József

In memoriam

- 22 Tarján Tamás: Retemetesz**
Kézdy György 1936–2013
- 26 Kovács Dezső: Frici**
Hollósi Frigyes 1941–2012

Fórum

- 28 Hatházi András: Nullapont**
Gondolatok a színészről és annak neveléséről

Tánc

- 34 Péter Márta: A feltölthető idol**
Zorba-ballettek

Fesztivál

- 37 Kutszegi Csaba:**
Fiatalok SZEM-ével
Színművészeti Egyetem Miskolcon
- 41 Kutszegi Csaba:**
Sziget a könnyűségek tengerében
Beszélgetés Kiss Csabával

Világszínház

- 44 Néder Panni:**
Kopaszság, erdő, gyerekek
Beszélgetés Alvis Hermanisszal

A címlapon: Adorjáni Bálint (Orrjukov) és Rudolf Péter (Hlesztakov) a *Holt lelkek* előadásában a Radnóti Színházban. Schiller Kata felvétele

színház

MAGYAR SZÍNHÁZI TÁRSASÁG I. ORSZÁGOS SZÍNHÁZTÖRTÉNETI MÚZEUM ÉS INTÉZET

XLVI. évfolyam 4. szám
2013. április

Megjelenik havonta
XLVI. évfolyam
HU-ISSN 0039-8136

www.szinhaz.net

FŐSZERKESZTŐ: KOLTAI TAMÁS. FŐSZERKESZTŐ-HELYETTES: TOMPA ANDREA (világszínház). A SZERKESZTŐSÉG: CSOMOR MÁRTONNÉ (szerkesztőségi titkár); HERNER DÁNIEL (technikai munkatárs); KONCZ ZSUZSA, SCHILLER KATA (képszerkesztő); KUTSZEKI CSABA (tánc, színház.net). Szerkesztőség és kiadó (SZÍNHÁZ ALAPÍTVÁNY): 1126 Budapest, XII., Böszörményi út 30–32. D épület 1. lépcsőház, II. emelet 8.; Telefon/fax: 214-5937, 225-1775; (bankszámlaszám: 10402166-21624669-00000000), <http://www.szinhaz.net>; e-mail: szinhaz.folyoirat@t-online.hu; Felelős kiadó: KOLTAI TAMÁS

Terjeszti LAPKER Rt. és alternatív terjesztők. Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Rt. Hírlap Üzletág. Előfizethető a szerkesztőségben, közvetlenül a postai 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.

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

TÁMOGATÓK:
Nemzeti Kulturális Alap,
Magyar Művészeti Akadémia

MMA
MAGYAR MŰVÉSZETI
AKADÉMIA

A Hírlap megjelentetését a Magyar Művészeti Akadémia támogatja.



Magyar Színházi Portál
www.szinhaz.hu

Hermann Zoltán

Variációk a tétovaságra

A HOLT LELKEK A RADNÓTI SZÍNHÁZBAN

Kezdjük távolabbról. Mihail Bulgakov 1930 elején került rendezőasszisztensként a Moszkvai Művész Színházhoz. Egyik első megbízásaként kapta, hogy Gogol regényéből – pontosabban, hiszen Gogol ragaszkodott ehhez a műfaji megjelöléshez, *poémájából, hőskölteményéből* – színházi adaptációt készítsen. Aligha volt feladat, amely nagyobb izgalmoba hozta volna. Bulgakov következetes gogolista volt, nem ájult Puskin-követő. Már 1922-ben megjelent egy satirikus elbeszélése (magyarul *Csicsikov kalandjai* címen olvasható), amelyben Gogol hősének odisszeáját az 1920-as évekbe helyezte át: Csicsikovban – vagy éppen *A revizor* Hlesztakovjában – ismert rá a NEP-korszak modern, félvilági kalandorainak, szélhámosainak, ügyeskedőinek őstípusára, Ilf és Petrov Osztap Benderének (*Tizenkét szék*, 1928) előképére. A satíra ugyan nem egyszerűen satíra volt, hanem kulturológia is, de talán ettől lett még népszerűbb Bulgakov is, Petrovék is.

A Valló–Morcsányi tandemnek nem a *Holt lelkek* az első kísérlete az orosz klasszikusok színrevitelére, de alighanem ez a legügyetlenebb. A rendező–dramaturg páros ugyanis nem teszi világossá, milyen szellemi kalandra invitálja meg a Radnóti Színház közönségét. Folytatna, mindenáron, egy sikeresnek mondható sorozatot? A russzofil értelmiség – vállalom, én is ilyen vagyok – nosztalgiáit szeretné kiszolgálni? Áthallásos, politikus színházat akarna csinálni – de azért úgy, hogy a gogoli satírára is rá lehessen fogni az élesebbnek ható színházi mondatokat? Az lenne a szellemi játék, hogy a Gogol-, a Bulgakov- és a jelenkori tisztességte-

lenség és kisszerűség kooperációjának változatai között tévelyeghet a néző? Hogy szimbolikus rajtunk, a színházba betévedő állampolgárok holt lelkein (szavazataink?) alkudoznak a színházban? És a színigazgató narrátor még el is magyarázza nekünk – *A revizor* tételmondatát idekölcsonözve –, hogy „Magatokon röhögtök!”? Dehogy röhögünk! Pesties fordulattal élve: *Röhögni? Hát van ahhoz kedvünk nekünk?!*

Ha allegorizálni szeretnénk a színházi történéseket, nem könnyen ismerjük fel, hogy kinek volt nehezebb dolga a *Holt lelkek* adaptációjával, a kezdő dramaturg Bulgakovnak vagy a Radnóti dramaturgjának. A Gogol-regény – jelenetező elbeszélsmódjával – szinte kínálja magát a színrevitelhez. (Bulgakov egy névtelen barátja össze is számolja: csak 1930-ig és csak Oroszországban százhatvan parafrázisa volt a *Holt lelkeknek*, jelenetek, élőképek, paródiák, színházi előadások, rosszak és még rosszabbak.) Kínálja magát, de egyúttal megoldhatatlan feladat elé is állítja a színházat. A Bulgakov-féle megoldás a narrátor szerepeltetésével igyekszik az adaptáció narratív problémáit megoldani, hiszen a Gogol-regény elbeszélője is ugyanolyan fontosságú figura, mint a megszólaltatott szereplők. Sőt, fontosabb, mert a gogoli fókusz, az elbeszélő szarkasztikus és mégis költői önreflexiói lényegében kihagyhatatlan elemei a műnek. (Bulgakov *Pervijnek*, *Elsőnek* nevezi a narrátort, ami akár a *prológus* shakespeare-i megoldására, de valami színész-karvezetői szerepre is utalhat: magyarul hívhatnánk *előljárónak*, ami az „előljáró beszéd”-nek és a „főnök”-nek is szinonimája lehetne.) Sőt, Bulgakovnál jól felismerhető módon a narrátor egy nagyon is Gogol képre formált személyiség, az író *mise-en-scène*-je. Nem Gogol, de nagyon közel áll hozzá. Bulgakov meg-

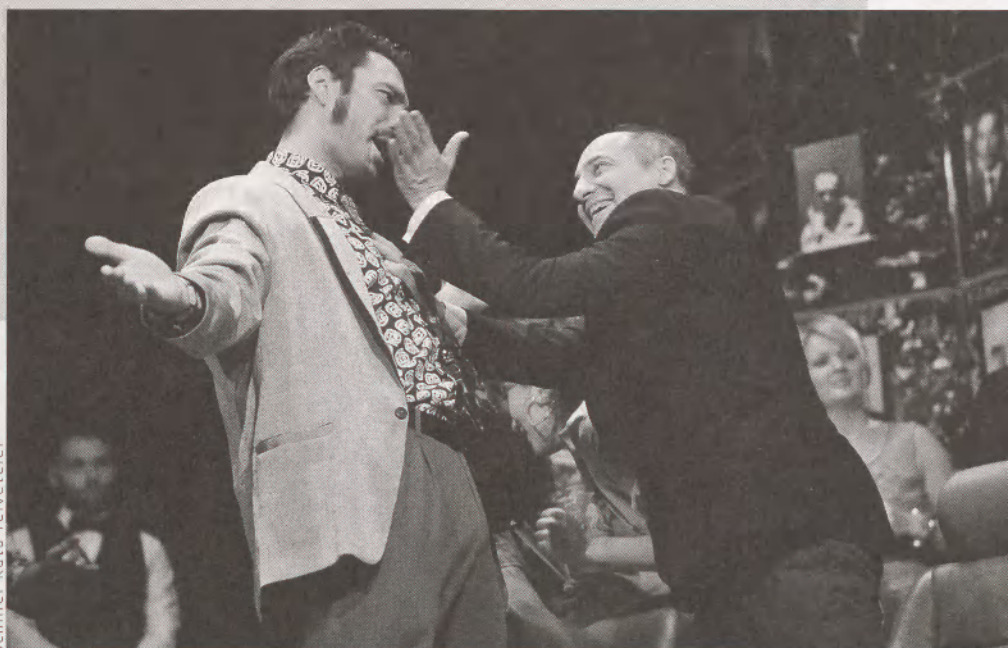




FENT: Gazsó György (Kormányzó), Vázsonyi János, Wéber Kata (Anna Grigorjevna), Szűcs Péter Pál (Csalogatov), Martin Márta (Kormányzóné), Takács Szabolcs, Petrik Andrea (Szojfa Ivanovna), Daróczi Gabriella, Rudolf Péter (Hlesztakov), Bata István, Ádám Erika
BALRA: Schneider Zoltán (Kutyevics) és Rudolf Péter
JOBBRA: Adorjáni Bálint (Orrjukov) és Rudolf Péter

oldása azért is zseniális, mert darabjának lényegében egyetlen mondata sem tőle származik, Bulgakov vastag fekete kihúzóval írja a saját *Holt lelkekjét*, úgy, hogy oldalakat, sorokat, szavakat töröl a regényből, és ami benne marad, az lesz maga a drámaszöveg. (A narrátor kap még mondatokat Gogol *Róma* és *Nyevszkij proszpekt* című elbeszéléseiből is.) Ügyes dramaturgiai geg, minden éles mondatért Gogolra van hártva a felelősség.

A próbák 1930-ban meg is kezdődnek, de teljes a kudarc, amíg másfél év egy helyben toporgás után Sztanyiszlavszkij kézbe nem veszi az előadást. Kidobhatja a narrátor szövegeit – az 1932-es bemutatón végül is nem az adaptációnak



Schiller, Kata felvételei

a Bulgakov-kiadásokban olvasható textusát játssza a MHAT – színészeket cserél, lomtárba viteti a készülő díszleteket és jelmezeket, és igazi naturalista színpadi látványt terveztet meg, barnásra festett, zizegő papír falevelekkel, selyemfrakkokkal és viseltes, széthordott háziköntösökkel.

Hatalmas siker. Csak az éppen Gogol-monográfiáját író (1934-ben jelenik majd meg), már nagybeteg Andrej Belij fanyalog, hogy meggyalázták Gogol szellemét, és hogy a közhelyes orosz öntudat uralkodott el a gogoli lényeglátás fölött.

Hogyan maradhat gogoli egy előadás, és hogyan nem lesz az *lényegében* sosem? A kulcs Belijnél van, aki talán először fejt ki a gogoli karikatúra-

nak nevezett személyiségábrázolás belsőbb okait. A *Holt lelkek* vagy az elbeszélések tragikomikus hangneme abból a kettősségből, kettős eredetből fakad, ami Oroszország XVIII. századi, teljes hatalmi és kulturális elitváltására vezethető vissza. A XVIII. század orosz elitjének franciás műveltsége és olvasmányai – lásd még Puskin Tatyjanáját! –, Prévost abbé, Diderot, Le Sage és a többiek démoni galantériája olyan mintát ad a XIX. századi orosz elit számára, amelynek következtében kívülről látja önmagát. Különösen Le Sage hatása erős Gogolra: a francia író sánta ördöge körbevezeti az elbeszélőt, és bekukkantanak minden ablakon, hogy lássák a kinél kisebb, kinél nagyobb, titkolni vágyott bűnököt. Ez a rokokó énkép és testkép – mondjuk így! – *fixálódik* az orosz kultúrában: az emberi test és irodalmi ábrázolása nem a test egységére és harmóniájára, hanem az énképek testrészekre tagolódo diszharmóniájára épít. Az, amit a gogoli, karikatúrisztikus látásmódnak szokás nevezni – de hiszen ezt Gogol abszolút módon is megjeleníti az elbeszéléseiben –, nem más, mint az egyéniség integritását nélkülöző, önállósult testrészekből összerakott alakok, a metonimikusan, testrészeik, ruhadarabjaik nevével megjelölt figurák mozgatója. Az olvasó mindig az egész figurát képzei a regényben-novellákban megjelenő hősök mögé, és komolyan el kell vonatkoztatnia olvasói szerepétől, hogy észrevegye: nem az egész figura cselekszik, hanem csak egy testrésze.

Alighanem ez okozza a legkomolyabb problémát a színház számára, ez az oka a Gogol-adaptációk viszszerő bizonytalankodásainak. (Maga Gogol is bizonytalan, ez a kérdéskör is nyugtalanítja *A revizort* kísérő magyarázataiban és a magyarázatok magyarázataiban.) A színész, alapesetben, az egész testével van jelen az előadásban, és nem külön-külön testrészeivel. Hogy Sztanyiszlavszkij hogyan oldotta meg a módszerének paradoxonját is jelentő, mégis sikeres előadást, nem tudjuk. Az előadásról csak fotókat ismerünk, filmfelvételek nem készültek. Alighanem az empátia és a naturalizmus túlhajtása, amikor a néző a brillantinozott homlokfürtök megrebbenésére is külön figyel, hathatott burleszknak és szimbolizmusnak, ehhez pedig nem kellett a narrátor külső nézőpontja.

A Bulgakov-darab olvasópróbán zseniális, a színpadon azonban nem áll meg. Nagyon határozottan meg gondolatlanúság is volt, hogy Valló Péterék a Bulgakov-változatból indultak ki. (2006-ban Oleg Tabakov színháza sem a Bulgakov-szöveget játszotta; Mindaugas Karbauskis rendezte az előadást, Tabakov Pljuskin játszotta.) Az külön elgondolkodtató a *Holt lelkek* dramaturgiai koncepciójában, hogy míg az orosz közönségnek – főleg az 1930-as évek közönségének – nyilvánvalóan sorra beugranak a szállóigékké lett Gogol-mondatok, addig a magyar fordítás mondatai nem hatnak így, mert nem lettek szállóigék. (Devecseriné Guthi Erzsébet kitűnő fordítása amúgy: ennek a Diák-könyvtár-sorozatból való példánya van az előadás narrátora, Bálint András kezében a színpadon.) A MHAT 1932-es bemutatójának orosz nézője tudja, hogy Gogol-szöveget hall, de mit hallunk mi? Gogolt? Guthi Erzsébetet? Morcsányi Gézá? A szövegre való ráismerés öröme tehát elmarad. Ahogy a bulgakovi – nem pusztán a narratológiát dramaturgiává konvertáló –

ötlet, a narrátor külsőből belsővé váló nézőpontja is csak elnagyoltan jelenik meg Valló Péter rendezésében: Bálint András ugyanis a színpadon nem írja, vagy ha megírta, nem felidézi, hanem főképpen olvassa, kommentálja a történetet. Magyaráz, tanít, értelmez – és nem „csinálja” a szöveget és az előadást.

És ez csak az egyike a bizonytalan, tétova megoldásoknak. A rendező talán nem a szöveg szelleméhez alkalmazkodott, hanem a színház „orosz klasszikusok” sorozatának emblematis megoldásaihoz akarta igazítani a *Holt lelkeket* is. A díszletelemek, a színpad méretei miatti óhatatlan zsúfoltság, a Vodku zenekar revüszereű „kiállásai” szinte mind hatástalanok maradnak. Szétesik az előadás – ez az irodalmi anyag miatt egyébként is reális veszély –, de nem úgy esik szét, ahogyan a gogoli *szinekdoché* megkívánná, nem következik be a rész dominanciája az egész felett. (Ritmus sincs, helyenként kifejezetten unalmas a produkció – Tabakovék például szünet nélkül játsszák a kétórás *Holt lelkeket*.) Nem követhető, hogy az elhangzó szöveg- és történetfragmentumokban melyik rész hangsúlyos, a színész mozgásának melyik mániákusan ismételt mozdulata ad karaktert a szerepnek, a maszk és a jelmez melyik eleme az, amiből kiindulhat a szerepet értelmező színész. A színész a kulcskérdés a Radnóti előadásában, az, hogy ki tud-e alakítani a saját testének, jelmezének, a díszletnek és a szövegnek egy-egy részletével egy olyan közvetlen viszonyt, amire a teljes színpadi jelenlétét fel tudja építeni. A dramaturg és a rendező ebben nem segít.

Nincs meg az a szöveg, amelyből építkezni lehetne: a Bulgakov-koncepciónak ez a felfogása félrevisz, Bulgakov sem akarta, Sztanyiszlavszkij meg végképp, hogy a szereplők a narrátor által mozgatott bábok legyenek. (Különben, talán éppen ezért, bábszínházban kellene játszani az eredeti Bulgakov-szöveget.) Kifejezetten zavaró és tünetszerű a szövegnek az a megoldása – ahogy a néhai kiváló nyelvész, Mészöly Gedeon 1945-ös, csapnivaló *Anyegin*-fordításában a Tatyjana névnap báljára érkező vendégeket „Kakaskov”-nak és „Marhakov”-nak „tükörfordította”, úgy csinál Morcsányi Géza Nozdrjovból „Orrjukov”-ot, Korobocskából „Dobozocská”-t, Pljuskinből „Selymesin”-t. Pedig nem a névnek kellene beszélnie az előadásban, hanem a cselekvésnek, a látványnak.

A Radnóti *Holt lelkek*jén a dramaturg és a rendező bizonytalansága látszik: sok apró jel van, amin átsüt a tétovaság és a belőle származó rossz döntés. A színház orosz sorozatának szinte védjegye a Vodku zenekar, de itt olyan ügyetlenül és idegenül mozognak, és a dalszövegekben olyan közhelyeket énekelnek a végeláthatatlan orosz „távolságról”, hogy szinte rossz hallgatni. A díszlet (Horgas Péter) szájbarágós a holt lelkeket ábrázoló fotófallal, a repülőfotelekkel és a csigalépcsővel. A jelmezek (Benedek Mari) inkább elfedik a testet – például Korobocská köntöse (Csomós Marit teljesen mozgásképtelenre bénítja), Szelifán kínai piacos pulóvere (Somody Kálmánnak az ápolatlanság mellett a rátartiságot is kellene hoznia) –, vagy éppen csak egy kicsivel, de többet akarnak mutatni a kelleténél: a kormányzó műbajusza például elképesztően jó, de a parókája már fölösleges. Gázsó György akkorát játszhatna a saját fejével és hatalommániáját

jelképező, irdatlan és oda nem illő bajuszával, de ehelyett elbújtatják egy maszk mögé. Ezért különös, hogy Martin Márta kormányzónéja vagy maga Pljuskin – tökéletes: Pljuskinnak csak az arca látszik a kapucni alól, és a két keze lóg ki a kinyúlt melegítőfölső ujjai-ból. Csak keze van és arca – Lukáts Andor pedig eny-yiből csinál figurát. Aztán a néző visszazuhan az értetlenségbe, miért kell a két kormányzósági szépaszszonyt a régi magyar filmvígjátékok remake-jeiben látható, ellenszenves, újgazdag feleségeknek öltöztetni. Wéber Kata és Petrik Andrea szürke kiskosztümben ugyanúgy megcsinálná a figurákat, sőt talán jobban.

Csicsikov Rudolf Péterre van írva. Nem is könnyű rájönni, mi nem jó a színpadi jelenlétében. A színész, akinek mindent tudnia kellene, akinek nem okozna gondot a csicsikovi simulékonyság és alakoskodás. Ha jól meggondoljuk – még Bulgakov szövegcsontkításai is ezt sugallják, úgy emel ki, hogy benne részeket, mintha utasítaná a színészt –, Csicsikov szerepének az a kulcsa, hogy megfigyel, és pillanatok alatt „lereagálja” partnereinek beszédmódját, alkalmazkodik a többiek automatikus mozdulataihoz, szavajárásához. Idomul. Nem szép ember, de udvarolni is úgy tud, hogy a kormányzó lánya – Andrusko Marcella – is beleszédül. (Egészen zseniálisan szédül bele, annak ellenére, hogy ez a Csicsikov tulajdonképpen nem is csábítja.) Rudolf Péter azért van nehéz helyzetben, mert a rendező tétovaságai miatt a darab szerepeinek nincs karakteres, a gogoli rész-egészt játékba hozó

színpadi jelenléte, vagy túl sok karakterjegy van rájuk pakolva (Adorjáni Bálint Orrjukovja). Nincs mire reagálni, nincs mihez idomulni. Csicsikoból, a zseniális pszichológusból és virtuóz kommunikátorból vidéki sutyerák lesz, akinek azért van könnyű dolga, mert mindig gyengébb ellenfeleket keres magának. Pedig a gogoli–bulgakovi figurák nem mániás ütődöttek, egyikük sem, Szelifán sem, hanem a testi-lelki diszharmóniától végtelenül gyanakvóvá és ravasszá lett jellemek.

A rendezői tétovaságnak közhely a következménye. A darabot többször is tagolja az a pantomim, amelyben Csicsikov és Szelifán a kocsi zötykölődését imitálva „rugóznak” a kocsivá átlényegült repülőgépekben, és a háttérben, mint egy vonat ablakkivágásában, a jobbról balra sebesen tovaúszó végtelen sztyeppét látjuk fekete-fehérben, végtelenítve vetíteni. És én, a néző, azt szeretném, ha nem a tértől való távolságot jelenítené meg a vetítés, nem azt, hogy elsuhan, és örökké tart az utazás, és nem vagyok benne. Azt szeretném, ha a kocsi felém jönne, és Csicsikovék háta mögött az elhagyott út mozgóképe futna, perspektívát rajzolna a távolodó messzeség, mint a régi filmek premier plánjaiban az álló autók mögé vetített mozgó háttér. Jöjjenek felém a színpadról, mert azt szeretném, ha bevonnának az előadásba!

És akkor azt sem kellene mondania a darab végén a narrátornak, hogy „Magatokon röhögtek!”. Mert már tudnánk.

Gerold László

„Elvégre emberek vagyunk”

A ROSMERSHOLM ÚJVIDÉKEN

A címbeli szavakkal zárja le Ibsen a női főszereplő, Rebekka és a házvezetőnő beszélgetését a dráma utolsó felvonásának kezdetén. Hogy ez felmentés-e, vagy a megváltoztathatatlanság való beletörődés, azt attól függően, ki hogyan értelmezi Helsethné szavait, mindenkinek magának kell eldöntenie. Mint ahogyan azt is, Ibsen fölöttébb szövevényes, erkölcsi kérdéseket feszegető lelkiismereti drámája melyik szereplőjének pártján áll. Az író ebben nincs segítségünkre. „Kérdezni jöttem, nem felelni” – vallja. Kérdés pedig akad bőven.

Mindenekelőtt az, élhet-e valaki hitét elhagyva, ideálok nélkül, szabad, független egyéniségként, csupán saját boldogságát keresve, ha közben köti a csökött családi hagyomány és a lokális misztika, ha felesége titokzatos halála egyre fokozódó lelkiismereti gondokat okoz, ha egyénisége felszabadulását, megújhodá-

sát hozó új kapcsolatát környezete bűnösnek ítéli, s ha a nő, aki ráadásul nem vétlen a feleség öngyilkosságában, s ha egykori társaiból lett ellenségei saját konzervatív, illetve radikális pártérdekeik szerint kívánják felhasználni. Ha se a múltjával, se a jelenével nem tud megbirkózni, hiába szeretne szabad akarata szerint élni, ennek semmi realitása nincs.

A megoldhatatlan problémák e szoros hálójában vergődik Henrik Ibsen talán legösszetettebb, magasra értékelt, de ennek ellenére ritkán játszott drámájának főszereplője, Johannes Rosmer.

A történet kiindulópontja Rosmer életének egy fontos pillanata: elhatározása, hogy változtat addigi életvitelén. Felhagy lelkeszi hivatásával, kivonul a közéletből, és felhőtlen boldogsága reményében kezd új életet Rebekkával, eszmei és érzelmi társával, néhai felesége ápolójával. Csakhogy a szép cél megvalósítá-

sa akadályokba ütközik. Miután döntését közli az országos viszonyok alakulása miatt elégedetlen és ezért politikai akcióba lendülő, őt kapacitáló konzervatív Kroll iskolaigazgatóval, majd a radikális változásokat sürgető másik pártvezetővel, Mortensgårddal, szándéka többé már nem tekinthető magánügynek. Rosmer nem tudja elfogadni környezete erkölcsi értékrendjét. Számára az ősi családi birtok már nem a rend és a fegyelem mentsvára, hanem a sötétséget és keserűséget terjesztő, a boldogságot megőző merev életvitel színhelye, amit a házvezetőnő szerint (Kúnos László maira hangolt szavaival) az jellemez, hogy „Rosmersholmon nem sírnak a gyerekek”, majd „Amikor felnőnek, soha nem nevetnek. Soha életükben nem nevetnek”. Rosmer ezért dönt úgy, hogy leszámol a múlttal, mert a „lelkeknek békére, nyugalomra, öröme és kiengesztelődésre van szükségük”. Csakhogy környezete sem Rosmer Rebekka ígérte függetlenségét, szabadságvágyát, sem a tiszta szerelem iránti igényét nem képes elfogadni. Két oldalról is támadják. Rebekával való kapcsolata miatt erkölcstelenséggel, a számára emberi és szellemi függetlenséget jelentő szabad gondolkodás miatt pedig a társadalmi normák semmibe vételével vádolják; „egy hitét veszített férfi és egy felszabadult nő együttéléséről van szó”, s ez megengedhetetlen. És az ibseni analitikus dráma logikája szerint ekkor felmerül a múlt, Rosmer életének legsebezhetőbb mozzanata: felesége öngyilkossága. Ezt ő Beaté megbomlott idegállapotával magyarázta, holott – amint Kroll is, Mortensgård is kijelenti, a náluk levő levelek alapján – Rosmerné azért vetette le magát a zuhatag fölötti gyaloghídról, mert látta férje és Rebekka nem csupán barátinak mondható kapcsolatát, illetve az ebből következő szemléleti változást, s nem akarván ennek kerékkötője lenni, feláldozta magát. Csakhogy a norvég hiedelem szerint hogy a bűnös ne feledhesse vétkét, a halott emléke kísértő fehér lovaként állandóan visszajár. Hogy Rosmer nem tud ettől a víziótól szabadulni, képtelen legyőzni a múltját, önmagát, abban egyrészt közrejátszik saját lelkiismeret-furdalása, másrészt hogy kiderül: Rebekka nem volt ártatlan, sőt rafináltan maga nehezítette meg Beaté helyzetét, hogy előbb fattyúként magasra törve bejusson az előkelő Rosmersholmra, majd megszerezze a férfit. De miután látja, hogy a gyenge Rosmerra nem számíthat, elmenne, csakhogy a közerkölcs nem engedi a bűnös büntetlen távozását. Azt viszont már elfogadhatónak találja, hogy a bajban egymásra találó Rosmer és Rebekka közös öngyilkosságot kövessen el. Hogy Helsethné drámát záró szavait – „Isten bocsásson meg a bűnösöknek” – a megbocsátás, a megértés, az együttérzés vagy a megérdemelt gyászos vég helyeslése mondatja-e, mindenkinek magának kell eldöntenie: „elvégre emberek vagyunk”, mi is, mint Rosmer és Rebekka.

Mint Ibsen többi drámája, a *Rosmersholm* is színház. Ehhez a színészeket, akik számára elsődleges követelmény a szöveg gesztusértékének minél teljesebb érvényesítése, jól megválasztott látvány- és hangzásbeli effektusokkal a rendezőnek kell segítenie. Anca Bradu, az újvidéki előadás szombeni vendégrendezője ezt a feladatot remekül oldotta meg, amikor Mihai Pacurarral az Ibsen-drámához szokatlan, de ennek

világát pontosan leképező díszletet terveztetett, illetve amikor a mű misztikumát szimbolizáló, de számunkra érdektelen hiedelem szerint az élőket (konkrét esetben a feleség és vetélytárs haláláért vétkes Rosmer és Rebekát) bűneikre emlékeztető, képzeletükben megjelenő fehér lovak helyett néma szereplőként Beaté (Szilágyi Ágota) jelenik meg.

Az író elképzelve, kályhával, pamlaggal, karosszékekkel, a falakon szigorú tekintetű papok és tiszték képeivel felszerelt szalon, illetve az egyszerű bútorokkal, íróasztallal, könyvespolccal berendezett dolgozószoba hagyományos polgári enteriőrje helyett az előadás színhelye a természet. A rendező szerint a tágas természet nyújt adekvát mozgásteret és illúziót a köztötségeit lerázó, szabadságra vágyó Rosmer számára. A színpadot teljes egészében lejtős hegyoldal tölti ki – az ibseni szobabelsőt az előszínpad bal oldalán levő, akárha fehér halotti lepellel takart zongora, melyen olykor Beaté játszik, és a hegyoldalon alig észrevehető, Rebekka otthoni pihenésére szolgáló matrac pótolja –, a teret pedig a színpad szinte teljes szélességét betöltő (mozi)vászon zárja le. Erre vetítik a darab címét, a felvonások időpontját, de ami ennél fontosabb: hol a zongora dallamára vonul, hol pedig vihart sejtető felhők mozgását, a zuhatagot idéző háborgó vizet, illetve az egymástól kölcsönösen szenvedő két nőt jelképező vergődő szárnyú lepkéket, valamint Beaté testének hatalmas fotóját. Ez utóbbi olykor – mint öngyilkossága kapcsán belső szerveinek anatómiai ábrázolása vagy meddősége említésekor egy csecsemő képe – felesleges illusztráció csupán, máskor azonban, amikor például Beaté pislogó szemmel figyeli Rosmer és Rebekka késhegyre menő vitáját, olyan, mintha moziban nézné a történeteket. De a vetítés talán legigazibb funkciója a drámát záró kép: a főszereplők kettős öngyilkosságát követően a teret bezáró, fokozatosan emelkedő sziklafal, amely képileg jeleníti meg az akaratgyenge férfiből kiábrándult Rebekka szavait („egy komor és áthatolhatatlan fal elzárta előtted az utat, amely a teljes szabadsághoz vezetett”). Az író elképzelésétől merőben eltérő színhely: a merevséget és zártságot sugalló enteriőr, a sötét sziklák keménysége, a táj kiessége, a lejtős talaj jelentette bizonytalanság pontosan, drámai erővel közvetíti a mű sugallta reménytelenséget, hiábavalóságot.

A látvány vizualitása mellett például Anca Bradu színészvezetése is. Ennek köszönhető, hogy a feszültség intenzitása szinte végig kitart, a legdrámaibb pillanatokban pedig valósággal izzik, akkor is, ha a színészek akár méterekre egymástól, akár nemegyszer a nézőtérnek háttal folytatják dialógusaikat. Már a szereposztás is rendkívül szerencsésen találó, elsősorban a két főszereplő tekintetében, de az epizód szerepeket játszó társaik esetében is. Balázs Áron Rosmerben elsősorban a bizonytalanságot, a jellem ingadozását hangsúlyozza: azt, hogy a rosmersholmi hagyománytól megcsömörlött, de a jelen kihívásaihoz Rebekka biztatása ellenére sincs kellő tartása, felesége halála miatti egyre kínzóbb lelkiismeret-furdalását Kroll és Mortensgård aljas módon csak fokozza, de a döntő csapást Rebekkától kapja. Ekkor ébred rá, hogy mindenképpen ki kell törnie e kilátástalan bonyodalomból, s utolsó gesztusként a pusztulásba Rebekkát is



Balázs Áron (Rosmer) és Elor Emina (Rebekka)

magával rántja. Balázs Áron heves kitöréseit, vádló, harcias vagy önmarcangoló áriáit engedékeny békülési gesztusok váltják, s a beletörődés nyugalmaival indul a gyaloghídra, hogy Rebekát átölelve belevesse magát a zuhatagba. Mozdulatai, hanghordozása mellett jól szemlélteti hangulatváltozásait, hogy a szabadság vonzásában kigombolja, zárkózottsága perceiben pedig szorosan magára gombolja kabátját, majd amikor végső elhatározásra jut, rövid ujjú pólóban látjuk. Bár Rebekka bűnösségét Beaté halálában Elor Emina nem teszi egyértelművé, a halott nő kísértő látványa nem hagyja hidegen. Szerepformálásának nagy erőnye, hogy kevés gesztussal játssza végig a dráma legösszetettebb alakjának teljes lelki és érzelmi skáláját, s ehhez szinte nincs más segítsége, mint a helyzetét pontosan érzékeltető három (Mihai Pacurar tervezte) jelmeze; a magabiztosságot sugalló mellény-lovagló-nadrág-csizma, az otthoni lezserségre utaló, fél vállát fedetlenül hagyó pongyola és a beletörődést kifejező, nőiségét elfedő nagy, fehér galléros, hosszú fekete ruha. Ennyi elég, hogy pontosan alkalmazkodjon a pillanathoz és a partnerhez, tudja, hogyan kell viselkednie, mikor milyen regiszterben kell megszólalnia. Tud némán szemlélni, s tud ígézni, hízelegni, ravaszkodni, megpróbálja felrázni Rosmert, de pontosan érzékelteti azt is, amikor ráébred, fel kell adnia.

A *Rosmersholm* epizodistáinak dramaturgiai feladata, hogy a főszereplővel való kapcsolatteremtési kísérleteik során lényeges információkhoz juttassanak bennünket. Próbálkozásaik sikertelensége Rosmerral való szemléleti ellentéteik és saját belső ellenmondásaik következménye. Ibsen az ő élettörténetük alakulását

is érzékelteti, s ezért feleslegesek azok a szerepformálási mankók (alkoholizmus, sántaság, kétszínűséget eláruló hangszínváltás), melyekkel színészeit a rendező kívánja segíteni. Krollban Körösi István olyan embert ábrázol, aki tele van elszántsággal, de nincs kellő belső ereje, hogy tervét megvalósítsa. S amikor ráébred, hogy Rosmert nem sikerül megnyernie, átmelegszik intrikusba, s habzó szájjal vádolja, hogy Rebekka irányítása alatt áll, hogy vétkes Beaté halálában, s hogy nem tiszteli se hitét, se a családi hagyományt. „Igazságát” azonban hiteltelenné teszi a szavai és tettei közötti ellentmondást leleplező alkoholizmusa. Magyar Attila a radikális Mortensgårdban az ideáljait vesztett politikus visszafogott karikatúráját adja, érzékelteti, hogy aki tévedései miatt vezekel, alkalmatlan arra, hogy egy közösség megváltója legyen, de jellembeli fogyatékoságát nem feltétlenül kell testi hibával is tetézni. A nagyot akaró képtelenek (Ibsen elvesztett egzisztenciái) sorába tartozó Brendelt László Sándor az önleleplező demagógok szánalmas gesztusaival teszi hitelessé. Másodszori látomászerű jelenése egyértelműen jelzi, hogy Rosmer emberjavító elképzelése merő illúzió. Krizsán Szilvia hangszínváltások széles skálájával ábrázolja a ravaszkodni akaró, de erre képtelen házvezetőnőt, aki titkolni próbálja jólinformáltságát, de dicsekvésvágya erősebb. Remek rendezői ötlet a Rosmer és/vagy Rebekka látomásaként színre lépő néma, állandó mozgásban levő Beaté. Leghangsúlyosabb pillanatai, amikor csábító nőként jelenik meg férje képzeletében, vagy amikor bekötött szájjal ül a száját kitévő – Edward Munch *Sikolyát* idézve.

A ritkán játszott drámát kellő húzásokkal is tiszteltben tartó (dramaturg: Gyarmati Kata), de mai áthálásoktól sem mentes újvidéki előadás kivételes színházi élmény.

Herczog Noémi

A közönség mint társadalmi modell

A TRAFÓ GYÚJTÓPONT-SOROZATÁRÓL

A kommunizmus egyik szép utópiája volt a művészet demokratizálása. Persze azon (utólag) nem lepődünk meg, hogy felülről vezérelve nem sikerült; a nemzetiszocialista és kommunista időszak alatt tudunk kevésbé népszerű vasutas- és bányász-operabérletekről. 1917 körül Oroszországban már arisztokratikus művészetnek számít a balett, s mesterségesen akarnak új művészeti hagyományt teremteni. Ma Magyarországon ennél rafináltabban jelentkeznek olyan lehetséges demokratikus művészeti formák, mint a drámapedagógia vagy a fórumszínház, léteznek tehát kísérletek a művészethez való jog szélesebb biztosítására, és kérdés, hogy az utópia feltétlenül utópia marad-e (ha eltekintünk e formák pénzügyi feltételeitől és lehetőségeitől).¹ Az olyan színháznak pedig, melynek témája, módszere (?) a néző mint civil állampolgár aktivizálása, feltétlenül széles tömegekhez kell szólania, ugyanakkor kerülnie kell a direkt propagandát. Csakhogy aktivizálhat-e a művészet, és ha igen, akkor kit aktivizál a rétegszínház?

Ha csak a Trafó közönségét vesszük, nem lezárt és megoldott a fiatalság, az értelmiség és az aktivizmus közös problémaköre sem. A Trafó Gyűjtőpont-sorozata az aktivizásra, részvételre serkentő gondolatok merőben tömegeket érintő problémakörének egy szűkebb, de nem kevésbé jelentős halmazát válogatta össze, és felülírva propaganda és művészet korábbi viszonyát, arra keresett választ, hogyan lehetséges – ha egyáltalán – az aktivizmus eszméjét körbejárni művészeti eszközökkel. És vevő-e a nem megszokott, olykor elvetélt, máskor sikerült formákra, kérdésfelvetésekre, a „nem biztosra” legalább az a szűk értelmiségi réteg, amelyben lassan elindult a társadalmi szolidaritásra és részvételre való hajlandóság. Ki vevő a Gyűjtőpont-előadásokra szellemi és merőben anyagi értelemben (elvégre válság van, amint azt a sorozat egyik, talán legszebb előadásából, a belga válság-show-ból is tudjuk). Csakhogy hányan engedhetik meg maguknak ma Magyarországon, hogy „kiszámíthatatlan” eseményre jöjjenek egyet? Milyen viszonyban van az ilyen szín-

házban művészet, mozgósítás és propaganda? A fogalmak látszólagos szembenállása teszi ezt a vállalkozást paradoxszá és nagyon izgalmassá. (Egyébként sem érdekesek más kérdések, csakis a paradoxonok.)

Részvétel, részvételi demokrácia – ezek most a társadalom szinte már elkoptatott, mégis legfontosabb, még előttünk álló feladatainak hívószavai, és a színházban is középpontban áll a részvétel kérdése, legfeljebb másképpen nyilvánvaló a néző bevon(ód)ása egy fórumszínház, egy, a közönséggel diskuráló improvizatív RögvEst vagy egy kukucska-színházi produkció esetében. A Gyűjtőpont mind az öt, hasonló esztétikai szemléletű, vegyes minőségű (belga, olasz és magyar) előadása aktívan foglalkozik ezzel a kérdéssel, néha nagyon direkt, máskor sokkal ravaszabb módon, gyakran a videó médiumán keresztül. Egészen kivételes a Trafónak ez a koncepciója, hogy szinte folyamatosan valamilyen „álnév” alatt (Pendulum, Képek ideje stb.) rendezett sorozatok „ürügyén” nemzetközi színházi fesztivált szervez Budapestre, ahol még a korábbi ilyen fesztiválkezdemények (Kortárs Drámafesztivál, Őszi Fesztivál) is megszűntek. A kérdés az, hogy a színházakat pártoló ideiglenes demonstrálás mellett létrejön-e a folyamatos aktivitás és kiegyensúlyozott érdeklődés ezek iránt az itthon sokszor ismeretlen nevek iránt most, hogy a Trafó külföldi programja – legalábbis egyelőre – mégsem szűnt meg.

A Trafó szintén egyedülálló módon segíti is a nézőt a tényleges részvételben, amikor közönségtalálkozó-

¹ (Nem beszélve a facebookos paródia-mémek gyakran igen szellemes propagandaművészetéről: a kortárs „photoshop-karikatúráról.”) Herbert Marcuse marxista művészetfilozófus ezzel szemben megoldhatatlan ellentmondásnak tartja a művészet politikai potenciáljának felszabadítását is, tehát általában a tömegnek szóló művészetet. Ahogyan Tamás Gáspár Miklós idézi vonatkozó gondolatait a diákok mozgalmáról szóló, támogatón kritikus cikkében: „A művészet az Ideához kapcsolódik – mondja Marcuse Schopenhauer nyomán –, s mivel az egyetemes és a különös ellentéte fennmarad a soha be nem következő üdvözülésig, azért a művészet elidegenülés marad. Emiatt nem »szól« a tömegekhez, amelyeket persze az osztálytársadalom teremt.” Tamás Gáspár Miklós: Szolidaritás és kritika. *Élet és Irodalom*, 2013. február 1. – Herbert Marcuse: *Counterrevolution and Revolt*. Boston, Beacon Press, 1972 (számátalan utánnymás), 103. Vö. Frédéric Lardon: *Capitalisme, désir et servitude. Marx et Spinoza*. Párizs, La Fabrique, 2010.

kat szervez. Most már egyre több színházban tartanak bevezető vagy *aftershow* beszélgetéseket az alkotókkal, kritikusokkal vagy az előadásokat foglalkoztató területek egy-egy képviselőjével, de a Trafó azok között van, amelyek ezt a legrégebben csinálják. Ez egyrészt az ifjúsági színház területén kiemelten fontos, másrészt éppen a külföldi vendégjátékoknál, amelyek alkotói más alaptudásra építhetnek otthoni közönségük, mint az itteni esetében. Akadt olyan Gyűjtőpont-előadás, amely egyes országokban vallási szempontból keltett botrányt – ez fontos lehet a befogadásban, mert azt jelenti, hogy sikerült rákérdezni bizonyos konvenciókra –, Magyarországon viszont legfeljebb az esztétikai alapon osztotta meg a közönséget. Érthető és jó is persze, hogy a beavatóknak és a közönségnevelésnek köszönhetően nem robban ki vallásgyalázás címszó alatt (a részletekről később) botrány a Trafóban. A cél azonban – és ezt a Trafó szem előtt is tartja (éppen ettől különleges!) –, hogy ne egy mindenre bólogató és a bizonytalan minőséget, a kísérletet kapásból elfogadó, hanem kritikus nézőt akarjon kinevelni. Olyat, aki – ezt félve írom – akár néha még botrányt is csinál. (Nem mindegy persze, milyen színvonalú kérdés miatt – merthogy a botrányok azért többnyire mégiscsak primitív kérdések körül szoktak kirobbanni.)

Legevidensebb módon talán a belga Ontroerend Goed *Közönség* című előadása épít a részvételre: ennek a produkciónak a titkos szellemi társalkotója a még fiatal Peter Handke, akit maga a rendező, Alexander Devriendt láthatóan igen kedvel. Némi közönséggyalázás, túlságosan is direkt és hamar átlátható manipulációkísérlet tanít bennünket arra, ne higgyünk olyan könnyen a médiának és a politikusoknak, sem a bennünket hatásvadász eszközökkel manipulálni kívánó színházcsinálóknak. Nem hiszem, hogy ne lenne mindenki számára evidens az előadás mindegyik gesztusa esetében, hogy rá akar szedni bennünket, amikor tapsra szólít fel, vagy átlátzó politikai beszédeket harsog. A videónak köszönhetően a hatvanperces előadás mégis dinamikus marad, ugyanis tükör helyett egy „mozgó tükörrel”: kamerán élénk vetített képmásunkkal ültetnek szembe bennünket. A legelső, szép jelenetben egy kameraman félelmetes finomsággal vezeti lencséjét sorról sorra, mintha csak egy homályos tengerfenéken, ki-vehetetlen, sűrű masszában kutakodna, ahol időnként ráközelít egy-egy térdkalácsra, kézfejre, kiélesednek bizonyos részletek. Azután hangalámondással az előadás „meg is szólaltatja” a közönség egyes tagjait, kihangosítja gondolatait. Ahogy elnézzük magunkat, amint nézzük az előadást, ami jelen esetben ismét csak saját magunkat jelenti, az hommage Bergman szépséges *Varázsfuvolájának* is.

Az olasz Motus társulat *Alexis. Egy görög tragédia* című előadásának inkább az alapgondolata rendkívül erős: párhuzamot teremt a temetetlen holtak mitikus görög története és a kortárs görög válság és villongások azon epizódja közt, amikor a tizennégy éves Alexandrosz-Andreasz Grigoropoulosz 2008. december 6-án Athén központjában, az Exarkhia negyedben

lelőtte Epaminondas Korkoneasz rendőr. A rendezőpáros (Enrico Casagrande és Daniela Nicolò) már korábban is dolgozott az *Antigoné*-projekten, de a civil kurázsinak ebben az újjörög mítoszában most találtak rá az egyik legélesebb *Antigoné*-interpretációra, amelyet valaha láttam. Az a gesztus persze, amikor lehívnak bennünket a színpadra a szolidaritás és a civil felelősségvállalás jegyében, elég megszokott, és inkább jelképes, hiszen maga az előadás nem változik meg attól, hogy Silvia Calderoni, egyébként megdöbbentő finomsággal, mindenféle agresszió nélkül, egyre vehemensebben hívogat bennünket a Trafó színpadára. A végül elfogadható méretű tömegecske szimbolikus, de azért jóleső látvány.

Két biztos név van az öt előadás közt, amelyre megtekinél a Trafó: Mundruczó Kornél és Romeo Castellucci. Ezek a produkciók nem olyan „rizikósak”, hiszen rendezőik viszonylag ismertebbek, nagyobb tömeget tudnak vonzani, bár mindkettő megosztó előadás. A *Szégyen* (J. M. Coetzee regénye alapján), mint Mundruczó minden előadása, aktív nézőre apellál.² Ez nem egyszerűen abban a nyilvánvaló gesztusban mutatkozik meg, amikor a nézőknek, megmentendő az elaltatástól, felajánlanak a színpadról egy kutyát, de – mint a rendezőnél általában – minden egyes kiszolgáltatót szereplő vagy színész passzív szemlélése kényelmetlen voyeur-szituációt eredményez most is. Ady Mária írja nagyon pontosan Mundruczó színházáról írott cikkében, mennyire lehetetlen a nézőnek különbséget tennie a között, hogy éppen a szereplőt vagy Tóth Orsolyát látjuk-e ketrecbe zárva, megerőszkoltan. Elmosódik a határ színész és szerep között, a nők pedig többnyire „szervedő alanyok, tárgyak, eszközök”. Ez a voyeur-játék a naturalizmus és az elemeltség közti billegésből is adódik, mert egyrészt a Mundruczóra oly jellemző, fotorealista, gyönyörű díszlet és a videobejátszás valóságos hatást akar kelteni, de éppen a videobejátszás az (ráadásul kétszer is látjuk), ami el is emel bennünket a valóságból. Látunk a színpadon élő kutyát – akinek rendkívüli figyelmet magára vonzó, finom jelenléte egyébként külön tanulmányt érdemelne –, de színészek által zseniálisan játszott kutyákat is. Nagyszerű kutya Bánki Gergő és a puli, Láng Annamária. És Zsótér Sándor a színpadon. Valóság és illúzió között billegve ez a színház folyamatos aktivitást vár a nézőjétől, noha egyes direkt gesztusait – például a említett kutyaajándékozó jele-

²„Mundruczó színházi eszménye aktív nézővel kalkulál, aki mind érzékeivel, mind értelmével alkotó partneréül szegődik, és rendezői önreflexióira a színházi helyzet egészére történő rácsodálkozások sorával, a valóság és az illúzió határának szüntelen újrarajzolásával felel, a narratív, a színházi és a társadalmi síkon megjelenő hierarchiák adottságát és megváltoztathatatlanágát pedig a konvenciók konstruált voltára ébredve megkérdőjelezi. Ez a munka elkötelezettséget és tanulást igényel, ezért az alkalmi és a visszatérő nézők közötti különbség mélyül, és míg a rendező alkotóként önreflexió és formalista spirálba kerül, ebben egyre kevésbé van esélye az egyszeri nézőnek arra, hogy partneréül szegődjön – és ezzel őt is mentesítse az öncélúság, az értelmetlenül túlhajtott erőszak vádjától. Mert csak ezen az esztétikai síkon lehet Mundruczónak nem pusztán hatásvadász eszköze, de művészileg érvényes témája és alkotói módszere az erőszak.” Ady Mária: Az erőszak esztétikuma. Erőszak és nőábrázolás Mundruczó Kornél színpadán. *SZÍNHÁZ*, 2013. március.

1.



2.

1. Derzsi János és Tóth Orsi a Szégyenben (Proton Színház)
2. Közönség (Ontroerend Goed)
3. Az arc fogalma Isten fiában (Castellucci)
4. Stephane Olivier a Bizalmi tőkében (Transquinnal és Groupe Toc)

netet – érezhetjük erőltetettnek is, hiszen feltehetőleg nincsen bekalkulálva, hogy a feltett kérdésekre valaki válaszol. Ettől a gesztus inkább jelképes. Persze a nézői aktivitásra megfogalmazott igény ennél sokkal finomabb, kimondatlanabb módon is jelen van a *Szégyenben*.

Castellucci *Az arc fogalma Isten fiában* című – Európában helyenként, vallási szélsőségesek csoportjaiban botrányt provokáló – előadásának a vége osztja meg a közönséget. Magyarországon éppenséggel ez nem számítana ritkaságnak, de ezúttal a tiltakozás elmaradt, a jelenet inkább esztétikai értelemben volt megosztó: Antonella Da Messina Krisztus-ikonjának tönkretétele mint képprombolás egy értelmező felirattal megtámogatva – „én vagyok a ti pásztorotok” – az előadás második felében egy túlságosan is humorta-

lanul egyértelmű képben mondja el véleményét az első, naturalisztikus feléről. Amely viszont kiszámíthatóságában is hatásos, egyszerű és letisztult jelenet-sor öregségről, kiszolgáltatottságról, egyfajta, naturalizmus és a stilizálás közti izgalmas variációkkal ábrázolva a két szereplő viszonyát. Maga a történet bibliai képsor. Lassú, egyszerű, pontos: az Atyát tisztába tevő fiú kilátástalan küzdelme a végtelen fekáliatengerrel, ami a bohóctréfák ütemének ritmusára mindig a tisztába tevés végeztével tör elő egyre nagyobb és nagyobb mennyiségben. Az először még naturalisztikus és bűdös szar nemsokára mitikus térfogatú tengerré nő, amit az atyát játszó nagyszerű öreg Gianni Plazzi, a jelenet teatralitását felvállalandó, maga önt, sőt borít egy óriási tartályból a hófehér lepedőre, bemocskolva a steril szobát. A megrázó képsor a Gyújtópont egyik legfontosabb élménye.

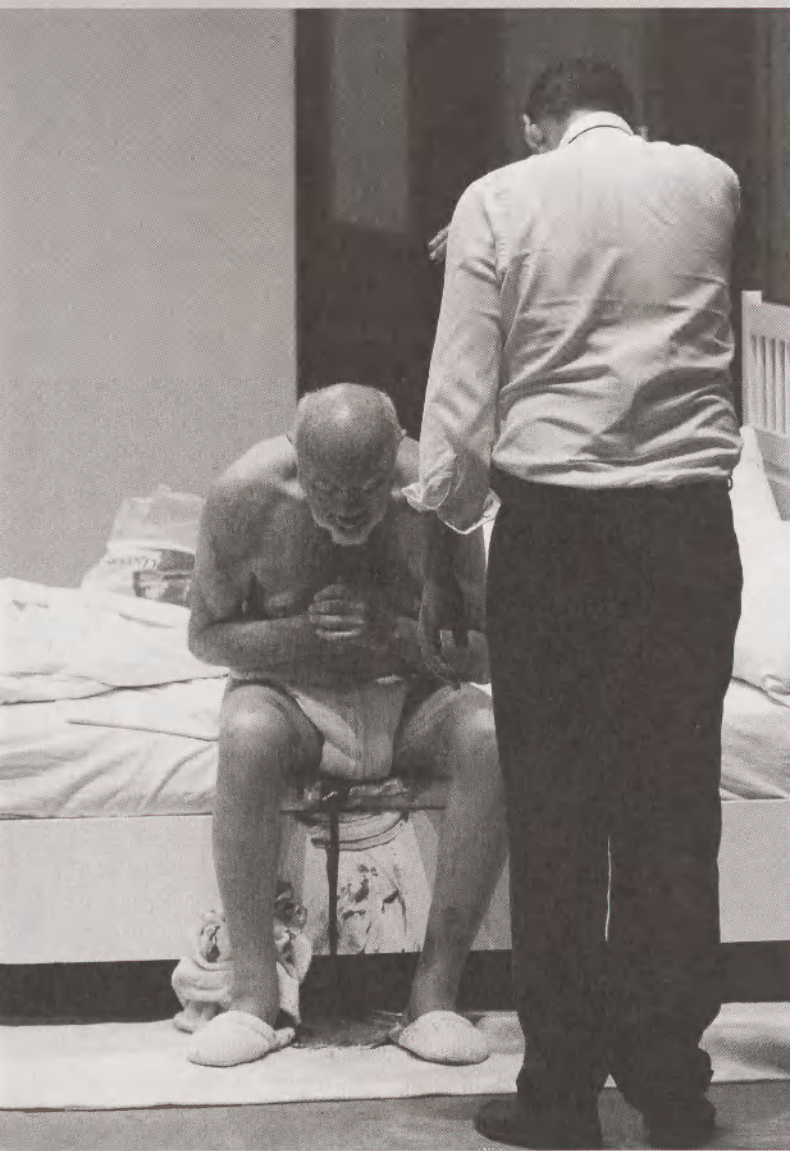
A legfontosabb előadásnak számomra mégis a nekem eddig ismeretlen két brüsszeli társulat, a Transquinnal és a Groupe Toc koprodukciója, a *Bizalmi tőke* (Capital Confiance) bizonyult, amely ugyanúgy a válságot választotta témának, mint nemrég *Krízis-trilógiájában* a Krétakör. Abszurd humorral, a probléma dekonstruálásával, a látszólagos egyértelmű összefü-

gések megkérdőjelezésével válaszoltak a közgazdászok által sem egzaktul leírható jelenségekre. Olykor lezuhan az állóképbe merevült színpadra egy súlyos tárgy a Monty Python Repülő cirkuszában látott Terry Gilliam-animációk szellemében, máskor hullaszákok mozdulnak meg, és kelnek ki belőlük valódi színészek, abszurdisztán megelevenedik, többé nem érvényes a régi matematika. Kezdeként hosszan beszél hozzánk az egyik színész, leírja színházba járási szokásainkat, és kifejezetten jó humorral mélézik el azon, hogy mely társadalmi csoportok nézhetik meg az ő előadásukat, és vajon kinek-kinek mekkora áldozatába került ez. Ki az, aki olyan örült, hogy emiatt egy hétig nem vacsorázik, és melyik oszlopban ülnek a sznobok? Két fontos jelenetet kell

Schlier Katalin felvétele



3.



Klaus Lefebvre felvétele

4.

külön is megemlíteni. Az egyik egy szürreális ételosztás, ahol mintha a halott osztály bizarr, hullafoltos, luxusruhás gazdagjai mernének valami bizonytalan minőségű folyadékot egy tálból a közönségnek. A félelmetes, valószerűtlen kép teljes irrealitását az adja, hogy akinek van, az lemond róla a szegények javára, ráadásul maga áll oda saját kezűleg levest merni. Kiszolgáltatottnak érezzük magunkat, hogy udvariasságból meg kell enni azt a furcsa lötytyöt, amit a fölöttünk álló művészhad osztogat nekünk jó szándékúan. A legfrappánsabb kép a hatalmas Stephane Olivier monológja arról, hogy ő mint kövér lény személyében felelős a válságért, hiszen hosszú időn át többet evett, mint elegendő. A bizarr jelenet, ahogy ott áll előttünk megejtő kiszolgáltatottságával, alsónadrágban, és magára veszi bűneinket, elsősorban humoros, féligazságában nevetséges, és arra sarkall, hogy találjunk ennél mélyebb magyarázatot arra a válságra, amire talán csak abszurd vagy szürreális válasz lehetséges. Az előadás hangneme ezért tűnik az egyetlen lehetségesnek. Aktivitásra tehát ez a produkció sem mozgósít propagandisztikus módon, mégis van egyfajta közös nevező mind az öt előadásban: a közönséget, a civil állampolgárt minél jobban részesévé akarja avatni annak, amit megfigyel, a passzív, tekintélyelvű befogadás helyett. És ezt nemcsak olyan direkt módon érik el, mint a *Közönség* gongjának segítségével, amit megütve egyetlen unatkozó néző bármikor megállíthatja egy teljes nézőtér számára az előadást (előre megbeszélte játékszabályok szerint). Ez inkább egyfajta szemlélet, amely a színház témájául kiszolgáltatottságunkat, manipulálhatóságunkat választja. Hogy ne lehessen bennünket úgy húzni pórázon, mint a *Szegény* maguk után vonszolt, hason csúszó, öreg, jámbor kutyáját.



Elitkommandó

BESZÉLGETÉS MUNDRUCZÓ KORNÉLLAL

– Itthon ritkán, külföldön gyakrabban rendezel.

– Hat bemutatóm volt eddig külföldön – pont mint amennyi Magyarországon, noha feleannyi idő alatt. Itthon a Proton Színház égisze alatt nagyjából két-évente tudunk új előadást létrehozni. Azt is mondhatnánk, hogy a Protont társadalmi munkában csináljuk, egy-egy hannoveri, hamburgi vagy akár lengyelországi felkérés azonban nem társadalmi munka. A körülmények tehát különböznek, miközben az én elvárásaim mindenütt ugyanazok. Első napra legyen kész a díszlet, és a színészek képesek legyenek önállóan gondolkodni. Kompromisszumok nélkül dolgozom. Volt, ahol ennek az elfogadtatásával problémáim adódtak, de a legutóbbi munkám során, Lengyelországban például nagyon kevés zavar adódott ebből. A varsói csapatom Grzegorz Jarzyna és Krzysztof Warlikowksi egykori társulatának Jarzynához kötődő feléből állt (Jarzyna és Warlikowksi szétváltak néhány évvel ezelőtt), és egy kicsit arra emlékeztetett engem, mint amilyen annak idején a Krétakör társulata volt. Mintha egy nagyon jó szellemiségű, függetlennek mondott társulat intézményesülhetett volna egy olyan kul-

túrában, amelynek az igénye és büszkesége egy ilyen csapat. A Jarzynáék által „kiképzett” színészek számára tehát egyáltalán nem volt meglepő a megjelenésem és a munkamódszerem sem. Be kell vallanom, hogy a varsói munka engem is feltöltött. Sokat kaptam a színészekről, valami olyasmit tapasztaltam a részükről, ami már nem jellemző sem itthon, sem Németországban: a cinizmus nélküli színészetet. A magyar színészek hozzájuk képest végtelenül kékedőek, és – társadalmi szerepükből kifolyólag – a német színészekben is mindig van egy erős távolságtartás; jó volt látni, hogy létezik még ez a gyönyörű elvek mentén zajló realista színjátszás. Egyébként érdekes ez a közép-kelet-európaiság is... Varsóban egy csomó olyan dolgot nem kellett elmagyaráznom, amit Németországban is, Oroszországban is el kellett volna. Régebben nem gondoltam, hogy volna bármiféle identitásom. Aztán szép lassan rájöttem, hogy dehogyis nincs. Amerikában éreztem meg, hogy európai vagyok, Nyugat-Európában meg azt, hogy kelet-európai vagyok, és mostanra már azt is tudom, hogy magyar vagyok, hiszen ez az a kultúrkör, amit ismerek. Ez az

identitás pedig megváltoztathatatlan, még akkor is, ha súlyos korlátai is vannak.

– Melyek a – téged mint rendezőt érintő – legfontosabb különbségek a három ország színházi szemléletében?

– Lengyelországban nagyon jellemző egyfajta szláv „imádjuk a művészeteket”-hangulat. Németországban nyoma sincs a művészet ilyenfajta tiszteletének; ott az alkotói munkát „szakemberek” csinálják: a kultúra szakemberei. Más a német nagyvárosok és a kisebb városok viszonya a kultúrához, de általános tendencia, hogy kevesebben járnak színházba, mint a hasonló méretű magyar városokban, így aztán a német színházak örületes bemutatószámmal dolgoznak. Egy-egy jó előadás egy nagyvárosban legfeljebb négy-öt, egy kisvárosban pedig legfeljebb két-három évig maradhat műsorán. A lengyel struktúra épp ellenkező szemléletű. Nagy a színházak tömegbázisa, nem harminc ember nézi egy-egy színház előadásait, úgyhogy kevesebb a bemutató, és hosszú ideig is életben tudják tartani az előadásokat – hét-nyolc éves előadások is jelen vannak az általam ismert lengyel színházak műsorán. Itthon hasonló módon dolgozott a Krétakör – ez finanszírozhatóbb helyzetnek tűnik, mint az évi nyolc bemutató, amiből hét bukás.

Itthon nézőkényszer van. Nagy különbség Magyarország és Németország között, hogy egy német színház mindig vállalja azt a kockázatot, hogy egy időre esetleg eltűnnek a nézői... Kétszer dolgoztam a hamburgi Thaliában, ahol a Luk Perceval-éra elején eltűntek a nézők, és két évbe telt, amíg visszaszoktak. Az első előadásomat, a *Júdás evangéliumát* pont a váltás időszakában csináltam, a másodiknál már jobb volt a helyzet. Hannoverben ugyanez történt. Mondj egy olyan magyar színházat, amelyik vállalná, hogy két évig fél házakkal játsszon. Nálunk a kulturális vezetés számára csak a nézőszám fontos, ebben a végtelenül egyszerű képletben gondolkodik, leginkább ezen múlik a színházak támogatása. Ez iszonyatos csapda, leírhatatlanul nagy butaság. Hiszen éppen az a jó Európában, hogy itt, igenis, jelen van az elitkultúra.

– Legutóbbi rendezésed, a varsói TR Színházban készült *Denevér* osztatlan kritikái és közönségsikert aratott. Hogy jutott eszedbe Johann Strausszal debütálni Lengyelországban?

– Valójában csak motívumokat és dalokat használtam Straussból. Sokkal inkább új darab született, amelyben két eutanázia-történet fut egymás mellett. Az operett szerintem kifejezetten halál-műfaj. Az eredeti gondolatom – amit annak idején a Proton Színház csapatára találtam ki – a *Csárdáskirálynő* és az öregek kapcsolatán alapult, ez módosult aztán *A denevérré* és az eutanáziára. Tudtam, hogy szerzői jogi problémák adódhatnak, ha az ember hozzányúl a *Csárdáskirálynő*hez, viszont egy Strauss-darabnál nem olyan nagy baj, ha felborzoljuk a darab eredeti struktúráját. Később a TR Warszawa nyitott volt a gondolatra. A történetünk egy kórházban játszódik, egy olyan kórházban, ahol a beteg orvosi szolgáltatásként kérheti, hogy segítsék elő az öngyilkosságát, ha méltósággal szeretne búcsúzni az élettől egy hosszú betegség során. Egyébként egy svájci kórházban ma már valóban lehetséges ez. A darab fikciója szerint Varsóban is volna

egy ilyen intézmény, amelynek mi, nézők épp az utolsó napját nézzük: mivel a kórház túl jól működik, viszont az elv, amelynek alapján áll, nem fér össze az uralkodó ideológiával, a lengyel állam bezárhatja. Az orvosok pedig úgy döntenek, hogy elmennek Svájcba, és ott folytatják a praxist. Az egyik történet egy karmesterről szól, aki minden szilveszterkor *A denevért* vezényelte; a másik pedig egy paralízises fiú története, aki az eutanázia mellett dönt, de aztán annyira romlik az állapota, hogy a gyógyszerek bevétele előtt nem tudja még egyszer kimondani az igent, így nem tudja aláírni a papírokat. Kérdés, ha magánál lenne, vajon kimondaná-e megint, hogy meg akar halni. Mi azt kérdeztük magunktól, ebben a helyzetben mi a jó cselekedet: ha segítesz neki, vagy ha nem? Létezik-e a kegyes halál? Az előadás nem dönt, nem akarjuk megmondani, mi a helyes, de a jelenség ellentmondásos sokszínűsége és feszültsége borzasztóan izgalmas.

„Beragadt” nekem ez az öngyilkosság-metaphora. Nagyon európai és ezen belül nagyon magyar problémának gondolom, és úgy érzem, hogy ma olyan szemüvegen keresztül lehetne vizsgálni, ahogy még sosem láttuk: egyrészt az állam számára hihetetlenül sok a felesleges ember (az eutanáziát természetesen sehol sem emelik állami szintre, bár szerintem ez is meg fog változni, ha felismerik benne a kiváló lehetőséget arra, hogyan lehet megszabadulni az idősektől és a betegektől), másrészt az embernek legalább ahhoz legyen joga, hogy a halálát saját maga intézze, és legalább abban érvényesülhessen. Persze ennek az ellenkezője is igaz. Senki nem lehet saját maga Istene. Azt is kérdezhetném, hogy valóban az-e a törődés, ha valakit nem engedünk méltó módon meghalni, hanem méltatlan körülmények között életben tartjuk őket. A társadalom álszentsége ebben és az ehhez hasonló kérdésekben valóban elgondolkodtató. Szeretnék a jövőben három-négy adekvát választ adni erre a problematikára, úgyhogy készülök a varsói előadás – az *Assisted Suicide* (Segített öngyilkosság) – folytatására; a trilógia második része, a *Collective Suicide* (Közös öngyilkosság) magyar nyelvű, magyarországi előadás (ennek az előkészítésén a Proton Színházzal dolgozunk most), a harmadik rész pedig – reményeim szerint – a *Suicide* (Egyedüli öngyilkosság) című németországi előadás lesz, ugyanígy operett formában.

– *Wéber Kata, a Radnóti Színház színésznője hogyan lett a varsói előadás társszerzője?*

– Nem is társszerző: ő írta a darabot. Régóta ír, és nagyon jól; együtt készítettük néhány közös előadásunk szövegét, forgatókönyvet is írtunk már együtt, és ez most nagyjából az ő darabja. Amióta bemutattuk, két felkérést is kapott Lengyelországból... Én mindig ugyanazokkal írok: Zsótérral, Bíró Yvette-tel, Wéber Katával és Petrányi Viktóriával, aki állandó írotársam. Sokat kárhozzatnak bennünket a szövegeink színvonalá miatt. Nem vagyunk benne az irodalmi kánonban, de ezek nem is „színdarabok”, nem irodalmi nyelvű vagy irodalmi értékű szövegek, hanem érvényes előadások kottái. Én éppen a kortárs irodalmi szövegtestekben nem találom azt a világot, amit a színpadon létre akarok hozni. Sokszor szembesültem azzal, hogy nagy irodalmi értékű szövegek mint elő-

adás-szöveget sokszor pont azt a kortárs tartalmat akadályozzák, amit képviselni hivatottak, és kifejezetten akadályoznak annak létrehozásában, amiről beszélni szeretnék. Ráadásul a gondolkozásban is megfojtja a színészt a színdarabhoz való hűség kényszere. Ahogy a film sem irodalom soha, sőt, a film nyelve antiirodalom, az irodalmi film pedig nem létező műfaj.

– **Mennyiben más a munkamódszered, amikor regényadaptációt csinálsz, vagy amikor még ennyire sem kötött a téma, és leginkább improvizációkból születik az előadás?**

– Nagyon különböző módon készül minden anyag. Amikor filmet készítek, csak egy- vagy kétheti forgatás után látom, hogy „mit akar” a film, mi az, amitől életre kel. A színházban ugyanez a helyzet – akkor is, ha teljesen kidolgozott példánnyal kezdünk dolgozni, és azt próbáljuk visszabontani, illetve akkor is, ha az üres papírtól indulunk, és onnan kezdünk el építkezni. A *Nehéz istennek lenni*-nél például nagyon tiszta víziónk volt arról, hogy mi legyen az a hangulat, hatás, ősképek, amit az egésznek jelentenie kell, és tudtuk, hogy ehhez kell majd egyeztetnünk a nagy szerkezetet. A témához mélyen kapcsolódó ősképek mindig sokkal izgalmasabbak számomra, mint bármiféle színészi rafinéria.

– **Abban mi volt az ősképek?**

– Az, hogy két kamion áll egy parkolóban, egy világegyetem-vidéken – ezt mindenki ismeri, féli, elmegy mellette –, és az egyikben ott a Rába Roland által játszott figura meg az ő videóvilága, egy Joseph Beuys-féle, happeningszerű dolog. Nagyjából ez a kép vezetett el bennünket az előadásban látható megoldásokhoz. Egy ilyen kép általában akkor alakul ki, amikor még díszlet sincs, történet sincs...

– **És aztán hogyan töltődik meg?**

– Felépülnek a kis mozaikkockáim, és elkezdnek diktálni egy történetet. A *Nehéz istennek lenni*-ben az azonos című Sztrugackij-regényt is használtuk.

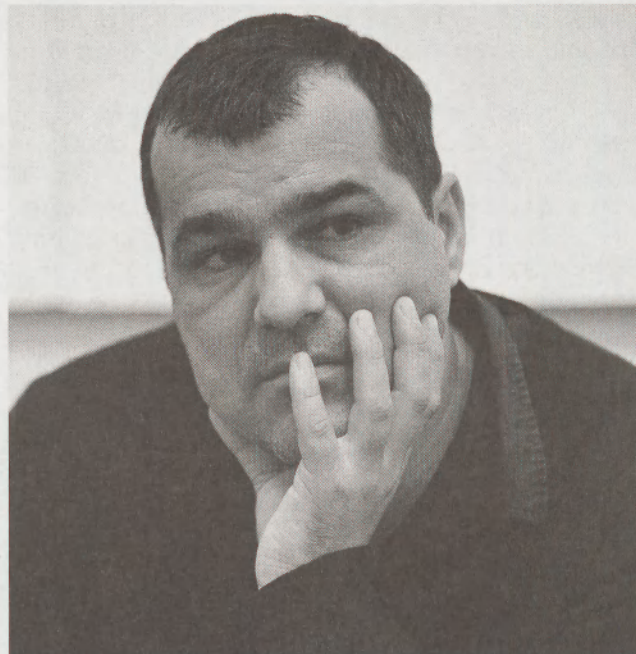
– **A színészek is beleszólhatnak a történet alakulásába?**

– Nem, a történetet, a történet fordulatait nagyjából én rakom össze, de az, hogy ezekhez ők hogyan jussanak el, hogyan legyen megmutatva, kigondolva, kidolgozva az egész, az rajtuk nagyon múlik. A nagy kreatív bombák, Láng Annamari, Monori Lili, Rába Roland vagy Bánki Gergő mindig rengeteget tesznek hozzá a közös előadásainkhoz; alkotótársak, a szó legnemesebb értelmében. De ha valaki olyan, mint a Tóth Orsi, hogy egyszerűen csak megtörténik vele a dolog a maga igazságában, őszinteségében, szépségében, az is pont ugyanannyira érvényes. Két vezérlő elvem van a színészválasztáskor: hogy önállóan gondolkodjon, és legyen jelen a személyisége teljes habitusával. Ennyi. Ebbe belefér a Láng Annamari-féle, legtechnikásabb, nagyon „színház alapú” színészet is és a legradikálisabban másmilyen színészet is, amit, mondjuk, Zsótér „amatőrisége” vagy Monori Lili zsenialitása képvisel. Nem számítanak ezek a különbségek, amikor érvényes személyiség van jelen a színpadon.

– **Míntha jobban bíznál a színészekben, többet bíznál rájuk, mint általában a rendezők.**

– Igen, mert szinte soha nem érzem azt, hogy ezt vagy azt én jobban tudom, mint ők. Sosem működik

bennem az a rendezői misszió, hogy megváltoztassam a színészeket, de őszintén szólva nem is értek hozzá. A színházban a közösségi élmény legalább annyira fontos és izgalmas számomra, mint maga a végeredmény. A film sokkal magányosabb műfaj. Szerencsére nagyon sok olyan színész van, akivel szívesen dolgozom; inkább az a bánatom, hogy milyen kevésszer tudok dolgozni egy csomó emberrel, akivel nagyon szeretnék.



– **Gyakran dolgozol ugyanazokkal; a színészeid közül többen is feltűnnek szinte minden itthoni produkcióban.**

– Ők a Proton Színház tagjai. Ez egy gyűjtőfogalom. Nincs társulatunk, nincs állami támogatásunk, nincs semmink – ezért paradox módon alapítottunk egy színházat, társulattal. Nagyjából hat éve léteznek azok az általam képviselt esztétikában létrejövő előadások, amelyek ma a Protont jelentik. Úgy éreztük, kell egy név vagy egy hely, hogy azok a színészek és műszaki srácok, akikkel együtt hozzuk létre az előadásokat, legalább kimondhassanak egy szót – hogy hova tartoznak. Ne legyünk a szakma előtt is láthatatlanok. A Proton filmes műhely már régóta létezik, és ugyanerre jött létre: hogy megőrizzük a függetlenségünket, és semmilyen szélnek ne legyünk kiszolgáltatva – nemcsak politikai szelekre gondolok, hanem a gyártó cégek nyomására is. Ez egy lehetőség... Lehetőség egy külföldi film magyarországi forgatására, lehetőség egy fiatal alkotónak a kezdésre, nekem a túlélésre. A Proton leginkább egyfajta gondolkodásmódot jelent. Színházban is, filmben is ugyanúgy gondolkozunk: minimális struktúra, maximális minőség – mondjuk így. És abban, hogy mennyire kicsi struktúrában hozunk létre milyen minőséget, azt hiszem, jelenleg egyedülállóak vagyunk a placcon. Olyan, mint egy elitkommandó. Csak akkor működik, ha munka van, így nem kell fenntartani egy olyan struktúrát, ami a jelen helyzetben fenntarthatatlan. Nem vagyunk pazarlók.

– Az, hogy most kevesebb film kap állami támogatást, milyen helyzetet szül a filmesek között?

– Mindenképp politikafüggetlennek látom a filmes elosztás rendszerét, míg ez a színházi kinevezésekre megközelítőleg sem igaz. Úgy tűnik, hogy az Andy Vajna nevével fémjelzett Filmalap a magyar producerek segítségével kialakított egy olyan belső elosztási rendszert, ami Európa-kompatibilis, és azt hiszem, egy év múlva lehet majd inkább látni, hogy jól működik-e ez a rendszer. Egyébként nem tudok róla, hogy bármelyik filmes alkotó azért támadna engem, mert kaptam állami támogatást. Nem valami limonádéra kaptuk, hanem olyan forgatókönyvre, amit büszkén vállalunk mindannyian.

– A filmjeiddel és a színházi munkáiddal kapcsolatban is mindig az volt az érzésem, hogy valami nagyon radikálisat, nagyon mehökkentőt akarsz csinálni.

– Nem. „Radikális...” Kinek mi a radikális. Amikor elkezdtem filmet csinálni, állandóan felmerült, hogy „provokáció”. Pedig soha nem a provokáció szándéka dolgozott bennem. Az ember csak utólag látja, hogy amit létrehozott, az mit jelent. Szeretném hinni, hogy az előadásaink hosszú szériái azt bizonyítják, hogy elég széles rétegnek dolgozunk.

– Egyszerre vagy konzervatív és újító?

– Szerintem sokkal klasszikusabb vagyok, mint amit gondolnak rólam, tartalmilag legalábbis vonzódom bizonyos klasszicitáshoz. A szív többet számít, mint az ész, de ha csak szíven lő valami, és nem megy keresztül a fejen, az is zavar... A posztmodernhez egyáltalán nincs közöm. Legfeljebb szellemi csemeget jelent néha, de nem bírom megfogalmazni benne magam; sokkal klasszikusabb anyagokban érzem felfedezni azt az igazat, amit képviselek vagy felismerek.

– Szeretsz nem hagyományos színházi terekben dolgozni...

– Az vonz, igen, de már többet rendeztem színházban, mint azon kívül. Mindenfajta színházi térben az a kontraszt a legizgalmasabb, hogy annak a biztos és jelzett tudatában játszunk egyfajta valóságot, hogy az semmilyen módon nem valódi. A *Jég* című Szorokin-regényt egy lakás-díszletben játsszuk – háromezer helyszín egy szobában, egy fürdőszobában, egy konyhában jelenik meg. Mégis erre a színdarabra mondják a legtöbbször, hogy mennyire valóságos és reális volt. Ez igazi színház, igazi paradoxon.

– Fontos volt, hogy *A Jég* bekerült a Nemzetibe?

– Szerintem sokkal jobba vált ott, mint a Trafóban. Valószínűbb lett, érvényesebb. Látod, például ilyen értelemben gondolom magam klasszikusnak – hogy ennek a darabnak egész egyszerűen egy kőszínházi struktúrában van a helye. Százszor fontosabb egy ilyen előadás életében, hogy egy felvilágosult, polgári réteggel találkozzon, mint hogy egy fura, különleges, modern kultúrára nyitott réteg nézze. Épp a nézőkkel való direkt találkozás szempontjából volt nekem revelatív élmény *A Jég* a Nemzetiben, és ennek a tapasztalatai nyomán mertem elvállalni bizonyos kőszínházi rendezéseket is Németországban. Vonz az a helyzet, amikor nem arról van szó, hogy mi, nézők és színészek, olyanokról beszélünk, akik nincsenek jelen, hanem hogy mi, azaz az előadás, tényleg „róluk” beszélünk.

– Hogyhogy nem dolgoztál később a Nemzetiben?

– Hívott a Robi, de végül nem tudtunk megegyezni.

– Kovalik Balázs egy őszi kerekasztal-beszélgetésen úgy fogalmazott, hogy a „szakmai trágáival kevert politika” tette tönkre a színházakat. Te is úgy látod, hogy a szakma is hibás mindabban, ami az utóbbi időben a magyar színházi életben történt?

– Nem vagyok a szakma része, kívülről jövök, Balásznak nyilván sokkal több személyes tapasztalata van erről. Én csak a tolerancia hiányát látom a szakmában. A függetlenek felé is, felénk is, meg egyáltalán, minden új tendencia felé. Azt látom – és a *Szégyen*-ben is ezt próbáltuk megfogalmazni –, hogy a felvilágosult, fehér, liberális, európeér gondolkodó is végtelenül kirekesztő lesz abban a pillanatban, amikor a saját koordináta-rendszerén kívülre kéne látnia egy pillanatra. Ez esztétikára is, struktúrára is vonatkozik.



Schiller Kata felvételei

A kultúrpolitika leginkább a rendszer legaljába, a függetlenekbe rúg bele. Problémaként látom azt is, hogy bizonyos kőszínházakat egyfajta modernitás képviselőiként tisztelünk, miközben például a Krétakör vagy a Proton nem képezi részét az egésznek, nem vesznek tudomást a jelenlegi tevékenységéről. Ezeknek és az ehhez hasonló társulatoknak ma semmi esélyük arra, hogy integrálódjanak a kultúrába. Ez egyszerűen lehetetlen. Mintha a Krétakör véget ért volna, a Proton meg el sem kezdődött volna. Ez óriási tévedés, amire nem nekem kellene felhívni a figyelmet.

Beszélgetés a kritikáról

– Neked mit jelentett a Krétakör?

– Vicces a kapcsolatom a Krétakörrel, mert azt hiszem, ha ők nincsenek, akkor én sem lettem volna az, aki ma vagyok. És talán a Krétakör sem lett volna ugyanaz nélkülem. Mi egymásnak adtunk valamit. Én előtte is dolgoztam színházban, de nagyon keveset. Olyan félelmeim és előítéleteim voltak a színházzal kapcsolatban, amelyeket még a főiskoláról hoztam magammal, ahol a színész szakon semmi mást nem éltem át a színpadon és az öltözőben, csak azt, hogy ez nem én vagyok. Hét évre szakítottam is a színházzal. Aztán találkoztam a Krétakörrel, ami nagyon sokat jelentett, mert rájöttem, hogy talán mégis van olyan út a színházban, ahogy én ott létre tudnék hozni valamit. Ennek hamarosan lettek is eredményei; *A Nibelung-lakópark* volt az első eufória, aztán jött *A jég*, és ilyen volt kicsit később – már nem a Krétakörrel, hanem a Bárkán, független alkotóként – a *Frankensteen-terv*. Azóta mindahányat több mint százszor játszottuk. Úgy is mondhatnám, hogy a klasszikus Krétakör megszűnésével nem is tehettem mást, mint hogy megalapítom a Protont.

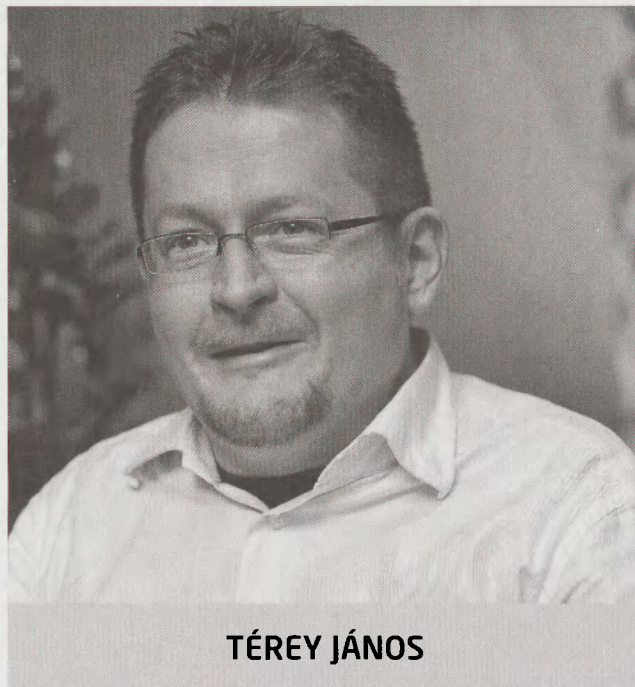
– Elképzelhetetlen lett volna, hogy integrálódj a kőszínházi struktúrába?

– Azok a kőszínházak sem tudnak igazán megújulni, amelyek kivételes minőséget képviselnek a struktúrában belül. Van egy kis ráncfelvarrás, egy picit botox, egy új ruha... – de nincs igazi akarat a változásra. Én meg nem vagyok egy fiatalos ruha... Vagyis nem lehet állandó helyem ebben a rendszerben.

– Így aztán sok társulattal dolgozol, újabb és újabb helyekre mész, nyilván mindenhol valami erőset és érvényeset akarsz csinálni – ezt hogy bírod?

– Sokan hívnak sokfelé. Köln, München, Varsó, Antwerpen... Két-három évet látok előre. Ez inkább expandál, mint nem. Miközben a Proton Színházzal – az itthoni kritika és kultúrpolitika teljes negligálása mellett – többször is megjártuk a legnagyobb fesztiválokat Bécstől Avignonig. Ez egyrészt nagyon jó kaland, és egy csomó kihívást jelent, másrészt azért mégis cigányélet... itt hegedülsz, ott hegedülsz... odamész, elmondod, eljössz... Nagyon vágnék a folyamatos építkezést lehetővé tevő, hosszabb távú együttműködésre. Érkezett már ilyen ajánlatom itthonról is, külföldről is, de egyik sem hozott igazán lázba. Igazából az a kérdés, hogy mi lesz akkor, ha az, amit képviselsz, már nem érvényes, vagyis meddig tudsz felmutatni olyan tartalmat, ami újszerű formát vagy újszerű világlátást jelent az európai színházban. Nagyon-nagyon ritka az, hogy valaki hosszú időre megragad a körutazásos rendszerben. És akkor jön az újabb nagy kérdés: hogyan tudod a saját kultúrában megteremteni a helyét annak, amit képviselsz? Ez persze korántsem rajtunk múlik. Pillanatnyilag nem vagyunk döntéshelyzetben, és nem kíváncsiak a véleményünkre sem. Pedig mi nem szoktunk sárral dobálózni. Mi állami támogatás nélkül is képesek vagyunk szociális projekteken gondolkodni. Mert fontosnak tartjuk. Sőt. Azt kell, hogy mondjam, a Protonban éppen az a jó, hogy nem kritizál, hanem állít. Szóval akkor is vagyunk, ha nem látnak minket.

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE: TÖRÖK TAMARA



TÉREY JÁNOS

– Különbözött-e az első drámád a későbbiektől?

– Hát persze. És nemcsak a többinél is epikusabb dramaturgiájában. Az első a *Rajnapark* volt, 2001-ben egy őszen és egy télen át írtam a Vág utcában. Hogy valaha is bemutatják, föl se merült. Könyvben ez a dráma lett *A Nibelung-lakópark* első része. Jó, néha élt bennem valamilyen ködös remény, mint egy ifjú Kleistben. És tizenkét évig a pesszimista énemnek volt igaza, mert amit akkor írtam, először most, idén télen rendezte meg Rába Roland a Színművészeti Egyetemen. Hiszen a Mundruczó-féle *Nibelung* a kettes és harmas epizód volt.

– Tényleg ez volt az első, vagy írtál már korábban is drámát, amit nem ismerünk?

– Furcsa, de huszonevésen, amikor az ember a maga nagy-nagy Sturm und Drang-energiáival dolgozik, én szenvedélyes verseket írtam, illetve a történelem csapdahelyzeteit tárgyaló verseket. Nem gondoltam arra, hogy a színmű milyen jó szelep lenne a társadalmi és magánéleti feszültségek kibeszélésére, áttételes jogorvoslatokra. Azóta maximálisan élek a lehetőséggel. Korábban nem jött olyan kedvező pillanat, mint amilyen harmincéves koromban, amikor a nemzedékeimből Kovalik Balázssal, majd Mundruczó Kornéllal találkoztam.

Sorozatunk eddigi beszélgetései a 2013-as évfolyamban: Tasnádi István és Pelsőczy Réka (január), Novák Eszter és Goda Gábor (február), Söptei Andrea és Gáspár Ildikó (március).

– **Megszületett már a következő drámád?**

– Igen, és az a címe, hogy *Epifánia királynő*. Még semmit sem tudok a színpadi sorsáról, ha lesz ilyen egyáltalán: egy tucat nő szereplője van, próbáld kiosztani bárhol, lékre szaladsz. Nincs kikövezett utam, mert nincs a darabjaimhoz illő egységes rendezői stílus, üdvös módszer, bevált műveletsor sem. Láttuk, hogy mindegyik, saját darabomból készült előadás stílusa eltérő volt, még a két radnótis megvalósulás is. Az *Epifánia* megint hátat fordít a korábbiaknak, amelyeket szöveggként ugyancsak nehéz összetéveszteni. Nincs két egyforma.

– **Egyre jobban ismered a színházi világot – elsőre Mundruczó jó választás volt.**

– Ő választott engem, amikor a *Paulust* olvasva megkeresett egy operalibrettó elővarázsolása céljából.

– **Ami nekem utólag érthető – minden drámában erős zeneiség van, és nemcsak azért, mert verses formában irsz. Ez valami elhatározás, vagy te ilyen muzikális szerző vagy?**

– Annyit tudok biztosan, hogy zenében, zenével élek. A nap huszonnégy órájában előfordulhat velem, hogy zenét hallgatok. Nem tanultam hangszeren, nem gyakorlom a zenét játékosként, de függője vagyok, hangversenyteremben, operában és a rádió mellett. A verses szöveg pedig egyszerűen az anyanyelvem: olvasok mást is, de csak ezt beszélem a színházban.

– **Általában hogy találsz, jól használják a zenét a színházban?**

– Ha jól, az csoda. A gyarló, dilettáns vagy tanácstalan előadások legtöbbször pedig a zene menti meg. Ha nincs más esély, jön a nyakra-főre énekeltetés. Ha nincs nagy alakítás, ha hézagos a rendezői koncepció, vagy nem létezik, akkor még a bútortologató zene is képes kicsit földobni a helyzetet. Jellemző, hogy a reménytelenül összecsapott fércművek mellé is borzasztó jól választanak zenét, ami általában valamelyest elkendőzi a hibákat és a hiányokat.

– **Hogyan látod az irodalmi műfajokon, illetve a színházon belül a dráma helyzetét a hierarchiában?**

– Műveket szoktam és tudok értékelni, a műfaji hierarchiákra nincs igazán rálátásom. Kérdésed másik fele inkább az illetékeségembe tartozik. Sok színház kihasználható bedolgozónak tekinti a szerzőt, aki érezze megtisztelve magát, hogyha pénzkeresethez jut. Én nem vagyok ilyen szerző, nem tudok beosztottként dolgozni, a fölkerések többségét nem fogadom el pusztán a megélhetés miatt. Nyilván meglepő eset, ha a szerzőnek önálló akarata van. Én mégsem bánom, ha az előadás emlékeztet a szövegemre, de nem szoktam küzdeni minden mondatért, pontosvesszőért, inkább segítek, hogy elérkezzünk az optimumhoz. Szeretem, ha a színház egyenrangú játékosnak tekinti a szerzőjét, mert egyedül ilyen helyzetben tudok dolgozni.

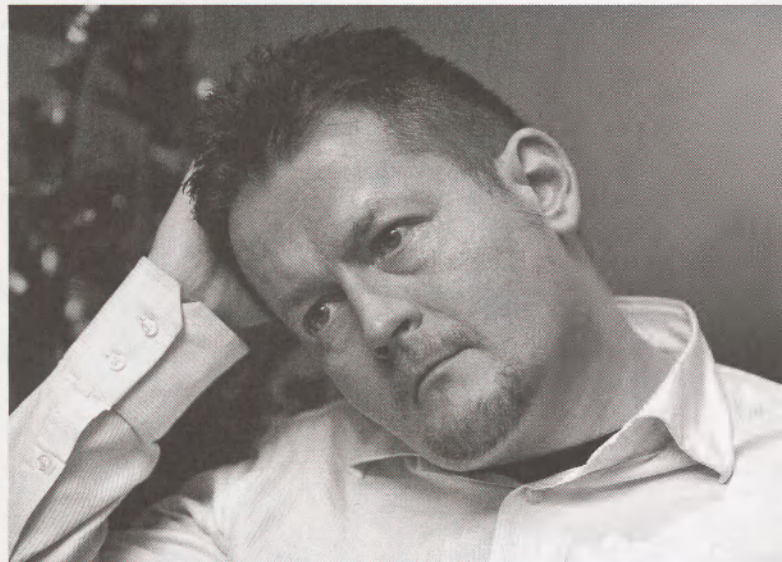
– **Követed a próbákat? Bejárász?**

– Minimálisan. Olvasópróbán és főpróbahéten. Rádásul családos emberként nincs is erre időm. Más helyzet, ha kifejezetten erre kérnek. De a nyakukra járni, ellenőrző körutakat tenni olyan tapintatlanság lenne, mintha valaki belopózna a dolgozószobámba, és a vállam mögül bepillantana az alakulófélben

levő, összekaristolt kéziratomba. És még véleménye is lenne róla. Tudom, hogy a teremtő olykor a fönn tartók útjában van.

– **Szeretnéd, ha a darabjaidból nagy hatású előadások lennének?**

– Semmi egyebet nem szeretnék. De ritkán van így. A *Kazamaták* inkább a témája miatt bizonyult potenciális pokolgépnek. Igaz, a *Jeremiáson* felnőtt férfiakat láttam sírni, de nem akarom eldönteni, ezt a hatást a mű vagy a rendezés váltotta-e ki. A debreceni pol-



gármesterre pedig úgy hatott a darab, ahogy műalkotás csak ritkán szokott: elemien. A bőrén érezte, fizikailag fájt neki. Dühöngve próbálta elhagyni a nézőteret, de ez menet közben képtelenség: ugye, forgószínpad. A mű tehát behatolt egy civil lélekbe, és fölsértette azt. Az *Asztalizenét* harmincezren látták a Nagymező utcában, további százezrek a tévében. Ami könyvként alig ezer példány, vagyis az ingyencsek eledele. Vicces, nem? De ennyire nincs átjárás. Jó, én akkor is örülök, ha látom, hogy két embert lehengerel vagy elvarázsol, amit lát. Persze, jó lenne, ha egyszer az egész nézőteret meg tudnám mozdítani, és nem úgy, mint a cívis lord mayort.

– **Milyen viszonyban állsz a kortársaidal? Van drámaíró-szakma?**

– Az irodalmat jobban ismerem – annak a terepe körülbelül harminc négyzetméter Magyarországon. És olyan visszatetsző kenyérharc és taposás folyik az irodalmi közéletben, olyan apró koncokért, hogy azt éreztem régen, szívderítő a színház világába kirándulnom. Később jöttem rá, hogy ennek a közléte sem sokkal szebb világ. Szűkebb, vagyis három négyzetméter, viszont jobb finanszírozással. Senkinek nem szabad kérdés nélkül hátat fordítanom, aki kötődni szeretne hozzám. De életem folyamán tudtam nemet mondani, kényelmetlen, nagy nemeket is. Igyekszem odafigyelni. És van néhány ember a színház közegében, akivel nagyon jól szót értünk, bár csak évente néhányszor látjuk egymást.

– **A drámaírókból készült előadások jellemzően elég jó kritikákat kaptak. Mennyire találsz differenciálnak ezeket az írásokat?**

– Nem foglalkozom a darabjaimból készült előadások kritikái megítélésével.

– **Nem is olvasod őket?**

– Aki alkotóként azt mondja, hogy egyáltalán nem olvassa a sajtóját, az minimum füllent. De a sajtó nem befolyásol: a kritika soha nem volt sorsdöntő jelentőségű az életemben.

– **Milyen a kritika, ha jó?**

– Az egyik legfontosabb emberi gesztus a figyelem. Aki végignézi az előadást, hozzá még el is olvassa a könyvem, az figyel – még akkor is, ha előítélet béklyózza.

– **Ez olyan jellemző?**

– Szoktam látni bizonyos szakmabelieken, hogy már az utcán, a függöny felgördülése előtt határozott véleményük van, ennek ellenére szívesen megnézik az előadást. Mármint a bemutatón, ingyen. Úgy látszik, ez olyan drog, amiről nehéz leszokni. És utána mindig ugyanazokat a korlátolt rosszhiszeműségeket írják le róla. Tény és való, hogy az írás a kritikus ízléséről, iskolázottságáról és nem utolsósorban pszichózisáról is szól. Lehet, hogy mégis igaz az a többekben élő vélelem, hogy a legtöbb kritikus elvetélt színész, dramaturg vagy színpadi szerző, ami önmagában persze nem baj, hiszen mindenkinek van egy életrajza, kinek-kinek a maga kacskaringóival. Azonban nem szeretem kritizálni a kritikát, mert aki kritikát ír, és a nevét adja hozzá, az odafigyel rám: én nem tekintem ellenségemnek.

– **Ugye hallod, hogy a színházi hierarchiáról is beszélsz?**

– Igen.

– **Miben különbözik, miben hasonlít az irodalomkritika és a színikritika?**

– Mindig csodáltam a színházi kritikusokat, hogy egyszer, legföljebb kétszer látják azt, amiről írnak – ehhez képest az irodalomban adott a visszalapozható szöveg. Egy táncelőadás beható vizsgálatához fényképező agy kell. Nekem, ha beszélni akarok róla, a prózai előadást is jegyzetelnem kell. A színikritikában talán a főnti nehézségek miatt létezik egy gyakori és fatális tévedés: a kritikusok – összekeverve a díványt a rekamiéval – az előadás alapján mondanak véleményt a darabról. De ahogy mondtam, a színházi kritika megítélésével nem foglalkozom. Az irodalmi bírálat is lehet azonnali, impresszionisztikus, szertelen, felületes, napilapban vagy interneten főleg. És sajnos a brutális átpolitizáltság itt is, ott is jelen van.

– **Ezek szerint laza a kapcsolatod az irodalmi és a színházi szakmával is.**

– Életem folyamán igyekeztem sok energiát fordítani a művek megírására, sokkal kevesebbet a kapcsolati háló kialakítására. Jó is ez a függetlenség, bár ilyenkor gyöngébb a társas érdekvédelem, és éles helyzetben esetleg előfordulhat, hogy magamra maradok.

– **Neked nem hiányzik az a fajta kritika, amelyik megmondja, tényleg milyennek látja ezt vagy azt a művet?**

– Dehogynem. Gyakran, ha a bírálót, a szerzőhöz fűződő viszonyát és a megbírált művet eleve ismer-

jük, a kritika kiszámítható, rendszerint senkinek sem okoz meglepetést. Ami mindenkinek rossz, az az eset, amikor egy erős átlagteljesítményű rendező egyszer csak gyöngé vagy netán borzalmas munkát végez, és ezt elismácsolja a kritika. Sok elfáradó pályát látok, saját nemzedékemben is. De ha a kritika nem befolyásol engem, és nem befolyásolja az olvasókat, illetve a színházba járókat sem, akkor mit ér? Figyelem nélkül, elszigetelődve, légüres térben azonban, ahogy már említettem, lehet élni, csak roppant bonyolult. Ennek végétét a Facebook-fanatikus szerzők képviselik, akik az üdvösségüket is odaadnák, csak beszéljenek róluk. Bármit.

– **Hogyan kellene kritikát írni?**

– Elkötelezetten, hogy muszáj legyen azt az előadást megnézni. Vagy muszáj legyen óvakodni tőle. Ha a kritika koncentráltan meg van írva, süt belőle az erő.

– **Mennyire kell objektívnek lenni?**

– A jó kritika mindig szubjektív.

– **Miközben tárgyilagosságnak is kell lennie. Ezt hogyan lehet egyszerre teljesíteni?**

– Kérdésed az íráslélektan szubsztanciájához vezet – semmilyen érdemleges szépírói tevékenység nem gyakorolható sem rutinból, sem iskolásan. Nincs mérce. Egy biztos: a jó műbírálatban muszáj állást foglalnod. Szerinted jó vagy nem jó? Durván jó? Jól durva? A gyakorlat ezzel szemben az, hogy tarol a megúszós, leíró jellegű kritika vagy a plakátszerű hirdetés, a kommentek névtelen sárdobálásával vagy ájult rajongásával körítve. Mindez csak néha szórazótató, és nem is annyira tanulságos.

– **Megúszós, mert nem akar bántani. A kritikus lépten-nyomon sértettekkel találkozik.**

– Nem a kontúros, érvekkel alátámasztott, ízlésbeli elhatárolódással van a baj. „Nem szerethet mindenki”, ahogy Presser énekelte. De az a kritika, amelyik egyáltalán nem tartalmaz semleges vagy leíró észrevételt, az többnyire elfogult, szektás, gyilkos ambíciójú. Ám akiben ilyen erős indulatot ébreszt egy ártalmatlannak látszó mű, az nyilván hosszasan foglalkozott vele, a mű nem hagyta aludni, azzal ébredt, és ébredéskor talán mondott is róla valami lényegeset. Ha hazugság vagy rágalom jött a nyelvére dühében, akkor számomra az a düh a lényeges. Lélektani szempontból többet köszönhetek azoknak a kritikáknak, amelyek minden elismerést megtagadva tőlem, a jóindulat legcsekélyebb jelét sem mutatták, mint azoknak, amelyek az egekbe dicsértek, mert ezeket látva inkább zavarba jöttem.

– **Szerintem nem lehet a jóindulatot megvonni, különben a kritika hibakeresési verseny lesz.**

– Kár, hogy sokan mégis így fogják föl.

– **Te is azt mondod, hogy az a szerző, aki minden pozitív kitétel megvont, annak többet köszönhetsz, mert az legalább mondott valamit.**

– Igen, a saját pszichózisáról, mert mindig érdekes, hogy valaki miért olvas vagy ért félre szándékosan és terméketlenül. Ha egyáltalán sikerül megfejtenem.



BALOG JÓZSEF

– Mivel kezdődött a színházhoz való tevőleges viszonyod?

– A József Attila Tudományegyetem Orvosi Karán, a nyolcvanas évek elején keveredtem a Medikus Színpad csapatába, ahol sokféle színházcsináló alakkal lehetett találkozni. Akkoriban éppen Jevgenyij Svarc *A sárkány* című színművét rendezte meg Oláh Attila, aki most neves győri sebész. Ebben az előadásban kaptam főszerepet, aztán egy rossz kritikát a *Délmagyarországban*, ami majdnem olyan emlékezetes, mint az előadásban lángoló fáklya, amely egyszer felgyújtotta a JATE-klubban a függőnyt.

– Rögton főszerepet kaptál?

– Oláh Attila, a rendező castingot tartott: megcsináltuk az első jelenetet, amelyben én voltam a falhoz lapuló néma szolga, egy barátom pedig, aki később előadóművész lett, a főszereplő Lancelot. A végén Attila azt mondta, jó lesz, csak cseréljünk. Az előadást aztán nem válogatták be a Kazincbarcikai Szemlére, tartva a darab lehetséges politikai olvasatától.

– Milyen színházcsinálók voltak a medikusok?

– Voltak köztük tehetséges emberek. A következő évadban például Ascher Tamás a *Pulóver* című előadást látva hívta Kaposvárra Oláh Attilát, aki éppen akkor végzett, és inkább orvos lett. A csapat többsége ugyanígy döntött: felhagyott a színházcsinálással, úgyhogy mi négyen-ötten átmentünk a hajdani Egyetemi Színpad romjaira, ahol Kormos Tibor évek óta meg akart valósítani egy *Kísérlet* című előadást – két egymásnak feszülő Jézussal.

– Voltak köztetek olyan beszélgetések, amelyek mondhatni, kritikával éltek?

– Csak olyanok voltak: nyúztuk egymást és magunkat – öt éven át jártuk a ki milyen ember iskolát.

– Ha jól értem, szeretted azt a medikuscsapatot.

– Jól éreztem magam abban a televényben, amelynek a színházcsinálás csak egyik alkotója volt, ezért nem is zavart olyan rettenetesen, hogy a színpadon bűnrössz voltam.

– Ezt miből tudod ilyen biztosan?

– Hát nem a *Délmagyarország* kritikájából, hogy motyogok – persze motyogtam, de az ember nem attól jó, hogy nem motyog. Gyenge voltam. Nem tudtam, mit csinállok. Nem értettem ehhez a mesterséghez. Amikor negyvenegy-két évesen Sándor János rendezésében Helyey Lászlóval dolgoztam egy színpadon mint színész, akkor értettem meg elég világosan, hogy van néhány olyan praktikus dolog, amit már tudhatok ösztönösen, de örülhetek annak, hogy ezeket nem fordítom át rutinba. Ugyanakkor kétségbeesetten jöttem rá arra is, hogy a színpadon ezek a rutinok segítenek a valódi pillanatok létrehozásában. Azt is megértettem, hogy nem lehet maximális hőfokon végignyomni egy előadást, miközben bármikor meg kell tudni úgy szólalni, hogy ne érződjön a jelenlét hiánya. A testtel, hanggal, a térrel való bánásmódot nem lehet megtanulni elég jól műkedvelőként, sőt úgy sem, ha rengeteg előadást lát az ember, és egyre több trükköt tud meg mások munkáit figyelve. Van, amit el lehet lesni, aztán megpróbálni alkalmazni, de azért annak be kellene idegződnie, hogy tényleges tudássá váljék. Ez jó esetben megtörténik a színészi pálya első tíz évében, és erre a mesterségbéli tudásra nem lehet azt mondani, hogy energiával, jelenléttel, valódisággal pótolható.

– Azt mondod, szakmai képzés nélkül sokkal többet kell kínlódnia a színpadon, hogy valami legyen?

– Nem állok egyik vagy másik út mellé sem, csak szeretem azt látni, hogy a színész sok mindentől tud dolgozni: a tanult fogásokból, a személyiségéből, a figyelméből, az alkatából – ami ritmus, fizikum, hangszín és a többi. Én annyi mindenről lekésve, bár több ezer előadást kívülről figyelve igyekszem dolgozni – nekem ez az iskolám –, és elemi fontosságúak azok a rendkívül egyszerűnek tűnő tanácsok, mint amit Halász Péter mondott, hogy hagyjál levegőt a másiknak. Ebből igen praktikus dolgokat lehet megérteni: a levegő fizikai és metaforikus is – persze nem volt módom megbeszélni vele, hogy jól értem-e, mindenestre én így értem.

– Ti is tudtátok, és Ascher, aki híres arról, hogy milyen széles körben figyel, úgymond, kiszúrta, hogy például Oláh Attila spíler. Mitől emelkedik ki egy műkedvelő a többi közül?

– Igen, ez volt annak a korszaknak a kérdése: a hatvanas évek közepétől a hetvenes évek végéig hatalmas tétje volt, hogy ki tud ebből a szcénából átmenni a falon, és hivatásos művésszé válni. Ahogy Paál Isti mondta: beengedtek végül az ajtón, csak nem szóltak, hogy egy szekrénybe kell belépnünk – ami nemcsak az ő egójáról szólt. A következő évtizedben ez már nem volt élet-halál kérdése, aztán a kilencvenes évekre ez az egész le is került a napirendről. Attila pedig, gyanítom, azért nem akart kidobni egy civil pályát, mert annak feltehető sikerei mellett szentimentálisan úgy gondolhatta, hogy orvosként biztosan mások hasznára lesz. És ahogy ő, alighanem a többiek is látták a magánmegfontolásaik mellett a profi színházcsináló barátaink kiszolgáltatottságát, a vidéki kőszínházi lét nehézségeit.

– Hogyan viszonyult a kritika a korabeli, majd későbbi alternatív színházhoz?

– Akkoriban Szegeden két egyetemi színpad működött, és megkaptuk a figyelmet: a helyi sajtó minden bemutatón megjelent – helyi televízió a hetvenes évek végéig, helyi rádió 1987-ig nem volt (ahogy 2012. december 21-e óta újfent nincs). A nyolcvanas években már az is előfordult, hogy a helyi sajtó tudósította a *Népszabadságot*, a *Magyar Nemzetet*. A Kazincbarcikai Fesztivál, esetleg külföldi meghívás kapcsán pedig be lehetett kerülni a *SZÍNHÁZ* című szaklapba, netán alkalomadtán a Magyar Televízió vagy Rádió összeállításába. Alaposan elemző, csak egy-egy munkáról, esetleg társulatról szóló írás pedig inkább a nagyokról született: az Orfeo csoportról, aztán a Stúdió „K”-ról, korábban Paál Istvánékról, vagy emlékszem a *SZÍNHÁZ* Halász-különszáma.

A nyolcvanas években már nem kellett nagyon megfeszülni, hogy ezekről a színházakról is lehessen írni, ugyanakkor azon a néhány bejáratott emberen, lapon kívül, akik/amelyek ennek leginkább személyes elkötelezettjei lettek, sokan nem foglalkoztak velünk. A profi színházról ellenben sokkal többen gyártották le az írásaikat, mint ahány helyre a korabeli függetlenek befértek. Ez a kilencvenes évek elejéig tartott, mert akkor elkezdtek megjelenni azok a szakmai lapok, fórumok, amelyeken ez a szcena részletesebben, szélesebben megjelent.

– **Tehát most nincs is hiányérzeted ez ügyben?**

– Nyilván nyifoghatnánk, ha öszszevetnénk a hazai szaksajtót például a német nyelvűvel, amelyhez van kultúrafogyasztó közönség, sőt kultusz. Az általam látott német színházi előadások teória alapúak, egymással rendkívül virulensen kommunikáló művek – ezáltal könnyen elképzelhető a gazdag diskurzus lehetősége. De mindehhez alapvetően egy hosszú ideje működő markáns kultúra kell, amelyben ténylegesen vannak folyamatosan változó teóriák. Magyarországon nem működik víziók, teóriák, eszmék alapján színház, ellenben mintha legalább száz évvel le lennénk maradva – ami nem feltétlenül az eszközökben, látványban vagy a darabválasztásban mutatkozik meg, hanem a fejekben. A mai magyar színház nem úgy gondolkodik a világról, mint ha a mában élne, legfeljebb felszínes módon. Ami persze nem önmagában való, hanem ez vezet minket körül, a tágabb környezetünk ilyen idejétmúlt – mondhatnám, társadalmilag óriási a deficitünk.

– **Mit tudhat ebben a jelenben a kritika?**

– Visszaemlékszem az utóbbi negyedszázad irodalomkritikáról gerjesztett vitáira, amelyek hosszan méregették azt, hol a helye a kritikának; én pedig úgy gondoltam, ha az a kérdés, hol a helye, akkor meglehet, nincs helye. Ha azon elmélkedünk, hogy milyen nyelven beszél, akkor nincs nyelve, ha azon, kihez szól, akkor nincs, akihez szóljon. S ha mindehhez hozzá-

tesszük, hogy akikről szól, azok vagy rettegnek tőle, vagy cseppet sem érdekli őket, netán jól működő rendszert építenek ki, ahová civileket nem engednek be.

– **Mi az, ami mégiscsak üzemel a kritikában?**

– A leíró jellege. Olyan törvényszerűségekre hivatkozó alapos elemzések szaknyelven leírva, amelyek megvizsgálják a fényt, díszletet, jelmezt, színdarabot, rendezést, dramaturgiát, színészi játékot és a többi, rögzítik is.

– **Ez mennyire fontos neked?**

– Harminc éve úgy fogom fel a színházat, a kultúrát, hogy az van, amit aznap este csinálók. Lehet, hogy akkor vagy később születnek róla írások, ez nagyon jó, fontos – de nekem valójában az az este számít, ami



Schiller, Kata felvételei

azt jelenti, hogy azok közül, akik ott voltak, minél több ember éljen meg együtt valamit, vegyen részt abban, ami van.

– **Amikor játszol, vagy rendezel valamit, foglalkoztat, hogy éppen milyen vagy?**

– Praktikusan az adott munkában mindig eldől, hogyan működik az a rutin, netán tudás, aktuális energia, ahol éppen tartok, de két okból sem tudhatom. A színház pillanatnyi, és teljességében rekonstruálhatatlan: éppen ezért fontos az egyre jobb technikai rögzítés mellett az átélhetővé tett befogadói élmény; másrészt pedig mindig van bennem némi zavar, hogy hol kezdődik a szerep, és hol végződöm én.

– **Lehetne ezt tisztázni? Hasznos lenne?**

– Meglehet, nekem igen, de ahhoz rengeteget kellene ezért egy jó rendezővel és egy jó csapattal dolgozni, bár azt hiszem, nekem senki nem fizetne érte – úgyhogy erről egyelőre le is mondom.

– **Mitől érdekelne esetleg jobban a kritika?**

– Ha lenne ügy, helyzet, vitaképes emberek – mindez kivonva a teljesen lepusztított közbeszédből, olyan közönség előtt, amely arra kíváncsi, hogyan vannak a dolgok valójában. És ebben a helyzetben kialakulhatna, hogy lehet válaszolni kérdésekre, s azok nem elő-

re elkészített feleletek lennének, hanem valami élő, valamire jutó beszélgetés. Mivel ezek a feltételek pillanatnyilag nem adóttak, hiszen egy folyamatosan meghamisított politikai közegben, mindennek kitett, elferdített művészi térben, teljes szubjektivizmusban száz nyelv beszél el egymás mellett egy kvázi-valóság-ról, anélkül, hogy a ténylegesen működő diskurzusnak, adott esetben a kritikának, hatása lehetne. Nem lehet persze a valóságot sterilizálni. Ugyanakkor képzelenség, hogy hatalmi indíttatású, kisszerű akarnokok hamis tudatot, színlelt eseményeket generáljanak a művészet köré – mindezt ráadásul közakaratként feltüntetve. Ha lenne például olyan kritikai műsor a televízióban, amely befolyásolná regények, filmek, kiállítások, előadások „eladhatóságát”, akkor alighanem előbbre lennének.

– **Én nem szeretnék ilyen hatalmi helyzetben lenni, és szerintem egyik kollégám sem.**

– Én pedig szeretném, ha a valóságban kicsit nagyobb súlya lenne a kortárs művészet diskurzusának, mert egyáltalán nem mindegy, ennek vagy annak a műnek milyen a teóriája, az esztétikája, a szándéka és megvalósítása – de ez valójában akkor történhetne meg, ha a résztvevők érdekelték lennének: például a színház csinálok és a közönség. És ez idővel visszahatna a minőségre. Közben pedig ott tart a valóság, hogy rég elment a gusztusom azt hallgatni, hogyan lesznek egyesek és mások kulturális intézmények vezetői.

– **De hallgatod, mert muszáj. Mi az, amiért túlteszted maga az elemet gusztusodon?**

– Kíváncsi vagyok, mások hogyan tudják megmutatni magukat, az erejüket. És nekem a legprofánabb dolgok is érdekesek a színházban – hogy hány méter lámpa kell valami fölé, mert egyszer csak megértetem, a háttér munka is az előadás eleven része.

– **És tudod, hogy az adott előadás, alakítás és a többi jó-e vagy sem?**

– Tőlem ilyet soha nem fogsz hallani, de azt megmondom, én honnan tudom: ha gyomron üt, ha eljut a szívemig, akkor jó. De ettől függetlenül azt is tudom, Szegeden ki az a harminc, aki erre, ki az a hatvan, aki arra, ki az a háromszáz, aki amarra kíváncsi.

– **Rendszeresen olvasol kritikát?**

– Persze.

– **S miféle olvasol szívesen?**

– Amelynek írója a megfigyelőképességének, az intellektusának, az érzelmi apparátusának létező legjobb formájában van jelen. Szeretem az élményszerű, gonzoba hajló, többféle asszociációs térből jövő, a szépirodalom és az esszé felé mutató kritikát. És emellett leginkább a keményen kopogó, minden részletre kegyetlenül figyelő, mindent szándékosnak tudó, enciklopédikus írások érdekelnek. Jó lenne látni olyan megszállottakat, akik, mint a kémikusok, vizsgálatuk hosszú távra választott tárgyát mindig figyelnek – ehhez pedig találnának formát, helyzetet, ahol láthatóvá, követhetővé is tennék. Érdekes lehet továbbá a kritikus személye mint módszer, mert mindenkinek van valami viszonya ehhez a vállaláshoz – ki az elméletből, ki az irodalomból, ki az esztétikából, ki a színházból, ki az újságírásból s ki tudja, még hány helyről, illetve mindezek végtelen kombinációiból jön. Ez egy gyakorlatias mesterség, aki ezzel foglalkozik, idővel megtanulja, hogy ez a színházhoz hasonló szélhámosság – akkor pedig megteremtheti a kritikában a maga kis színházát, és játszhatja a magára osztott szerepet.

AZ INTERJÚKAT KÉSZÍTETTE:
PROICS LILLA

ÉLET ÉS ●
IRODALOM
IRODALMI ÉS POLITIKAI HETILAP

MINDEN PÉNTEKEN!

**KERESSE A HÍRLAPÁRUSOKNÁL
VAGY FIZESSEN ELŐ!**

Kedvezményes éves előfizetési díj 15.500 Ft

Megrendelhető a szerkesztőségben: 1089 Budapest, Rezső tér 15.

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

e-mail: lapterjesztes@es.hu

Tarján Tamás

Retemetesz

KÉZDY GYÖRGY 1936–2013

Három ember: egy költő, egy író és egy színész barátságot kötött egymással. Orbán Ottó, Lázár Ervin, Kézdy György. Mindhárman 1936-ban születtek. Kézdy volt a „báty”, lévén három hónappal idősebb májusi barátainál. Orbán élete zárult le legkorábban, 2002 tavaszán, hat nappal a hatvanhatodik születésnapja után. Lázár 2006-ban hunyt el, fél esztendővel túl a hetvenen, karácsony előtt. Tőle még a halálos ágyán búcsút vehetett Kézdy, aki 2007-ben *Ákombákom* című összeállításával emlékezett az eltávozott költőre és íróra.

2013. február 8-án éjjel, amikor már egy hét sem választotta el hetvenhetedik születésnapjától, Kézdy György váratlanul követte barátait. Mivel halálának tényét küszködve dolgozza fel a megrendült kortárs, a régóta messze járó Lázárt és Orbánt hívja segítségül a gyász munkában.

Lázár Ervin elbeszéléskötete, a *Buddha szomorú* novelláinak egyike *A retemetesz*. Simf, a „csak szívében ősz” főszereplő egy szétbontott cigarettásdoboz belsejére firkál vonalakat. Egy arra tévedő kislány kérésére a hirtelen „retemetesz” nevet nyerő ábra szívébe „tavaszt rajzol” Simf. Ettől kezdve megbonthatatlan a barátságuk, történik ez és az, csak hát a végére „Simf izzadt és reszketett, vonalazott és satírozott. De semmi, semmi, semmi. Ez nem retemetesz. – Bejártam a világot – mentegetőzött –, de sehol sem láttam retemeteszt... Most már nem tudok, láthatod, nem tudok retemeteszt rajzolni.” Pedig a retemetesz ott van, kéznél, ceruzahegybe zárva: a kislány egyenesekből, görbékéből és kacskaringókból pillanatok alatt megrajzolja, és Simf szomorú, pedig talán ő is tudná, hogy... *Remete, retesz, te temetsz* – súgja, cseveteli (ezt vagy mást) az elégia-novella inkább anagrammás, mint halandzsás címe, madárnyelven.

Kézdy György jelentékeny sikerekben nem szűkölködő, maradandó alakításokat felmutató színészi pályáját szinte valamennyi szakaszában, folyamatosan szorongóvá, keserűvé, kétségekben izzóvá tette vélekedése, hogy nem találja – vagy a színház nem találja meg őbenne – a retemeteszt. Ifjúságától kezdve éppen azt kereste öntudatos aggodalommal, amit teljében birtokolt: szabályszerűtlen színészi képességei maximális kamatoztatását, kiárasztását. Elsősorban színpadon, azután az előadói pódiumon, s legkevésbé a nem különösebben szeretett, de szolgált film- és képernyőművészet terén. S büszkesége, önbecsülése közepette mindig tépelődve: kell-e ő, az ő színészet

a közönségnek, a világnak? Ritkán merte egy-egy szerepéről utólag is vallani: „tudom, hogy jó voltam”. A hivatalos elismerések nem kényeztették el, 1988-ban elnyert érdemes művészi címe óta, negyedszázada megfeledeztek róla a díjosztók.

Mára amolyan fiók-színház történeti tény, hogy a Madách Gimnázium legendás színjátszó csoportjában, 1953-ban – az akkori iskolatárs diák-rendező, később Budapesten és vidéken rendező, főrendező, igazgató Lengyel György emlékezik így rá – a pompás hangú-hanganyagú, „a legokosabb fiúk közé tartozó” Kézdy „nem volt békében a fizimiskájával, hiszen az orgánuma és a tehetsége is kivételes főszerepekre predesztinálta”. Innen számítható (hiába a gimnáziumi *Bánk bán* II. Endréje, majd ugyanott a Madách-mű, *Az ember tragédiája* korabeli bürokratikus, cenzúrázó akadályokat legyőző, zeneakadémiai nyilvánossághoz is jutott színrevitelének több sikeres epizódfigurája), hogy Kézdy György újra és újra felhergelődő-beleenyugvóan panaszkolta el: „csúnya, vézna, rossz tartású” fiatal színművészre, „nagy fülű Hamletre”, „görbe Romeóra”, „baltával vágott fejű”, „firkált” színjátékosra nincs szükség. Évtizedeken át küzdött szerepkörének kibővítéséért, ám valójában elfogadóan viselte, sőt továbbkotta: sötétebbre vette a külsőt és a lelkületet, melyet a teremtéstől kapott, és mindig aláértékelt; s ezzel szakadatlanul alkotta önmagát egy nagyszabású, lényege szerint szabálytalan intrikusi szerepsorra.

Igaz ugyan, hogy az ezerkilencszázötvenes évek közepétől az ezerkilencszázhatvanas évek végéig nem voltak divatban a magyar színpadokon (sem) a groteszkebb küllemű fiatal férfi aktorok, de épp Kézdyék színművészetis osztálya, mint maga mondta, sem volt „az Adoniszok osztálya”. (Kedvesen ironikus szófordulatával többek között Mendelényi Vilmosra, ifj. Latabár Kálmánra, a párhuzamos osztályból például Horesnyi Lászlóra célozhatott.) Kézdy György a fennmaradt álló- és mozgóképek tanúsága szerint közepmagas termetű, kissé hajlott, vékony, ruganyos, minden tévhit ellenére összességében jó fellépésű, nagy szemű ifjúként kezdte, majd gyűrődött, plebejus beütésű, valóságos koránál idősebbnek tűnő intellektuel karakterrel tetőzte, ennek még szikárabb, áttetszőbb változatával fejezte be pályáját.

Némi nyomdai – könyvkötészetet tanuló – kitérő után került a Színház- és Filmművészeti Főiskolára, s 1962-ben szerzett diplomát. A lassan Magyarországra

is megérkező beat-korszaktól, majd az ún. hatvannyolcas fiatalságtól – részben paradox módon – nem volt idegen a filosz megjelenésű, erejét inkább az eszében, mint az izmaiban hordó, a való életben csak tapogatózó, olykor nevetséges hatást keltő ifjú imázsa. Kézdyt legelső filmjei közül a *Jó utat, autóbusz* (Fejér Tamás, 1961), a *Megszállottak* (Makk Károly, 1962) csak jelként – nyurga, egyszeri filmképi hatású felkiáltójel-emberjelként – iktatta magába, míg a *Zöldár* (Gaál István, 1965), az *Apa* (Szabó István, 1966) már látta

hetőleg azonban kontrollált énjét. Megállíthatatlanul törtek elő belőle a *nem- emlékek*: nyolc-kilenc éves kora, a gettó-lét sajátos rekonstrukciója. Egyszerre volt e percben az égre kiáltó, lávakitöréses és az okosan higogt, csitító Kézdy, akinek – mindkettőnek egyszerre – oly sokan ismerték. Nem lehetetlen, hogy egyetlen szerepálma, *A velencei kalmár* Shylockja kamaszkora óta érlelődött benne – hogy soha ne valósuljon meg.

(Talán épp itt nem tolaokodó feljegyezni személyes mozzanatként: Kézdynek szinte mindig a békült, csöndesen csipkelődő, helyzetét nyugtázni képes, diplomatikusan barátságos egóját kaptam el. Kecsegtetőnek indult, majd befuccsolt állomáshegyén, Pécsen is, 1971 táján, amikor a zöldfülű kritikust engedte büféasztalához egy kis fejtágításra. Későbbi színházaiban is, így a Ruszt József rendezővel közös munka ajándékát hozó Kecskeméten, 1977–1978-ban; vagy Budapesten, a Stúdió „K”-ban, 2010-ben. Hosszas unszolásra belement, hogy – Lázár Eszter kezdeményezését célba juttatva – Sztankay Istvánéval egy napra eső hetvenedik



Sipos Géza felvétele

BALRA: III. Richárdként
(Sztárek Andreával)

LENT: A Téboldy Thébában című
előadásban (Fodor Tamással)

és futólag láttatta összetettebb talentumát, önmagával viaskodó iránytalanságát és iróniáját.

Egyszer-egyszer (kedélyeskedés vagy indulat nélkül) utalt rá: ez a *pónem*, aki ő, ami az övé, beszűkíti színészi mozgásterét, illetve szereposztási sztereotípiákat provokál. A második világháborús munkaszolgálatban odateszett kiskereskedő édesapa holokauszt-túlélő fia mély, de mélyre rejtett megrendítő tapasztalatként hordozta magában, és lényegítette egyes alakításaiba gyermekkori élményeit. Tanúja lehettem, amikor Földes Anna *Kézdy György* című, bőven illusztrált pályaképének megjelenését követően, a 2011-es Ünnepi Könyvhéten a színész a Vörösmarty téren dedikált, és a könyv vásárlók egyike 1944, 1945 fenyegetett napjairól, a rettegő öszszezártságról kérdezte őt. Semmi konkrétumra nem emlékszik, s mégsem felejt, felejtheti, ami akkor történt – válaszolta Kézdy, keményen fegyelmezve érzelmi szélsőségekre könnyen hajó, le-



Schiller Kata felvétele

születésnapját, 2006. február 14-ét a Fészek Klubban közösen, mű-sorral és beszélgetéssel megünnepeljük. Ekkor kitűnt: a sokszor mogorvának, dohogónak vélt vagy annak is mutatkozó művelt ember milyen választékos, egyéni humorú ünnepkultúrával, tehetőségét is mozgó szeretet- és szeméremmennyiséggel bír. Ha közös munka hozott össze minket, Kézdy vádászta a kifogásolni való semmiségeket, becserkészte a terepet, hogy ő maga tegyen a szerinte hibázó dolgok ellen, rakjon rendet, s hagyja is félbe rögvést a rendrakást, ezzel a cukkal hangolva fel magát és az elvégzendő feladatot százszázalékosra – s végül önmagában találjon mégis keményen bírálандót. Utolsó közös tennivalónk egy Karinthy Frigyes-műsor könyvtári prezentálása volt, s ő, aki kongeniálisan értette az író, egy-két alig észrevehető bakiját végzetes vétésként ostromozta az est után. A Kézdy-irodalom és a személyéhez kötődő szájhagyomány őriz diszharmonikusabb pillanatokat is – én otthona vendégeként az igényes környezetet élvező udvarias házigazdára, színházi rendezvényekről a kritikai észrevételekből ki nem fogyó, de fegyelmezett haragvóra emlékszem. Tagadhatatlan, hogy rapszodikusságától akkor is tartani lehetett, amikor annak híre-hamva sem volt. Hirtelen kedélyváltozásainak nehezét önmagának tartogatta; alighanem az élet-befejező tragikus pillanatban is.)

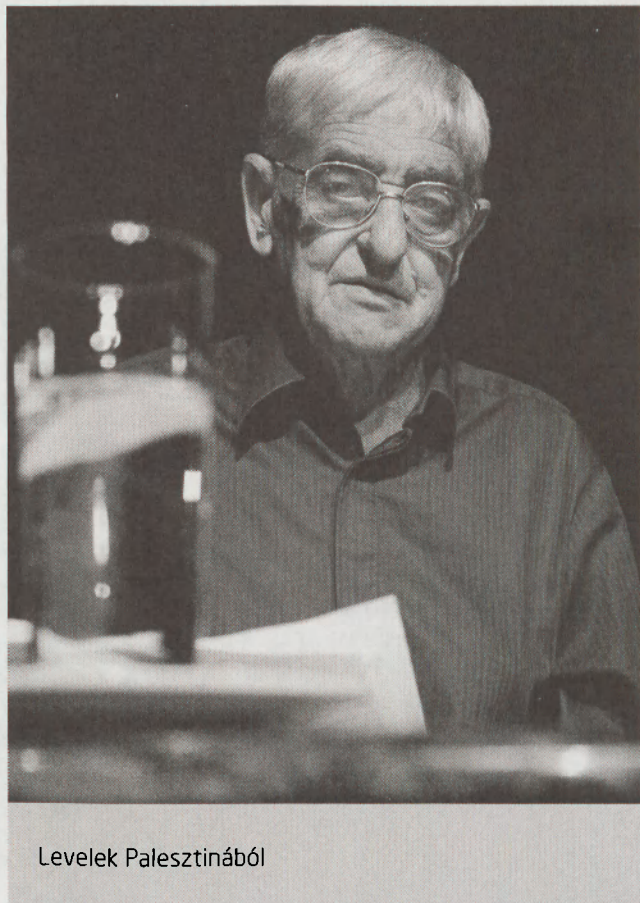
Nem az ember jelent-e meg inkább eddig az emlékezet albumában? Milyen volt Kézdy György, a színész?

Enyhén előredőlő testtartása azt a benyomást keltette, hogy bármikor meginoghat – ugyanakkor folyton ugrásra kész. Fejét a testnyelv megszokott mindennapi átlagához képest sokkal gyakrabban hajtotta félre, hol jobbról, hol balról szimatolt a levegőbe, a figyelem, a belefeszülés olyan koncentrációjával és kiszolgáltatottságával, mellyel rokoníthatót Pilinszky Jánosnál érzékelhet ma is, aki rákattint a neten a róla fennmaradt filmfelvételekre. Vékony csontú kézfejének hüvelykujját háromnegyed kört formálva ösztönösen elhajlította, eltartotta másik négy ujjától, mintha valaminek a megragadására készülné, vagy hengeresen, stafétabotszerűen tartana valami láthatatlant a kezében. Mozgáskultúrájának enyhe lassítottságába lapangó, erős tempókat préselt, ki nem mozgott lendületeket, némasággal faggató testes szüneteket. Bábból, burokból hajolt ki, sebesen növelve, „felhangosítva”, majd visszarántva a kreatúrát.

Kevésbé jól sikerült, kedvetlenebbül formált szerepeit is dinamikával töltötte fel mindez, s hangjának varázsa csak fokozta a kettős, többszörös, ellentétező hatást. Gyönyörű hangszíne, telt hangja recsegőnek, rezesnek tűnhetett, ha valaki nem akarta vagy nem tudta honorálni e különös, fájdalmas zengést, vagy az emberi hangszekrényt, amelyből a szavak, mondatok kibuktak. Kézdynek a suttogása is erős akusztikus centrumot képzett a porondon, komoly decibellekkel volt halk, viszont kiáltása élesen, sikolyosan fojtódott, metsződőtt vissza. Ha memóriánk legfelső rétegeinek engedünk, nem a csöndes Kézdyre *hallunk rá*. Mintha örökkön-örökké tanácstalan-elégedetlen-huncut-szemrehányó-visszatorpanó nyomatékos kérdéseket eregett volna a vak(süket) világba. A *Ki kérdezett?* Karinthy megfogalmazta kérdészuhatagát, melyet – gazdag szí-

nési életművén belüli önálló, ragyogó zárványként, az elemző típusú, dísztelen vers- és szövegtolmácsolás Mensáros László (s utóbb Vallai Péter) melletti legformátumosabb modern értelmező képviselőjeként – negyedszázadnál hosszabb időn át, sok száz alkalommal tett fel publikumának.

Adottságai, intelligenciája, ambíciói, iskolázottsága alapján a magyar abszurd színház egyik legnagyobb hatású és legelőbb emlékezetű színművésze lehetett volna – ha lett volna (világnézeti és stílári kiteljesedtségében) ilyen színház. Játszott Kézdy abszurd vagy egy-egy darabjával abszurd közeli szerzők (Friedrich Dürrenmatt, Harold Pinter, Tadeusz Rózewicz, Sarkadi Imre, Eörsi István és mások) színműveiben, a rendezések minősége vagy a szerepek jellege azonban ritkán engedte meg, hogy e nemben valóban maradan-



Szkárosy Zsuzsa felvétele

Levelek Palesztinából

dót alkosson. Schwajda György úttörő érdemű és markánsan strukturált, bár nem első vonalbeli *Ballada a 301-es parcella bolondjáról* (1989) című darabjának szolnoki premierjén, Taub János intésére, göncökbe csavarva, a szó szorosabb értelmében is a föld és a morálmareadék alól kaparta ki a címszerepet, a bűn és kilátástalanság fonák heroizmusát. Pilinszkyt (*Ars poetica helyett*) parafrazeálva: a figura magára vette a világ képtelenségének súlyát, beöltözött a lét és tulajdon ellentmondásainak terhébe. Shakespeare és Schwajda felől egyszerre olvasta a bolond-ikont, ama egy bolondot – aki egy a tízmillióból, egy a hétmilliárdból. Az univerzum árvája, saját pokollal.

Az abszurd lét-páriáival egy sorba állítható szerepe mégis Ruszt József nem abszurdra rendezett Shakes-

peare-je, a *Pericles* (1978), illetve abban a kórussal felérő személy, Gower volt. E feladatot egy nagyobb szabású másik helyett Kézdy könyörögte-kényszerítette ki Ruszttól. Az önmagába tokosodó hatalom agóniájának szégyene – mint a történelem spirális nyomok mentén, körkörösen újrajátszó csődje – nagy huza-tú, állandó kritikai témája volt Ruszt szertartásszínházának. A mesei abszurd színpadán Kézdy-Gower véglény-öltözékben, az abszurd egyik attribútumának számító esernyőt szorongatva (s az abszurdra szintén utaló kisgyerek társal az oldalán), a közönséggel cimborálva, szkeptikusan legyintve mondhatta el a felvonások elején és végén a látszólag kedvező cselekmény-és fejlemény-kivonatokat, a verssorok mélyén épp a helyretolt világ, a bűnhődés, a megigazulás: az automatikusan termelődő remény ellenkezőjét. Húzta, firkáta a gyors egyeneseket és fura kacskaringókat a szerep vonalvezetésében. A szerelmi-uralmi büntörténet-história révén végső létkérdések közelébe férközhetett, s azt a dupla fenekű választ adhatta, amelyhez a tripla fedelű kérdezés vezetett. Shakespeareinek bizonyult a színjáték-példázat bűvös ládikója, beckett-i csattanásúnak a zárja. Az emelt-elvont vásári-as teatralizáltsághoz a Kézdyt inspiráló-emlékeztető történelmi konkrétumok társultak Ruszt látomásában. Az első tíz perc világháborús víziója – elcsigázott katonák, besúgók, üldözöttek, elszakított szerelmesek ringlisplilje, mielőtt beöltöztek Shakespeare-be – és Gower a befejezéskor fejébe csapott katonasapkája Kézdyt kitaláció és valóság azon költői metszéspontjára helyezte, ahol ő maga is metszően költői lehetett a kifosztott univerzum mosolyogni még mindig tudó kiebrudaltjaként (aki eredetileg a jó hír hozója lenne). E szerepében beszélte legteljesebben a világképi nyelvet, melyet mindig is értett: a katasztrófa nyelvet.

Az abszurd hősök: antihősök. Vesztések. Kézdy vesztes-specialista színész lett pályáján. Nyikhaj kirekesztettektől, erőszakos kis alulmaradóktól megnyúzott ravasz rókákön és hurokra került gonoszokon át formátumos leszorítottakig és legyilkolt lelkekig több alfajt játszott. Leginkább a bolondot, balekot, balfácánt, majd az ármány nulltalálatosait, később a lúzert szerették rá osztani. Egyik kifejezés se tévesszen meg a formátumot illetően. Csak Kézdy legtermékenyebb munkakapcsolatainak egyikét, a Fodor Tamással közös színházcsinálást nézve: Csáth Géza *A Janikájában* (1986) a felszarvazott – és helyzetét önsajnáló logikával el is fogadó – férj, Pertics Jenő mindent elmosó, *életelvvé tett* gyávasága és szürkesége semmivel sem volt kisebb kaliberű, mint a csak tegnapi, Stúdió „K”-beli Fodor-rendezés (Szeredás András: *Téboly Thébában*, 2010) a fizikai tehetetlenséget bölcsült tudásként, lefittyedt ajakkal megfogalmazó Kadmosz királya. Kézdy György és Fodor Tamás összefogása a szolnoki *III. Richárdban* (1988) vezetett a legszerényebb eredményre, jóllehet a szerep kontúrjainak keresésében és vállalásában tétova Kézdy hódítási nagyjelenetére ma is ámulva gondolok vissza. Egy harapással húzta

le ujjáról gyűrűjét, s mint mosolygó fenevad, csókolta rá az ellenkezni képtelen Lady Anna kacsójára.

Sok emlékezetes szerep maradt ki szükségképp a sorolásból. Például a színész humorának és a számára nem idegen népi, folklorikus ízeknek a játékba hozása Júdasként a Kerényi Imre által színre vitt, várszínházi *Csíksomlyói passióban* (1981) vagy emberileg és művészileg is legautentikusabb szerepeinek egyike, a lénye bölcsességét is közvetítő Barakiás a *Caligula helytartója* című Székely János-drámakölteményben, Taub János szolnoki remeklésében, 1988-ban.

A színészi pálya kései éveiből kevesebb ilyen momentum, monumentum él. Kézdynek az induló, fényes debreceni időszak, a pécsi, kecskeméti és egyéb társulati periódusok ellenére sosem volt igazán szerencséje a kötött szerződésű csapatmunkával. Magánzó habitusa jócskán a hatvanadik életév fölött, betegkedéseivel megküzdve nem feltétlenül választott jól a nem is korlátlan számú lehetőségek, felkérések közül. Idősödve – miközben általában is megőrizte érdeklődését a kortárs magyar színház iránt, rengeteg bemutatón tűnt fel – bepillantást keresett a még épp nem Örkény István nevét viselő Madách Kamara Színház, a marginálisabb működésű IBS Színpad és Gózon Gyula Színház, a megújulás-tesztet kínáló Budapesti Kamaraszínház, a Jordán Tamás- és az Alföldi Róbert-éra Nemzeti Színháza, az ifjúságát felidéző Pécsi Nemzeti Színház, a Fodor fémjelezte Stúdió „K” üzemmenetébe. Az Orlai Produkciós Irodánál, maga sem egészségesen, a beteg Garas Dezső váltótársa lett egy színműben.

Bánatára e vándorlás biztos, magnetikus pontjának szánt újabb önálló estje, az *Ákombákom* keveseket delejezett. A Lázár Ervin- és Orbán Ottó-emlékezés átütő szövegeihez alig szervesült a Karinthy Frigyes-nosztalgia néhány mozaikja, és a címben kifejezett Zelk Zoltán-hódolat is épp a két közeli jó barát életművének hangsúlyait halványította. A műsor kevesebb meghívást kapott a reméltnél, számos erénye sem volt elegendő, hogy egészében felkavaróan hasson. A szétbontott cigarettásdoboz belsején csak töredékesen mutatkozott a retemetesz. A szív berajzolódott, de fáradtan vert.

Kézdy közönsége, híveinek tábora nem búcsúra: érett kori összegző szerepekre számított, bár a leglendületesebb nyilatkozataiból is süttött: félelmekkel, csömörrel küzd, vagy az átmeneti passzivitás erőgyűjtésére lenne szüksége. De megint, immár utoljára, a kórház következett. Vajon gondolt-e arra betegágyán Kézdy György, hogy barátja, Orbán Ottó a hamleti allúziójú, *Az éjnek rémjáró szaka* című, posztumusszá lett verseskötettel búcsúzott az élettől? S remélhetjük-e: amikor elérkezett az éjnek rémjáró szakasza, hogy élete legvégső lépéseit parancsolja Kézdy Györgyre, felvilágított benne az egyik Orbán-vers *mégise*, mely a most hirtelen bevégeződött, de egészségre vált színészi életművet is áthatotta: „Látom hogy a sár bugyborgó torka nyeli el az élőt / Képzetelem mégis az égre les”...?

Kovács Dezső

Frici

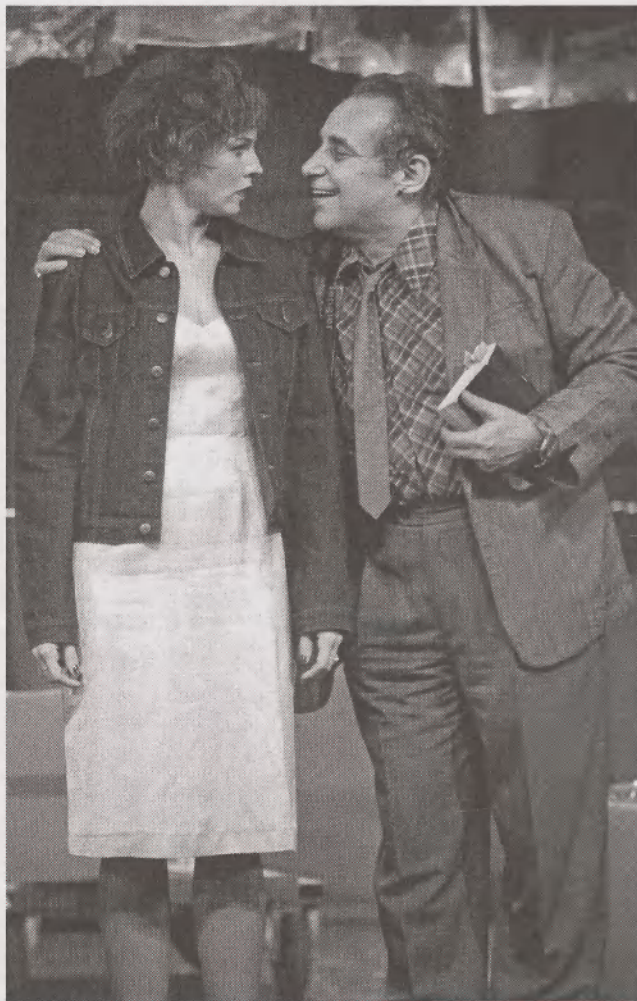
HOLLÓSI FRIGYES 1941–2012

Szeretetre méltó ember volt, és szeretetre méltó színész. Tele vitalitással, habzsoló életörömmel. Valamiképpen mindig jelen volt az életünkben, a színházban, a képernyőn, a filmekben. Legendás és fajsúlyos szereplője lett a hazai színházi szcénának, pedig majdnem mindig epizódszerepeket játszott. Néha egészen aprókat. Mégis: alakjai karakterességével, megformáltságával fölébe nőtt szerepeinek, dús életismerete, hatalmas szakmai tapasztalata, személyiségének súlya, fáradhatatlan életszeretete átsütött figuráin. Jelenség volt; a mackósságával, a szelíd bohémosságával, a lendületességével, a mohó játékosságával, a fölcattanó harsányságával, a dörmögéseivel és zsörtölődéseivel megkonstruált magának egy szerepet, aki ő volt, és csakis ő: a Frici.

Utolsó színházában, a Nemzetiben, ahol több mint egy évtizedet eltöltött, sok és sokféle epizódszerepet bíztak rá. (Meg néhány nagyobbat is.) Alföldi Róbert kortársi *Hamletjében* az egyik sírásót adta. Virgonc derűvel. Elpusztíthatatlan életkedvvel. Kajánul kiröhögve az elmúlás, a mulandóság pátoszós áhítatát. Az emberi lét végessége fölött merengő magukba roskadtakat. Olyan vidor játékossággal és kópésággal adogatva színésztársának, a másik sírásót játszó, ugyancsak vidor Znamenák Istvánnak a csontokat, az egymásra rétegződő szeméthalmok alól előkerülő történelmi rekvizitumokat (vörös csillagot, auschwitz-i rabruhát, '56-os lyukas zászlót), mint aki mindent tud az életről. Valószínűleg mindent tudott az életről, de legalábbis sokat, nagyon sokat. Mellesleg, primán megcsinálta a figurát, testet adott a shakespeare-i alaknak, egyedivé rajzolta az arcélét, aki végül már ő lett egészen, a kicsit korpulens, néha öblösen nagyhangú, néha morgolódva magába vonuló, de mindig nagyon emberi s nagyon is földközeli jelenség, színészfenomen.

Mert az volt, igen, színészfenomen, aki magára tudta venni, és originális módon meg tudta jeleníteni egymásba úszó kusza korszakok tevékeny kisemberét, a sürgő-forgó polgárt, aki mindig sietett valahova, mindig serénykedett, vagy csak várt valamit, nyugalmasabb világot, jobb életet, de legalábbis az egymás közt vagyunk bensőségességét. Meg azt, hogy kiröhögjük az ostoba és pöffeszkedő hatalmakat és hatalmasokat, akik mindig mindent elkövetnek, hogy lenyomjanak, hogy elvegyék az emberhez méltó élet esélyét.

Hollósi Frigyes sűrű emberi sorsokat rakott a színpadra, akkor is, mikor Peachumként akkurátusan beosztotta a koldusok mozgásrendjét Ascher Tamás *Kol-*



Szilágyi Lenke felvétele

1.

dosoperájában a Katonában, s akkor is, mikor egykedvűen szöszmötölt és búsongott a Nemzeti *Úri murijának* szilaj móríci alakjai között, vagy éppen hangtalanul felszolgált az *Egyszer élünk...* később Gulagra vagonírozott kocsmárosaként.

Fegyelmezett csapatjátékos volt, alázattal szolgálta az előadást a legkisebb szerepben is. Sokféle alakítását láttam (nem mindegyiket), de nekem sokáig a katonabeli *Koldusopera* Peachumje volt és maradt. A koldusmaffia főnöke. A korbácsos családfő, a gondos maffia-vezér. Aki a Csákányi Eszter játszotta, élesre fent nyelvű Peachumnéval együtt viszi a boltot, és igazgatja kis családját meg a slampos, lepusztult fiúkat. „Peachumje szenvedélyességében is precíz kisember, aki tisztos iparosként akarja úzni a koldusok futtatását”, írtam róla akkor, a bemutató után, 2001-ben.

Rekedtes hang, picit lomha sietősség, szélesre tárt mosolyok, nagy nevetések, ilyenek láttam, távolról, közletről. A nemzetibeli *Úri muriban* Borbíróként ült a kocsmasztalnál, borostásan, csapzottan, másnapos nyüzottséggel. Előtte söröskriglik; csak néha mozdult, hogy elhessentse a legyeket, pontosan úgy, ahogy Móríc megírta nagyszerű regényében. Egy törzsökös magyar úr a kiszikkadt magyar ugaron, aki némán s megadóan tűri a dévaj Csörgheő Csuli élceit, ugratásait. Aki dacos közönybe burkolózva befelé figyel, vagy csak úgy tesz, mintha már nem is figyelne semmire, de azért együtt lélegzik a környezetével.

Pályája nem volt különösképpen kacskaringós. A Főiskoláról, ahova elsőre felvették, néhány rostavizsga



1. A Koldusoperában
(Ónodi Eszterrel)

2. Az Úri muriban

3. A Hamletban
(Znamenák Istvánnal)

után eltanácsolták. Nehezen heverte ki a megaláztatást („...négy évig nem mentem azon az oldalon a Rákóczi úton, annyira megviselt”, mondta később). Szolnokra került, s ott játszott tizennyolc évig, változatos szerepkörökben. A Nemzeti Színház Székely Gábor és Zsámbéki Gábor vezette csapatához 1980-ban szegődött, majd '82-ben alapító tagja lett az induló Katonának. Schwajda György invitálására 1993-ban egy évadra kiruccant a Művész Színházhoz, majd hamar visszatért anyaszínházába, a Petőfi Sándor utcába, ahol összességében két évtizedet töltött el.

Játszott a legendás *Három nővérben* (ma is előttem van, ahogy fess Rode alhadnagyként magnéziumlámpát villant a fényképezkedő társaságra), aztán az *Übü királyban* csillogtatta szarkasztikus jellembrázoló tehetségét a címszereplő Sinkó László társaságában. De játszott a *Mirandolinában*, a *Galóczában*, *Az imposztorban*, a *Vízkeresztben*, többek között. Ez utóbbiban Valentine-t, a decens nemesurat adta, aki híreket hoz a hercegnek. Hibátlanul behelyezkedett a kényes szituációba. Ki is tágitotta valamelyest a figura mozgásterét. Kis szerepek sokaságában lépett fel, de mindet szakszerűen, tehetsége legjavát adva formálta meg. Egyszerűen, sallangtalanul.

Aztán következett tíz év a Nemzetiben, ahova ugyancsak Schwajda György hívására igazolt le. Játszott a *III. Richárdban*, a *Buborékokban*, a *Mester és Margaritában*, *A jégben*. A *Jó estét nyár, jó estét szerelemben* az apát adta, az *Ármány és szerelemben* Millert, az öntudatos muzsikust, s legvégül, az *Egy elsurranó patkányban* címszereplő lett, de már nem sokáig játszhatta.

Film-, televíziós (és szinkron-) szerepeinek száma szinte megszámlálhatatlan. Játszott a nyolcvanas, a kilencvenes s a kétezres évek számos emblematikus magyar mozijában, a *Dögkeselyűtől* a *Kutya éji dalán* át a *nagy generációig* s az *Egészséges erotikáig*. Többnyire finom kis karakterszerepeket, de szakmányban, s nagy műgonddal. A *Cha, cha, cha* (1982) tánctanára meghozta számára az ismertséget és a szakmai elismerést is. A *Feri és az édes élet* (2001) címszerepéért megkapta



3.

a Filmszemle legjobb férfi alakításáért járó díját. Az egyik legfoglalkoztatottabb s legnépszerűbb magyar színész lett, filmen, színpadon. A nagyközönség főképp tévéjátékokból, televíziós sorozatokból ismerte, játszott a *Kisváros*, az *Angyalbőrben* s legutóbb a *Tűzvonalban* című tévésorozatban.

Mikor 2012. december elején közzétették halálhírét az interneten, arra gondoltam, az nem lehet, hogy ő, aki maga volt a lebírhatalan életerő, a játékosság eleven szobra, nincs többé. Sokféle szerepében láttam, írtam róla mondatokat, de jobban kedveltem annál, hogy csak a szakma szigorú szabályai szerint közeledjem hozzá. Mondjuk, ott volt Pécs és valamelyik POSZT, ballagtunk a Király utcán a Széchenyi tér felé, jött szembe sietősen a kedvenc kutyájával Frici, lelkesen üdvözöltük egymást, s ez olyannyira hozzátartozott a világ rendjéhez, hogy kár is szót vesztegetni rá.

Utolsó éveiben is sokat játszott, pedig régóta betegeskedett, de úgy látszott, hamar kijön a gyilkos kór-ból; legalábbis ezt reméltük, sokan. Hetvenegy évesen ment el, *A velencei kalmárban* már nem léphet színpadra.

Hatházi András

Nullapont

GONDOLATOK A SZÍNÉSZRŐL ÉS ANNAK NEVELÉSÉRŐL

Tegnap ért véget itt, Kolozsváron az Interferenciák Nemzetközi Színházi Fesztivál harmadik kiadása. Jó volt. Sőt, nagyon jó.

És most azon gondolkodom, ki a színész.

Retorikus kérdésnek hat, de én mégis szeretném tisztázni, mert tudnom kell, mit mondjak diákjaimnak. Miben dolgozzak magamon?

Láttam a színpadon zeneszerzőt, énekest, technikai munkatársat vagy különféle képzéseken keresztülment alkotókat; volt, aki hatott, volt, aki csak azért tűnt fel nekem, mert érdekes volt az arca, a teste, jó volt rajta a fény...

Nem tudom, hogy azok, akik most magukkal ragadtak, másodszorra, harmadszorra, sokadszorra eléri-e ugyanazt a hatást, mint ahogy az is lehetséges, hogy a színpadon ezúttal szürkén megjelenőknek egyszerűen csak rossz napjuk volt...

Habár ez utóbbit nem hiszem.

Úgy vélem, hogy az igazi színész minden alkalommal teljes emberként hívja fel magára a figyelmet. Anélkül, hogy erre különösképpen törekedne.

Majdnem azt írtam: „profiz színész”, de hiszen épp erről szeretnék írni. Az igazi színész és a profiz színész közötti különbségről. Arról, ahogy az egyik létezik, a másik pedig létrejön. Ahogy az egyik eleve adott, a másikat meg kitarató munkával meg kell alkotni. Össze kell rakni önerőből és környezete hathatós segítségével. A profiz színész lesz, nem pedig egyszerűen van. Nincs saját jelen ideje, mert az önmagáról alkotott képet éli. Az pedig nem része a változó valóságnak. Ikon.

Mindegy, nem akarok belebonyolódni. Számomra a színész azért változik, mert mindig önmaga. Szüntelenül változó jelen idő. Nem karakter, nem struktúra, nem leírható-meghatározható-megragadható entitás, hanem – ismétlem: *eleven ember*. A nem színészek jól énekelnek, jól mozognak, értelmesen beszélnek, nagyon jól gondolkodnak, ügyesek, helyesek, szeretnivalóak. Profik. Vérébeli profik.

De nem látom a bennük élő embert. Mert azt kárpázatos technikával takarták el. Olyanok, mint a bűvész, akiről csak annyit tudok meg, hogy pazarul használja a kezét, vagy mesterien manipulálja a figyelmem. Nem érzem őket, csak a csodálatot, aho-

gyan lenyűgöznek színpadi tudásukkal. Az elmémre hatnak, és nem az egész lényemre. Nem indítanak meg. Nem tévednek. Nem latolnak.

Tátott szájjal bámulom őket, és nem tudok azonosulni velük. Mert félistenek.

Márpedig én úgy gondolom, hogy túl az ízlésbeli különbségeken, túl a különféle esztétikai, technikai, objektív és szubjektív kritériumokon léteznie kell valamiféle belső erőnek, amelynek láttán magukhoz vonzzák a tekintetemet, egész lényem, és egy időben értem és érzem az előttem megjelenő embert. Élnie kell bennük egy olyan lényegi energiának, amely már a felvételin tetten érhető, és amely kiemeli a jelöltet az „ügyesek” sorából, és már csak az a kérdés, hogy van-e kellő kitarása ezt az égi adományt egy egész életen át tartó kitarató munkával folyamatosan tökéletesíteni.

De mivé?

Akkor tehát csupán ez a velünk született adottság tenné a színészt? Ezek szerint a színész egyszerűen csak a tehetsége, amelyet így vagy úgy palléroz az a néhány rövid évig tartó képzés, de igazából az évek hosszú színpadi gyakorlata formál egyéniséggé?

Mi van akkor, ha nem adatik meg ez a gyakorlat? Mitől lesz mégis színész az, aki kispadolt tíz-tizenöt évig, aztán egyszer csak „felfedezik”? Vagy később, harminc-negyven évesen jut eszébe, netán merészel belevágni a színészi kalandba? Ismét csak: ettől a *lélektől? Energiától? Minek is nevezzem dologtól?*

És milyen egyéniséggé formálódik a színész? Az, aki éppen hogy annyiféle emberré válik. Vagy ez mégsem igaz? A színész éppen hogy a Semmi, ami Bármivé válhat?

Nem tudom.

A technikát bárkinek meg lehet tanítani. Kitarató gyakorlással bárki színpadra léphet, és még sikereket is érhet el. Ha mindezek fölött még ki is jelenti értékes voltát azok, akiket követni illik, nos, akkor menthetetlenül tekintélyé is válhat az ember. Gyomor kérdése.

A profizmushoz vezető módszerek keresztezhetők, egymással szembeállíthatók, leírhatók, vitathatók – nem ezek képezik a nagy problémát. Azt hiszem, nem ezekre gondol az, aki felteszi a kérdést: de én akkor mit is tanítsak a színészeknek?

Mindenesetre: nem színházat.

Mert nem az a kihívás, hogy megtanítsam őket koncentrálni. Nem az az érdekes, hogy könnyedén végezzék a figyelemmegosztó gyakorlatokat. Nem a formák közötti üde szökellés a lényeg, bár kétségtelen, hogy a felsoroltak – és mindaz, amit különféle tudományos és áltudományos címszavak alatt tanítunk nekik –, amennyiben elsajátíttatnak, megkönnyítik a munkát.

De vajon tényleg így van ez? Megkönnyítik, vagy éppen a profizmus útjára terelik őket? Elkezdik tudni a szakmát, ahelyett, hogy nap mint nap felfedeznék...

Nekem a létezésre kell megtanítani őket.

És önmagukra.

Nekem úgy kell ott lenni, hogy ne is vegyék észre.

De léteznek mindehhez színészi gyakorlatok?

Az évek során rengeteg csoportos és egyéni tevékenységet gyűjtöttem össze. Több százat. Egy ideig alkalmaztam is őket. Ma már csak kis hányadát használom, és azokat is csak úgy passzióból, bemelegítőként. Mert azt hiszem, igazából három vagy talán négy olyan gyakorlat van, amely valóban a színészet-ről szól. A többi arra való, hogy jól érezzük magunkat.

Most szélsőségesen fogalmaztam, tudom, de meggyőződésem, hogy olyan gyakorlat, amely a *színészi pillanatról* szól, aligha létezik.

A fent említett kevésből is én csak kettőt szoktam alkalmazni. Számomra ez a kettő testesíti meg azt, ami számomra a munkám lényege. A fennmaradó egy vagy kettő is ennek a két gyakorlatnak valamilyen következménye, folytatása. De még mindig közelebb állnak az esszenciához, mint a többi száz. Amelyek igaz, hogy mindenféle szempontot kielégítenek, mégsem találunk közöttük olyat, amely az *ember egészét* venné igénybe *itt és most*. Amelynek a célja a kizökent idő helyrehozása lenne. Amelynek révén arra törekednénk, hogy elérjük a várva várt egyensúlyt. Amelyben *színész* vagyok.

De milyen vagyok, amikor ebben a minőségemben jelenek meg?

Azt hiszem: semmilyen. Vagy pontosabban: *nem valamilyen*. Színészként nem akarok ilyen vagy olyan lenni. Mert azzá, akivé leszek, csakis a pillanatnyi körülmények révén válhatok. Eljövendő milyenségem nem a most megszülető belső döntésem függvénye. Én nem egy jövőbeli projekció vagyok, hanem csupán az, aki az ebben a pillanatban engem érintő impulzusokra válaszol. Mindig az igen és a nem között ingázom.

Az én kérdésem nem a *miért?*, hanem a *de miért ne?*

Szeretném leszögezni, hogy a „többségi” gyakorlatokkal nem az a bajom, hogy „rosszak”. Ellenkezőleg. Kiváló képességfejlesztő hatásuk tud lenni. Ezért is alkalmazzuk őket. És megfelelő kézben nagyon sok célkitűzést elégíthetnek ki. De mindig hiányzik belőlük *valami*. A már megnevezett idő és egyensúly problematikája mellett talán az a tény is, hogy kevés közvetlen megfeleltetés létezik közöttük és az általános színepadi helyzet között. Egyetemi munkám során is azt látom, hogy a diákok nem tudják alkalmazni őket. Tökéletesen összpontosítanak a gyakorlat elvégzésekor, ellenben a játéktérben, a színpadon, amikor élniük kell, elvesznek, szétesnek, egyetlen másodpercre sem tudnak koncentrálni. De ugyanez érvényes a tapasztaltabb színészek esetében is.

Persze idővel mindannyian megtaláljuk a kapcsolatot az órákon, a műhelymunkákon végzett laboratóriumi munka és a tényleges színészi munka között. De valahogy nem lehetne ezt hatékonyabban elérni?

Lehet, hogy éppen ez a baj: túl nagy különbséget teszünk a kettő között. És úgy gondoljuk, hogy olyan ez, mint a kilóra végzett matematikafeladatok hatása, amelyről azt mondják, hogy a mennyiség egyszer csak átcsap a minőségbe. Vajon? Életre kelthető a sterilitás? Aligha.

Meglehet, ezért is nem gyakorolnak színészként a színészek. Mert leszámítva a test- és hangbemelegítő gyakorlatokat (amelyeket egy lelkiismeretes bemozdó vagy egy mozgásművész is naponta elvégez), a kifejezetten színészi munkához kapcsolódó gyakorlatokat még nem alkották meg. Egyelőre.

Talán azért is, mert a színészi munka mindig eleven partnert feltételez.

Habár ezzel is vitába szállnék.

Mert az általam alkalmazott két gyakorlat közül az egyik egyénileg is végezhető. De ezekről majd a következőkben.

Matematika és színház

Most egy könyvet olvasok. G. H. Hardy: *Egy matematikus védőbeszéde* (C. P. Snow előszavával). Fordította Pataki János. Európa Könyvkiadó, Budapest, 2001. És felkavar.

Régóta nem világosodtam meg ennyire saját problémáimra. Félreértés ne essék: nem oldódtak meg, csak egyszerűen érthetőbbeké váltak. Valahogy rendszerezettebbeké. És én is, úgy mond, „helyemre” kerültem. Most már tudom, hogy miért utasítom el mint lényegtelen, ha a színészi munkával kapcsolatban a ritmusról, a koncentrációról, a beszédéről meg egyéb ehhez hasonló járulékos elemekről beszélnek.

Mert én – úgy tűnik – matematikusként gondolkodom. A színésztől, a színházról.

A matematikai gondolkodás pedig lényegi.

Ebben az értelemben nekem a mindenek mélyén meghúzódó tétel kell, az a kijelentés, amelyre hivatkozunk, amelynek csak következményei a fent említett ritmus, koncentráció, beszéd meg egyebek.

Egyébként nagyon valószínűnek tartom, hogy a színész lényegi világának leíratlansága miatt vettük át mindannyian az ítések visszatükrözésében használatos szavakat mint alapelemeket. A kritikákban megfogalmazott erények vagy hiányosságok váltak lényegivé, holott azok csak következmények. És emiatt tévedünk, amikor a diákoknak (és amennyiben őszintén beszélő viszonyban vagyunk mi, színészek: egymásnak) ritmus-, koncentráció-, beszéd- meg egyéb gondokról beszélünk, mintha azok megoldása a fő probléma feloldását is jelentené.

Holott nem igaz.

Aki a beszéddel küszködik, végezzen gyakorlatokat, de csak azért, hogy felkészítse beszédhez használatos szerveit ahhoz a pillanathoz, amikor majd teljes mértékben használnia kell őket. Ne a beszédért magáért dolgozzon, ne a szövegből kiragadott mondatokra fordítson figyelmet. Nem ezekben van a lényeg. A tér nem a mértani rajzban van. A szereplő nem a szövegben. A beszédprobléma a személyben él mélyen rejtve, és nem a technika jelenlétében vagy hiányában. (Ezért kéne a színészképzésben a beszédórákat önismereti órákkal összekapcsolni!) Ezek a lényeg felszínrajzolatának csupán elenyésző részletei. Sokkal mélyebbre kell hatolni, olyan elemi jelenségeket kell megragadni, amelyek a színészi alkotás fundamentu-

mai. Alaptételeket kell megfogalmazni, bebizonyítani, és munkánkban azokra kell hivatkozni.

Minden bizonnyal furcsa épp a matematikához fordulni egy olyan közegben, amely túlnyomórészt elutasítja azt. A színészek, a színházi emberek nem a matematika iránti szeretetükről híresek.

De én sem arról a matematikáról beszélek, amit az iskolában oktatnak. Azokon az órákon soha senki nem mondta meg a diákoknak, hogy egy adott alaptétel kijelentése és bebizonyítása csupán csak azt jelzi számunkra, hogy a világ véges számú (alig néhány) lényegi dolgon nyugszik, amelyeknek megkeresése és kijelentése segít a milliárdnyi következmény közötti eligazodásban. (Egyébként én magam sem tudom, hogy erre hogy jöttem rá. Mint ahogy az is kérdéses számomra, hogy a matematika és a színház kapcsolatára rájövök-e, ha nem foglalkozom matematikával. Lehet, hogy ez is nagy megoldatlan problémámhoz, a személyreszabottsághoz kapcsolódik. Azaz: nem biztos, hogy a bennem képzett matematikus jött rá erre a párhuzamra, hanem sokkal inkább az a gondolkodó, akinek megadatott, hogy néhány évig matematikával is foglalkozzon. Éppen annyi esztendeig, hogy megsejtse annak gondolatvilágát, és kilásson belőle más világokkal való találkozásának alkalmával.)

Én a matematika szelleméről, szellemiségéről szólok. Annak, aki meghallgat, és érteni akar, nem kell beszélnie a matematika nyelvét. Már én is rég elfeledtem azt, amit valamikor megtanítottak nekem. Nem kell tételeket tudnia, képleteket, folyamatokat. Egyszerűen kíváncsinak kell lennie, hinnie azt, hogy semmit sem tud, de minden bebizonyítható – akár az ellenkezője is –, és minden ugyanazon az egy időben érvényes, hogy a világ bármikor újrateremthető, és nem mi vagyunk a fontosak benne.

Hogy minden a szerepért van.

Mindegy. Most lelkes vagyok. Mert rájöttem arra, hogy:

a színház ugyanolyan esszencia a művészetek világában, mint a matematika a tudományokéban;

és

azt hiszem, találtam egy olyan lényeges elemet, amelyet akár alaptételként is kezelhetek a színészek képzésében. Ez pedig a *nullapont*.

Az elnevezés nem tőlem származik. David Zinder-től hallottam először, amikor a kolozsvári színházban szervezett műhelygyakorlatán vettem részt. Ez valamikor 2004-ben lehetett. Akkor hirtelenjében írtam is egy tanulmányfélét erről, emlékszem, már akkor is nagyon sok matematikai kölcsönszóval és gondolatmenettel érvelve a jelenség fontossága mellett. De lényegi voltát nem jelentettem ki. Most teszem azt.

De miért van szükség ilyesmire?

Haszontalannak, öncélúnak, csupán saját magam

szórakoztatásának tetszik ez az eszmefuttatás. A színészzel, a színház egészével foglalkozó szakemberek továbbra is előszeretettel használják a régi, csupán a felszínes jelenségeket leíró „szakszavakat”, megértik egymást, és a színészet tudománya – köszöni szépen – cseppet sem halad előre. Vagy legalábbis nem mozdul ki a holtpontról. Néha felbukkan egy-egy erőteljes alakítás, vannak, akik meglelik saját útjaik, de a nagy többség jól elvan a középszerben. Legfennebb ideig-óráig magasabb polcra kerül, ha dívatba jön.

Én sem hiszem, hogy számottevő változást hoz majd ez az írás.

De talán lerövidíti az utat. A színészeknek nem kell majd (elsősorban) ritmussal, koncentrációval, beszéd-



AZ INTERFERENCIÁK FESZTIVÁL ELŐADÁSAIBÓL:

1. Leonida Gem Session (Kolozsvári Állami Magyar Színház)
2. Hedda Gabler (Kolozsvári Állami Magyar Színház)
3. A király halódik (Kolozsvári Állami Magyar Színház)

del meg egyebekkel foglalkozniuk – bőven elég lesz megnyílniuk, és hagyniuk, hogy rajtuk keresztül életre keljen a szerep.

Mielőtt belevágnék az általam javasolt alaptétel kifejtésébe, egy „segédtelet” szeretnék bevezetni, amelyre többször is fogok hivatkozni, és amelynek használatára – lévén, hogy bizonyításom gyakorlati – igen sokszor figyelmeztetem hallgatóimat. Ez pedig a légzés.

Bármennyire triviálisnak tűnik is, a légzés mindenek az alapja. A légzés megnyugtat, a légzés felkavar, a légzés ötletet ad, megoldást, a légzésből következik a ritmus, a koncentráció, a beszéd meg az egyebek. Minden fontos lépésünk előtt mély levegőt veszünk, a karmester pálcájának emelésére a zenekar egyszerre vesz levegőt, és – evidencia, hogy – egész életünk azzal a bizonyos első mély lélegzetvétellel indul.



2.

len visszatartásban felkészíti a testet a folyamat újraindításához, aki az eme ciklusból származó energiát tárolja, és a megfelelő irányba kanalizálja.

És ezzel már el is értem az alapos, mélyreható légzés következményeihez.

Mindenekelőtt az energia növekedése. A légzés során akarva-akaratlanul egyre erősebbek leszünk, egyre inkább érezzük magunkban az elszántságot, a sikert. Már az első levegővétellel exponenciálisan megnő bennünk a tettekészség. Élettel telik meg mindenünk, egyetlen energikus egésként érezzük a testünk. A levegő visszatartása során ez az érzés tudatosul. Alig várjuk, hogy elinduljunk. Amikor végre kilélegzünk, testünkől csak a levegő távozik, az energia nem. És a tudatosan visszatartott levegőtlenységben nem a pánik, nem a félelem növekszik,

hanem az elszántság. Az energia, amely ismét egy fokkal fennebb lép. A második levegővétel már ezzel a tettekészséggel, energiával történik – elméletileg e ciklusnak csupán e négy eleme révén végtelenre növelhetjük magunkban az energiát. Nincs felső határ. Istenek lehetünk a színpadon.

Másodsorban (az energia növekedéséből adódóan) fontosakká válunk. Létezésünk megsűrűsödik, már nem kell az életszerűség apró jelenségeinek látszatával törődni: természetesen és értelemszerűen kel bennünk életre az a nagyság, ami kellő biztonságot ad a szerep felé való nyitáshoz. Megszületik az a más-állapot, ami a *másik* bennünk való felszínre jöveteléhez és létezéséhez elengedhetetlen. Megtörténik az első lépés. Felsejlik, és talán megfogja a szerep.

Ehhez persze tudatos, fegyelmezett test és elme szükségesletik. És megfelelő erőnlét.

De érdekes módon ez az erőnlét nem a fizikai állóképességet jelenti. Persze előny lehet a sportosan edzett test. De ugyanakkora hátrány is, hiszen az itt leírtakra elsősorban nem a fizikalitás jellemző. Hanem egy olyan spirituális jelenlét, test és elme egy olyan, egymást kiegészítő együttese, amely az ilyesfajta légzéssel életre keltett belső tüzet a leghatékonyabban tudja felhasználni.

Most pofon csaptam a szart, tudom. Lila köd, nagy általánosság, megfoghatatlan szép szavak lettek úrrá az utolsó mondaton. De itt hagyom, mert szeretném, hogy az, aki olvassa, lássa: ezeket nem tekintem konkrétumoknak. Vagy legalábbis az ilyesfajta lépésekkel tévedünk a kézzelfoghatatlanság ingoványára. Mert helyel-közzel érthető a spirituális jelenlét (lélekjelenlét, nem?), a test és elme harmóniája is jóindulattal még felfogható (mindannyiunk örök ideáljáról volna szó talán...), a légzés imént leírt technikája is vélhetően megmagyarázza az „ilyesfajta” kijelentését, és a belső tüzet is fel tudjuk kelteni magunkban, ha követjük a fenti utasításokat. De mi a francot kezdünk a leghatékonyabb felhasználással?

Ezt érzem buktatónak. Ezt a visszakézből adott „frapáns” megoldást. Amiben oly okosnak tüntethetjük fel magunk! Ami az értelmezések végtelen sorozatát indítja el, és ami leginkább vezet a formai megoldások felé.

Holott az én célom tartalmat keresni.

Lényeget és nem külsínt.

Azt hiszem, itt kell rátérni majd a nullapontra.



3.

Fotó: Jayne Morley

Minden színészi munka, minden alkotás alapja: a légzés. A tudatos, alapos, lényegi légzés. Az a légzés, amely tudatosan különíti el a megfelelő szakaszokat: belézés, (levegővel teli) visszatartás, kilézés, (levegő nélküli) visszatartás. Az ilyesfajta légzés esetében a test egésze dolgozik, és az elme sem kapcsol ki. Épp hogy ő vezérli a felületes, elkapkodott légzéshez szokott testet a fent említett szakaszok betartására. A folyamat során elménk ügyel arra, hogy a levegő a test egészét töltsen meg, és hogy a belézés során semmi másra ne figyeljünk, csak a belézésre magára. Elménk az, amelyik (miután valóban teljes mértékben megtöltöttük testünket levegővel) tudatosan figyel arra, hogy a visszatartás során testünk használja is fel a belélegzett levegőt. Legyen hatékony, ne pazaroljon. Elménk az, amelyik a levegővel teli szakasz után elindítja a kilézés folyamatát, és ügyel arra, hogy testünket teljes mértékben ürítsük ki, szabadítsuk meg az elhasznált levegőtől. És ugyancsak ő az, aki a levegőt-

Röviden a nullapontról

Tágabb értelemben a nullapont, avagy a lényegi váltáspont minden új születésének a pillanata. Ergo minden alkotásnak az alapja. Az a momentum, amelyben egy időben vannak jelen *A* és *non A*, a szintézis pillanata, a *Nagy Bummot* közvetlenül megelőző mérhetetlenül rövid idő. Az ihlet születése.

Az egyetlen pont, amelyben egyensúly van.

Arra, hogy a nullapont a minden lehetősége, egy rövid – botcsinálta – eszmefuttatással is szolgálhatok, amelyben a kontár nyelvész és matematikus ötvöződik. Rájöttem ugyanis, hogy a nulla nem lehet semmi. Éspedig azért, mert valamit semmivel osztani, az önmagát adja. De a nullával való osztás értelmezhetetlen. Ergo a nulla nem lehet semmi.

Persze mindebből semmilyen következtetést nem vonhatunk le a nulla tartalmára vonatkozóan. Éppen ezért nyugodtan felételezhetjük azt, hogy a minden lehetősége található meg benne! Mert az csakis tőlem vagy a pillanatnyi hangulatomtól függ, hogy a nullából indulva a pozitív, avagy a negatív irány felé tartok. Mint ahogy az is, hogy az x , az y avagy a z tengelyen folytatom utam. (Amennyiben megmaradok a háromdimenziójú realitás világában.)

Nem találtam jobb árnyalást a váltáspontra, mint azt, hogy *lényegi*. Esszenciális. Megkerülhetetlen. Minden más váltáspont elhagyható, átugorható – ez nem. Ennek belső szükségessége van. A többiek korrekciók. Ez a *mit*. A többi egyszerűen csak a *hogyan*.

Tévedés lenne a nullapontot kiindulópontnak tekinteni. Mert a létezés nem ettől a ponttól kezdődik. Ez a pont csak szintetizálja a megelőző szakaszt, és a lényegi változás lehetőségét teremti meg. Aki felismeri ezt a pontot, az előtt a *minden* lehetősége nyílik meg. *Bármelyik* irányba indulhat, mert ez az a pillanat, ahol szabadon rendelkezhetünk akár a legszigorúbb konvenciók sorsa fölött is. Ugyanakkor ez az a pillanat, ahol tiszteletet és megértést nyerhetünk. Még akkor is, ha szándékunk lényege rejtve marad. De az a tény, hogy mi ennek a pillanatnak a hatására mérhetetlen közelébe kerültünk az emberi lét gyűjtőfogalmának, megbecsülést szerez. Tudunk, sejtünk valamit. Olyasvalamit birtokolunk, ami nemcsak a saját, de *bármelyikünk* sorsát alakítja.

A nullapont *általános*. Az őt követő pillanatok *egyediek*.

Egyébként – úgy tűnik – ehhez a ponthoz kapcsolódik a szereplő titka is. Az a rejtély, ami kíváncsivá tesz, amit szeretnék megérteni, amiért nem tudok elszakadni tőle. Nagy hiba ítélni e rejtett energiaforrás fölött, vagy azon igyekezni, hogy kifejezzük azt. Mert ez a pillanat nem egyetlen gondolat. Nem egyetlen érzés.

A szereplő megértése is csak ezen a lényegi váltásponton keresztül lehetséges. Mert – természetéből adódóan – ez az a pillanat, amikor a szereplő *máshogy* is dönthet. Romeo mégsem megy be Capuleték báljára. Liliom lemege a töltésről, nem várja be a pénztárnokot, de nem is tér vissza Julikához.

A nullapontban még semmi sincs eldöntve, de minden ott dől el.

Ha abból a feltételezésből indulunk ki, hogy a színeszet a folyamatos átalakulások művészete, akkor a nullapontot alapkritériumnak tekinthetjük. Olyan axiómának, amelyből az összes többi követelmény fakad. A helyesen alkalmazott nullapont következményei megcáfolhatatlanok, és csak a merev előképpel rendelkezők számára jelentenek bíráltnivalót.

Azt hiszem, az előző írásomban bemutatott légzésgyakorlat példázza a legjobban a nullapont lényegét. Azt a pillanatot, amelyben teljesen megszűnik a múlt, összsűrűsödik a jelen, és céltudatosan vágunk bele a jövőbe. És lehet, hogy azért tartom ezt a legalkalmasabb példának, mert általa tapasztalhatjuk meg azt az állapotot, amely számomra a színészet lényege: a saját hétköznapi akaratomtól független cselekvését. Mert a színpadon nem az van, amit én akarok, hanem amit a szerep akar. Nem ő követ engem, hanem én követem őt. Johnstone szavaival: a maszk vezet minket, és nem mi vezetjük a maszkot.

Konkrétan: ebben a légzésgyakorlatban, amikor megtöltöttük a tüdönket levegővel, elérkezik az a pillanat, amikor már nem tudunk még több levegőt venni. Még ha akarnánk sem. Akaratunktól függetlenül meg kell állnunk, és vissza kell tartanunk a légzésünket. Be kell fejeznünk az addigi tevékenységet, és csak a jelenre kell figyelni: tüdönkben kell tartanunk a levegőt. De miközben ezt tesszük, elménkben már megszületett a terv: valamikor ki fogjuk üríteni tüdönket. És ez az a terv, ami ismét akaratunktól független. Nem tudnánk a végtelenségig visszatartani légzésünket, egyszer csak kiszakadna belőlünk a belélegzett levegő. És mivel ezt mindenképp meg fogjuk cselekedni, sokkal okosabb saját tervként dönteni az eljövendő cselekvésről, és akkor lélegezni ki, amikor mi akarjuk. De mi abban a pillanatban egy szükséglet fordítunk át saját akaratára.

Most jövök rá a helyes válaszra, amit adnom kellett volna egy utóbbi vitám során, amikor a lényeg forma felőli megközelítéséről ejtettünk szót. Beszélgetőtársam joggal róta fel nekem: „De hát nem te magad mondtad, hogy amennyiben nem születik meg egy adott érzés, a megfelelő testhelyzet megtalálása automatikusan meghozza azt?”

De. Ma is úgy gondolom. Ha nem tudok sírni, elég megfelelő módon venni a levegőt, és előbb-utóbb beindul az érzés. Nekem csak résen kell lennem, hogy amint megerednek a csapok, ne veszítsem el az állapotot. Majd pedig a gyakorlat során egybekapcsolódik a követelmény ezzel az eredménnyel, és máris megvan. De mi? Szerintem ismét csak a *forma*. De nem a lényeg maga.

Az én civil kétségbeesésem, az önmagamon tett erőszakom csupán enmagamban hozták létre a változást. Ennek pedig semmi köze a szereplőhöz! Valóban elértem azt, amit én akartam, de egy pillanatig sem voltam a szereplő, csak a róla alkotott véleményem igazoltam. Nem *benne* fedeztem fel a – mit? Azt, ami esetleg nincs is ott.



Jelenet a Kolozsváron
frissen bemutatott
Don Juanból

Biró István felvételei

kifejezni semmit, mert minden, amit ember tesz vagy mond, teljesen másként is értelmezhető. De próbálják megérteni, amit a partner mond, és megértetni magukat vele. Istenem! Ismét csupa általánosság!

Most itt, Kolozsváron a *Don Juan* készül. Matthias Langhoff rendezésében. És én épp az imént leírtakért szeretek Matthiasszal dolgozni. Mert nem tudni, hanem csak megérteni akarja mindazt, ami a színen zajlik. Természetesen szó esik stílusról, ritmusról – de minden alkalommal, amikor a szerkezet *valamilyenre* követeli a jelenetet, próbálunk a mélyére látni ennek. Mint minden rendezőnek, neki is megvan a maga koncepciója e darabról, de én úgy látom, hogy nem a szöveget akarja ehhez szabni, hanem az adott pillanatban megjelenő lehetőségeket tartva szem előtt igyekeszik a mélyére hatolni egy problémának. Miért követi Elvira Don Juant? Nem biztos, hogy csak a szerelem miatt. Egy jelenet, egy állapot nem egyetlen gondolat, egyetlen érzés függvénye. Még akkor sem, ha az emberek kijelentenek valamit arról. Ezeket csakis a nullaponttal lehet megközelíteni. Mert a nullapontban *minden* benne van.

Még ezek után is sokan kérdik: de hát végeredményben hogyan lehet eljutni a nullaponthoz? Honnan ismerhető fel? Mit kell tennem színészként ahhoz, hogy – amennyiben valóban ekkora jelentősége van – alkalmazni tudjam eme alapkritériumot?

Még mindig nem tudok mást mondani, mint azt, hogy ne tudjanak semmit. Mert minden tudás az ellentétébe is fordítható. A nézők számára ne akarjanak

Péter Márta

A feltölthető idol

ZORBA-BALETTEK

Opera- és balettszerzők mindig is szívesen lapoztak fel régi és új könyveket, ám a forrásul szolgáló művek később elfelejtődtek, vagy csak halvány előzményként maradtak meg az emlékezetben. Bár Nikosz Kazantzakis regénye nem kerülhet meg, ha őszerejű alakja, Zorbász bármilyen műfajban megelevenedik, mégis, mintha az ő művére is rátelepedett volna egy vastkos, a mindennapi igényeket szolgáló és kiszolgáló közönséges Zorba-mítosz. Közönséges olyan értelemben, hogy a szükséglet a mindennapok szükséglete, és közönséges, mert az eredeti *Zorbászt* szinte már benyelte a fogyasztásra szánt konzervmítosz.

Nem tudni, mikor és miért kopott le a névről az „sz”, de nélküle leginkább megszólítani lehet egy ilyen nevű férfit, vagyis a *Zorba*, a görög cím is problematikus. Még e téren is bonyolult tehát ez a figura, messze bonyolultabb, mint amilyennek láttatja vagy láttatni szeretné sok utód alkotó. Úgy tűnik, Kazantzakis is birkózott vele, ahogy mindvégig birkózott önmagával is, hiszen az „Angolban” félreismerhetetlenül saját szellemi útjáról, teoretikus tapasztalatairól, kételyekkel teli világról is vall. A regény (Európa Könyvkiadó, 1967) alapvonulatát adja ez az önreflexív értekezés, amelyen át (részben) feltárul a történet, s megfestődnek e történet alakjai, például a címszereplő elsőre nyers, rusztikus, majd egyre árnyaltabb karaktere is. Nem kerülhető meg a kérdés: készülhet-e egyáltalán valamiféle, az írásművel egyenrangú adaptáció? Úgy tűnik, a mutatóvány eddig csak Michael Cacoyannis 1964-es, méltán elhíresült filmjének sikerült, nyilván azért is, mert e műfaj, a maga sajátos eszközeivel, megrázóan erős képi olvasmánnyal szolgálhat. Vagyis Cacoyannis moziműve másságával együtt is ugyanazt a fajsúlyt képviseli. De mi a helyzet a színpaddal, a tánccal?

Gyaníthatóan a téma színházi megjelenését is a film inspirálta, hiszen a regény cselekményszála mellett itt fölhangzik a zene is, kedvezve egy egészen másféle dramaturgiának. Innentől aztán sorra teremnek a változatok, akár jók is, meg gyengébbek, ám nehéz hinni, hogy a könyv és a film után a színpadra írt musical is hasonló mélységgel szolgálhat. Pedig eléggé valószínűen épp az 1968-as Broadway-premier volt a megaprodukciók nyitánya; Kazantzakis művét itt már csak alapnak tekintették, a zenét John Kander jegyezte, és megjelentek a dalok is, ha egyszer dalszövegíró is akadt a stábben. A musical ugyanitt 1983-ban is színpadra került, 305 helyett immár 362 szereplővel. Az Arena di Verona tizenhatalmas nézője 1998-ban kapta meg a *Zorba* újabb változatát, ezúttal a balettszakmában fogalommá vált Leonid Massine fia, Lorca Massine koreográfiájával. (Litvániában is ezt a verziót mutatták be; 2010-ben a Miskolci Opera Fesztiválon a hazai közönség is láthatta.) Talán nem meglepetésként a zenei anyagban Mikisz Theodorakis mellett már Csajkovszkij, Prokofjev, Strauss is megidéz-



Mezei Béla felvétele

FENT: Jelenet a győri Zorbából
 JOBBRA FENT: Az Operaház előadása
 LENT: A pécsi Zorba

ződik... És közben Zorbász is átalakul, szükségletek szerint feltölthető idollá formálódik, hogy általa a mindenkori néző is megélhesse saját emberi nagyságát, túlélőképességét, csodásan megújuló erőit, akármilyenségét. Mintha mindenkinek, minden közösségnek kellené egy saját Zorba, akit szükség idején előkaphat. Akár tudatosan, akár csak ráérezve, a *Zorba* színpadra állítói (és megrendelőik) többnyire ezt az igényt ismerik fel, és elégitik ki műveikkel. Igény pedig van, volt és lesz is, ha a nem túl nagy hazai pályán idővel három komoly társulat is műsorra tűzte a görög történetét.

A legfrissebb változat a Győri Balett műhelyéből került ki (Budapesten a Nemzeti Táncszínház programjaként a Fesztivál Színházban mutatták be); koreográfusa ifj. Harangozó Gyula, aki ugyanúgy megalapozottan híres művészapától származik, mint az említett Lorca Massine, és ugyanúgy a klasszika felől nyitott a szabadabb fogalmazásmód felé. Így nem meglepő a műsorfüzet apróbetűs hivatkozása sem (*Eredeti koreográfia: Lorca Massine*). A *táncjáték* koreográfiai folyamatai, mozgás-

sorainak kombinatív megoldásai javarészt a klasszikus balett metodikája szerint alakulnak, az adott matéria csak akkor zökken meg kissé, amikor a történet s főként a zene földrajzilag is azonosítható színekkel gazdagodik. A táncalkotói előképnek tűnő klasszikus-romantikus balett szerepsémái olykor bizarr módon összecsúsznak a *Zorba*-történet szerepeivel; a szólók, duettek és más formációk a nagy érzelmek és az abszolút mozdulati fegyelmesség kettősségének terhével küzdenek. Talán nem véletlenül mondja a *Zorba* kapcsán nyilatkozó társulatigazgató Kiss János: „folyamatos szakmai vita zajlik arról, hogy a történetet elmesélő dramatikus táncjátékok stílusuk szerint te-



Juhász Attila felvétele



kinthetőek-e egyáltalán kortárs daraboknak” (*NépszabadságOnline*, 2012. október 13.).

A bőven áradó érzelmesség s mellette a valószerűtlen *stíluspurizmus* kettősségének legfontosabb példája most Madame Hortense (Ströck Barbara), aki Győrben rögvést Bubulina lesz; finom eleganciájú spicc-cipős variációi, kitartott pózai s főként menyasszonyi koszorús fegyelmezett haldoklása inkább idézett meg egy villit (a balettirodalomból ismert női szellemalakat), mint az öregedő, ám gyengédségre vágyó beteg kurtizánt. A koreográfus különben épp a haldoklás jelenetében élt a legtisztább romantikus toposszal, amikor is *Zorba* odaadóan emelgeti a halott nőt, aki persze halálában is csodaszépen tartja magát, és szépen feszíti lábfejét. Ám a regényben Bubulina ágy alól kilátszó körömcipője levált talpával és félretaposott sar-

kával olyan volt, hogy „az ember szíve összeszorult láttára”. A stilizációs szándék azonban újból s újból felülírja, lekerekíti, megszépíti a figurákat, az eseményeket, az életet... Az *Özvegyből* (Gyurmánczi Diána) is hiányzik az a vad szilajság, ami elhíthetné, hogy még egy nyers, kegyetlen törvényű emberközösségnek is ellenáll, hogy döntésében tökéletesen szabad. Pedig épp e tulajdonságából fakad személyes drámája, ez lesz a vesztesége, amikor a visszautasított s ezért öngyilkosságba menekült fiatalember apja *egyetlen késvágással fejét veszi*. Alig is lehet hinni, hogy a történetek idején *Buddha* című könyvén dolgozó és a létezés nagy kérdéseibe merülő idealista író figyelmét egy átlagos krétai nő elsodorná. Nem, az *Özvegy* a falu kívülállója, megzabolázhatatlan autonóm egyénisége, még a könyvbéli író is így kérdezi magában, amikor először

látja az esőben futó nőalakot: *miféle vadállat ez?* A színpadi író, vagyis az Angol (Artem Poozdev) azonban mintha csakugyan valamely romantikus műből érkezne a színre, artistikus és elegáns, nem valószínű, hogy egy női „vadállatra” rákattanna. A gyilkolást előkészítő székes jelenet már nagyon keresett, nem beszélve a szék mint táncszínpadi tárgy elnyűtségéről.

A regényben, s talán a győri dramaturgia szerint is, mintha az író már aigina házában, mintegy visszatekintve dolgozna krétai élményein, s a híres szirtakiduet, majd a falu egészének nagy körtánca is az emlékeiből pattanna ki. A filmkíséretből – ugyancsak Theodorakis által – színpadra hígitott és olykor meg-táncolhatatlan szimfonikus világzene is az ösztáncban éri el csúcspontját, ám a balettfeldolgozásoknak éppen ez az egyik kényes részlete, hiszen a stilizációt alig-alig tűri. A győriek ráadásul a szirtakit is gyakorlócipőben járják.

A téma korábbi feldolgozásait a Magyar Állami Operaház balett-társulata és a Pécsi Balett abszolválta. Az operaházi bemutatót Keveházi Gábor 1997-ben koreografálta *Zorba* címmel, és nem csodálkozhatott senki, hogy a címszerepet is magára szabta. Megjelenése, temperamentuma, testi-szellemi karaktere okán eleve vonzhatta e figura, a nagy létszámú kar pedig a szélesen áradó zenével s mellette a mindent bevető scenikai gépezettel nem akármilyen színpadi mértékrendet ígért. Az eredeti bemutató emlékével most a felújított színpadi változat 2008-ban készült

felvételét néztem újra – természetesen már újabb szereposztással –, hogy a *Zorba* hazai verzióit néhány lényeges szempontból összevehetjük.

Keveházi látványos képekben gondolkodik, színpadi alakjait érzelmek és indulatok sodorják; *Zorba* itt asztalt borít, széket hajít, láthatóan belevaló fickó. A mozgásanyag egyik jellegzetessége a sistergő expresszivitás; a hatásos technikai elemek (főként ugrások, forgások vagy a kettő kombinációi) mellett a lendülő karok, kemény kiállások és szuggesztív körbeteintések a szovjet-orosz iskola stílárú jegyeinek a görögös kolorittal jól megférő utóváltozatát mutatják. Az alkotó ezt kiegészíti a folklórszínpadokról és a nemzeti-mozgalmi táncművekből is jól ismert térformákkal (például ellentétesen dőlő vagy haladó sorok), amelyek egyszerűek, ám az erő és lendület sokszoros illúziójával szolgálják a koreográfusi szándékot.

Keveházi mintha ösztönösen ráérezne a történet nyers mozgatórugóira; ebben az elemiségben leli meg szereplőit is. A 2008-as felvétel *Zorbája* (Csonka Roland) jószerével megmutatja az összes színt, amit e figurából színpadon lehet, s az adott kereteken majdnem túlnőve viszi az előadást. Bubulina (Castillo Dolores) is önálló karakterre erősödik, a párductestű Özvegy (Keveházi Krisztina) küllemével és hajthatatlanságával ugyancsak provokatív erő. Az Író (Bakó Máté) is szenvedélyesebb; a krétai nő iránti vonzalma egy expresszív pas de deux-ben kulminál. Az öngyilkos Fiú (Kerényi Miklós Dávid) variációja kiváló magánszám-má nő, tapsolnak is halálugrásának. A darabot szolgáló szcenikai közeg, így a műnek mintegy keretet is adó szárazjeges kvázi-felhők fölötti nyitánya, a háttér magasban lebegő absztrakt falu-idézete, majd az ugyancsak vetített, stroboszkópos bányáomlás, az áldozatokat cipelők drámai vonulása, a világítás segédletével kiemelt szereplők, színi enteriőrök és történetrészletek, s mellettük a balettkar homogén tömeghatása mind-mind olyan előadást rajzolnak meg, amely hangulatában végül egy *nagyvonalú musical* felé hajlik. A törekvés talán a 2012-es Margitszigeti Szabadtéri Színpadra tervezett, szimfonikus zenekarral és kórossal prezentált, mintegy háromszáz fős óriásváltozatban érte el csúcspontját.

Más irányban keresi a történet útját Herczog István (táncművét 2000-es premierje után ugyancsak felvételről nézhettem újra); zenés színpadok helyett a regényhez és főleg Cacoyannis filmjéhez fordul, miközben a szövegvizsgálat (Böhm György személyében) dramaturgra bizza. Történetstilánkok sorozata helyett cselekményes táncművet épít, a színpadi alakok személyes és közösségi viszonyait, sorsigazító pillanatait fordítja mozgássá. Már a kopár krétai tájat és vele a falut és lakóit is megidéző díszlet is (Ales Votava) e koncepció szellemében fedi fel hol egy kocsmát, hol valami egyszerű agorát, hol egy szobabelsőt rajzát. A nagyjából a forgószínpad ívén mozgó, hol szétnyíló, hol összezáruló fehér falak résnyi ablakaikkal rejthetnek magányt, érzéki beteljesülést, de jelezhetik egy közösség szorítását is. Utóbbi lényegében a történet szellemi feszültségforrása, egyfajta balladai sötét erőter, amelyet az alkotó a női karral tart életben; az autentikus fazonú fekete szoknyákba és kendőkbe

bújtatott asszonyok (jelmez: Hammer Edit) vészt jósló energiával járják szögletes, groteszk táncaikat – szinte hallani a film vijjogó banyáit. Az eredetiség jegyében az Özvegy, vagyis Mariana (Czebe Tünde) is karaktercipőben táncol, amely találó mozgásvariációkra ösztönzi a koreográfust. Az Író, most John (Kéri Nagy Béla), filozofikus hajlamait olykor felülírja szerelme (vagy lovagiassága?), mert képes Mariana védelmére kelni, igaz, hamar padlóra kerül. Alakja mindenestre összetettebb, így valódi motivációt jelenthet környezetének. Amúgy éppen ez az egyik szál, amely nehézséget okozhat az adaptációnál, Kazantzakis „Író”-alakját ugyanis táncszínpadon alig lehet játékba hozni, miközben megkerülhetetlen, hiszen általa ismerjük meg *Zorbát* is. Herczog azonban a maga szigorúbb koncepciójában, úgy tűnik, pszichológiai hitelességre is tör. *Zorba* (Lencsés Károly) igen közel kerül az ősmintához, táncát mintha valóban átjárná az a „csábítás, makacsság és lázadás”, amire kínjában John is ráérez. De az is lehet, hogy csak Madame Hortense (Uhrík Dóra), a világtól idevetett viseltes kurtizán ismerte *Zorba* táncának valódi titkát.

A látszólag táncszínpadért sóvárgó regényalak tehát nem adja magát könnyen a balett-társulatoknak, az irodalmi mű fontos vonulatai ugyanis alig vagy csak nehezen fordíthatóak színpadra. Így a természeti, tárgyi és emberi környezet varázsos mikrorealizmusa, a (néha Márquez-rokon) mitikus-misztikus miniatűrök sora mellett talán a szövegtestet végig átszövő filozófiai töprengések okozhatják a legtöbb gondot. Az állandó tépelődéshez aztán *Zorba* is odateszi a magáét, nyers megnyilatkozásait, s mellette a természeti lény még isteni rácsodálkozásait. Odateszi gátlástalanságát, dúvad autonómiáját, miközben ő az egyetlen, aki a – regényben szinte csak borzasztó jelzőkkel illetett – nőkhöz is emberi érzéssel fordul. Olyan esendőnek látja őket, mint – bevallatlanul – magát. *Zorba* világában van valami hihetetlen, valami fantasztikum, talán archetipikus, ősmintai elem, amire rácsodálkozhatunk, ami vonzhat, és olykor taszít, s amiben mi már sohasem lehetünk otthonra. Még *Zorba* tánca is inkább viaskodás az emberi démonokkal, áldozat a sorsnak, Istennek, nem pedig túlélési öröm-manóver. A színpadi interpretációk, már az előadáshoz mellékelt jegyzetekkel is, sorra leszállítják e figurát, s végül megfosztják lényegétől.

A *Zorba*-„mondakör” zenéjével, táncával, de főleg számtalan színpadi változatával régen elszakadt Kazantzakis 1946-ban (másutt 1949-ben) megjelent regényétől, s vele attól a korszaktól, amelyik a második világháború utáni, romokban heverő gazdasága mellett véres polgárháborúktól is sújtott Görögországot jellemezte. A politikai életbe is belebonyolódó, tisztségeket vállaló, amúgy krétai születésű író ikonikus regényalakja több volt élveteg csavargónál, több az életet mindenképp felett szerető túlélő-bajnoknál. Ezért talán az sem lenne mellékes, hogy mikor, hol és milyen társadalmi környezetben veszik elő történetét a színpad vagy a film számára. Mégis, ha a színpadi változatokra gondolunk, hamar elapad a motívumkészlet. Marad az elemiség, az erő, a szexualitás, megöntve némi vadromantikus ízzel, s ha fölhangzik a zene, végül *Zorba* alakját is elnyeli a tánc.

Kutszegi Csaba

Fiatalok SZEM-ével

SZÍN-MŰVÉSZETI EGYETEMEK MISKOLCON

Színművészeti egyetemek és főiskolák fesztiválját rendezték meg Miskolcon SZEM címmel (a mozaikszó megfejtése: Színművészeti Egyetemek Miskolcon). A közelmúltban ez hazánk második „egyetemista” fesztiválja: megelőzi őt a kecskeméti SZÍN-TÁR, mely – ha minden jól megy – mire e sorok megjelennek, már negyedik megrendezésén is túl van. A szervezők motivációja mindenesetre igen sokrétű lehet, de közhasznú „hátsó gondolatok” találgatása helyett (például: így lehet korán felfedezni és a helyi színházhoz csábitgatni a tehetséges hallgatókat) elégedjünk meg azzal, hogy minden olyan kezdeményezés, amely fiatalok tapasztalatszerzését, épülését (is) szolgálja, örömmel üdvözlendő.

Miskolcon különösen jól sikerült a SZEM, és ez nem kis mértékben egy (komoly tételt érintő) költségvonzatos ötletnek is köszönhető: a vendéglátók valamennyi fellépőt vendégül látták a fesztivál öt napján, így nem alakulhatott ki a magyarországi „találkozókat” régóta jellemző helyzet, hogy tudnillik az együttesek a fellépésük másnapján (vagy még aznap éjjel) csomagolnak és hazautaznak. Ezáltal arra is lehetőség nyílt, hogy majdnem mindegyik csapat, akár különböző napokon kétszer is felléphessen, és mivel a produkciók zöme stúdió jellegű volt, mindig biztos volt a telt ház. A délelőtti workshopokat és a késő esti szakmai beszélgetéseket is komoly érdeklődés övezte, mert a helyi nézők mellett a helyi szakma és a fellépő vendégek is látogatták a programokat. Ha az okokat keressük, hogy vajon rögtön elsőre miért lehetett igen sikeres a SZEM, a fentebb említett lényeges tényezők számbavétele mellett kiemelkedik egy kulcsszó: fiatalosság. Való igaz, hogy a zsigeri lendület, a valódi kíváncsiság és a hajnalig tartó fáradhatatlan bulikészség nem kifejezetten a szép korúak jellemzője.

A SZEM szervezésekor nem volt eleve koncepció a sokmozgásos, fizikai színházi produkciók meghívása. Tulajdonképpen a (törvényszerű) véletlen hozta úgy, hogy a jelentkezők zöme ilyen jellegű előadást ajánlott. A törvényszerű a történetben az, hogy fiatal, bevállalós színészekről lévén szó, a mozgás, a tánc, a dinamika eleve „kéznél van” mint önkifejező eszköz. Persze hogy mit nevezünk mozgás- vagy fizikai színháznak, az máig sincs egyértelműen tisztázva, ezért a fesztivál összes produkciója – ha akarom – nyugodtan besorolható eme rugalmas műfaji kategóriába; ha meg esetleg valakit zavar, hogy a budapesti Színművészeti zenés színész osztályának *Bűt* című előadása fi-

zikai színháznak nevezzük, az tekintse bátran szóalkotató zenés színháznak a produkciót. A lényeg ugyanis nem az elnevezés (és még az sem, hogy az adott előadásban mennyi akrobatikus elem vagy tánc-lépés látható), hanem a dinamikus szemléletmód megléte vagy éppen hiánya. Ha lenne rá ingerenciám, és venném hozzá a bátorságot, hogy meghatározzam a fizikai színház fogalmát, valami ilyesmit manifestálnék: a fizikai színházban a szereplők erőteljes mozgással és akciókkal kockázatok sorozatát vállalják fel. Ugyanis a testi és lelki kockázatvállalás az, ami dinamizálja, illetve annak hiánya taszítja dögunalomba a színházi előadást.

Ezért aztán a SZEM-en unalmas előadást nem láttam. Az egyes produkciók színvonala persze eltérő volt. Az említett *Bűt* például egészen biztosan nem rengeti meg alapjaiban a színháztörténetet, de az óvatos, körültekintő rendezésben a szereplők dinamikája, lendülete az átlagos zenés színházi produkciónál méterekkel feljebb emeli az előadást. Paradoxon, de a kockázatvállalásnak még az (ének)hangképzésben is lehet hozadéka: a jó értelemben vett, átélhető (nem erőltetett) küzdelem a hangokért a szenvedélyes előadói stílus rokonszenves támasza.

A *Bűt*tal együtt három magyar és öt külföldi előadás szerepelt a fesztivál műsorán. Kíváncsi voltam, hogy az oktatási módok, metódusok mellett bepillantást nyerhetek-e általuk a különböző országokból érkezett fiatalok gondolataiba, érzéseibe, világlátásába. Ekkora meritésből persze messzemenő következtetéseket buntaság volna levonni, de néhány benyomásom önmagáért beszélt.

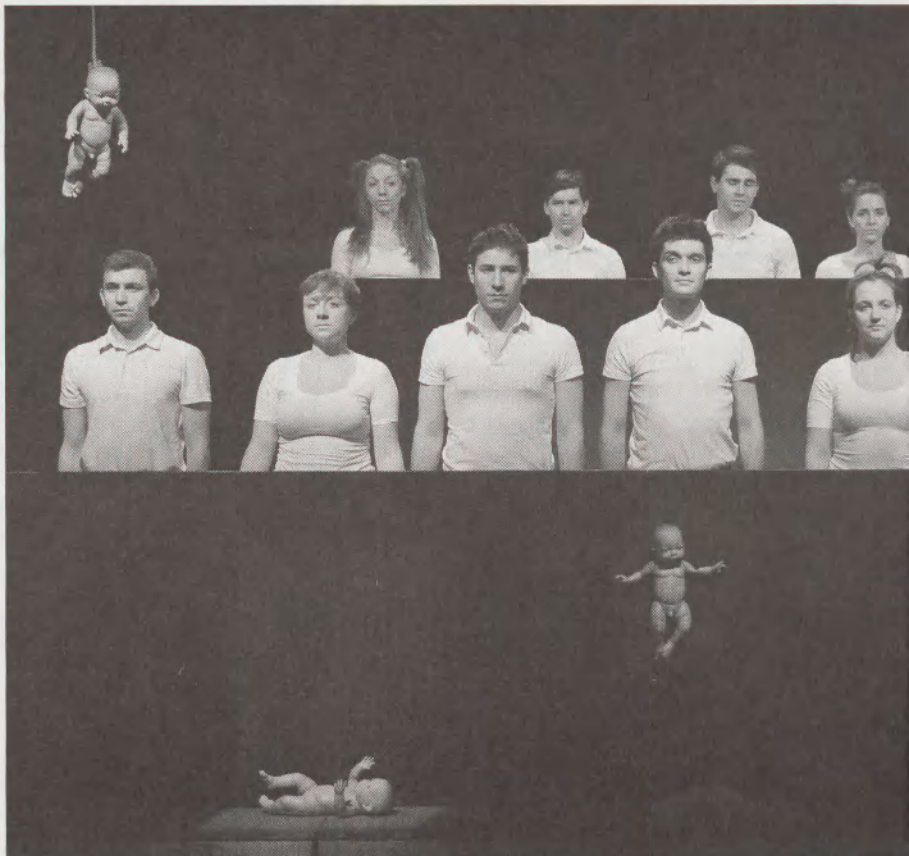
Szerintem a magyar képzésben részt vevőknek inkább a tanári-rendezői instrukcióknak kell megfelelniük, mintsem hogy szabadjára engedhetnék kreativitásukat. Az előadók szuverenitására, esetleges alkotótársi közreműködésére leginkább utaló előadások az alábbiak voltak: *Látogatás* (August Everding Bajor Színházakadémia, München – Ludwik Solski Állami Színművészeti Akadémia, Krakó), *Én vagyok te...* (Dimitri Színházi Iskola, Svájc), *Júliának meg kell halnia* (Aleksander Zelwerowicz Nemzeti Színművészeti Akadémia, Varsó). Így, ebben a sorrendben. Erőteljesen magán viseli ugyan a rendező keze nyomát a román hallgatók *A mi osztályunk*-előadása („I. L. Caragiale” Színház- és Filmművészeti Egyetem, Bukarest), de mindeközben az is érződik-látszik, hogy a szereplők koncepciózusan tág teret kaptak benne egyéni színé-



1.

szi karakterük kibontására. Nem mellesleg ez volt a fesztivál legérettebb, legjobb előadása. Az 1984-et (Előadó-művészeti Akadémia, Szarajevó) e tekintetben is köztes megoldásnak találtam (gyanítom, hogy a fiatal előadók is alakíthatták a feladatukat a rendezői koncepción belül), de a „köztesség” abban is megmutatkozott, hogy a sok kommunikációs csatorna között sokszor nehezen követhetően bujkált az üzenet. A *Toldi* (Színház- és Filmművészeti Egyetem, fizikai színházi koreográfus-rendező szak, Budapest) nagyon erős előadás, *A tavasz ébredése* (SZFE, bábszínész osztály, Budapest) pedig nagyon tehetséges.

A *Látogatás* igazi európai projekt: határokön átívelő, történelmi múlttal szembenező. Lengyel és német diákok – ingázva lakóhelyük között, saját elhatározásból, tanári segédlet nélkül – az Osztrák–Magyar Monarchiához tartozott Galíciában, zsidó szülők gyermekeként született, tragikus sorsú lengyel író, kritikus, képzőművész Bruno Schultz (1892–1942) *Sklepy Cynamonowe* (Fahéjboltok) című kötetében közösen elmélyülve annak tartalmát, szerkezetét, hangulatát, jelentését, üzenetét szétszedték apró egységekre (dekonstruálták), majd komplex hang–próza–ének–látvány–mozgásszínházi nyelvre fordították (vagy pontosabb: nyelvbe transzponálták). Általában óvatos vagyok az egyik művészeti alkotást egy másikba konvertáló kortárs-tánc-koreográfiákkal, mert az ihlető forrás a koreografálás közben gyakran egyszerű táncrüggyé degradálódik, de a *Látogatás* százszázalékosan hiteles. Valószínűleg azért, mert a befektetett elmélyült munka mennyisége egyenesen arányos az eredmény hitelességével, valamint az elmélyülés, a valódi megismerés-megértés következetes hajszolása –



2.



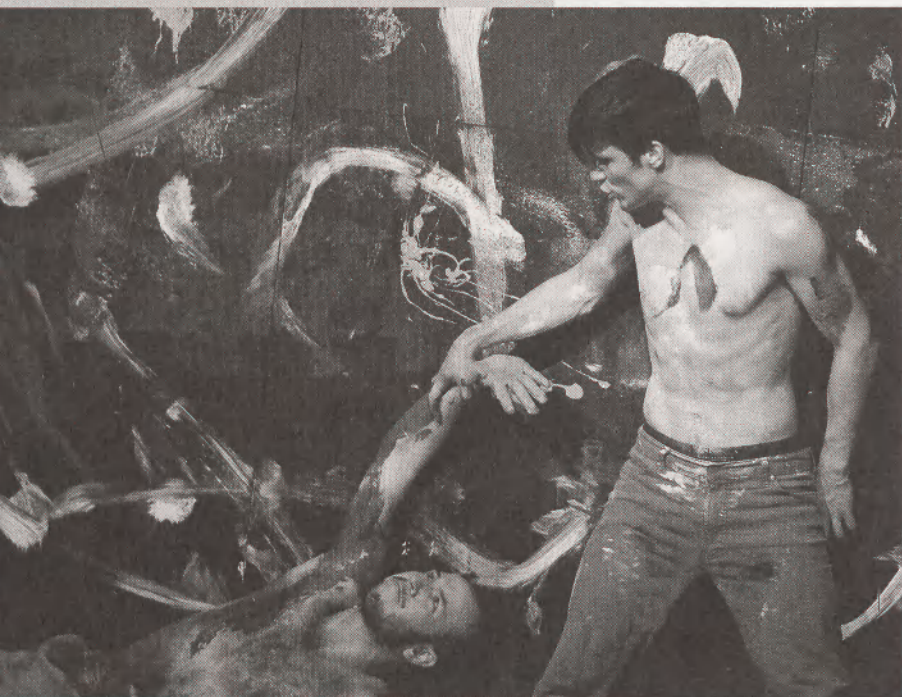
3.

1. A mi osztályunk a bukaresti színinövendékek előadásában
2. *A tavasz ébredése* (SZFE, bábszínész osztály)
3. Júliának meg kell halnia (varsói Színházművészeti Akadémia)
4. *Toldi* (SZFE, fizikai színházi szak)

„csodák csodájára” – az elkészült művet egységessé és adekváttá teszi. Értsd: a kognitív tartalmak, az átérzések, az ízek, a nem felszínes szabad asszociációk valóban lefordíthatók képre, hangra, mozdulatra (ez lenne éppen a koreografálás maga). Hajlamos vagyok arra is, hogy ebben az alkotó módszerben – paradox módon – az eredménynél fontosabbnak tartsam a készülés folyamatát. Van is ebben valami általában, de a *Látogatás* előadása (mint végeredmény) attól (is) nagyszerű, hogy átérezhetően prezentálja a magába gyűjtött munkafolyamatokat, mintegy sűrítőmánya a befektetett tetemes szellemi energiáknak. A diákok minden mozdulatot, hangot, szót komolyan vesznek, és végig ihletetten tolmácsolnak benne.



Bócsi Krisztián felvételről



Az *Én vagyok te...* előadásának is vannak intellektuális áthallásai, de az egyszemélyes „monotánc-előadás” leginkább egy táncos-akrobatikus „stand up comedy”. Az én, az ego benne a főszereplő – valódi identifikációs válság, valamint sok-sok humor, önironia és kedves provokációk kíséretében. Tehát a produkció nem tagadja meg az iskolaalapító szellemiségét (az intézményt Dimitri bohóc, eredeti nevén Dimitri Jakob Müller alapította 1975-ben). Itt jegyzem meg, hogy (a szarajevói kivételével) valamennyi külföldi oktatási intézményt elneveztek valakiről, csak

a magyar színművészeti egyetem(ek)nek nincs névadójuk. Ezt lehetne azzal is magyarázni, hogy irtózunk a személyi kultusztól, de szerintem inkább arról van szó, hogy bele sem kezdünk a névadó akciókba, mert tudjuk: azonnal két pártra szakadva sohasem jutnánk dűlőre a kérdésben (vagy kormányváltásokkor mindig átneveznénk). Az *Én vagyok te...* gyarló, „egyszeri ember” hőse sok dühöngés, gyilkolászás, ellenségeskedés után rádöbben, hogy a vele szemben, a másik oldalon ülő ego is ego, sőt, ő maga az (vagy éppen lehetne ő maga is). Könnyű a svájciaknak: már a kantonok korában leszoktak a háborúzásról (viszont a darab készítője és előadója egy kolumbiai hallgató).

A *Júliának meg kell halnia*-előadásban tetszett, hogy fiatalok magukra készítették a darabot, vagy a rendezőjük-tanáruk jó érzékkel rájuk szabta. Közel sem arról van szó csupán, hogy a *Rómeó és Júliát* mai ruhákban adják elő – a szereplők lényge a tipikusan mai. Ennek megfelelően az előadásban Rómeónak és Júliának se ideje, se igénye nincs rá, hogy érlelődni, kibontakozni hagyjon egy szerelmi tragédiát. Shakespeare-nél Júliának még időre és tépelődésre volt szüksége ahhoz, hogy hathatósan szembeszálljon az akkortájt teljesen megszokott és elfogadott atyai szigorral (hogy tudniillik a lánynak Párishoz *kell* mennie), ma Júlia észbontóan felháborítónak tartja, hogy apja megpróbál beleszólni az életébe. Dühében diszkóba rohan, hogy eldobja az agyát, és felszedje az első újtába kerülő pasit. Ez a cselekményszál a gyakorlatban azt jelenti, hogy az előadás az atyai paranccsal kezdődik, utána jön a báli kép (a diszkó), a diszkót az erkélyjelenet követi, melyre szervesen ráépül a nász elhálása (persze előtte titkos esküvő nem volt), a szeretkezés utáni hajnalon pedig (fülemüle-e, vagy pacsirta?) Rómeó pasit már nem érdekli a kapcsolat, és unottan lelép. Júlia szerbevétele után a kriptakép már kissé kuszán-zavarosan épül fel (mintha Júlia ott

akarná lépni csálni Rómeót, mert már az egész világra haragszik), de tény: a néhány, különböző helyekről kiragadott jelenet lineárisan összefűzve olyan, másmilyen motivációkon alapuló cselekményszál eredményez, amelynek tempója és mai társkapcsolatokra, szexuális szokásokra utaló tartalma találóan jellemzi jelenünket. Azon meg már felesleges is töprengeni, hogy vajon a lengyel fiatalok ilyennek szeretik-e a világunkat, vagy csak ez a véleményük róla. Akárhogy is van, a két színészhallgató pontos szerepértelmezéssel alaposan jelzi: az ő világuk már csak nyomokban emlékeztet anyáikéra-apáikéra.

Szimpatikus, de kevésbé átütő előadás az 1984. Az orwelli történetet a regény három főszereplője kelti életre. A rendezés tobzódik a korszerű színházi eszközökben. Nagy kivetítőn szinte folyamatosan háborúkban és diktatúrában készült dokumentumfilm-részletek láthatók, melyeket néhányszor bábuk között kamerázó *real time* vetítés vált fel (ami nagyon határozottan emlékeztet a Hotel Modern munkáira, főleg a budapesti Trafóban is bemutatott *Táborra*, a „terepasztalra animált történelemre”). De hallhatók felvételtől felhangzó szövegek, zenék, zörejek, terekkel, kellékekkel zsúfolt a játéktér, a szereplők mozognak, játszanak, prózát mondanak. Nagy Testvérnek kell lennie az embernek, ha mindezt követni, értelmezni, feldolgozni próbálja.

A *mi osztályunk* előadása dobja fel leginkább azokat a kérdéseket, hogy a mai fiatalok hogyan értékelik a felmenőiktől kapott világot – legalábbis a SZEM-ig

egyfajta logika alapján hajlamos voltam ezt gondolni. Ámulatba ejtett ugyanis a huszonéves bukaresti egyetemisták hiteles játékában megnyilvánuló bölcs élet- és történelemszemlélet. Azt gondoltam az előadás után, hogy történelmi önismeretben, múlttal szembenézésben már tőlünk keletebbre is előrébb járnak. A budapesti Katona József Színház előadásában érdekes kontrasztot, feszültséget teremt a színészek közötti, esetenként majdnem kétgenerációnyi különbség, mely által egymás mellett játszanak szép korúak kamasz gyereket és huszonévesek öreg, beteg, meggyötört embereket. A bukaresti fiatalok előadásában a darab végéig folyamatosan nő a feszültség, hiszen egyre nagyobb a feszítő ellentmondás: olyan fiatal „arcok” játsszák el a még közeli múlt tragikus és a jelenünk tragikomikus eseményeit, amelyeknek-akiknek személyes tapasztalataik a múltból nem lehetnek a témáról, a jelenben meg érdemben elég keveset hallhattak róla, mert bizonyos kérdések még mindig tabunak számítanak. Vagy éppen a szülők és nagyszülők direkt hallgatnak róluk.

Amikor egy valós osztály játssza el *A mi osztályunkat*, elkerülhetetlenül felmerül az emberben a kérdés: vajon ezek a gyerekek is juthatnak-e olyan sorsra, mint a darabbeli osztálytársak? Vagy a történelem kerek Európában már soha nem fordul (vissza?) akkorát? Mert Afrika és a harmadik világ egyes országaiban manapság is napi gyakorlat a faji alapú mérszárlás, a közelben élő, szarajevói huszonéves színészhallgatóknak meg még személyes élményük is lehet a rasszista ideológián alapuló népiirtásról. Azon is elgondolkodtam, hogy a bukaresti színészosztályban vajon milyen a vallási-etnikai megoszlás. Közben nem tudtam eldönteni, hogy a kérdés megfogalmazása tabudöntőgetés-e, vagy antiszemita listázás. Tudom, hogy részemről csak az előbbi lehetséges, de nyilvánosan megfogalmazni a kérdést legalább annyira kockázatbevallalás volna, mint a fizikai színház. Pedig kíváncsi lennék rá, hogy a színészosztály tagjai tudják-e egymásról, köztük ki a zsidó származású (vagy kisebbségi magyar), foglalkoznak-e ezzel a kérdéssel, egyáltalán jelent-e számukra valamit. Mert a darab értelmezése, befogadása szempontjából ezek nem mellékes tényezők.

Igen jó a rendezés, amit a Franciaországban élő színésznő, Simona Măicănescu jegyez. Mozgalmas, fizikai színházi az előadás, rengeteg benne az akció, az átélés és a testi-lelki kockázatvállalás. Kitűnő vizsgaelőadás, igen sok karakteres szerepet tartalmaz, amelyek ráadásul folyamatosan fejlődnek. Fogalmazhatnék úgy is, hogy a nem oly távoli múltunk és a jelenünk történelmi eseményei kitűnő alapanyagul szolgálnak színészpalléanták művészi pallérozódásához. A második előadás utáni szakmai beszélgetésen a hallgatók kitartóan ebbe az irányba, értsd: művésziszínészi feladatok, eszköztár és technika felé terelgettek a beszélgetést, pedig Grecsó Krisztián alkalmi moderátor egy darabig folyamatosan kemény témák felvetését-kibeszélését vizionálta előre. De „kemény témák” csak érintőlegesen jelentek meg, a hallgatók elmesélték például, hogy a felkészülés közben célirányos „történelemórákon” is részt vettek, volt köztük olyan, aki már találkozott zsidókkal (sic!), akik család-

jában holokausztáldozatok és -túlélők is voltak, valamint többen megerősítették: tudnak róla, hogy a második világháború idején Romániában is volt zsidóüldözés. Azt egybehangzóan állították: szerepük megformálásában nem a történelemtanulás, hanem leginkább az egyéni sorsok, a személyes külső-belső drámák elemzése segített, na meg persze a rendezői instrukciók. Hogy vajon tabutémának tartják-e a „zsidókérdést” és annak máig ható aktualitásait, és ezért nem akartak, nem mertek beszélni róla – ezt nem tudom eldönteni. De szerintem inkább arról van szó, hogy a kérdés abszolút nem érdekli őket. És ebben benne van a véleményük a szüleiktől kapott világról.

Udvariatlanság volna kihagynom a két magyar produkciót, annál is inkább, mert mindkettő igen erős, színvonalas előadás. Cikkem gondolatmenetébe azért illeszthetők nehezen, mert mindkét előadás elsősorban a rendezőjéről szól (ez nem negatív ítélet akar lenni), és csak másodsorban a hallgatók kreativitásáról. A *Toldi* Horváth Csaba évek során kiérlelt, rá jellemző színházi nyelvén megfogalmazott előadás, ma már egyfajta tipikus „ready-made” terméknek mondható: késztermékként adott Arany János elbeszélő költeménye és az ahhoz társított horváthi „fizikai színházi” komplex nyelvezet is. Hogy egy másik „késztermék” (Agota Kristof irodalmi szövege) és Horváth hozzá társított színházi nyelve külsőségeiben és megoldási képleteiben mennyire hasonló zsánerű előadást eredményez, azt nemrég a Szkénében bemutatott *A nagy füzet* című Forte-előadáson is meg lehetett tapasztalni. *A nagy füzet* is hatásos, jó előadás. Remekbe szabott színészi alakítások élvezhetők benne, az alapanyagok és a kidolgozás is mivesek. Én a *Toldival* mégis jobban szimpatizálok, mert diákoknak készült vizsgaelőadásként, így funkciója, értelme kristálytisztán adott, indokolt: egy újabb nemzedéknek nyújt lehetőséget arra, hogy a szó szoros értelmében *alternatív* módon birtokba vegyen, újraértelmezzen egy fontos magyar kulturális hagyatékot. Az egyetemisták ezzel láthatóan határtalan odaadással, kitűnő teljesítményt nyújtva éltek is, és közben minden bizonnyal rengeteg gyakorlati szaktudásra is szert tettek. Vég-eredményben az oktatásnak ez (is) az értelme. Ha *A nagy füzet*ről kritikát írnék, elismervé az értékeit, kritikussabb hangot ütnék meg.

Az Alföldi Róbert rendezte *A tavasz ébredése* „báb-előadásért” viszont – hibái ellenére is – rajongok. Alföldit nem is illetheti olyan vád, hogy megszokott eszközeit újrafelhasználva, hasonló előadásokat gyárt sorozatban, hanem éppen ellenkezőleg: igazi színházcsináló tehetségként minden témára és helyzetre különböző, saját ötletből kibontott megoldást talál, és értékes, egyedi előadásokat rendez. Szerencse kegyeltje, aki egyetemistaként tőle tanulhat. Ráadásul *A tavasz ébredésében* (sajnos nagyon kevés bábszínházi előadást láthatok, talán ezért is számomra revelációként hatóan) az is megtörténik, hogy az általában inkább háttérben maradó bábszínészek egyéniségüket és kitűnő színészi felkészültségüket bemutatva, bábbal és báb nélkül karaktereket alakítanak – nagyszerűen.

Mindent összevetve, bevallottan zsurnaliszta fordulattal élve a végén, határozottan állítom: a SZEM alatt Miskolc öt napig Magyarország színházi fővárosa volt.

Sziget a könnyűségek tengerében

BESZÉLGETÉS KISS CSABÁVAL

– **Miért éppen színművészeti egyetemek és főiskolák fesztiválját indítottad el Miskolcon?**

– Tizenöt éve tanítok a Színház- és Filmművészeti Egyetemen, és mindig hihetetlen lelkesedéssel néztem a vizsgaelőadásokat. Ugyanis ezekben annyi eredetiség, kreativitás, újkeresés, megmutatkozási vágy, dinamika és erő van, olyan bátorság, amelyet „megállapodott” kőszínházi produkciókban nem nagyon lehet látni. Ugyanakkor őszinteség is, mert még kialakulatlanok az eszközök, nincsenek manírok, nincs rutin, mindenbe ezerrel dobja bele magát a színész. Amikor a miskolci színházat megpályáztam, már tudtam (benne is volt a pályázatomban), hogy ilyen típusú előadásokból szeretnék fesztivált szervezni. Ráadásul „A” kategóriásat. Azokat a fesztiválokat nevezik így, amelyek mindent fizetnek: szállást, szállítást, napi háromszori étkezést... Mi ezt azzal egészítettük ki, hogy a fellépőket a fesztivál egész idején vendégül látjuk; feltétele is volt a meghívásnak, hogy öt napig maradniuk illik. Azért akartam így, hogy ne „fellépünk és hazautazunk” típusú fesztivál legyen, hanem ismerkedjenek, dolgozzanak együtt az emberek, szövődjenek szakmai barátságok. Ezt azzal is megsegítettük, hogy az egyetemen tanító tanárok segítségével workshop-sorozatot szerveztünk, amelyen a magyar színészképzés elemeit mutattuk be a külföldieknek. Délelőttönként tíztől egyig a mi színészpalántáink, a külföldi hallgatók, valamint a Miskolci Nemzeti Színház fiatal színészei, táncosai együtt dolgoztak, és ez hihetetlenül összekovácsolta a társaságot. A fesztiválklubban hajnalig folytak az eszmecsere, mindenki mindenkit látott, mindenki mindenkivel kapcsolatba került.

– **Életeredben nemcsak színművészeti egyetemeket látál belülről: Kolozsváron elméleti fizikát hallgattál...**

– Távrolról indultam. De az igazsághoz hozzátartozik, hogy Kolozsváron már másodikos elméleti fizika szakos hallgatóként az egyetemi színpadot vezettem, játszottam is, darabokat is írtam. Tehát a színház sohasem volt idegen tőlem.

– **Miskolc sem. Jó húsz éve is egyik vezetője voltál a színházának. Már akkor készültél rá, hogy egyszer vizsztatársz?**

– 1992–93-ban én itt igazgatóhelyettes voltam, és ez most is alapvető meghatározója miskolci létezésnek. Akkor kezdődött az a nagy rekonstrukció, melynek következtében a miskolci színház ma Közép-Európa egyik legizgalmasabb színházi tömbje. A maga



Böcsi Krisztián felvétele

öt játszóhelyével, a műhelyeivel, színeszmúzeumával, balett-termével egy párját ritkító színházi komplexum.

– **Író vagy, rendezel, színházat vezetsz. Mennyire van hasznodra ebben a reál tantárgyakkal edzett racionális éned?**

– A logikus gondolkodásra és a rendszerezőképesre főként az igazgatásban van nagy szükség. Meg kell különböztetni a lényegest a lényegtelenről, át kell látni a stratégiai lehetőségeket – akár a várossal, akár a társulattal kialakított viszonyban. A racionalitás biztosan nem válik az ember kárára. De amit itt, Miskolcon most a legfontosabbnak tartok, az egyfajta sziget szemlélet. Az első pillanattól tudatosan törekszem arra, hogy ma, amikor minden érték felbomlik, a kultúra napról napra súlytalanabbá, egyre áttetszőbbé, silányabbá válik, amikor minden veszít a tartalmából, megpróbáljak létrehozni Miskolcon egy olyan művész-közösséget, amely mintha egy szigeten létezne a súlytalanság tengerében. Ezen a szigeten szeretném nagyon komolyan venni, akár egymáson is számon kérni az értékeket... És a közönségnek is ezt akarom kommunikálni: itt az operettek, a gyerekdarabokat is nagyon magas színvonalon fogjuk játszani.

– **Visszatérve a fesztiválhoz, van olyan titkos szándékod, „hátsó gondolatod”, hogy a SZEM fesztivál színházi stílusa, tartalma, tehát a sokmozgásos fizikai színház esetleg majd hat a miskolci társulat arculatára is?**

– Mindenképpen. Fontos része volt a fesztiválról gondolkodásnak, hogy a saját társulatomban is erősítsem azt a felfogást, hogy egy színész – bármilyen korú – folyamatosan képezze magát. Tehát ne elégedjünk meg azzal, ami könnyen megy, ami a kisujjunkban van, hanem vegyük fel mindig a ritmust, a kapcsolatot más kultúrákkal, más országok fiataljaival. Úgy érzem, hogy a közönség is nagyon értékeli,

átérzi ezt a gondolatot. „Hiper” házakkal játsszuk az előadásokat, nem lehet jegyet kapni, és fantasztikus hangulat övezi a fesztivált. Nagyon fontos, hogy ezzel a miskolci színház sokszínűségét, nyitottságát húzzuk alá egy erőteljes vonallal.

– **Tehát a fiatalos fizikai színháznak a szemléletmódját akarod általánosságban meghonosítani, és nem olyasmiben gondolkodsz, hogy – akár a tánctagozat bedobásával – megjeleníts a színházban egy markáns fizikai színházi arculatot?**

– A tánccal hosszú távú terveim vannak. Szeretném, ha a tánctagozat művészileg önállóvá válna. Tervem, hogy létrehozom a színházon belül a Miskolci Balettet. Persze lehet, hogy nem így fogják hívni, de egy országosan elismert, elfogadott táncegyüttest szeretnék, olyat, amelybe jó tartozni, ahol fontos dolgok történnek. Többtagozatos színház lévén, a táncegyüttes mindig fel fog lépni a zenés darabokban, és az „alkalmazott táncos” feladatait is végre fogja hajtani, de szeretném, ha saját repertoárral rendelkező, fesztiválképes együttes lenne. Ezek nem csak hangzatos szavak: Kozma Attilával, a tagozat mostani vezetőjével *Négy negyed* címmel pályázatot hirdettünk fiatal koreográfusok számára, és a művészeti tanácssal közösen – leírások, életrajzok, zenék és színopszisok alapján – ki is választottunk öt jelentkezőt, akiknek a húszperces darabjait áprilisban egy táncesten bemutatjuk. Góbi Rita, Kulcsár Noémi, Újvári Milán, Kerényi Miklós Dávid és Halász Gábor koreográfia-tervei nyertek.

– **Iszonyatosan sokat vállaltok. Megszámoltam: az évad első félévében tizenöt premieretek volt. Én még olyan színházi honlapot, mint a tiétek, nem láttam, ahol a repertoár és premier menüpontok alatt ugyanazok az előadások sorakoznak. És a közeljövőre már négy újabb is ki van tűzve. Hogy lehet ezt győzni? És a tavalyi repertoárból egy előadás sem volt méltó arra, hogy tovább játsszátok?**

– A vidéki színházak bérletrendszerének jellemzője, hogy az előadások kilencven százaléka egy évadra szól. A következő évadban újabb bérlet, újabb bemutatóséria. Egy-két zenés vagy gyerekelőadás szokta túlélni az évadot. A Halasi Imre rendezte *Nyomorultakat*, amely igazgatásának emblematikus darabja volt, meg akartam tartani, többször ki akartuk tűzni, de anyagi és egyeztetési okok miatt nem sikerülhetett. Ráadásul egy új társulat épült fel közben – sokan elmentek, voltak, akiket én küldtem el –, nagyon nehéz volt azt a csapatot újra összehívni.

– **Békés volt a váltás, az átvétel-átadás?**

– Igen. Ha megnézzük az utóbbi tíz év magyarországi igazgatóváltásait, ez volt az egyetlen, amely botrány nélkül zajlott le. Ekörül is volt politikai feszültség, volt sajtókampány mind a két részről, elhangoztak keményebb kijelentések is, de az, hogy egy menetben, a szakma és a közönség által is egyaránt pártolt színházi koncepció kapott Miskolcon bizalmat, szinte példaértékű. Amikor fellángoltak a két pályázat körül a politikai harcok, sokan megkérdezték tőlem, hogyan élem meg ezt. Mindig azt mondtam, ez az érettségem jele lehet, ha ilyen erős mezőnyben is meg tudom védeni a magam igazát.

– **A politika által (is) feltüzelt harcok közepette megromlott a személyes kapcsolatod Halasi Imrével?**

– Hát, feszültté vált. Az első találkozásokon Imre és köztem jó értelemben vett szakmai tisztelet volt. Személyes gondunk nem volt egymással. Amikor mindkét részről elkezdődtek a támadások és védekezések, nyilvánvalóan mindenki kapott sebeket, és ez nem használt a viszonyunknak.

– **A színházról egy kicsit eltávolodva, úgy általánosságban mi a véleményed az országot átszövő politikai megosztottságról?**

– Nagyon szomorúnak dolognak tartom. Rengeteg energia megy el olyasmire, ami nem építő jellegű. Nagyon határozott törekvésem – és ezt a városi politika, a miskolci társadalom is elfogadta az első perctől kezdve –, hogy sikerüljön a színházat a napi politikai harcok fölé helyezni. Azt gondolom, ebből a szempontból Miskolc országosan is egészséges kompromisszum példája lett. Allítom, ezt azért tudtuk megcsinálni, mert komolyan vettük a pályázatomban is leírt nemzeti színházi koncepciót. Tehát egy vidéki nemzeti színháznak az a dolga, hogy a régió kulturális életének fő motorja legyen. Irodalomban, képzőművészetben, zenében, mindenfajta szempontból. Nagyüzem a színház, háromszázan dolgoznak benne, több mint százezer jegyet adunk el, egymilliárd forint a költségvetésünk egy évre. Rengeteg kapcsolattunk van iskolákkal, egyetemmel, társadalmi szervezetekkel, diákszínjátszókkal, táncosokkal... Én az első pillanattól kezdve azt képviseltem, engedjék meg, hogy én ezt a napi politikai küzdelmektől, vitáktól függetlenül vezessem. Tehát a színház azt csinálhassa, ami egy nemzeti színház dolga: a művészetet éltesse, a magyar nyelvet ápolja, a magyar kultúrát regionális és nemzetközi szinten képviselje. Ebben az évadban hét magyar bemutatónk van. A város nagyon mellénk állt. Negyvenkét százalékkal nőtt a bérleteseink száma, ez országos viszonylatban is kiemelkedő. Ezt nagyon hamar felismerte a politika is, így a színház lehetőségeit folyamatosan támogatják.

– **Azért Miskolcra is érkeznek, néha országossá is duzzadnak megosztó politikáról szóló hírek. Hogy kommentáld azt a hírt, hogy a miskolci polgármester a jelentős önkormányzati intézmények élére sorban erdélyi/partiumi földijeit nevezi ki?**

– Már a kérdés feltevése is hamis. Ezek politikai fogáskeresések. Ha korrekt volna az újságírás, azt néznék meg, hogy Miskolcon száz nagyobb önkormányzati intézményből ötnek vagy nyolcnak az élén van Erdélyből vagy határon túlról jött ember, a többi kilencvenkettőnek meg nincs. És különben is igen rossz üzenete van annak, ha a baloldal kezdi el firtatni a származást, mert akkor a végén már tényleg nagyon össze fog kavarodni minden.

– **Hogyan értékeled a fesztivált, elégedett vagy-e, mely előadásokat tartod esetleg kiemelkedőnek?**

– Már a válogatásnál fontos szempont volt, hogy a meghívott előadásokkal különböző irányokat tudjunk bemutatni. Például a varsóiak *Júliának meg kell halnia* című előadása színészi foglalkozás a Shakespeare-darabbal. A svájci Dimitri Színházi Iskolából érkezett hallgató pedig egy *one man show*-ban a testtel és a közönséggel bánni tudás olyan briliáns példáját mutatta be, amely – biztos vagyok benne – a társulatom tagjai-ra is megtermékenyítő hatással lesz. A románok *A mi*

osztályunk-előadása nagyon érzékeny bánásmód egy nemzedék történelmi tragédiájával, a szarajevóiak 1984 című produkcióját pedig nyilván áthatja az a trauma, amely a délszláv térséget érte a háború alatt. Minden előadásban találhatunk valami olyasmit, ami túlmutat azon, hogy ez csak egy jó előadás. Kerestük is a válogatáskor, hogy a produkció mely okból szól hozzá a világhoz, mit közöl azokról, akik hozták, és azoknak, akik nézik.

– **A mi osztályunkat nézve döbbenetesen hatott rám, hogy nagyon fiatal, huszoneves fiatalok milyen bölcs rálátással tudnak szembenézni a múlttal. Aztán a szakmai beszélgetésen kiderült, hogy a történelmen nem sokat gondolkodtak, nincs is szembenézés, hanem az emberi viszonyok alakulásából meg az egyének belső drámáiból építkeztek. Azóta sem tudom eldönteni, örüljek-e, vagy szomorkodjak, amiért ilyen a színházjátszás: nem kell hozzá mély történelemismeret, jó technikával, megfelelő felkészültséggel hitelesen el lehet játszani a bölcseséget is...**

– Szerintem igazából még egyik generációnak sem sikerült szembenéznie a múlttal. Thomas Bernhard és Elfriede Jelinek is azért magányos jelenség az osztrák irodalomban, mert ott sem sikerült a szembenézés. Annak idején Németországban Fassbinder nemzedéke próbálkozott meg a dologgal, de nekik sem sikerült igazán. Nagyon nehéz az emberen olyasmit számon kérni, amit nem ő követett el. Sokat beszélgettem a bukaresti hallgatókkal. Éreztem, hogy egyfajta mély viszonyuk van a darabhoz, amit hoztak. Előtanulmányokat is folytattak, mielőtt nekiláttak a darabnak, de nekik *von Haus aus* is erős képzetük van a diktatúráról és az erőszakról. Erősebb, mint egy hasonló korú magyar fiatalnak. Amikor Ceaușescu vérengző vadállatként dühöngött, itt mi vidám, puha barakkban éltünk. És a beszélgetéssel kapcsolatban el kell mondani: nem minden tapasztalat verbalizálható. Talán nem is a beszélgetés a legjobb forma az ilyesmiről való megnyilvánulásra. Viszont az előadás alatt többször elgondolkodtam azon, hogy mi is az én viszonyom ehhez a történehez. Pedig az előadás nem is akar személyesen engem felelőssé tenni, nem akarja azt mondani, hogy nézzél szembe a bűneiddel... Nekem személyesen nincsenek is ebben a történetben bűneim. Nagyon nehéz kérdés ez. Nem hiszem, hogy egy fesztivál szakmai beszélgetésének a feladata lenne tisztába tenni a viszonyunkat a történelemhez.

– **Adott ez a fesztivál képet arról, hogy különböző országokból érkező fiatalok hogyan látják, vagy éppen hogyan akarják birtokba venni a világukat, vagy inkább a szakmai tapasztalatcsere, a különböző képzési módok megismerése volt a cél?**

– Szerintem a mai fiatalokat mindenhol erősen sújtja az, hogy nem avatják be őket a jövőjüket érintő kérdésekbe. A felnőttek világa, amely intézi a politikát és a pénzt, azt mondja: menjetek be az egyetemekbe, tanuljatok, aztán ha majd kijöttök onnan, meglátjátok, hogy jól csinálunk nektek. Én mint az egyetem egyik tanára látom, hogy milyen mértékben van kizárva a fiatalság a véleményformálásból. És nemcsak a Színházművészetre gondolok, hanem általában is.

Mintha a nagy társadalmi kérdéseket nem akarná a politika a fiatalokkal megbeszélni. Erre nyilván csak egyfajta stilizáció lehet a válasz: akkor a férfi-nő viszonyban vagy a mozgásban, vagy a technikában találjuk meg a viszonyulási módot ehhez. Nem igaz, hogy a fiataloknak nincs markáns véleményük arról, ami körülöttük zajlik. Csak ez művészileg nem artikulálódik, mert nincs rá fogadókészség.

– **Öt külföldi és három magyar „egyetemista” produkciót láthattunk. Megkockáztatom: a magyar előadásokon erősen érződik a tanár vagy a rendező keze nyoma, míg a külföldieket nézve az volt a benyomásom, hogy azokban nagyobb teret kapott a hallgatók kreativitása. Köztudott, hogy osztályfőnökök nálunk a későbbiekben is egyengetik tanítványaik pályáját. A mi oktatási rendszerünk poroszosabb, mint a környező országoké?**

– Igen. De ebben van egy jófajta felelősség is. A budapesti Színházművészetről a diákok nagyon erős örökséggel lépnek ki a világba. Az osztályközösségek is általában erősek, és a hallgatók színvonalas szakmai képzésben részesülnek. A végzősök további sorsát igazán csak azok a tanárok tudják befolyásolni, akik színházat igazgatnak. Én is hét frissen végzett színészt szerződtettem Miskolcra, és van további négy pályakezdőnk. Ezt a fesztivált egy kicsit nekik is szerveztem: érezzék meg, hogy a fiatalokra komolyan építetek, mert csak tőlük várható el, hogy majd valamit máshogy fognak csinálni. Az én generációm már egy csomó mindent elrontott a világban, csak a fiataloktól várható, hogy helyrehozzák azt. Szerintem ezt pártállástól függetlenül mindenkinek be kéne vallania, és jóval nagyobb teret kellene engednünk a fiataloknak.

– **A miskolci tempót fiatalok nélkül nem is lehetne bírni. A jövő évadra hány bemutatót terveztek?**

– Hat rendezőnk, két dramaturgunk, zenei és tánc-tagozat-vezetőnk, tizenkét tagú művészeti tanácsunk van – ők nemcsak tanácsokat adnak, hanem meg is akarják tölteni tartalommal a színházat. Ha a hat rendező csak fejenként kettőt rendez egy évadban, az már tizenkét premier, és még nincs operánk, nincs táncunk. Ezért a kiindulási alap évi tizenhat premier, de ez nem szörnyű nagy szám egy olyan színházban, amelynek négy játszóhelye van.

– **És hogy bírja mindezt negyvennégy színész?**

– Tavaly négy hónap alatt tíz bemutatónk volt. Igaz, hogy fáradtak voltak az emberek, de nagy boldogság is volt, hogy sikerült mindenkinek a tehetségéhez, megmutatókhoz illő feladatokat kapnia. Ebből nem szeretnék jövőre sem alább adni. Sőt, *Operácska* címmel gyerekeknek beavató programot is indítottunk, jövőre szeretném ezt tánccal is kiegészíteni. Ha ezeket nem tesszük meg, tíz év múlva nem lesz közönségünk. Úgy érzem, a társulat fél év alatt összeért, összeszokott, bemutatóról bemutatóra egységesebben, karakteresebben dolgozik. A művészeti tanács is szépen működik, egymás munkáját egyre mélyebben értik, értékelik a rendezők. És sokszor száz-százhusz ember áll sorban nyitás előtt a jegypénztárnál.

AZ INTERJÚ KÉSZÍTETTE:
KUTSZEGI CSABA



Kopaszság, erdő, gyerekek

BESZÉLGETÉS ALVIS HERMANISSZAL

Alvis Hermanis a berlini Schaubühne színház kantinjában kanalazza levesét. A *Nyarlókat* rendezői épp. Az interjú előtt a magyar helyzetről kérdez. És hogy mi van Schillinggel, Mundruczóval, Bodóval. Mindent meséljek el. Csóválja a fejét. A politikai helyzet talán új, forradalmi megnyilvánulásokat is szülhet, mondja, de számára felfoghatatlan, hogy mik történhetnek meg nálunk.

– **Hogy érzed magad a Schaubühnén, milyen a munka?**
– Mindenekelőtt, ez most egy speciális helyzet, mivel a színdarab az ő ötletük volt, és a felkérés kifejezetten erre vonatkozott. Én alapvetően egy kedves kis előadást szerettem volna csinálni, két színésszel. Nekik viszont valami nagyobb dologra volt szükségük, konkrétan erre. A *Nyarlókat* soha nem olvastam korábban. Azt később tudtam meg, hogy a Schaubühnén Peter Stein rendezése legendás volt, ezért számukra különösen fontos – így persze az is, hogy rám gondoltak. Nagyon hálás vagyok, hogy ekkora lehetőséget kaptam. Máshol – akár otthon, Lettországból, akár egyéb színházakban – nem nagyon lett volna esélyem ilyen összetett látványterv létrehozására. A színpad óriási. Nagyon tetszik.

– **Mesélj kicsit a *Nyarlókról*. Mi foglalkoztat a történetben leginkább?**

– Talán furcsán hangzik, de kijelenthetem: engem általában soha nem a tartalom érdekel. A színházi nyelvvel való kísérletezést és az így létrejövő eredményt szeretem. És hogy milyen szöveg szolgál ehhez alapanyagul, számomra másodlagos kérdés. A telefonkönyvből is lehetne előadást készíteni, ha az ember professzionális módon közelíti meg. Ez egyáltalán nem azt jelenti, hogy hidegen hagy a történet, de hiszek abban, hogy bármilyen cselekmény reflektálhat az egész világra. A színházi nyelv esztétikája a fókuszpontom. Az utóbbi években a hiperrealista stílust tanulmányoztam előadásaimmal, ez nagy áttörést jelentett. Például Münchenben a *Vassza Zseleznova*, vagy a *Platonov* a Burgtheaterben. Egy olyan világot akartam megteremteni, amelyben az az ember érzése, mintha kamerákat lógattunk volna be egy múlt századi tér közepébe. Jelenleg, a *Nyarlóknál* a díszlettervezővel egy-

fajta kollázst állítottunk össze. A színpadkép a Fabergé család oroszországi nyarlóvillája alapján készült. A valaha gyönyörű ház mára rendkívül lepusztult. A szöveg így, tudatosan, egy történelmi találkozóhelyhez kapcsolódik, amely azonban mégis teljesen távol áll a mai valóságtól. Mintha szellemek adnának egymásnak randevút.

– **A történet tehát ma játszódik? A szereplők régi kosztümöket viselnek, ám egy idő után előkerülnek mai tárgyak is.**

– A cél az volt, hogy a cselekményt mai és történelmi perspektívából is láthassuk, egy időben. Törekedtünk rá, hogy ne lehessen egyértelműen meghatározni.

– **Rendkívül hangsúlyos testnyelv, finoman erotikus érintések uralják az egész előadást. Miért?**

– Inkább érzékinek nevezném őket, mint erotikusnak. A színészek színpadi létezése alapvetően a testből indul ki. Azt hiszem, a szöveg a fizikai gesztusok meghosszabbítása.

– **Német színészekről egészen újszerű volt ez a fajta érzékiség és intimitás.**

– Igen? Valami szokatlan?

– **Abszolút.**

– Na, ennek nagyon örülök.

– **Alapvetően milyen külföldi színészekkel dolgozni? Hogyan küzdhetők le a nyelvi akadályok?**

– Nagyjából nyolc éve dolgozom külföldön, és a színészek mindenhol hasonlóan működnek, ezért nem látok áthidalhatatlan különbségeket. A nyelv nem számít. Igazából nem is értem, mit kéne kezdeni a próbákon a nyelvvel. (*Nevet.*)

– **És milyen volt német dramaturggal dolgozni? A szöveg német, ez nem elhanyagolható.**

– Szerencsére beszélek oroszul, ezért pont Gorkijt talán még jobban is ismerem, mint az itteniek, hiszen eredeti nyelven tudtam elolvasni.

– **Sokan Csehov-utánzatként kezelik a *Nyarlókat*. Ezt hogy látod?**

– Ha jól tudom, Gorkij pont akkor írta, amikor Csehov a *Cseresznyéskerten* dolgozott. Sokat kommunikáltak egymással, barátok voltak. A *Nyarlóknál* számos csehovi referenciapont – karakterek és szituációk – található, ez kétségtelen. Olykor viszont szándékos parodizálási is tetten érhető benne. Az orvos például szerintem maga Csehov karikatúrája.



– A próbákra precíz tervvel készülsz, vagy inkább improvizatívabb keretek közt zajlanak?

– Minden teljesen improvizatív. Mialatt a próbatekem felé metrózom, kitalálom a próba kezdőpontját, de mást nem. Az eleje nagyon fontos, de aztán minden szabad. Ha sok mindent előre megterveznék, és nem lennék teljesen nyitott a meglepetésekre, hogy várhatnám el a színészeketől, hogy improvizáljanak? Egyenlő mértékben kell szabadnak lennünk. Ha előre megkoreografált programmal, kottával készülnék, blokkolnám a váratlan, jobb lehetőségeket. Persze ez valószínűleg nem túl jó tanács fiatal rendezőknek. A kezdetekkor talán jobb az erős struktúra, a szabadság ugyanis a tapasztalatokból jön, a valódi magabiztoság eredményeként.

– És nem nehéz megadni a szabadságot olyan színészeknek, akikkel még nem dolgoztál?

– Mivel én magam is színészként indultam, tisztában vagyok vele, hogy milyen keretek szükségesek a szabad improvizációhoz. A színház játék, de a szabadsághoz is nagyon tiszta, konkrét szabályok kellenek, anélkül nem működne. Egy színész soha nem akar hülyének tűnni. Biztonságban kell éreznie magát, hogy elérhesse a félelmeit.

– Mi a helyzet a színészi pályáddal?

– Alapvetően színész vagyok, rendezést sosem tanultam. A játékot három éve abba kellett hagynom, mert nem lehetett egyeztetni a túl sok utazással. Remélem, csak ideiglenesen.

– Ha ennyit utazol, hogy tudod kiegyensúlyozni az életben vállalt szerepeidet? Rendező, színházigazgató, férfi és apa vagy – ha jól tudom, öt gyereked van.

– Már hat! És egy csodaférfi vagyok, ennyi. (Nevet.) Sok lovon ülök egy időben, igaz. De legalább már nem játszom, ez talán segít.

– De hogy néz ki az életed? Ha folyamatosan külföldön rendezel, mennyi időt töltesz otthon?

– Minden hétvégén hazautazom, ez az egyetlen kikötésem, amikor külföldön dolgozom. Péntek este repülőre ülök, és vasárnap jövök vissza. Az alapvető bázisom Lettországra van, a Rigai Új Színház művészeti vezetőjeként nem is tehetném meg, hogy az állandó lakhelyemet megváltoztassam. Az a színház az életem. Soha nem emigrálnék. Egyszer egyébként megpróbáltam, sok évvel ezelőtt. Két évig laktam New Yorkban. Egyfajta túlélés-kísérlet volt ez. Aztán rájöttem, hogy nem nekem való.

– Mit csináltál ott?

– Huszonnégy éves voltam. Meghívtak, hogy játszom egy ottani előadásban. A peresztrojka elől menekültem, Amerikában pedig örömmel finanszíroztak olyan dolgokat, amelyekre otthon nem nyílt volna esély. A politikai rendszer leírhatatlan instabilitást okozott az életemben, a szovjet katonaság konkrétan üldözött. Nem mehettem vissza. Ez a kilencvenes évek elején történt. Akkorra már képzett, diplomás színész voltam. Nem akarok csúnyát mondani, de egy európai alkotónak az amerikai színházcsinálás struktúrája... nem is tudom. Egyszerűen nem lehet komolyan venni. Bár elkezdtem dolgozni, de kiábrándított, hogy egy próbafolyamat nagyjából három hétig tart, annyira nem veszik komolyan. A legtöbb színész tévészere-

pekről álmodozik, a színházat a tévé felé vezető belépőjegyként kezelik. És ez, lássuk be, elég unalmas. Mivel fiatal voltam, sok egyéb érdekes dolgot csinálhattam New Yorkban, mivel a színház nem volt izgalmas. (Nevet.)

– Mit csinálsz az egy-egy próbafolyamat közti szünetekben?

– Az elmúlt évben csak pár nap szabad időm volt két produkció között.

– Ezt hogy bírod?

– Hát nehezen. A következő három évben viszont csak operát fogok rendezni. Kettőt-hármat évadonként. Ezt már most tudom.

– Miért csak operát?

– Nemrég kezdtem el ezzel a műfajjal barátkozni. Én nem vagyok képzett rendező, autodidakta módon dolgozom. Minden, amit eddig csináltam, tulajdonképpen kísérletezgetés volt, hiszen nincs a fejemben a „hogyan”, soha nem tanultam. Úgy érzem, hiányzik hozzá az ábécé. Az operában nagyon alapvető, dogmatikusan meghatározott szabályok mentén lehet dolgozni. A szigorú kompozíció ad egyfajta biztonságot, ami által olyan élvezetessé válik a színházi alkotás, mintha gyerekként játszanál az óvodában. A prózai színházban túl sok a szabadság. Annyira, hogy az meg is tud ijeszteni. Néha egészségesebb visszatérni egy szigorú struktúrához. És ott van például a szépség... A szépség számomra az egyik legfontosabb alkotóeleme a színházi nyelvnek. Ez a prózai színházban manapság egyre kevésbé létezik – nem divat. Nem valami kedves, szentimentális dolgot értek szépségen, hanem a harmónia szigorú koncepcióját. Ez sokféle lehet. Például az atonális zene szépsége teljesen különbözik egy melodikus Puccini-műétől, de mindkettő az. Némely színházi alkotó már nem is gondol erre. A harmóniára. Sok rendező csak politikai híreket eszik reggelire, ideológiai dolgokra fókuszál. Ez nagyon fontos, félreértés ne essék. Engem viszont a festés, a festmény érdekel. Talán kicsit ódivatú értelemben. A festmény számomra befejezett kompozíció. Minden ecsetvonás a helyén van. Tökéletes a kép.

– Hogy kezdted el operát rendezni?

– Magam sem gondoltam volna. Őszintén bevaló, pár évvel ezelőtt még egyáltalán nem érdekelt az opera, mert egy kukkot sem fogtam fel belőle. Egyszerűen nem értettem a zenét. Két évvel ezelőtt felkért egy karmester Salzburgból. Mivel személyesen is ismertük egymást, nem lett volna könnyű lemondani. És persze hatalmas lehetőség volt. A Salzburgi Ünnepi Játékok, a Bécsi Filharmonikusokkal. Félttem, de fel sem merült, hogy ne próbáljam meg. Nagyon nehéz volt, főleg első rendezésnek. A katonák, Zimmermannról. Atonális zene, első hallásra hatalmas kakofóniának tűnik. Erőt vettem magamon, hogy beleszeressek. És sikerült. Mostanára – ezt nagyon köszönöm ennek a munkának! – az opera megszállottja lettem. Korábban tényleg nem szerettem. Sőt, utáltam. De kinyíltak az ajtók. Régen úgy gondoltam, a színházrendezők azért fordulnak az opera felé, mert ott több pénzt kereshetnek. Aztán rájöttem, hogy operában dolgozni sokkal egészségesebb, mint prózai színházban. Ez a mi szabadalmazott energiánk az operában nem érezhető.



– Ott viszont nyilván nem lehet úgy improvizálni, mint a színházban. Hogy készíted elő a próbafolyamatot?

– Hát igen, ott jobban fel kell készülni. Ez igaz. És az is, hogy talán nem mérvadó, amit mondok, mivel eddig egy munkám volt Salzburgban (*nevet*), de úgy éreztem magam, mintha vakációznék. Az opera mentális nyaralás. Komfortosabb. Az énekesek nem rendelkeznek olyan romboló belső energiával, mint a színészek. Mivel ez is a szépségről szól. Számos operában vesztek el anyák a gyerekeiket. Vagy megölik őket. Például a *Jenifában*. Vagy *A trubadúrban*. És a nézők mégis bravóznak. Ez a színházban sosem fordulhatna elő. Az operában még a borzalmas dolgok is megszépülnek.

– És miért ilyen fontos számodra a szépség?

– Remélem, nem értesz félre. Amikor ezt a szót használom, sokféleképp értem. Például itt, Berlinben nagyon eklektikus az építészet. Sokat vitatkoztak arról, mit tegyenek az óriási, hatvanas években épült betonházakkal. Sok ember számára visszataszítóak manapság. De anno biztosan volt valami koncepciójuk azoknak, akik építették. És Berlin úgy döntött, nem bont le semmit. A szépség rend és rendszer. Minden ember természetesen igénye, hogy valamiféle rend költözzön az életébe. Persze az is lehet, hogy ez a korral jön. Nem tudom. Mikor fiatal vagy, forradalmárnak kell lenned. Rombolni és tagadni kell. Elutasítani. De ahogy öregszel, pont az ellentéte válik érdekessé. A harmónia megeremtése.

– Ez talán értelmetlen kérdés, de mégis felteszem. Miért jó színházat csinálni?

– Mi, színházi emberek nagyon szerencsések vagyunk. Például a filmmel összehasonlítva: mindenki megvehet egy DVD-t, és nézheti a régi filmeket. A színházban ez természetesen lehetetlen. Így mi újra feltalálhatunk, elővehetünk dolgokat, amelyek már feledésbe merültek, olyan régen történtek. Húsz-harminc évvel később visszatérhetsz ugyanahhoz a dologhoz egy új körben. Mindig van rá lehetőségünk, hogy valamit megújítsunk. A közönség egy része egy idő után meghal, új emberek nőnek fel, akik semmit nem tudnak arról, mi történt pár évtizeddel azelőtt. A filmeseknek ez irreális opció. A filmnyelv hamar kifárad, nekem nem lenne lehetőségem újat mondani. De a színház memóriája rövid – és ez nagy szerencse.

– Fontos a színház?

– A statisztikák szerint – ezt nemrég olvastam – a színházba járó emberek száma évről évre nő. Szerintem a színház viszont öregszik. Ez csak az én véleményem. De a nézők egyre lelkesebbek. Akarják azt a két órát, ülni egy sötét teremben, bevonódni. A színház a szocializálódás egy fontos formája.

– Hogy tetszett a *Nyaralók a Schaubühne* intendánsának, Thomas Ostermeiernek?

– Szerette hál' istennek. Ostermeier nemcsak támogatja, hanem kedveli is, amit csinállok. Ez két nagyon különböző dolog. Mint művészeti vezető ezt mélyen ismerem. Nem annyira vagyok jó ebben, azt hiszem. A döntésekben. Például valamikor dolgozott Rigában egy rendező, sajnos kifejezetten utáltam a munkáját, a premiert követő fogadásra sem mentem el. Pár nap-

pal később megnyugodtam, és felajánlottam neki egy következő rendezést. Bár nem értek egyet a színházi fogalmazásmódjával, rájöttem, mennyire mély és érzékeny, amit csinál. És ez tiszteletre méltó, a nézők és a színészek is nagyon szeretik őt. Ostermeierben ez a fantasztikus: teljesen nyitott az esztétikai sokféleségre. Egy ekkora berlini színháznál ez nagy rizikófaktor, mégis ebben rejlik az ereje.

– Hogy érzed most magad, pár nappal a premier előtt? Hogy álltok, mennyi van még hátra?

– Természetesen még van hova fejlődni. Nagyon-nagyon sok múlik ilyenkor, az utolsó napokban a színészek. És a legtöbbjüket egyáltalán nem ismerem jól. Fogalmam sincs, mit kotyvasztanak legbelül, a titkos konyhájukban. Ez mindig hatalmas kockázatot rejt magában. Sötét területre hatolunk be. A színészek jelenleg nagyon radikálisan két csoportba oszthatók. Az egyik fele aktívan keres, sokat ad magából folyamatosan a próbák során, míg a többiek csak már a nézők előtt produkálnak valamit igazán. Most még egyáltalán nem tudom, mi a valós potenciál. Hogy ez-e a hátra, amit elértünk, vagy lehet-e még sokkal többet.

– Nem nehéz ennyi idegen emberrel együtt dolgozni?

– De, nagyon. És tizenötven vannak, ami sok. A próbákon kicsit olyannak kell lenni, mint az óvodában. Értem ezt a terelgetésre, a biztonság megadására. Hogy ne unatkozzanak, jól végezzék a dolgukat, szeressék, amit csinálnak. Szerintem öt emberrel a legjobb dolgozni. Nem nehéz a kontroll, a jó irányítás. Tizenöt színész természetesen sohasem érezheti magát egyformán fontosnak minden pillanatban. Ez lehetetlen.

– Fontos, hogy közeli kapcsolatba kerülj a színészekkel?

– A kezdetekkor azt gondoltam, igen. Mindig jól megsérültem. Az első két-három évben a színházat a családomnak tekintettem, törekedtem ilyen jellegű kapcsolatok kialakítására. Azt hittem, a színészekkel barátokká kell válnunk. Egy konkrét történet kapcsán értettem meg, hogy ez nem jó ötlet. Muszáj megtartani a távolságot. A színházban olyan, mintha hangszerként használnánk egymást, remélem, ezt érthetően mondom. De nem engedheted be a színészt a privát szférádba. Nem nyithatod ki a szíved. Fontos őket kedvelni, de nem lehetnek a családod. Egy idő után elárulnak, és az nagyon fájdalmas, minden színházi kapcsolat felbomlik egyszer.

– Szokott bemutatók utáni depressziód lenni? Nehéz az elengedés?

– Az első éveimet nagyon erősen jellemezte ez az állapot. Ez igazi depresszió volt. De már nem engedhetem meg magamnak. Őszintén szólva a premier után minden érdeklődésemet elvesztem a produkció iránt. Szinte soha többet nem nézem meg, amit csináltam. Tudom, hogy néha időt igényel az elengedés, de el kell vágni a szálakat. Erősen. Ha néha megnézek valamit újra, látom, hogy ott a szívem egy darabkája a színpadon, ez azért felkavaró tud lenni. Viszont az is fontos, hogy a színészek általában nem szeretik, ha a rendező utólag még tanácsokat osztogat. Én legalábbis utálok, mikor játszom – és valószínűleg sokan vannak így ezzel. Az álmom egy olyan erős struktúrát



létrehozni a színészek számára egy előadásán belül, amely annyira szilárdan tartja meg saját magát, hogy bár az adott keretek közt teljesen szabadon mozoghatnak a játszó, a valódi váz sosem esik szét. Ez még nem sikerült, de hiszek benne, hogy igazi gondolatok és pontosság által megteremthető.

– Sokat jársz színházba?

– Sajnos nem. Már nem. Pár évvel ezelőtt valahogy elvesztettem az érdeklődésemet. Előtte minden lehetőséget megragadtam, szinte minden nap megnéz-

sességet, a valódi érdeklődést más rendezők dolgai iránt. Az ember ilyenkor már nem várja a csodát. Gyerekként a legelső színházi élményem maga a varázslat volt. És mindig erre vágytam, később is. Aztán mikor komolyabban kezdtem el foglalkozni a dologgal, megfakult ez a nézői ártatlanság. Na meg az is természetes, hogy színházi alkotóként úgy nézed a másik előadását: mit lehetne ellopni? Komolyan. Az első tíz évben minden rendező ellopja a másiktól, amit csak lehetséges. Ez teljesen rendben van.



Thomas Aurin felvétele

tem valamit. Azt hiszem, a legtöbb rendező nem nézi meg mások előadásait, hacsak nem fesztiválról vagy valami híresebb dologról van szó.

– Miért vesztetted el az érdeklődésedet?

– Ez jó kérdés. Nem tudom, soha nem gondolkodtam rajta. Nem vagyok a színház ellensége, nehogy azt hidd. De ha például otthon tudok lenni, inkább a családommal töltöm az estéket.

– És Berlinben?

– Na, ez megint más kérdés. Ha külföldön dolgozom, és végre egyedül lehetek, az estéket munkára, a következő produkciók előkészítésére, gondolkodásra használom. Fájdalmas bevallani, de ennyi, a szakmában töltött évtized alatt valahogy elvesztettem a fris-

Az Alvis Hermanis rendezte Nyaralók a Schaubühnén

– És te kitől loptál anno?

– Ó, nagyon sok rendezőtől! Sokan hatottak rám, hosszú a lista.

– Mondjuk, a három legfontosabb?

– Az első számú Nekrošius, litván rendező. Pina Bausch is. Anatolij Vasziljev. De az, amit a nyolcvanas években csinált – ez fontos. Ők hárman hatottak rám leginkább.

– És manapság vannak kedvenc rendezőid? Vagy ez nehéz, mivel nem is jársz színházba?

– Azért jól vagyok informálva, hidd el. (Nevet.) Engem



nagyon érdekel a színház. Csak nincs katarzis, olyan igazi, ami zsigerileg hat és megcsavar. Évek óta nem volt benne részem. Egy jó előadást látni és a katarzist átélni két nagyon különböző dolog.

– **Mikor Rigába hívsz valakit rendezni, honnan tudod, ki a jó? Honnan ismered őket?**

– Nagyon fontos, hogy ott csak helyi rendezőkkel dolgozunk. Nincs kivétel. Ennek két oka van. Egyrészt nincs elég pénzünk híres és borsos árú külföldi alkotókat meghívni, másrészt nagyon-nagyon izgalmas, erős és minőségi fiatal rendezőgeneráció nevelődött ki az utóbbi időben Rigában. Öröm őket látni. Szerintem teljesen mások, mint a nyugat-európai fiatal alkotók. És nagyon pozitívak, nem úgy, mint az én generációm anno. Mi lázadtunk, rebellisek voltunk. Ők valami más, spirituálisabb dologra fókuszálnak, egy sokkal emberközpontúbb, barátságosabb irányt választva.

– **Ha jól tudom, többször jártál Magyarországon. Milyen volt?**

– Igen, voltam ott párszor. Imádom Budapestet. Nagyon emlékeztet a régi Rigára, amilyen, mondjuk, húsz évvel ezelőtt volt. Nem tudom, Budapest most hogy néz ki, de Rigában minden szép régi épületet átfestettek, így elvesztették azt a történelmi bájt és hangulatot, ami körülöngte őket. Remélem, ti nem jártatok így. Ezúton szeretném megkérni a magyarokat, nehogy átfessék a régi házakat! Olyan szépek.

– **Rendben. Magyarországra hívtak rendezni?**

– Igen, de egyelőre nem fogadtam el. Majd talán egyszer. Nagyon fontos ok kell arra, hogy külföldre menjek dolgozni, mint például most, a *Nyarlók* esetében. A beszélgetés elején már említettem, Lettorságban sosem csinálhattam volna meg ezt így.

– **Mit tanácsolnál nekem mint fiatal rendezőnek?**

– Nem lennék túl boldog, ha manapság kéne a pályát elkezdenem, ez biztos. Húsz éve minden teljesen más volt. Sokkal könnyebb volt felhívni magadra a figyelmet – ez sikerült pusztán azért, hogy mások voltunk, mint a többiek. Ma nem elég másnak lenni. Zajt kell kelteni. Talán valami kis botrányt kell csinálnod. A rigai pályakezdő rendezők például halkak és érzékenyek. Mindig a zajra buzdítom őket, sajnos most ez a fontosabb. Ez egy piac, kialakult szabályokkal. Csak úgy lehet betörni, ha hangos vagy. Nehéz ügy. De talán ezt tudom tanácsolni.

– **Te hogy lettél ismert?**

– Nagyon szerencsés voltam, mivel a karrierem pont egy nagy politikai átmenet után kezdődött. Minden olyan rendező, aki a kommunizmusban tevékenykedett, hirtelen nagyon elveszve érezte magát. Teljesen megváltozott a színház szerepe, összezavarodás, színházi üresség jellemezte Kelet-Európát. És én ebbe léptem be. Régen elfeledett trükköket, formákat használtam fel, voltaképp elsőként. Ez a fontos. Én voltam az első, és nem azért, mert olyan nagyon okos vagyok,

hanem csak mert így alakult. A legelső rendezésem a *Szex, hazugság, videó* című film forgatókönyve alapján készült. A szovjet érában senki nem beszélhetett volna szexről a színpadon. Természetesen egyből híres lettem, bár előtte senki nem ismert. Legelsőként léphettem be egy üres szobába, ez ennyin múlt.

– **A színházi nyelved sokat változott az idők során?**

– Nagyon sokféle dolgot próbáltam ki az elmúlt húsz évben. Nagyjából háromévente változtatok valamit radikálisan az addigi színházi nyelvemen. Annyi idő alatt megunom, amit csinálok.

– **Mi volt a legrosszabb élményed rendezőként? Volt-e hatalmas bukásod?**

– Nem tudom, ez jó-e vagy rossz, de soha nem volt igazi fiaskóban részem. Valódi katasztrófában. Talán inkább nem jó, mert ha az ember művészeti könyveket olvas, mindig azt látja, hogy a nagy, zseniális alkotók olykor nagy kríziseken mentek keresztül. Nekem ilyen nem volt.

– **De még lehet!**

– Na igen, ezt nem lehet kizárni. (*Nevet.*)

– **Csalódásokban viszont biztos volt már részed.**

– Persze. Azt hiszem, az a fontos, hogy az ember ne ismétlje önmagát folyamatosan, így elkerülhetők a nagyobb krízisek. Ha évekig ezt teszed, hiába imádtak anno, meg fognak utálni. Sok ilyen történetet ismerünk. Nyilván nem minden esetben így működik, érdekes lett volna Beckettnek azt mondani: figyelj, Samuel, elégünk van már az abszurdból, nem írnál szappanoperát? Van, akinél nem szükségszerű és természetes a nagy metamorfózis. De ha egy művésznak lehetősége van a változás rizikójával élni, akkor tegye is meg. Mint egy „esztétikai kaméleon”. Úgy nagyobb a sansz a túlélésre.

– **Mi lenne a foglalkozásod, ha nem színházrendező lennél?**

– Régebben gondolkodtam rajta, hogy futballedző legyek. Gyerekekkel foglalkoztam volna. Persze ez nem volt túl komoly ötlet. Az egész gyermekkoromat sporttal töltöttem, majdnem profi jégkorongos lettem belőlem. Tizenhét éves koromig mindennap a jégen voltam, de annyira túledztem magam, hogy szívritmuszavaraim lettek, ezért abbahagytam.

– **És miért döntöttél úgy, hogy színész leszel?**

– Teljesen véletlenül. Kamaszkoromig kizárólag fiú-társaságban mozogtam, aztán azt gondoltam, a színházban sok lánnyal lehet találkozni, így kezdődött.

– **Mondj három szót vagy dolgot, ami saját magadról legelőször eszedbe jut. De ne gondolkodj rajta.**

– Hm. Kopasz fej. Aztán... az tesz a legboldogabbá, hogy egy erdőben élhetek. A rigai lakásomon kívül van egy házam az erdő mélyén, kétszáz kilométerre a várostól. És a harmadik: a gyerekeim. Tehát: kopaszság, erdő, gyerekek. Ez vagyok én.

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE: NÉDER PANNI



A Julie kisasszony kolozsvári előadása az Interferenciák Fesztiválon

Biró István felvétele

OPERA

MAGYAR ÁLLAMI OPERAHÁZ
HUNGARIAN STATE OPERA

2012 | 2013

ERKEL
SZÍNHÁZ
THEATRE

Programajánló



Erkel:
április 4., 5., 6., 7.,
25., 26., 27., 28.

János vitéz | *Kacsóh Pongrác*

zeneszerző | **Kacsóh Pongrác** ▶ a zenét átdolgozta | **Kenessey Jenő** ▶ szövegíró | **Heltai Jenő, Bakonyi Károly**
rendező | **Palcsó Sándor** ▶ díszlettervező | **Csikós Attila** ▶ jelmeztervező | **Beda Judit** ▶ koreográfus | **Nádasdy András,**
Merlo Andrea

Opera:
április 20., 21., 24.,
május 4., 5.

A makrancos Kata | *Goldmark K. - Hidas F. - Seregi L.*

zeneszerző | **Goldmark Károly** ▶ a zenét átdolgozta | **Hidas Frigyes** ▶ díszlettervező | **Csikós Attila**
jelmeztervező | **Vágó Nelly** ▶ koreográfus | **Seregi László** ▶ a koreográfus asszisztense | **Kaszás Ildikó**
Libretto W. Shakespeare nyomán | **Seregi László**

Opera:
április 17., 19., 21.,
23., 26., 28.,
május 3., 8.

Arabella | *Richard Strauss*

zeneszerző | **Richard Strauss** ▶ rendező | **Bereményi Géza** ▶ díszlettervező | **Csikós Attila**
jelmeztervező | **Velich Rita** ▶ világítástervező | **Kardos Sándor**