

SZÍNHÁZ

Hungarian Showcase

Angyalok Amerikában

INTERJÚK:
Kulka János
Babarczy László
Sopsits Árpád
Romeo Castellucci

392 Ft



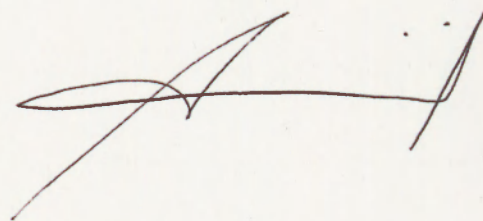
A fizikai színházról

Kedves Néző!

Köszönjük!

Nagyon köszönöm!

Alföldi Róbert



NEMZETI SZÍNHÁZ
2008–2013



**nemzeti
színház**

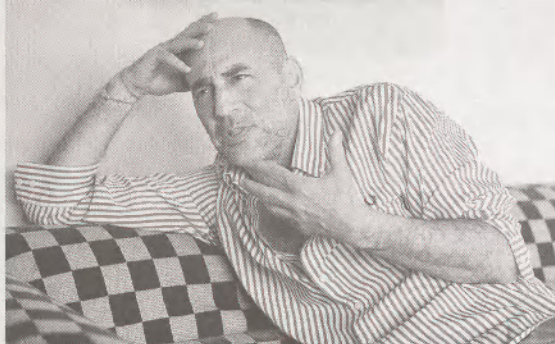


(3. oldal)

HUNGARIAN SHOWCASE

Anamnesis

Schiller Kata felvétele



(20. oldal)

KULKA JÁNOS

Interjú

Schiller Kata felvétele



(29. oldal)

FIZIKAI SZÍNHÁZ

A tavasz ébredése

Dusa Gábor felvétele

Showcase és POSZT

- 2 Koltai Tamás:**
Vonzások és választások
- 3 Külső szem**
A Hungarian showcase külföldi sajtójából

Interjú

- 20 Török Tamara: Átmenet**
Beszélgetés Kulka Jánossal
- 24 Proics Lilla:**
Beszélgetések a kritikáról
Babarczy László és Sopsits Árpád

Tanulmány

- 29 Szemessy Kinga: „Minden lében kanál”**
A fizikai színház mint a nézői fizikum próbatétele

Világszínház

- 43 Néder Panni: Minden a nézőn múlik**
Beszélgetés Romeo Castelluccival

Könyv

- 46 Tarján Tamás: Gellert kapott gellerek**
Ruszt József: Debrecen – Universitas Együttes – 1962–1972; Kecskemét – Gábor Miklós – Nádasy Kálmán – 1972–1981

A címlapon: Alföldi Róbert és Söptei Andrea az *Angyalok Amerikában* című előadásban (Nemzeti Színház).

Schiller Kata felvétele

színház

MAGYAR SZÍNHÁZI TÁRSASÁG I ORSZÁGOS
SZÍNHÁZTÖRTÉNETI MÚZEUM ÉS INTÉZET

XLVI. évfolyam 6. szám

2013. június

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

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

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

TÁMOGATÓK:
Nemzeti Kulturális Alap,
Magyar Művészeti Akadémia

MMA
MAGYAR MŰVÉSZETI
AKADÉMIA

A kiadvány megjelenését
a Magyar Művészeti Akadémia
támogatta.



Magyar Színházi Portál
www.szinhaz.hu

Koltai Tamás

Vonzások és választások

Ebben a – júniusi – számunkban, mint a Pécsi Országos Színházi Találkozó kezdete óta mindig, a fesztivált beharangozó írásoknak kellett volna megjelenüek. Ez évtizedes gyakorlat: fölkerjük a versenyprogram válogatóját vagy válogatóit, mondják el véleményüket a látottakról, válogatási szempontjaikról és általában a színházról. A publikációk műfaja a válogatók kívánsága szerint interjú vagy önálló írás, de többen hónapokon át tartó folyamatos elemzésekben osztották meg tapasztalataikat az olvasókkal.

Mostani számunkban nincs fesztivárelőzetes, nem szólalnak meg a válogatók. Természetesen felkértük őket. Egyikük nem is válaszolt, másikuk maga ajánlotta föl, hogy cikket ír, de nem adott semmit, és amikor emlékeztetőt küldtünk a vállalásáról, nem jött rá válasz.

Töprenghetnek elemi udvariasságról, tisztességről, a szellemi közmunkás felelősségéről, a szakmai párbeszéd fontosságát szavakban hirdetőik üres fecsegéséről. Néhány éve még ezt tettem volna. Ma már nem lepődöm meg. A kisszűség, az arrogancia, a kommunikációs normák semmibevétele a nagypolitikából leszivárgott a mindennapokba. A színházi szakma megosztottsága a nyers politikai – hatalmi – érdekek mentén fölborította az esztétikai értékhierarchiát és a minőségelvet. Nem könnyű kiállni a véleményünk mellett, ha az nem a sajátunk. Nem könnyű kérdéseknek kitenni magunkat egy interjúban, ha érvek helyett az öncenzúra és az önmanipuláció köti meg a gondolkodást.

Persze nehéz feladat megmagyarázni az idej választást, a konform bulvár és a konform alternatív között lavírozó, szuverén színház- és világszemléletet nélkülöző, a megrendelést izzadságosan teljesítő és belső meggyőződésnek beállító, sokszor szakmaiatlan választást. Még ha becsúszt is a programba egy-két fesztiválra illő előadás, a „felhozatal” nem állja ki a valódi kérdéseket és a komoly disputát. Nem kér belőlük, és nem is lesz bennük része a POSZT-on. A válogatók korábbi megnyilatkozásai kimerültek a nagy-szerű munkát végző társulatokról, a fantasztikus színészi fölfedezésekről, a meghitt közösségekről és a közönség szeretetéről szóló melodramai közhelyekben, és gondosan kerültek a színház tágabb – társadalmi – feladataira vonatkozó értékelést. Ez szorosan kapcsolódik az aktuális hatalmpolitikai trendhez, amely az élet minden területén, így a színházban is igyekszik leszoktatni az önálló gondolkodásról, a kol-

lízók megmutatásáról és általában arról, hogy a nézőt kapcsolatba hozza a saját drámai konfliktushelyzetével. Számára csak az színház, amely a jelenlegi politikai kurzus intenciói szerint ad – hazug – reményt az egyén életéhez.

Mindez beleillik a POSZT kezdetektől fogva álságos „fuvolózó békekort” (Shakespeare) hirdető filozófiájába és stratégiájába, amely az utóbbi években teljesedett ki az aktuális hatalmi politika színházi klientúrája által működtetett öngazoló gyakorlattá.

Az igazi POSZT az idén a Hungarian showcase volt, ott gyűltek össze a mai Magyarország színház – és nem az állami szórakoztatóipar – által a valóság tükörképékként bemutatott előadások. Azok a produkciók, amelyek a teátrum kétezer éves intézményét a fogalom eredeti értelmében máig fenntartják. És ott gyűltek össze azok a nemzetközi kritikusok, fesztiválszervezők és színházi emberek is – több mint száz-húszan –, akik erre a színházra kíváncsiak. Nemcsak Budapesten, hanem Nyírában, Kolozsváron, Plzenben, Stuttgartban, Moszkvában, Caracasban, Tokióban és a világ számtalan városában, ahol az emberi egzisztencia és a társadalom lényegét firtató színházi fesztiválok tartanak.

A POSZT-ról nincs értékelhető mondanivalójuk azoknak, akik felelősek a választásaikért, a világszínházi szakembereknek viszont van véleményük a showcase-en látottakról, ennek tükrében a mai magyar színházról és társadalomról. E számunkban tehát őket idézzük, az ő írásaikból közlünk szemelvényeket. Amit elmondanak, fölöttébb tanulságos. Az elismerés is, az elmarasztalás is. Világosan látszanak belőlük azok a dimenziók, amelyekről itthon nem szívesen beszélnek a színházkultúra jelenlegi hegemon szereplői, sőt szisztematikusan igyekeznek letagadni. Világosan érzékelhető az a kontextus, amely a nemzetközi színházi narratívákat megkülönbözteti a hazai „nemzeti” provincializmustól. Világos a különbség Európa és a világ, illetve Magyarország között.

A helyzet hasonlít ahhoz, amikor a nyolcvanas évek elején itthon nem lehetett kibeszélni a kaposvári színház *Marat/Sade*-előadását, mert „leleplezte” volna a kivételes művészi, etikai és esztétikai teljesítmény rendszerkritikusságát, a belgrádi nemzetközi színházi fesztiválon (BITEF) azonban nagydíjat kapott, és a nemzetközi sajtó részletes elemzés tárgyává tette, mert a szabad világ kritikusa nem kötötték a diktatúra magyarországi játékszabályai. A pártállam az ország elleni támadásként deklarálta a társadalmi-politikai s főleg humán viszonyainkat valóságúhően és magas művészi színvonalon tükröző produkció nyomán kialakult Magyarország-kép nemzetközi kolportálását, s kötelezte ideológiai fullajtárját, a kulturális minisztert egy politikai apológia és az előadás hazai színkritikusait a kellő „éberség” hiánya miatt elmarasztaló ledorongolás publikálására.

A játék ma ugyanaz. A showcase, a Nemzeti Színház, a független társulatok többsége – minden színház és előadás, amely rontja a pártállam gondosan pátyolgatott hazugságimázsát – ideológiailag ártalmas, ellenség és üldözendő, beleértve a színkritikát.

Mi mégis bízunk benne, hogy nem lehet kétszer ugyanabba a folyóba lépni.

Külső szem

A HUNGARIAN SHOWCASE KÜLFÖLDI SAJTÓJÁBÓL

Májusi számunkban nyolc külföldi vendéget kérdeztünk meg, milyenek látták a márciusban lezajlott, húsz előadást bemutató Hungarian showcase egyes darabjait, mi az összbenyomásuk a magyar színházról. Az alábbiakban a Hungarian showcase-ról megjelent külföldi sajtóból szemlélünk, elsősorban előadások értékelésére, bírálatára, a magyar színház általános jellemzőire összpontosítva. Német, amerikai, svéd, finn, lengyel, cseh, román, török, koreai és japán cikkekből állítottuk össze a válogatást; vannak szerzők, akik rendszeresen látogatják a magyar színházat, és volt olyan kulturális újságíró, kritikus, aki úgy érkezett a fesztiválra, hogy semmit sem tudott a magyar színházról, vagy egy-két évtizede nem járt nálunk.

Előjáróban fontos elmondani, hogy a showcase első négy napján bemutatott előadások kritikai visszhangja gyérebb, ekkor még csak a tengeren túli vendégek voltak jelen. Szinte valamennyi bíráló kiemeli Mundruczó Kornél *Szégyen* című előadását – összességében ez tette a legmélyebb benyomást az idelátogatókra. Kiemelik továbbá Pintér Béla *Kaisers TV, Ungarn*-darabját, valamint az *Angyalok Amerikában* speciális kontextusát, bár a produkció megítélése vegyes, végül pedig *A mi osztályunk* és a *Vadászjelentek Alsó-Bajorországból* magas szintű társulati munkáját. A külföldi sajtó érdeklődéssel fogadta a Maladype *Übűjét*, A Dohány utcai seriffet, Kárpáti Pétertől *A pitbull cselekedeteit* és Pintérék *A 42. hétfét*, valamint a *Szóról szóra* roma-problematikáját; meglepetést okozott az Artus *Ulysses nappalija* című előadása (amely ismereteink szerint meghívást kapott a tekintélyes lengyel Dialog Fesztiválra). Csaldást okozott viszont a túlzott szöveggözpontúság, a női rendezők és a női nézőpont hiánya, a roma-, a meleg- és a női sztereotípiák nem tudatos használata az ábrázolásban; s hogy a bonyolult magyar kontextus olykor megnehezíti az egyes darabok értelmezhetőségét.

Esther Slevogt, nachtkritik.de

A showcase-re összeválogatott, csaknem minden esetben az utolsó három év során bemutatott előadások szinte általános jellemzője volt, hogy egy erkölcsileg megromlott, széteső, önazonosságát, történelmét és orientációját kétségbeesetten kereső társadalom képét rajzolták meg. Egy olyan társadalomét, amely mélyeséges identitásválságban szenved, s e válság kimenetele rendkívül bizonytalan. Ezt láthatjuk Mundruczó Kornél J. M. Coetzee híres regénye, a *Szégyen* alapján készült (és 2012-ben a Bécsi Únnepi Hetekkel koprodukcióban bemutatott) adaptációjában is, ahol a dél-afrikai fehér uralom szükséges és elkerülhetetlen bukása egy atavisztikus fatalizmussal kapcsolódik össze, és a (civilizált fehér) társadalomnak a barbárságba való visszazuhanása történelmi igazságtételként jelenik meg. Mundruczó ezt az anyagot ultraerőszakos parabolaként a magyar viszonyokra alkalmazta, amelyek között az 1989 utáni évek vékony demokratikus mázát azóta a jobboldali nacionalizmus lekaparta, és a társadalom szemléletmódját radikalizálódáson és brutalizáláson ment keresztül.

Erre utal a növekvő országos pogromhangulat is a magyar szintik és romák ellen, amely 2008-ban és 2009-ben egyszer már ártatlanok ellen elkövetett brutális lincsgyilkosságokban is kirobbant. Ezeket a gyilkosságokat és a nyilvánosság velük kapcsolatos közöm-

bös vagy éppen egyetértő magatartását választotta Lengyel Anna rendező a maga dokumentum-színházi munkája, a 2011-ben a Nemzeti Színházban bemutatott *Szóról szóra* tárgyául. Sötét társadalmi panorámát kibontó szikár és látélelével sokkoló este, amelynek szöveges anyagát számtalan interjúban gyűjtötték össze, avagy hivatalos médiaközleményekből merítették.

Ami a magyar társadalom jelen állapotát illeti – amelynek ábrázolására a showcase során bemutatott művek újabb és újabb drasztikus képeket találtak –, az anti-szemita fenyegetések, amelyeket tíz nappal ezelőtt Heller Ágnes filozófus és a budapesti egyetem más zsidó professzorai címére intéztek, ugyancsak kevés teret hagynak az illúzióknak. Nem egy nemzetközi fesztiválnéző (mint korábban már a bécsi kritika is) különösen Mundruczó rendezésének erőszakban és megerőszakolásban tobzódó jeleneteit találta túl brutálisnak. A magyar viszonyok kontextusában azonban ezek kíméletlensége alapvetően kényszerítő erejűnek hatott.

Kárpáti Péternek saját drámájából rendezett előadása, *A pitbull cselekedetei*, amelyet 2011-ben mutatott be a Trafó nevű művészeti intézmény, a magánszféra is az erodálódás állapotában ábrázolja, és virtuózan játszik el a totalitárius vágyakkal, amelyekbe az emberek gyorsan menekülnek. Egy furcsa férfi, aki éppúgy lehetne bűnöző, mint próféta, kopog be idegen lakásokba, szállást kér, és érzékletesen megformált dialógusok révén néhány perc alatt lerombolja vendéglátói

családi és szerelmi kapcsolatait és egyéb sérülékeny társadalmi konstrukcióit. A nézők a színpad közepén foglalnak helyet, és úgyszólván a bőrükön élhetik át, miként ragad ki egy szereplő minimális eszközökkel újra meg újra minden mesterséges szerkezetet a maga eresztékeiből – beleértve azokat is, amelyek a színházban színpad és közönség egymáshoz való viszonyát szabályozzák. A titokzatos idegent játszó Nagy Zsolt ugyanis – aki eredetileg Schilling Árpád Krétakör színházához tartozott – rendszeresen helyváltoztatásra szólít fel egyes nézőket.

A végzetes kép fényében, amelyet a showcase keretében bemutatott munkák a magyar jelenről rajzolnak, cseppet sem meglepő, hogy a fesztivál legelején a magyar kulturális minisztérium honlapján álszent magyarázat látott napvilágot: eszerint „örülnek a nemzetközi szakemberek érdeklődésének”, ám meg kell állapítaniuk, hogy a showcase műsora a legkevésbé sem reprezentálja a magyar színházat. Ezért megkérlik a szakembereket, hogy folyamodjanak más információs forrásokhoz is; a minisztérium természetesen szívesen segít e források feltárásában. Ugyanígy az is természetes, hogy a magyar Kritikus Céh korábban hasztalan kérte a kultuszminisztériumtól a fesztivál támogatását. Mellesleg a *nachtkritik.de* érdeklődésére, hogy ez esetben mely színházakat ajánl a minisztérium mint reprezentatív intézményeket, mindmáig nem érkezett válasz.

Amikor a népszerű és sikeres Alföldi elleni kampány kibontakozott, abban az időben vitte színre a művész Martin Sperr *Vadászjelenetek Alsó-Bajorországból* című művét. A dráma, amelyet először 1966-ban mutattak be, egy eldurvult német faluközösséget ábrázol az 1945 utáni első években. Sperr a tájékozódásukat is elvesztett vesztesek társadalmát mutatja be, amely a nemzetiszocializmus összeomlása után új értékeket keres, és eközben elállatiasodik. A középpontba Abram személyében olyan ember került, akit a homoszexualitás vádjával fogtak perbe, és börtönbüntetését követően tér haza szülőfalujába.

A 2010 áprilisában (csaknem Orbán Fidesz-pártjának választási győzelmével egyidejűleg) bemutatott stúdió-előadás a showcase-program egyik fénypontja volt. Alföldinek frappáns módon sikerült a színdarabot egy, a maga jelen identitási válságában szenvedő poszt-szocialista Magyarország parabolájává változtatnia. Állami színészek játsszák érezhető kedvvel a lezüllött, eltompult falusiakat; egy nagydarab tetovált fickó, aki a jobbik felvonulásain magyar jobboldali rockerként is megállná a helyét, egy grillsütőn frikasszét készít (amellyel később a nézőket is megkínálják). A falubeli hentes hasonló véres áhítattal darabolja fel a (valódi) húsdarabokat, mint később Abram az általa teherbe ejtett Tonkát. A lánnyal azért próbált viszonyt kezdeni, hogy valahogyan beilleszkedjék a kötelező normák közé. A falusiak azonban egymás ellen uszítják őket, mígnem bekövetkezik a katasztrófa. Mielőtt belépnénk az előadás ötödik emeleti, rendes körülmények közt festőműhelynek használt színhelyére, egy templomi hajónak berendezett folyosón megyünk végig, ahol a társulat a szűk templomi padokon összehyűsölődve hallgatja egy bigott pap felkorbácsoló hatású beszédét. Ezután a nézők a játéktér közepén,

zsákokon helyezkednek el. A cselekmény szimultán játszódik a körjük épített egyes képeken belül.

Hogy megértsük, mekkora – és nem csak formai – támadást intéz egy ilyen szerű előadás a jobboldali konzervatív kultúrpolitika ellen, érdemes egy pillantást vetni a Nemzeti Színház épületére, amelyet épített kultúrpolitikai látomásként értelmezhetünk (és félhetünk). A gigantikus posztmodern építmény minden egyes elemével a póre önreprezentálás szándékát zúdíttja a szemlélőre (és közben mégis úgy hat, mintha Walt Disney álomgyárában készült volna). Előtérként hatalmas stilizált hajóorrot látunk, amely mintha Budapest történelmi városközpontja felé mutatna; s a Nemzeti Színház buján burjánzó díszítései egyértelműen utalni próbálnak e városközpont impresszionáló, az 1900 körüli évek szobraival és városépítési látomásaival felruházott épületeire. A házat 2002-ben nyitották meg, amikor az Orbán-párt első ízben kormányzott.

A Nemzeti Színházat egy allegorikus tájpark keretezi, amelynek csúcspontja a régi, 1965-ben a budapesti metró kedvéért felrobbantott Nemzeti Színház lerombolt homlokzatának rekonstrukciója, amelyet dekoratív drapíroztak egy medencébe. Szoborként gyászolva ül vasszékén az akkori társulat egy nagy színésznője, és nézi a megsemmisített szentélyt. Íme, az allegorikus kép világos konnotációja: a régi színház lerombolása (kommunista) támadás volt a magyar nemzeti kultúra ellen, amelyet most fel kell támasztani. Az ambiciózus építmény a maga minden pátoszával építészeti félreértésként értelmezhető, amelynek ironiája, hogy éppígy beillene egy Las Vegas-i bevásárlóközpontnak is.

Az 1968-ban született Alföldi Róbertnek mindezek ellenére sikerült a művészi bravúr, hogy az elmúlt hat év alatt ezt a halva született építészeti alkotást a kortársi magyar színház lüktető központjává avassa. Ez idő szerint, dacolva minden tajtékozó acsarkodással, amely homoszexuális zsidóként ócsárolja, a főszerepet játssza Tony Kushner Pulitzer-díjas *Angyalok Amerikában* című, 2012 szeptemberében bemutatott drámájában, amely ugyancsak szerepelt a fesztivál műsorán.

A Reagan-korból származó allegorikus amerikai társadalomképet – amelynek centrumában egy New York-i homoszexuális zsidó élete és halála áll, röviddel a hidegháború vége előtt, a kezdődő AIDS-járvány korszakában – Andrei Șerban, egy, az Egyesült Államokban működő román sztárrendező vitte színre. Az eredmény: túlhabzóan sötét képeskönyv egy nagybeteg társadalomról, amelyet megemésztetlen történelmének kísértetei üldöznek. Alföldi az egyik utolsó jelenetben szuggesztíven olvasztja egyé a színpadi alakot a maga valós személyével (halotti ingben és kezében egy, a drámából vett szöveggel); így idézi meg látomását egy olyan társadalomról, amelyben mindenki szabadon és félelem nélkül élhet. A végén a közönség hosszan tartó *standing ovation*nal ünnepli Alföldi Róbertet, a színészt és nemzeti színházi igazgatót és társulatát mint egy nyitott magyar társadalom szimbólumait. Úgy hallottuk, ugyanez történik minden este, amikor ez a darab van műsoron; nem véletlen, hogy egészen az utolsó, júniusi előadásig reménytelen jegyet szerezni rá.

A feldolgozatlan történelem kísérteteiről szól az 1955-ben született Tadeusz Słobodzianek lengyel drámaíró

A *mi osztályunk* című, 2009-ben keletkezett, díjnyertes műve, amelyet Máté Gábor rendezett az általa vezetett budapesti Katona József Színházban. A *mi osztályunk* 1925-ben kezdődik, és a jelenben fejeződik be. Egy, a lengyelországi Galíciában, nem sokkal a Habsburg-uralom végét követő években ábrázolt iskolai osztály történetén át mondja el, hogyan gyárt a két világháború közti időszak a maga reményeivel és eltévelyedéseivel s végül a nemzetiszocializmus keretében az egykori katolikus és a zsidó gyerekekből először ellenségeket, hogy végül a darab befejezésekor az egyik csoport tagjait a másik gyilkosává tegye. Szlobodzianek egyetlen alakját sem menti fel, sem az áldozatokat (akik közül a túlélők később háznak a maguk áldozati státusával), és még kevésbé a tetteiket. Nemcsak azt a brutalitást leplezi le igen behatóan és meggyőzően, amelyet a XX. század ideológiái az emberekben elszabadítottak, hanem azt a folyamatot is, amelynek során a történelemírás révén és a változó ideológiai követelmények hatására az események lassan és fokozatosan a felismerhetetlenségig átalakulnak.

A 2011-ből származó koncentrált kamaradráma inkább konvencionálisnak mondható előadása ellenére *A mi osztályunk* a showcase egyik csúcspontja volt. A mű többek között bemutatja, hogyan válnak egy megszállt országban bűnrészessé a kollaboránsok, tehát egy nagyon magyar történetet ad elő. Magyarország története ugyanis egyebek között majdnem ötszáz olyan évet fog át, amelyben egymást váltották az idegen uralmak és a totalitárius rendszerek; ezért van az, hogy a mai Magyarország oly nehezen képes viszonyulni önmagához, ezért találja meg oly keservesen a maga identitását. Mindezek okán az ember a legszívesebben azt kívánná ennek az országnak, hogy viselje el a társadalmát és történelmét kritikusan faggató színházat, ahelyett, hogy harcolna ellene, és megfojtaná.

Hogy az ezerszeresen szent nemzeti szentek, például Petőfi Sándor, a forradalom költőjének (1823–1849) és Kossuth Lajos, a Habsburgok elleni 1848-as harc szabadsághősének (1802–1894) kikacsintó megszenteltelenítése nemcsak produktív, hanem a legnagyobb mértékben szórakoztató is lehet, azt rendkívül hatásosan bizonyította Pintér Béla *Kaisers TV, Ungarn* című bohózata. Egy Habsburg-hű (és később felkelők által megszállt) televíziós show-műsor keretében a szabadságharc egy fiktív vértanúját élvezetesen leplezik le mint hazugot, és a nemzeti pátoszt a komikum fegyverével zsugorítják egészséges méretekre. A Habsburg Monarchia elleni csacsakaságok mögött célzások is rejlenek az EU-ra, amely nem egy mai magyar szemléletében foglalta el a Monarchia helyét a népek gyámjaként. Pintér Béla, a szerző és rendező, saját darabjában színészként is fellép mint utánozhatatlanul gátlásos és gyenge verseket kovácsoló Petőfi Sándor, aki itt egyszer csak nem a magyar történelmen végig- randalírozó, zseniális identifikációs fényalak (többek között az 1956-os forradalom képzeletbeli zászlóvivője) jelenik meg, hanem mint a Fidesz-frakció egyik kultúrpolitikusának legdagályosabb álma; az illető ólomsúlyú nacionalizmusát Pintér Béla elragadóan szolgáltatja ki a megérdemelt nevetésnek.

Megjelent: www.nachtkritik.de

Robert Avila, San Francisco Bay Guardian

A San Franciscó-i Színházi és Szcenikai Múzeum két régi VHS-szalagján megtekinthetjük Tony Kushner *Angyalok Amerikában* című drámájának 1991-es, Eureka Theater-beli ősbemutatóját, amely válasz volt az AIDS-járványra és a Reagan-korszak reakciós politikájára. A „low fidelity” dokumentum hangminősége is gyenge, a hatás mégis lenyűgöző. A kopott videó a dráma szavainál és képeinél többet örökít meg: egy, a maga történelmi pillanatát revelatíván feltáró műalkotás elektromos izgalmát éljük át általa.

Hasonló borzongás járta át a múlt héten a budapesti Nemzeti Színház fő nézőterét, ahol egy nemzetközi vendégekből álló csoport és a helyi közönség társaságában tekintetem meg Andrei Șerban román születésű amerikai rendező *Angyalok Amerikában*-rendezését, amely Prior Walter sztárszerepében a Nemzeti híres, ám politikailag kiélezett harcot vívó művészeti vezetőjét, Alföldi Róbertet, egy külföldön is ismert, szuverén nemzetközi rendezőt és az ország egyik legnevesebb színészét lépteti fel.

A produkció egy jelentős egyhetes fesztivál ékköve volt, amely a mai magyar független, illetve államilag szponzorált színházak legiava alkotásaiból állította össze műsorát. A Hungarian showcase (március 2–9.), amelyet a magyar Színházi Kritikusok Céhe prezentált, nemzetközi társulásban Philip Arnoult Center for International Developmentjével és a Trust for Mutual Understandinggel, stílusok és tehetségek revelációszámbe menő skáláját vonultatta fel; egyszersmind reflektorfénybe állított egy olyan színházi miliőt, amely aktívan reagál az emelkedőben lévő reakciós politikára – ez, különösen nyílt antiszemitizmusa, homofóbiája és romaellenes rasszizmusa révén, az 1930-as évek ultranacionalizmusára emlékeztet –, miközben a művészetek általában és a színház különösen szenved a konzervatív kormány neoliberais programjának gazdasági kényszereitől és a szabad kifejezés megfékezésére irányuló kísérleteitől.

A Nemzeti *Angyalok*-előadása csupán egyik példája a mai Magyarország színjátszásának a nyilvános dialógusban betöltött kritikai szerepéről, sok szempontból azonban az általunk látott előadások közül a legmegragadóbb volt. Köszönhető ez jelentős részben a főszerepet játszó Alföldi *powerhouse* [igen: erőműtelep, gépház, centrálé! – *A ford.*] alakításának – izmos, karizmatikus teljesítmény ez, hol végtelenül szellemes, hol szívfacsaró – és ugyanakkor öt éves művészeti igazgatása történetének. Amióta a korábbi kormány 2008-ban a színház élére kinevezte, az ország első színpadán valami rendkívüli ment végbe. Korábban a budapesti Nemzeti Színházat jobban ismerték giccses posztmodern épületéről (amely 2002-ben nyílt meg, és tervezője egy meglehetősen csiricsaré hajóhoz tette hasonlóná, homályosan a közeli Dunára utalva), semmint a belsejében látható, kivételesnek nem mondható előadásairól. Alföldi ragyogó és saját útjait járó vezetésével a színházat széles körben mindinkább az ország legjobbjai közé sorolták, vagy éppen a legjobbnak tartották, és a látogatottság rohamosan megnőtt, a fiatalok körében is.

Alföldi kísérletei, hogy a színházat a nézők bevonásának és a velük folytatott párbeszédnek a helyszínévé



1. 2.

tegye, valamint az olyan klasszikus magyar nemzeti szövegek, mint *Az ember tragédiája* vagy a *János vitéz* általa jegyzett eleven és provokatív előadásai kivívták a jobboldali politikusok rosszállását, köztük az ultranacionalista Jobbik párt tagjaiét, akik nem átalítottak lármásan tüntetni a színház előtt Alföldi kipenderítését követelve, vagy éppen a parlament színe előtt rágalmozni a művészt. A népszerű és a maga posztján páratlanul sikeres Alföldinek sikerült kitöltenie öt évre szóló megbízatását, de a második ciklusra való jelentkezését már elutasította a kormány, és egy jól ismert, politikailag konzervatív felfogású rendezőt részesített előnyben.

Serban meglehetősen lecsupaszított változatában a *Millennium közeledik* és a *Peresztrojka* összevonása majdnem négy órát vesz igénybe, amelyet rövid szünet választ ketté. Természetes, hogy ez bizonyos áldozatokkal jár. A Roy Cohn körüli mellékcselekmény például (a Nemzeti briliáns Kulka Jánosának játékával a középpontban) a színpadi idő vonatkozásában ügyesen van meghúzva. De bármily hibái legyenek is az előadásnak, a buján gazdag, ironikus hangnem komoly szaktudásról tanúskodik, s ugyanezt mondhatjuk el a forgószínpad alkalmazásáról is, amely afféle keresztzöldést alkot a táncparkett és a körhinta között.

Hogy a produkció és a közönség közti kikacsintó beszélgetésre csak egyetlen példát említsünk, a második rész elején a hangosbeszélőben bejelentés emlékezteti e korábbi, a szovjet tömbhöz tartozó ország közönségét, miszerint a darab egy távoli országban játszódik, amely kevéssé hasonlít bármilyen közvetlen közeli jelenséghez – ezt viszont követi egy elektromos gitár jól ismert pengetése, amikor is a Beatles *Back in the USSR* című száma zenei hidat alkot a Legöregebb Élő Bolsevik beszédéhez. Prior égi tanácsadóhoz hasonlóan a Bolsevik is meg szeretné állítani a történelmet. A téma jelentését aligha ismeri félre az

a közönség, amely a múlt tekintélyuralmi modelljeihez való atavisztikus visszatéréssel néz szembe.

Ez ugyan Kushner drámájának nem az első magyar előadása, de az elmúlt néhány év Magyarországon épp elég politikai változás ment végbe ahhoz, hogy az előadás – amelyben Alföldi a mű transzvesztita, nyíltan meleg hőstét játssza – megtestesítse a vakmerő kihívást csakúgy, mint a szolidaritást minden, a jobboldal szűkkeblű nemzetértelmezéséből kilógó „outsiderrel”.

„A világ mégis tovább halad. Mi ennek a világnak leszünk a polgárai. Itt az idő. Kezdődik a nagy munka.” Ezt mondja Alföldi mint Prior. A Nemzeti előadása a „több életért” hív harcba, és sikeresen támaszt fel valamit a színdarab eredeti életéből – miközben a nemzetet, valamint annak színházát olyan közegként határozza meg, amely az empátiát és az emberek bevonását, a különbségek fölötti harmóniát tételezi.

Ezalatt az Alföldi búcsúmeghajlásának tekintett *Angyalok Amerikában* jegyei az utolsó előadásig elkelték.

Megjelent: *SFBG* (*San Francisco Bay Guardian*),
2013. március 31.

Thomas Irmer, Theater heute

Mindig felmerül a paradox kérdés, vajon a független csoportok nemzetközileg nagyra értékelt színháza elég reprezentatív-e a nemzeti kultúra szempontjából, avagy „csupán” olyan fővárosi jelenség, amelynek a világ fesztiváljaihoz van közvetlen csatlakozása.

Pintér Béla új darabjának, *A 42. hétnek* első pillantásra nem sok köze van akár az egyikhez, akár a másikhoz. Imola szülész szakorvos, késői pubertásban leledző leánya egy apja korú szeretőt hoz a házba, és a háziúr karácsonyra szaunát ajándékozik a családnak, miközben ez az ajándék őt magát segíti korai halálba. Ez tősgyökeres *soap*, és a kiemelkedő színé-



1-2. A 42. hét (Pintér Béla Társulata)

3-4. Anamnesis (Katona József Színház)



4.

szek úgy is játsszák, mint egy hitvány tévéműsort, minek következtében az ember nézőként csakhamar azon kapja magát, hogy az ilyen esetekben szükségképp adódó második szinten barkácsol. Imolának két, gyermeket váró páciense van: egy vonakodó punk leányzó, valamint saját kórházi főnökének felesége, aki ebben a minden világok legjobbjában kívánja megszülni fiát. A tévé igényeihez alkalmazott világ akkor zökken ki, amikor az orvosnő pont a punk leányzó bátyjába, egy népszerű tévés celebbe szeret bele, aki mint az egyik jelentős budapesti színház frissen kinevezett igazgatója belenő az új kulturális elitbe, erkölcsileg azonban problematikus figura, és amikor

egy üveg tizenhatezer forintos konyakért bolti lopást követ el, Imolának kell vállalnia a következményeket, mivel a celebnek egy díjátételre kell sietnie. A más-különből oly feddhetetlen orvosnő ezért mindkét szülésről lekésik, vagyis erkölcsi kálváriát kell járnia.

Második pillantásra azonban Pintér, mint már korábban a maga sötétben komor *Szutyok*jában is, az Átlag-Magyarország egy darabkáját emelte allegóriává, amelyben éppen a szakember veszíti el az áttekintést a következő nemzedék vonatkozásában; és ezek a mindennapok meglehetősen sérülékenynek látszanak, még akkor is, ha a darab végén a punk anya meg akarja tartani és fel akarja nevelni gyermekét. A tudatosan silány tévésti-

lust Pintér, aki egy rendőr kis szerepében maga is brillíroz, egy, a színpadon látható elsőrangú minizekarral ellenpontosza.

Lényegében a mű igen szubtilisan a privát boldogság függősegeit kutatja – anélkül, hogy az iszonyatos pressziót politikailag egyértelműen megnevezné. A magánszférába történő visszavonulás a külső viszonyok nyomására azonban nagy témája a mai Magyarországnak, és Pintér ezt a kényszerű visszahúzódást minden aggály nélkül erkölcsi kérdésként is kezeli. A nemzetközi kritika új hulláma mindenekelőtt a politikai rendszert érinti. A magyarországi színházat egyéb érzések és ellenállások inkubátoraként¹ is feltétlenül érdemes tanulmányozni.

Megjelent: *Theater heute*, 2013/4.

Fordította: Szántó Judit

Alisa Solomon, Beyond the Pale

A színház mindig is fontos szerepet töltött be Magyarország kulturális és politikai életében, amit amerikaiaként nem feltétlenül könnyű megérteni. Magyarázatot adhat azonban, hogy az ország szinte állandó megszállás alatt volt történelme során, és a magyar nyelvet hivatalosan a színpadon lehetett csak először használni. Később is sokszor vált a színház a szabad véleménynyilvánítás színhelyévé.

Alfred Jarry híresen szurreális és szatirikus darabjának, az *Übü királynak* a színrevitele izgalmasnak bizonyult a maga testi-fizikai intenzitásával és technikailag elbűvölő, ámde egyszerű megoldásaival a Maladye előadásában. A lakásban játszódó darabban a színészek nagyon is használják a nézőkkel való közelséget, igazán élővé és a pillanatra reflektálóvá téve ezzel az előadást.

Nagyon tetszett a kulturális utalásokkal teli és sokrétű *Egyszer élünk avagy a tenger azontúl tűnik semmiségbe*, amit valószínűleg nehezen értettem volna meg, ha a showcase szervezőitől nem kapunk előzetesen némi háttér-információt. Mindamelllett, azt hiszem, enélkül is élvezhető a lényegében a magyar történelemről szóló négyórás eposz. Amelyet a rendező egy falusi közösség történetén keresztül láttat, amint színre visznek egy valóban létező, népszerű nemzeti daljátékot. Ez utóbbit használja az előadás alapanyagként, és általa vet fel kérdéseket a nemzeti identitásról. A második felvonás már a Gulagon játszódik, munkaszolgálatosok történetei bontakoznak ki előttünk. Később megtudtuk a társulat tagjaitól, hogy sokan azok közül, akik visszatértek a munkatáborokból, a most élő nagyszülők generációja, soha nem is beszéltek az ott megéltekről. A darab tehát, sok más mellett, igyekszik ezt a kérdést is közelebb hozni. Teszi ezt a Nemzeti Színház hatalmas és mindent elnyelő nagyszínpadán, meglehetősen látványos módon, a darabra komponált élőzenével és erőteljes színpadi képekkel.

Groteszk családdráma a *Szutyok*, amelyben egy gyermektelen vidéki házaspár az örökbefogadás mellett határozza el magát. Ahelyett, hogy éveket várnának

egy csecsemő adoptálására, árvaházból választanak kamaszkorú gyermeket. A férj előtte megjegyzi, hogy „csak nehogy cigány legyen”. Végül két kamasz lányt fogadnak be, akik közül az egyik mégiscsak roma származású. Az új szereplők bevezetése ebbe a konvenciókhoz ragaszkodó kisvárosba felerősíti a helyi ideológiát és a lányok amúgy cseppet sem sztereotip viselkedését. Kezd az embernek olyan érzése lenni, mintha az országot lemoshatatlan penész rágná.

Mindig felmerül a kérdés sztereotípiákat használó vagy megjelenítő műveknél, hogy vajon bírálják-e, vagy csupán a meglévő sztereotípiákat erősítik. Amikor az ember benne él egy kultúrában, annak minden dinamizmusával együtt, akkor ezt könnyebb megállapítani, mint kívülállóként. Mégis bátran ki merem jelenteni, hogy jelen esetben kritikáról beszélhetünk. Több színpadi elem mintegy keretet ad a jelentésnek, vegyük példának a „darab a darabban” ismételt alkalmazását, a zenészek jelenlétét vagy egyéb eszközöket. Ezek mintegy eltávolítanak minket, és segítenek időzjelbe tenni a színpadon látottakat.

A *mi osztályunk* egy lengyel darab adaptációja. A cselekmény egy lengyel kisvárosban játszódik, ahol katolikus lengyelek ezerhatszáz zsidót zárnak be egy pajtába, és gyújtják azt rájuk. 1941-ben történik ez, mikor a német megszállók fenyegetése még viszonylag kevésbé érezhető. A tragédiának nem volt túlélője. Történetünkben tíz karakter életútját követhetjük nyomon egészen a jelenkorig, lengyelekét és zsidóké egyaránt. Ugyanabban az osztályban kezdik a középiskolát még 1925-ben, és látjuk őket árulásaik pillanatában, emberi gesztusaikkal együtt, mikor szovjet csapatok szállják meg a várost, aztán jönnek a nácik, majd újból a szovjetek, mígnem a kommunizmus végleg összedől, és a kisváros múltja, szégyenfoltjával együtt, napvilágra kerül.

Az előadás erejét és különlegességét számomra az adja, hogy egymás mellé kerül a lengyel és a zsidó narratíva. Volt néhány fenntartásom ugyan a darabban, de mindent összevetve fontosnak tartom. Nyilvánvalóan sok párhuzamot érezhet a magyar közönség is saját történelmével kapcsolatban.

Színművészeti egyetemi hallgatók és az elismert rendező, Mohácsi János állították össze *A Dohány utcai seriffet* különböző dokumentumokra alapozva, amelyek túlnyomó többsége Auschwitzot is megjárt holokauszt-túlélők visszaemlékezései. Egyes szövegeket Claude Lanzmann *Soá* című filmjéből emeltek át, másokat maguk a diákok készítettek túlélőkkel.

A darab viccekkel és gyermekversikékkel indul. Látványosan ártatlan tréfálkozásnak tűnhetnek, de az előadás előrehaladtával egyre baljósabb színezetűvé válnak, és a darab végére megmutatkozik, hogy ez a cseppet sem ártatlan hangvétel a gyűlölet legjobb melegágya. Az előadásmód teljes mértékben auditív: teljes sötétségben halljuk a hangokat, amelyek történeteket mesélnek el, rigmusokat mondanak, viccelődnek, és olykor jiddisül énekelnek. Nem akarnak a látvánnyal lenyűgözni, és nem engedik megcsodálni a színészeket; azt célozzák, hogy – meglehetősen intim és közvetlen módon – befogadjuk ezeket a történeteket, és élénken elképzeljük az elbeszélők borzalmait, ahogy azt ők maguk mesélték el. A legbizalmasabbnak és legprovokatívabbnak budapesti túlélők vissza-

¹ A cikk mint új „showcase”-zel a Jurányi Inkubátorházzal is foglalkozik, innen az utalás.

emlékezéseit éreztem az előadás vége felé. Egyikük elmeséli, hogy a felszabadulás után a bolhapiacra ment kabátot vásárolni. Már éppen fizetett, amikor belényilallt a felismerés, hogy pontosan a saját, deportálása előtti kabátját akarná megvenni.

A New York-i *Beyond the Pale* rádióbeszélgetése.
Marilyn Kleinberg Neimark interjúja Alisa Solomonnal,
2013. március 31.
Fordította: Moharos Éva

Suna Vuori, Helsingin Sanomat

Minden előadás, amit láttam, közvetlenül vagy szimbolikusan állást foglalt az ország egyre több aggodalomra okot adó politikai helyzetével kapcsolatban. A témák: zsidók, cigányok és szexuális kisebbségek, az abszurd bohózzattá változott közegészségügyi ellátás, elnyomás, alávetettség és a hatalommal való visszaélés. Az eszközök: a politikai szatíra, groteszk ironia és az egyenes, kíméletlen kortárs dráma mellett a történelem különféle értelmezései és a dokumentumszínház.

Nyilvánvaló, hogy például Pintér Béla és Bodó Viktor jelenlegi kormányzást és annak következményeit bíráló színpadi szatírái nagy, valósággal terapeutikus jelentőségűek a magyar közönség számára. Úgyszintén Mohácsi János rendező és hallgatói holokausztot feldolgozó, teljes sötétségben előadott *A Dohány utcai serif* című produkciójának vagy a PanoDráma csoport autentikus interjúból összeállított *Szóról szóra* előadásának, amely a magyarországi romák ellen az utóbbi években elkövetett, több halálos áldozatot követelő szélsőjobboldali támadásokat tárgyalja.

Kárpáti Péter *A pitbull cselekedéi* című darabja egy zsidó legenda egyszerre mitikus, fekete humorú és kifejezésmódját illetően hiper-hétköznapi tolmácsolása. Nagyrészt a főszerepet játszó, híres Nagy Zsoltnak köszönhetően Kárpáti rendezésében egész idő alatt ott lebeg a veszély és a kiszámíthatatlanság érzete. A hitet, akaratot és szükségleteket, az idegennel való találkozást, etikát és morált taglaló szöveg olyan nyílt, hogy a mai magyar helyzet és Orbán Viktor miniszterelnök, az egész világ vagy egyetlen emberi kapcsolat mikrokozmosza is látható benne.

Még érdekesebb, és egyúttal sokszorosan kellemetlenebb volt a legnagyobb magyar rendezőüstökös, Mundruczó Kornél J. M. Coetzee Booker-díjas *Szegény* című regényének erőszakos, kifejezési eszközeiben innovatív feldolgozása. A főleg Magyarországon kívül dolgozó Mundruczó rendezése zavart keltett számos, sok és különféle színházat látott és készített fesztiválvendég körében, és napokig tartó vitákat indukált. Amit a demokráciában, emberi jogokat élvezve felnőtt, saját leckéjét megtanult amerikai tiszteletlen ironiának vagy szükségtelen brutalitásnak látott, az Magyarországon csak annak a beszélgetésnek a nyitánya, amelyet mindenképpen le kell folytatni. Még kényelmetlen eszközökkel is.

Megjelent: *Helsingin Sanomat*,
2013. március 12.
Fordította: Nagy Ofélia

Kristina Lindquist, Dagens Nyheter

Egy nő beszél arról, hogy a férjét épp most gyilkolták meg, és hogy van nyom a hóban, a ház előtt. A rendőr nem válaszol, hanem előveszi a... micsodáját, és lepisili a bizonyítékot. A PanoDráma *Szóról szóra* című előadása a budapesti Nemzeti Színházban gyöngyso-ra az ilyen fájdalmas jeleneteknek, a szövegek könyv szó szerint a 2008–2009-ben a romákat érő, hat halálos áldozattal járó támadássorozatra vonatkozó autentikus közlésekből áll. A színrevitel telibe találja a kétségbeesztő jelent, amikor Magyarország nagyságrendben harmadik pártja az ország „cigány parazitáinak” kifüstölésére szólít fel, és zsidókról akar listát készíteni. A *Szóról szóra* előadásával zárult a hétvégén a Hungarian showcase, az erősen politikai vénájú színházi fesztivál, amelyen mind a nacionalizmus abszurd esetlegessége, mind egy szerencsétlenül járt beteg gondozási rendszer meglelte tematikus otthonát – átfutva a programot, amelynek a szédítő minőség és a szexista sikertelenség egyaránt jellemzője.

Megjelent: *Dagens Nyheter*, 2013. március 12.

Margareta Sörenson, Expressen

A Nemzeti Színházba menni 2013 tavaszán azt jelenti: támogatni egy széles látókörű jelenkori színházművészetet; továbbmenve: egy korszerű, toleráns Magyarországot. Ezért lesz a taps euforikus, egyben pedig demonstráció is az általam látott *Angyalok Amerikában*-előadás után. A közönség ezen a szombaton a budapesti Nemzeti Színházban a színtársulatot ünnepli, mindenekelőtt pedig magát Alföldit az AIDS-ben haldokló Prior Walter szerepében. Alföldi kezd szimbólummá és hőssé válni.

Talán azt is ünneplik, hogy a homoszexualitás témája van jelen a Nemzeti színpadán. Az *Angyalok Amerikában*-t már a kilencvenes években színre vitték, ám a kérdés ma igen ellentmondásos, nem csupán azért, mert régi értékeléseket hív ki, hanem azért, mert új áramlatokat is, mégpedig a konzervatív pártot, a Fideszt, amely a „magyar” normák követését hangsúlyozza. Ezen az erőteljes hullámon a habot az ultranacionalista párt, a Jobbik alkotja, amely nyíltan harcol homoszexuálisok, zsidók, romák és bevándorlók ellen; aktívan – és előszeretettel egyenruhában – tüntetnek és agítálnak azért, hogy tétessék helyre az, ami szerintük félrecsúszóban van Magyarországon.

Alföldi Róbert színész és rendező. Előző nap pedig megnéztem, hogyan vitte színre Martin Sperr 1966-ból való *Vadászjelenetek Alsó-Bajorországból* című művét, amelynek témája a szűklátókörűség, különösen egy homoszexuális férfi ellenében, egy kis bajor faluban. Alföldi színpadra állítása igen jól átdolgozott, a szereplők, mint itt oly gyakran, fantasztikusak, a játék pedig a színház festőműhelyében a tetőablak alatt bevonja az egész közönséget a falusi életbe. Mind részesekké válunk – és büntársakká a csendes egyetértésben.

„Gyakran kapok azért kritikát, mert nem játszom úgy klasszikusokat, »ahogy azokat játszani kell«.

De ha Shakespeare-t úgy vinném színre, ahogy ő maga tette, fiatal férfiak lennének a női szerepekben, a parlament egy hétig tombolna emiatt”, mondja Alföldi a színház szabadságáról folytatott beszélgetésen, a budapesti Goethe Intézetben. A beszélgetőtársak egyike a költő és műfordító Nádasdy Ádám, aki tagadhatatlanul részletgazdagon formál meg egy konzervatív álláspontot. Épp most látta vidéken Shakespeare *A viharjának* előadását, amelyet új, modern interpretáció jellemez, s amely szerte teljesen elmegy „az átlagközönség” feje felett.

A magyar színikritikusok négy napos Hungarian showcase-re hívtak meg, olyan színházzal, amely egyértelműen előtárja és megbeszéli Magyarország leginkább égető és provokáló gondjait, mint a homofóbia, az idegenellenesség, a rasszizmus. Vagy a történelemmel való elszámolás szükségé.

Az egyetlen a tíz általam megtekintett előadás közül, amelyet női rendező hozott létre, Lengyel Anna *Szóról szóra*-darabja, egy finoman színre vitt felolvasás a romák elleni 2008-as és 2009-es magyarországi támadások szövegdokumentumaiból. Barátságtalan a maga egyszerűségében és a maga bonyolultságában: a többségi magyar társadalom elítéli a gyilkolást, ám egyidejűleg a romákkal mint csoporttal szembeni rasszizmus különböző attitűdjeinek nagy választékát mutatja fel.

A Magyarországon kívüli világban a magyar színművészet ismert és megbecsült. Néhány név valóban jelentős, mint a koreográfus Nagy Józsefé, Schilling Árpád és Bodó Viktor rendezőé – mindkettőnek sok megbízása van külföldön – vagy a drámaíró és rendező Pintér Béléé.

Schilling Magyarország kulturális politikai helyzetének egyik legszigorúbb kritikusa. Arra is felhívja a figyelmet, hogy az új kulturális politika sohasem tartalomról mond véleményt, csupán házakról és vezetői helyekről. „Ki mond itt eredetileg mit?”, kérdezi a konzervatív Nádasdy Ádám. Úgy véli, az idő tekervényes általánosításokkal, szóbeszéddekkel és hamis állításokkal teli, én pedig hajlamos vagyok azt gondolni, hogy ebben éppenséggel



igaza lehet. Pozícióharc folyik, és egyre nehezebb egyéni álláspontokat megőrizni. Nádasdy hozzászól: „De hát a magyarok, ők mindig ilyen hősök lesznek! Eltérően a csehektől, ettől a kellemes, hétköznapi néptől.”

Megjelent: *Expressen*, <http://bloggar.expressen.se/scenbloggen/>

Fordította: Nagy Gábor

A magyarul a galamus.hu-n megjelent két svéd cikket a portál engedélyével közöljük.

Jakub Škorpil, Svět a divadlo

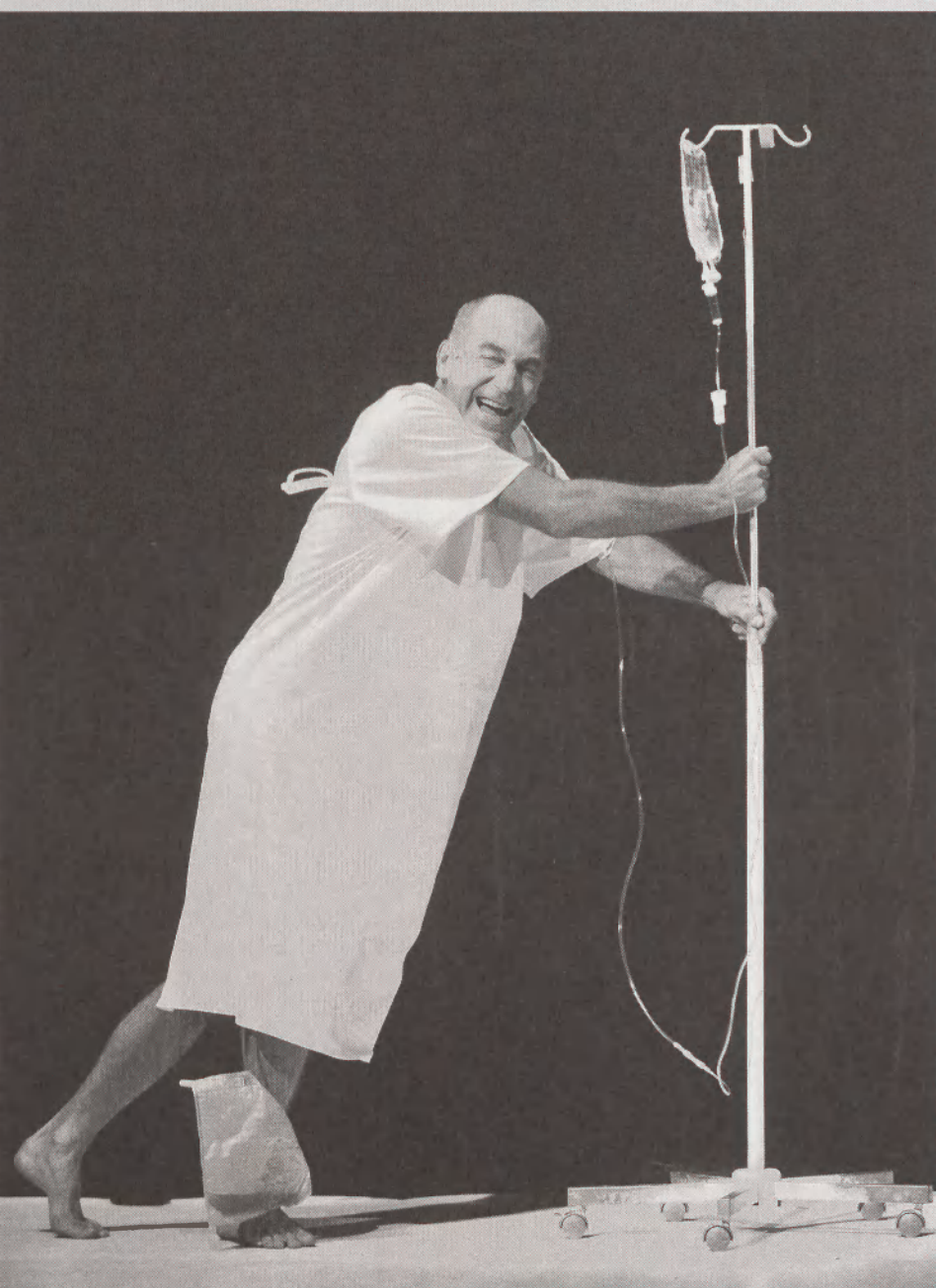
A Dohány utcai seriff

A szóban forgó előadás (fél)anekdotikus dicsérete lehetne, hogy a kora reggel kelő és nyolcórás vonatozást maga mögött tudó nézőt sem hagyta elaludni, noha teljes sötétségben játszódt. Kétségkívül különös és erős előadást láthattunk – de ha pontosan meg kéne határoznom, honnan fakad ez az érzés, akkor haboznék. Leginkább az egyszerű dolgok és eljárások hatásos párosítása váltja ki. A sötétség arra kényszeríti a nézőt, hogy kizárólag a hangokra, az énekekre, az elbeszélésre összpontosítsa figyelmét. Közben azonban semmi olyat nem hallunk, ami különösen új volna: a holokauszt témakörét már sok szempontból megvilágították, s nem csupán a színházban. Kovács Márton és Mohácsi János viszont elmés dramaturgi-

át alkalmaz. Már a zsidó viccek elmeséléséből álló bevezető szekvencia is jellemző: a klasszikus (és meglepő módon nemzetközi ismertségű) anekdotáktól fokozatosan egyre durvább és rémületesebb tréfákhoz jutunk. Mivel nem sejtettem, mi következik, a legdurvábbakon is nevettem. De a csapda bezárult, s annál hatásosabbnak éreztem, hogy a tréfák poénjai az előadás további részében is ellenpontoszerűen ismétlődtek. A magyar zsidók sorsának elmesélése is kontrasztra épül: a személyes történetek felidézése a gázkamrák és az égetőkemencék technikai pontosságú leírásaival párosul. Azt is méltányolom, hogy a történetek elmondását a szerzők egészen a háború utáni évekig és a „hazatérésig” „elnyújtották”. A visszatérők sokszor agresszív elutasítása és újabb kirekesztése olyan keserű pont a történet végén, melyről nem esik túl sok szó – leginkább azért, mert ezt már nem „ők” tették, ezek már csak „mi” voltunk.

Az egész előadás szerkezete, tehát a teljes sötétségben folyó játék, az a capella előadott dalok s a különböző hangok méltóságteljes, egyfajta visszafogott apellációt sugalló (tehát görcsösségtől mentes, nem hisztérikus és nem „zsaroló”) légkört teremtenek. Ez az előadás egyszerre tiszteletadás és emlékmű.

Jelenetek az Angyalok Amerikában című előadásból (Nemzeti Színház)



Schiller Kata felvételei

Kaisers TV, Ungarn

A maga módján Pintér Béla előadása is emlékmű. Főleg ha igaz, hogy csak azt lehet jól karikírozni, amihez erősen kötődünk, s ami fontos számunkra. Ráadásul itt a magyar történelem „emlékműveinek” travesztijáról és karikatúrájáról van szó. Az előadást kívülről, a külföldi vendég pozíciójából megítélni azonban kissé csalóka dolog. (Annak ellenére is, hogy kétségkívül előnyösebb helyzetben voltam a többiekénél, mert a mi két országunk történelme jelentős részben közös volt, vagy legalábbis hasonlóan alakult.) Az előadás azonban a napjaink Magyarországon kibontakozott nemzetieskedő és nacionalista diskurzus konkrét élménye nélkül hatóerejének legalább a felét érthető módon elveszti. Némileg meghökkentő a kissé naiv, már-már félamatór kivittelezés (s nem csupán a kifejezetten jelzésszerű színpadkép, hanem a színészi játék egyik-másik eleme is): mostanáig sem tudtam eldönteni, hogy mindez mennyire volt célzatos és tudatos. Az előadásban leginkább azoknak a lehetséges színházi reakcióknak az egyikét láttam, amelyeket a jelenlegi politikai és társadalmi helyzet kiválthat. Nem állítom, hogy egyáltalán nem szórakoztam, de az egészet jobbra részvétlenül és távolságtartással figyeltem.

Szégyen

Erre az előadásra igen kíváncsi voltam, budapesti utazásom egyik okát jelentette. Talán épp ezért okozott végül enyhe csalódást. A jéggel való összehasonlítás logikus módon elkerülhetetlen volt. Némelyik színész mindkét darabban játszik, a színpadkép is hasonló, s érthető módon a rendező kézjegye is konstans tényezőként van jelen. Valami azonban mintha megváltozott volna. A jég a színészi játék és a rendezés szempontjából is összefogottabbnak tűnt. Lehetséges, hogy a szovjet és orosz reáliák közegében játszódó antiutópia mégiscsak közelebb állt hozzám. A *Szégyen* című darabban Mundruczó egy sokkal bonyolultabb forma kialakítására tesz kísérletet, és az elbeszélés folyamatát az időbeli sorrend mellőzésével összerakott jelenetek halmazává tördeli szét. A történet ily módon eltűnik, s az egységesítő tényezőt annak érzése jelenti, hogy a „csúnya világban” játszódó, kaleidosz-

kópszerű és töredékes „csúnya játékot” látunk. (Lehetséges azonban, hogy ez a kauzalitás nélküli játék jobban megfelel a jelenkori világ képének.) A „játék” szót ezúttal a „játszás” értelmében használom, a színészek ugyanis nagyon sokszor kilépnek a szerepükből, a közönséghez fordulnak (ha másképp nem, akkor a pillantásaikkal), s időnként olyan érzésünk támadhat, hogy valójában az események rekonstrukcióját látjuk. Ezek a jelenetek viszont érdekes kontrasztot alkotnak más, szinte naturalisztikusan megoldott epizódokkal. A darabban szereplő színészek mesterségbeli tudása annak képességében mutatkozik meg, hogy mindkét pólust meggyőzően, maradéktalanul és pontosan meg tudják jeleníteni. A *Szégyen* érthető módon bonyolult és nem egyértelmű (avagy nem könnyű) előadás, amely mélyrehatóbb elemzést, több teret érdemel, mint amit és amennyit ezek a széljegyzetként született röpke észrevételek kínálnak.

Ulysses nappalija

Számomra egyértelműen ez az előadás volt a showcase legnagyobb meglepetése és felfedezése. Szerettem a színházban a játékot, a játékoságot és a többértelműséget. S itt, úgy érzem, mindebből bőven kijutott. Például mindmáig nem vagyok biztos abban, mennyit és mi mindent gondoltak az alkotók (halálosan) komolyan. Egyfelől itt van egy, az első pillantásra komoly, félig misztikus kísérlet a saját tengely körüli, egész napos forgással, amely a Föld forgását utánozza. Másfelől pedig van egy bort és ropit körbehordozó pincér (talán csak azért, hogy a kellő pillanatban kollízió jöhessen létre közte és az egyik performer között). Az előadás idejét egy lassan gördülő gömb méri ki. Tökéletesen kivitelezett táncos és mozgásszámokat látunk, továbbá hintán előadott elbűvölő jelenetet, s eközben komoly arcot vágva és nyíllal a kezében szünet nélkül egy férfi sétálgat közöttünk. Mindennek megvannak a maga különleges szabályai, nem véletlenszerű kompozícióról van szó, s meggyőződésem, hogy a kezdésként felolvasott szöveg, a „darab tartalma” csak az összezavarásunkat szolgálta. Goda Gábor és az Artus Színház meghívott bennünket a maga világába, lehetővé tették, hogy bepillantsunk ebbe a világba, a többi pedig rajtunk állt. A mi készségünkön és képességünkön, hogy velük együtt játsszunk.

A 42. hét

Hogyha az *Ulysses nappalija* jelentette a meglepetést, A 42. hét volt a biztosan nyerő tét, amely be is jött. Pintér Béla figyelemre méltó szövegeket tud írni, Csákányi Eszter pedig elsőrangú színésznő – az előadásról talán nem is kellene többet mondani. A főszereplő személyének kiválasztása itt valóban kulcsfontosságú. Pintér olyan darabot írt, amely bármennyire „jól van megcsinálva”, könnyen lehetne szentimentális, kissé talán giccses is. A szerző természetesen eléggé ügyes ahhoz, hogy a kellő pillanatban humorral, jól elhelyezett szóbeli vagy szituációs geggel könnyítsen mindenben. Számomra azonban A 42. hét mindenekelőtt Csákányi Eszter játékanak köszönhetően vált *A Dohány utcai seriff* és az *Ulysses nappalija* mellett

a showcase egyik legnagyobb élményévé. Csákányi a játékában maradéktalan tökélytel teremt egyensúlyt a természetesség, a fesztelenség és a figurától való távolságtartás között – mintha így szólna a közönséghez: nézzétek csak, mit művel ez a nőszemély. Ugyanakkor viszont ott, ahol a cselekmény megkívánja, mindeztől átadja magát a játéknak. Az általa megformált alak tragikus sorsának beteljesülésével párhuzamosan mintha az ő azonosulása is egyre mélyebb volna, s végül teljesen eggyé lesz a színpadon életre keltett személlyel. Az előadás záró jelenete, amikor a főszereplő magányosan zokog a szinte teljesen üres színpadon, rendkívül hatásos.

Angyalok Amerikában

Ez az előadás az én szememben rendkívül ellentmondásos. Ki kell mondanom: inkább a színháztól némiképp független élményt jelentett. Állandóan emlékeztetnem kellett magamat arra, hogy hol vagyok (milyen országban és milyen épületben), és ki játssza a főszerepet. Ezzel azonban nem mentem sokra: Tony Kushner darabja több mint húszéves, s bár a maga korában kifogástalanul reagált az időszerű problémákra, az amerikai társadalomban kialakult helyzetre és a világban urakodó hangulatra, ma már leginkább az elmúlt idők bizarr dokumentumának tűnik. Egy normális világban talán nem is volna indokolt az előadása, s még kevésbé volna ok arra, hogy így adják elő. A homoszexualitás és a gay-kultúra ilyen tünetető, kellemetlenül gyakran a(z) (ön)paródia határán mozgó bemutatása talán mindenhol másutt neveltséges volna. Csakhogy a Nemzeti Színházban vagyunk, a főszereplőt pedig Alföldi Róbert alakítja. Az előadást nem tudom másképp értelmezni, mint egy felfelé tartott középső ujjként, mellyel Alföldi beint mindazoknak, akik megkeserítették az életét. Azt terjesztitek rólam, hogy homoszexuális vagyok, és perverz darabokat mutatok be a Nemzeti Színházban? Akkor hát lássátok, hogy is nézne ki a dolog, ha valóban ezt tenném. Felőlem meg is veszhetek. Az előadás láttán ez volt a meghatározó benyomásom. A kritikus hűvös értelme azt súgja, hogy mindenből kissé több van a kelleténél, hogy a rendező, Andrei Șerban Alföldivel együtt túlzásokba esik, ennek dacára a befejezésnél, amikor minden eltűnik, ami demonstratív és túlzó, s Alföldi egy mikrofonnal a kezében elmondja a darabot lezáró monológot, megindultság vett erő rajtam.

Azt kívánnám, hogy ne kelljen Magyarországon ilyen előadást látnom. Azt kívánnám, hogy a magyar színházi világ ne álljon összebékíthetetlen táborokból. Azt kívánnám, hogy a legközelebbi showcase keretében valóban napjaink magyar színházának legjobb produkcióit láthassam, tekintet nélkül a rendezők párt-szimpatáira. Azt kívánnám, hogy a szervezők teljes mértékben élvezzék az *establishment* támogatását, s biztosak lehessenek abban, hogy a showcase-t megismételhetik. Másmilyen Magyarországot kívánnék?

Svèt a divadlo (Csehország) 2013/4.

(megjelenés alatt)

Fordította: G. Kovács László

Miruna Runcan, Observatorul cultural

Paradox módon a rám hatással lévő előadások közül a „legrendesebb” az eseményt záró Tony Kushner-adaptáció, az *Angyalok Amerikában* volt, amelyet Andrei Șerban rendezett. Az okosan átírt változat a forgatókönyv két részét két-két órába sűrítette, köztük egy jól megérdemelt szünettel (ezt a szokást ajánlom Romániában is újraéleszteni). Az előadást természetesen a nagyteremben játsszák, a szellős térkonceptió pedig aktívan használja a színház rugalmas és vonzó színpadtechnikáját: a képváltozások a forgón, a díszlet és környezet gyors átalakulása az ereszkedő és emelkedő süllyesztők segítségével történik, az erőteljesen formázó fények már-már filmszerű nézői olvasatot kínálnak. Az előadás zenéje viszont – mint általában – túl sok, és előre látható, akár a reklámokban. Kitűnőek a színészek: maga Alföldi Róbert játssza Priort elbűvölő-drámaian, Kulka János a szarkazmus és a gyötrő félelem között megtörve tartalmasan és bensőségesen alakítja Roy Cohnt, és csodálatra méltóan komplex, már-már megfoghatatlan Tenki Réka Harpere. Ha eltekintek attól, hogy a meleg mellékszereplők ábrázolása olykor túl klisészerű és karikatúrisztikus, azt mondhatom, hogy Șerban egy szívmengető, kellemes és – a szó jó értelmében – népszerű előadást teremtett, amelyet a közönség az előadás kontextusa miatt is őszinte, frenetikus, éljenzésekkel terhes lelkesedéssel fogad.

A Tasnádi István-féle *Fédra Fitness*, amelyet maga az író rendezett (íme, még egy olyan szokás, amely nálunk mintha teljesen eltűnt volna, kivéve Alina Nelegát, aki a felélesztésével próbálkozik), egy fitness-teremben játszódik. És ez korántsem tautológia, hiszen Tasnádi szövege a senecai dráma rendkívül élénk és mai verses adaptációja (nagyon szeretném látni a román fordítását, de ki rendez nálunk versben?!). A nem kevesebb, mint három független szervezet koprodukcója maró szatírja a halandó test mániákus „föltésének”, annak a testnek, amelyet programszerűen kínoznak, bízva a beteges illúzióban, hogy majd képes lesz legyőzni a kort, a betegséget és a halált. Ugyanakkor ez a darab a tragikus családi farceok drámai költeménye is, kiváló partitúra a színészek számára (a Fédrát játszó Csákányi Esztert, Scherer Pétert Thészeusként és Jaskó Bálint Hippolütosztát jegyeztem meg magamnak).

Martin Sperr *Vadászjelenetek Alsó-Bajorországból* című drámáját Alföldi Róbert vitte színre a Nemzeti egyik nem szokványos terében, a Festőműhelyben. A lenyűgöző előadásnak könnyen megbocsátom a befogadással járó kényelmetlenségeket is: az öt méternél is magasabb teremben, ahol két fal között vasgaleria húzódik, fűrészporral tömött zsákokon ül a közönség, mint valami karámba összeterelt juhnyáj, a cselekmény pedig körülöttük zajlik. Igazi merénylet a gerincproblémás nézők ellen. Az 1966-ban írt dráma szinte egy bezárt térben játszódó minieposz, amely álszentségről és erőszakról, marginalitásról és nyomorék gondolkodásmódról, xenofóbiáról, homofóbiáról és erőszakos hazugságról szól egy elfelejtett falu kontextusában, a szegénységtől és a második világháború okozta zavaroktól szétzilált Bajorországban. Az igen összetett szöveg a minálunk nagyon ritkán

előadott (és előadható) drámák egyike, és nemcsak azért, mert a keletkezése idején mi teljesen le voltunk maradva a közép-európai drámaíráshoz képest, hanem azért is, mert a hetvenes évek német drámái és filmjei nem találtak a román művészet terén megfelelően laza, felkészült és nyitott közeget az expresszionizmushoz és posztexpresszionizmushoz. Alföldi Róbert „állomásokra” szervezett előadása élénk és mélyen megindító, benne egy olyan edzett színészi csapattal, akár egy svájci óra (nem tudok egyéni színészi teljesítményeket kiemelni, mert nem szeretnék bárkivel is igazságtalan lenni; külön cikket kellene írnom egyenként mindenik szereplőről). A pszichológiai színház igencsak sajtóságos esztétikai elegye ez, olyan naturalizmussal, hogy kiráz a hideg a félelemtől és iszonyattól, felejthetetlen képi expresszionizmussal. Az óriási csarnok kegyetlen fényében, szinte váltások nélkül és minden mesterkéltéssel nélkülözve zajlik a történet, felforgató crescendóban, a szarkazmustól a tragikusig és vissza – ez a legjobbféle katartikus színház.

És végül láttam a *Szégyent* is, a Proton Színháznak a Trafóban, a függetlenek kedvenc kulturális centrumában játszott produkcióját, amely nem más, mint Mundruczó Kornél szabad adaptációja a Nobel-díjas dél-afrikai J. M. Coetzee regénye nyomán. Annak idején elolvastam a regényt (románul ügyetlenül fordították a címét), láttam Steve Jacobs 2008-as filmváltozatát, amelyben John Malkovich játszotta a lánya dél-afrikai bungalójába menekült irodalomprofesszort, aki tehetetlen azzal szemben, hogy a lányát a gettó kamaszai megerőszakolják, majd kénytelen saját traumájával foglalkozni. Volt tehát valamilyen könyvszagú sejtelmem arról, hogy mire számíthatok. De nem emlékszem, hogy valaha is lett volna ilyen ellentmondásosan nyomasztó színházi élményem, amikor az erőszak, a hátborzongatás, a groteszk és a katarzis már-már az elviselhetetlenségig összekeveredjen, úgy, hogy a végén egyrészt bűnösnek érzem magam, amiért nem mentem ki (mint ahogy mások megtették), másrészt hálásnak, hogy maradtam, hogy végül félénken gondolataimba zárkózzak. De erre a provokatív előadásra még visszatérek.

Megjelent: *Observatorul cultural* (Románia),
2013. március, 667. szám

Maria Žarnescu, yorick.ro

Elsősorban színészi adottságokra támaszkodott Andrei Șerban is, aki a budapesti Nemzeti Színházban Tony Kushner *Angyalok Amerikában* című munkáját vitte színre, ezt a kilencvenes évek elején egyszerre vitatott és díjazott művet. A problémáktól nem teljesen mentes bemutató a múlt év őszén volt, ezeket viszont felülírta az előadás hatalmas nézői sikere. Ez nemcsak a szöveg megkérdőjelezhetetlen művészi minőségének köszönhető, de a rendező és a színészek érdeme is, illetve annak tulajdonítható, hogy egyes események és történések *hic et nunc* hasonlóak, ettől pedig nem lehet érzelmileg eltekinteni.

A főszereplő Prior Waltert (az AIDS-es meleg férfit) a Nemzeti (még regnáló) igazgatója játssza, az ismert színész és rendező Alföldi Róbert, aki maga is rend-



1.

Schiller Kata felvétele



2.

Székáróssy Zsuzsa felvétele



Székáróssy Zsuzsa felvétele



4.





Dusa Gábor felvétele

3.

1. Egyszer élünk (Nemzeti Színház)
2. Übű király (Maladype)
3. A pitbull cselekedetei (Trafó)
4. Szóroló szóra (PanoDráma, Nemzeti Színház)
5. Kaisers TV, Ungarn (Pintér Béla és Társulata)
6. A mi osztályunk (Katona, Kamra)
7. Vadászjelenetek Alsó-Bajorországból (Nemzeti Színház)

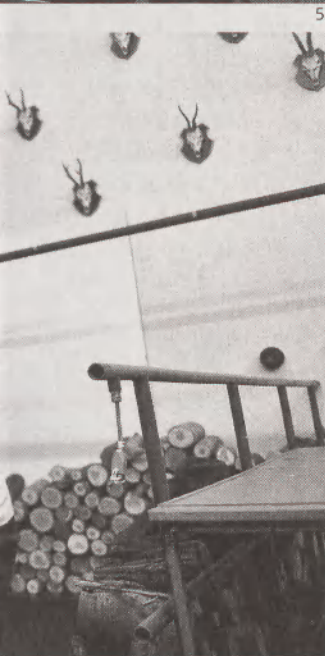


Schiller Kata felvétele

Szkárosy Zsuzsa felvétele



6.



Schiller Kata felvétele

kívül vitatott személyiséggé vált az elmúlt öt évben, amióta átvette ennek a magyarok számára szimbolikus intézménynek a vezetését. A politika felől az a vád érte, hogy „hazafiatlan”, hogy olyan előadásokat népszerűsít, amelyek „a magyarok hitelét rongják”, hogy „vandalizmus és obszcénkodás folyik az ország első színpadán”; ügyében számos interpellációt nyújtottak be a kormánynak, mellette pedig tüntetéseket szerveztek. (Az egyik botrány 2010-ben történt, amikor az igazgató bérbe akarta adni a színházat a Román Kulturális Intézetnek december elsején, Románia nemzeti ünnepén. A belpolitika nyomására viszont vissza kellett vonnia a beleegyezését...) Valójában azonban az elmúlt öt év a Nemzeti Színház legtermékenyebb időszakát jelenti, amelynek folyamán sikerült újra művészileg is szimbolikus intézménnyé válnia. És ez éppen Alföldi jövőbe látó és non-konformista menedzsmentjének köszönhető – a kritikus Jászay Tamás egy kapitányhoz hasonlította, aki feszülten és furfangosan kormányozza a jéghegyek között a hajóját. (Egyébként a Nemzeti új épülete, amelyet 2002-ben adták át, és a Duna partján fekszik, posztmodern architektúrájával valóban egy, a vízzel szembeszálló hajót imitál.) A közönség érezhetően gyarapodott, és nyilvánvalóan megfiatalodott, a műsor pedig sokkal változatosabb lett. Megmaradtak a klasszikus magyar darabok (bár igen kis számról van egyébként is szó), de a rendezések már nem altatják el a közönséget. Mindemellert pedig meg-

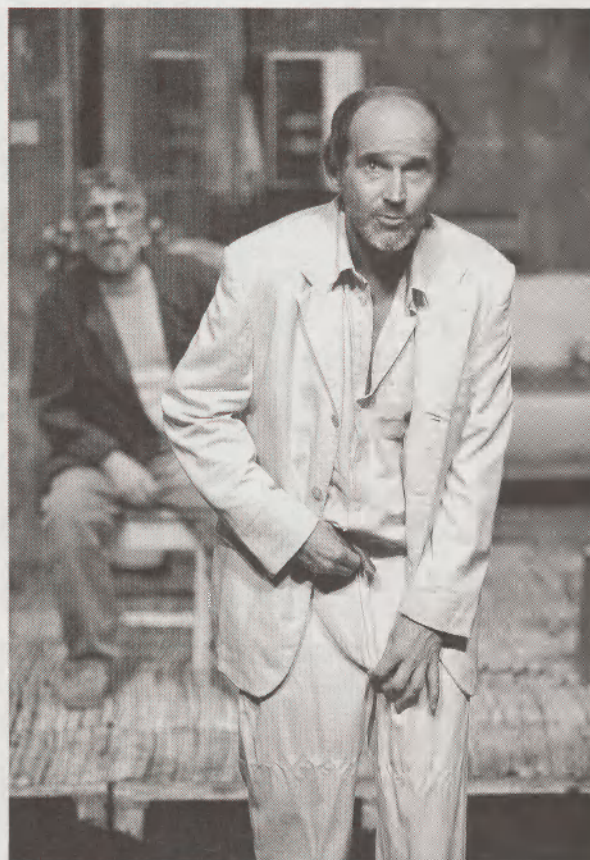
jelentek olyan darabok, amelyek a tolerancia problematikájával foglalkoznak (legyen szó bármilyen területről), és komoly kérdések elé állítják a kortárs magyar társadalmat. Nem sok színház teszi ugyanezt. Új színházi terek létesültek, drámaírói projektek indultak el, és sor került a sokat áhított beszélgetésekre is az alkotók és a közönség között. Mindezek ellenére a jelenlegi kormányzat megtagadta Alföldi Róberttől az újabb mandátumot, és helyette egy konzervatív politikai irányultságú igazgatót nevezett ki. Alföldi küldetése az évtizeddel véget ér, és sok színész is elhagyja vele együtt a „hajót”.

Ilyen körülmények között természetesnek tűnik, hogy Budapesten ma Tony Kushner szövegének nagy sikere van, hiszen vele választ lehet keresni a magyar társadalom jelenlegi problémáira, a demokrácia újradefiniálására és annak a krízisnek a megértésére is, amelyen ez a demokrácia éppen keresztülmegy. Az *Angyalok Amerikában* színházi diptichon *Meleg fantázia nemzeti témára* alcímmel, amelynek a teljes színrevitele körülbelül hét órát venne igénybe. A szerző beleegyezésével most először játsszák egyetlen előadásban, mintegy négy óra leforgása alatt. A *Közeleg az ezredforduló* címet viselő első rész (amely 1993-ban Pulitzer-díjat kapott) a nyolcvanas évekbeli Egyesült Államok „nemzeti állapotáról” szól. Faji, vallási, politikai kérdéseket vet fel, amelyekkel az ország Ronald Reagan elnöksége alatt szembesült, egy olyan időszakban, amikor a HIV-vírus influenzaként terjedt. A szereplők megpróbálják (újra) megtalálni a létezés értelmét egy olyan világban, amelyet láthatóan elhagyott az Isten. Egyesek elbukják a harcot az élettel vagy saját magukkal szemben, mások – az erősebbek – túlélnek, és győznek az igazság, a jóság és a hit segítségével. A második rész, a *Peresztrojka* (Tonydij, 1993) szervesen egészíti ki a történetet: a kortárs Amerika képét mutatja be, amelyet Kushner képzelet és valóság elegyének látat, annak komikus és tragikus oldalaival együtt. Angyalok és történelmi személyiségek, kitalált karakterek és víziók jelennek meg a színen, együttesen cáfolva hagyományos elképzelésünket a „valóságról”.

„Az *Angyalok Amerikában* olyan, mint egy érmével működő zenegép: mindent meg lehet benne találni a mai világ problémáiból. A család és vallás igazságait és hazugságait, egzisztenciális válságot, a szexuális identitás problematikáját, az istenséggel való kapcsolatot és Isten hiányát, a párkapcsolati hűséget, karriert és kompromisszumot, politikát, ózonlyukat és az ezredforduló világvégi lelkületét, AIDS-et, rasszizmust, hiányzó szülőket, magányt kettesben és fizetett barátságot...”²

A zenegép struktúrája szerint alakítja az előadást Andrei Serban is, aki nemcsak saját széles körű amerikai színházi tapasztalataira támaszkodhat, de a Nemzeti csapatának mély ismeretére is, hiszen egyszer már dolgozott velük Csehov *Három nővére*nek színrevitelekor. A jelen produkció nyolc színész – Kulka János, Stohl András, Tenki Réka, László Zsolt, Alföldi Róbert, Udvaros Dorottya, Szabó Kimmel Tamás, Söptei Andrea – előadása, akik a szerző eredeti utasításai szerint több szerepet is eljátszanak (van nemcserés átöltözés is).

Ugyancsak követi az eredeti utasításokat a cselekmény ritmusa, a színpadtechnika és a díszlet is. Ez utóbbi minimális, a képek gyorsan váltják egymást (a színészek segítségével), fantasztikus pillanatok válnak láthatóvá a színházi illúzió és a színpadi gépezetek összjátéka által. A szinte teljesen csupasz tér Izsák Lili díszlettervében cirkuszi arénát formáz, amelyet hosszú, sugárban elhelyezett neonfények világítanak meg. „Az amerikai álmot” – ha és amennyire létezik – egy vörös bársonyfüggöny háttere előtt játszódnak, mint a Las Vegas-i esküvők. A körhinta-teret különféle keringő elemek szabadítják fel; az egyenlő távolságban elhelyezett vasrudak között pedig a saját történeteikkel a szereplők forgolód-



nak. Néha úgy kapaszkodnak ezekbe a rudakba, mint valami utolsó menedékbe.

Az eposzt Serban és a színészek parodisztikus, ironikus és önironikus hangszerelésben bontakoztatják ki, a komikum és tragikum, pátosz és ráció, próza és líra elegyében, sajátos amerikai, zsidó, homoszexuális és általános emberi jelleggel. A barátság, szerelem, hit, betegségek, hibák, tehetetlenségek és remények védőbeszédeit olyan finoman adagolják, hogy véletlenül se vegyük magunkat komolyan. Úgy, mint Brechnél, akiből maga Kushner is táplálkozik. De muszáj meghatódunk Prior/Alföldi lélegzetelállító monológján: „Több életet szeretnék. Kell. Szörnyű idők voltak, és vannak emberek, akik sokkal rosszabbat is megélték, de... látod, mégis élnek. Akkor is, ha több rajtuk a seb, mint a bőr, ha megégtek, ha szenvednek, ha legyenek petéznek a gyerekeik szemébe, akkor is élnek. Ha van egyetlen csepp remény, akkor az életben maradás a legjobb, amit tehetek. Áldj meg! Több élet kell.”³ Az előadás végén a közönség hosszú percekig állva tapsol. (És biztosít-

² NISTOR, Ana-Maria: *O epopee contemporană. Cele mai frumoase 100 piese de teatru povestite pe scurt*. Editura Orizonturi, București, 2012, 434. (Az én fordításom.)

³ KUSHNER, Tony: *Angels in America, Part 2: Perestroika*. Theatre Communications Group, New York, 1996, 133. (Előadásszöveg Szálinger Balázs fordítása alapján.)



Schiller Kata felvételei

Szégyen (Proton Színház)

hatom önöket arról, hogy ez egyáltalán nem szokás a magyar színházban.)

Bár a showcase legutolsó napján játszott *Angyalok Amerikában* csak egy példája a színház kritikus szerepének a mai Magyarországon, de valószínűleg a legészontóbb a példák közül.

Forrás: <http://yorick.ro/ingeri-in-budapest/> (Románia)

Fordította: Adorjáni Panna

Maciej Nowak, e-teatr.pl

Két előadást érdemes felidézni. A Katona József Színház *Anamnesis* című darabja Bodó Viktor rendezésében rendkívül humoros bohózat a magyar egészségügy hanyatlásáról és az abban közreműködő nyakendős politikusokról, akiknek hitvallása nem más, mint a költségek megnyirbálása és a nacionalizmus. A másik a Pintér Béla rendezte *Kaisers TV, Ungarn* a Székényben, a népek tavaszának ironikus látomása, melyben a nemzeti hősök, Kossuth Lajos és Petőfi Sándor tévés celebekké válnak. A program további része meglehetősen unalmas volt...

Fordította: Nyilas Ágnes

Jonathan Levi, The New York Times

Az általában visszafogott budapesti közönség minden este állva tapsolja meg Alföldi Róbertet az *Angyalok Amerikában* című darabban nyújtott alakításáért. A Nem-

zeti Színház igazgatója az AIDS-ben szenvedő hős szerepében túléli a betegséget, azt, hogy a szerelme elhagyja, és hogy meglátogatja egy igazi angyal, aki – nyilván nem véletlenül – meglehetősen hasonlít a Hősök terén található, Gábrriel arkangyalt ábrázoló szoborra.

A Reagan-korszakban játszódó darabot két évtizede mutatták be a Broadwayn, és bár tele van csak az amerikai kontextusból érthető utalásokkal, a produkció alighanem minden idők egyik legnagyobb színházi sikere Magyarországon. (Már a júniusi előadásokra sem kaphatók jegyek, legfeljebb az ár többszöröséért a fekete-piacon.) Ennek ellenére július 1-jétől egy olyan ember váltja Alföldit az igazgatói poszton, aki megfogadta, hogy irányítása alatt a Nemzeti vissza fog térni magyar gyökereihez, és hogy fel fogja szenteltetni a színházat.

„A színház akkor lehet időálló, és akkor szólít meg sok embert – mondta Tony Kushner, a darab írója, amikor először hallott a budapesti produkcióról –, ha nem kizárólag a provokáció céljából hozták létre.” Az *Angyalok Amerikában* nem pusztán propagandadarab, mely az AIDS-ellenes kutatásokra fordított támogatások növelését követeli, vagy a Capitolium ajtaján dörömböl. Ennek ellenére lehetséges, hogy az Alföldit és a kollégáit ünneplő ováció nem annyira a darabnak vagy az előadásnak szól, hanem inkább politikai demonstráció – angyalkeresés, ha máshol nem, hát a színházban.

Megjelent: *The New York Times*, 2013. április 4.

Jim O'Quinn, American Theatre

Az *Angyalok Amerikában* volt a hab a tortán a nyolcnapos showcase programjában, melyből nem aratott minden előadás osztatlan sikert a külföldi vendégek körében.

Az Örkeny Színház Dürenmatt hatvanas éveiben írt *János királyát* állította színpadra. A darab ironikus elrugaszkodás a shakespeare-i változattól, s a szilaj humorú előadás alattomos, a túlélésért foggal-körömmel harcoló politikusok gyűlevész hadát mutatja be; az öltönyös szereplők a nézők sorain keresztül törve csörtetnek a színpadra.

Alfred Jarry *Übü királya* természetesen terepe lehetne a hatalmi klikkek kipellengérezésének, ám a Maladype (cigány szó, jelentése 'találkozások') tehetséges, fiatal rendezője, Balázs Zoltán ennél sokkal tovább ment. Mindössze négy színésszel, rendkívül eszköztelenül, de roppant energikusan állította színpadra a darabot egy fehérre meszelt falú lakásban, ahova egyszerre negyvenöt néző fér be.

Egy másik tehetséges, független csapat, a HOPPart Társulat, mely a budapesti Színművészeti Egyetem első zenés színész osztályából alakult, a *Coriolanus* – hasonlóképpen fapados – értelmezését tűzdelte tele metaforáktól súlyos hangjegyeivel. A *Coriolanus*hoz hasonló klasszikusok újraértelmezésével a HOPPart és más fiatal magyar társulatok (csakúgy, mint lengyel és román társaik), úgy tűnik, érzékeny hangú örökössei annak a hagyománynak, melynek színháza évtizedeken át az elnyomók árnyékában, távoli analógiák és kerülő utak segítségével teremtődött meg. Az ilyenfajta színházban ideális esetben úgy fortyog a jelen a felszín alatt, mint a víz alá süllyesztett robbanóanyag sístergő kanóca.

A sötét és provokatív stílusáról ismert színházi és filmrendező, Mundruczó Kornél J. M. Coetzee *Szégyen* című regényének vad és túlfűtött adaptációjában az apartheid haszonélvezőit és (egyenlő mértékben) áldozatait nyársalja fel, s párhuzamot von az általa összehasonlíthatónak érzett magyar társadalmi dinamika és a dél-afrikai helyzet között.

Finomabban, érzékenyebben és ezáltal érzelmileg hatásosabban jelennek meg a szexuálpolitika és a kollektív bűnösség kérdései a Katona József Színház mesteri produkciójában, *A mi osztályunkban*. A kortárs lengyel szerző, Tadeusz Słobodzianek darabjának előadása sokkal gazdagabb módon tükrözi a magyar jelent, mint Coetzee Dél-Afrikája.

Megjelent: *American Theater*, 2013. május

Thomas Irmer, CriticalStages

Mundruczó Kornél *Szégyene* Lucy (Tóth Orsi) kegyetlen, csoportos megerőszkolásával kezdődik. A jelenet az elviselhetőség határán van, ám rögtön össze is foglalja a regény által felvetett bonyolult kérdéseket, s emellett kijelöli azokat a pontokat, melyek mentén az apartheid utáni Dél-Afrikától elvonatkozathatunk egy általánosabb érvényű, kortárs világba és annak minden embertelenségébe, visszaéléseibe és szégyenébe. Kérdés persze, hogy mennyire távolodunk el Dél-Afrikától, és hogy hova érkezünk ezen a földrajzi határokon átívelő színházi utazáson.

Az előadás saját nézőinek a világába jut el: még a mai Magyarországra való utalások nélkül is könnyű lenne dekódolni azt a mesét, melyben a valaha privi-

legizált helyzetben levő emberek (és az őket körülvevő rendszer) – az erkölcsi normák további degradálásával, avagy megszegésével párhuzamosan – olyanokra cserélődnek, akik nem sokkal jobbak elődeiknél. Mundruczó előadása elég erőteljes ahhoz, hogy Coetzee fikciójából átemelje a regényben felvetett problémákat a színház világába, ahol több a kérdés, mint a válasz, azaz minden reménytelen, meddő és kilátástalan.

A Coetzee művéből származó további motívumok, ha lehet, még szörnyűsebb világot tárnak fel. A kegyetlen megerőszkolási jelenetben elmosódik a határ ember és állat, emberi és állati között. A kóbor kutyák leölésének témája – ami miatt a regényt sokan poszt-humánusnak és nihilistának tekintik – valószínűleg az a pont, ahonnan nincs visszatérés, az a pont, ami a még értelmezhető társadalmi valóságban végbemenő, sokkoló erőszakon túl van. Mundruczó előadásában ez a legfontosabb motívum, s egyben alapja annak a kérdésnek, hogy a kutyák végtére is nem emberek-e, csak éppen jobbak, mint mi, s ezért válhatnak az áldozatainkká (miután évszázadokon át házőrzőként, vadásztársként, háziállatként és bizony, fegyverként is szolgálták az embert).

A színészek ugatása, a zene és egy igazi, szeretni való kutya festi alá a fenti problematikát, s helyezi bele az embert az emberin túlmutató antropológiai perspektívába. Az előadás természetesen nem a magyar (sem bármelyik nemzet, beleértve a dél-afrikait is) közönség emberi mivoltáról szól, hanem egy filozófiai kérdést fogalmaz meg esztétikai eszközökkel. Az agresszív módon, ugyanakkor finom filmes eszközökkel felépített színház önmagunknak szegezett kérdés. Megszégyenülésünk. Nincs kijárat.

www.criticalstages.org, 2013. 8. szám (megjelenés alatt)

Fordította: Rádai Andrea

Yun-Cheol Kim, The Korean Theater Journal

A Hungarian showcase 2013 látványosan bizonyította, hogy a színház társadalmi művészet. A magyar független színház főleg a holokauszt és a romákkal szembeni diszkrimináció társadalmi bűntudatának érzésével foglalkozott. A két legérdekesebb előadás ugyanakkor az *Übü király* és a *Szégyen* voltak, amelyek a felelősségvállalás kérdését indirekt módon tették fel.

Alfred Jarry darabját Balázs Zoltán rendezte meg a Maladype Bázis egyik szobájában; olvasatlan újságpapírkötegek segítségével mint drámai és scenikus közeggel, mely az emberi kommunikáció halálának vagy hiányának erős szimbóluma volt, négy színész bohóckodásával mutatta be a politikai hatalom korrump, kapzsi és érzéketlen természetét groteszk világunkban.

Mundruczó Kornél filmrendező egy dél-afrikai regényt vitt színre; a hard rock koncert, a kabaré és egy *in-yer-face* dráma keverékének ható előadás látványosan mutatta meg a kivételezett osztály morális válságát és marginalizálódását a szélsőséges és hatásos erőszak, valamint a színpadi meztelenség eszközeivel.

The Korean Theatre Journal,
2013. Summer (megjelenés alatt)

Zeynep Oral, Kemalistler

Budapest lakossága 1,7 millió. Évente az eladott színházjegyek száma is legalább 1,7 millió. Isztambul szégyenkezhet.

Napjainkban divatos jelenség a több országban is megrendezett „színházi kirakat”. Különböző országok szakértőit hívják meg a néhány nap alatt bemutatandó legsikeresebb előadásokra, így ismertette meg velük az ország kulturális életét. Remélhetőleg Törökországban is lesz hasonló kezdeményezés. A kétévente megrendezett Isztambuli Színházi Fesztivál részben hasonló, de ilyen jellegű rendezvényünk nincs. Nemrég a budapesti Hungarian showcase elnevezésű fesztiválon 7 nap alatt 30 előadást mutattak be, számos megbeszélésnek, konferenciának is helyt adva, Budapest Önkormányzata és külföldi kulturális központok támogatásával. 30 országból 100 főt hívtak meg, köztük engem is. Csak két napra tudtam csatlakozni, ezalatt hét előadást láttam.

Nagyon változatos volt a program, a klasszikusoktól a kísérleti produkciókig. A színház határait feszegető performansz-előadások tarkították a kínálatot. Zene, tánc, akrobaták, volt ott minden. Rendezők, színészek, előadások versengtek egymással.

Először Magyarország ragyogó független színházának, Pintér Béla Társulatának *Szutyok* című, több társadalmi réteg problémáját felsorakoztató darabját láttam. Beszél a legnagyobb magyarországi kisebbség, a romák helyzetéről, alkoholproblémákról, szenvedélyesen jeleníti meg a nők helyzetét, szeretet és gyűlölet kapcsolatát. A színészek, maszkok, kellékek és a zene hűen közvetíti a társadalmi tartalmakat.

Minden idők legérdekesebb előadását a Katona József Színházban láttam, *Ledarálnakeltűntem* címmel. A *per* című Kafka-regényt értelmezte újra és állította színpadra Bodó Viktor, felvonultatva a lét végtelen mélységeit. Erős hang- és fényeffektusokkal érzékelteti a brutális valóságot. A főhős ismeretlen erők ellen harcol, de a rendszer, amelyben él, nem teszi számára lehetővé, hogy elkerülje a véget. Saját hazám jutott eszembe, az egyetemes gonosz törvénye. Az előadás a groteszk Brecht-módszer, elképesztő, kétségbeejtő, ugyanakkor meglepően provokatív fordulatok rendkívül kreatív ötvözet.

A Maladype Színház *Übü királya* feltornyozott újságkötegek között játszódó, négy szereplős előadás, amely szóragoztatva bírálja az aktuális politikát, az improvizációhoz egy-egy kiragadott újságot használva. Ezernyi töredékből összeálló, fordulatossá, szóragoztató előadást láttam.

Megjelent: *Kemalistler* [napilap, Törökország], 2013. március 13.
<http://www.kemalistler.org/zeynep-oral-ya-sev-ya-terk-et.html>

Fordította: Szabó Nóra

tékkal párhuzamba állítható darabokat láthattunk.

– *Mi tetszett a legjobban és miért?*

– A *Szégyen* páratlanul kiemelkedő volt. Először is a miatt a már-már traumát okozó sokszerű hatás miatt, amit az előadás a nézőre gyakorol. Továbbá maga az eredeti regény adaptálási technikája, az audiovizuális betétek alkalmazása, mind lenyűgöző. Mundruczó az eredeti mű problematikáját, vagyis az emberi méltóság mibenlétének kérdését egészen sajátos módon, szívszaggató kegyetlenséggel interpretálva ragadja meg. Ebben rejlik az ő lenyűgöző eredetisége. Hihetetlen tehetség.

– *Mi okozott csalódást a showcase-en?*

– Lásd az első kérdésre adott választ.

– *Bármilyen értékelés, amit a showcase előadásairól adni szeretne?*

– Habár nem értékelése az egyes alkotásoknak, és így nem adekvát válasz a feltett kérdésre, de véleményem szerint, külföldi nézőként, még ha feliratoznak is egy adott alkotást, gyakorta a látottak formálják benyomásunkat, ítéletünket. Ha már eleve ismeri az ember a mű szövegét, igen fontos, hogy a vizuális érzékeink alapján tudjuk megítélni, milyen mértékben tekinthető önállóan az értelmezése, színrevitele. Ez természetesen nem feltétlenül jelenti azt, hogy egy vizualitásában erős előadásmód minden esetben előnyös volna, de a jó előadás mércéje az, hogy mennyire válik maga a néző is eggyé a színpadon megelevenedő vibrációval.

Ugyanakkor az, hogy ezúttal (az *Angyalok Amerikában*-t leszámítva) zömmel számomra ismeretlen, szövegcentrikus előadásokat láttam, tagadhatatlanul nehézséget gördített az alkotások megfelelő értelmezése elé.

Összességében azonban, ami leginkább megérintett a showcase három napja alatt, az a szervezők részéről tapasztalt elhivatottság, profizmus. Szívből hálás vagyok a nagyszerű munkáért, a résztvevők kellemes tartózkodásának biztosításáért. Japánban az érdekek ütközése miatt kivitelezhetetlen lenne egy ilyesféle program megvalósítása. Mégis, lelkesedéseket és kitartásokat bennem is elindította a tettekre vágyát. Ilyen értelemben is rendkívül ösztönzőleg hatott rám e pár nap. Így bízom abban, hogy a jövőben is megrendezik a Hungarian showcase-t, hogy minél mélyrehatóbb ismereteket szerezhessenek a magyar színjátszásról.

Date cikke a japán *Theater Guide* folyóiratban jelent meg 2013 májusában, mivel azonban lapunk nem kapott engedélyt a cikk közlésére, néhány kérdést tettünk fel Date asszonynak, aki volt szíves válaszolni.

Fordította: Hámos Eszter

Date Natsume, kulturális újságíró, Japán

– *Mi volt az általános benyomása a showcase-ról? Mit tart jellemzőnek a magyar színházra?*

– Alapjaiban véve a szöveghez hű, történetmondásra épülő, az angol, amerikai vagy akár japán színjá-

A SZÖVEGEKET VÁLOGATTA ÉS SZERKESZTETTE:
 TOMPA ANDREA

Átmenet

BESZÉLGETÉS KULKA JÁNOSSEL

– Néhány hónapja döntötted el, hogy otthagyd a Nemzetit, hamarosan az utolsó előadásotok is lemegy. Hogy érzed magad, amikor ebben az utolsó, „átmeneti” időszakban bemész a Nemzetibe játszani?

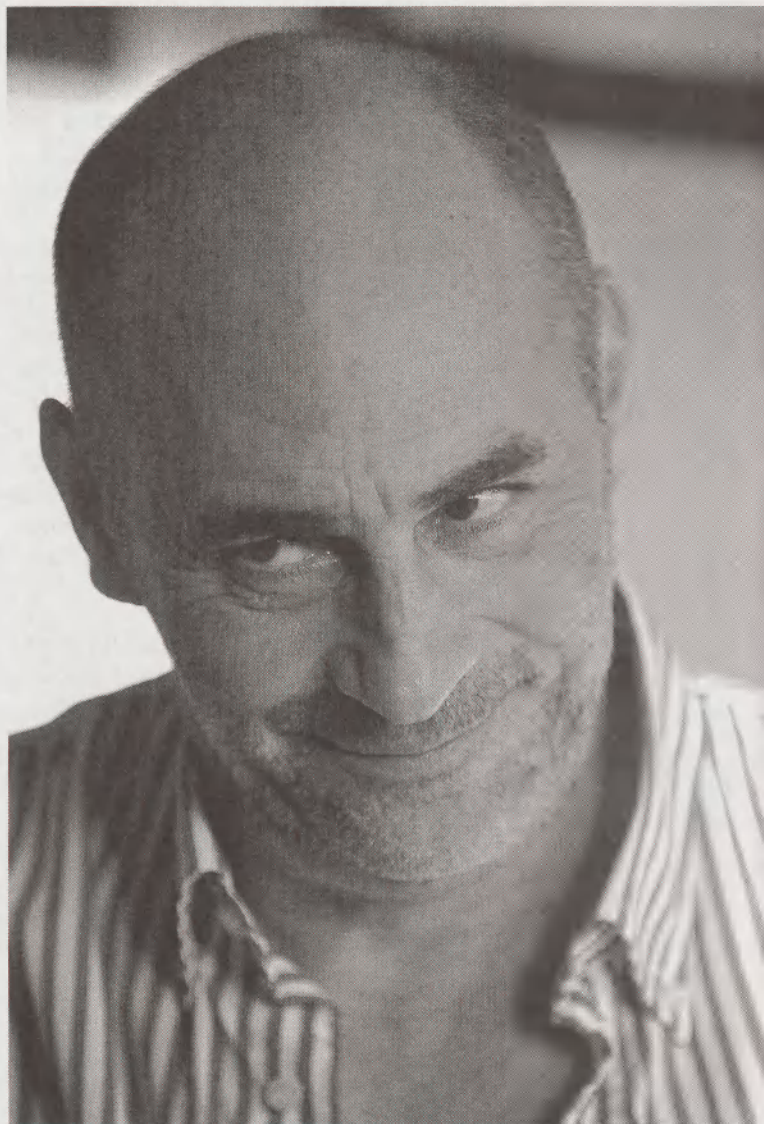
– Nem szeretem a hosszú átmeneteket. Ha valami eldőlt, jobb, ha annak hamar vége – ne húzzuk-nyúzzuk hónapokig: még mindig játszunk, még mindig állva tapsolnak a nézők, sírunk – ez így még sokkal fájdalmasabb... De persze nem teheti meg az ember, hogy feláll, és azt mondja, viszontlátásra – végig kell játszani a repertoárt. Ezek nehéz idők. Azon egyáltalán nem gondolkodom, hogy jól döntöttem-e, mert nem tudtam volna másképp dönteni. Mivel nem tesszik, ami történt, és megengedhetem magamnak, hogy ne maradjak a Nemzetiben, elmegyek, de nem vagyok hajlandó a helyzet áldozatának tekinteni magam. Ez nem egy meccs, amiben Vidnyánszky Attila győzött, mi pedig veszítettünk. Azt valahogy hamarabb feldolgoztam, hogy színészként mit jelent eljőnni a Nemzetiből, mit jelent abbahagyni ezt a fajta színházcsinálást. Most majd ki kell pakolnom az öltözőt, el kell búcsúznom azoktól, akik tíz év alatt a mindennapi életem részévé váltak: a kellékesektől, a büfésektől, a portásoktól – ez, az emberi része még nehezebb. Persze, a társulat elvesztése fáj a legjobban – lehet, hogy bizonyos kollégáimmal soha többé nem fogok egy színpadon állni, talán majd szinkronstúdiókban összefutunk, vagy filmforgatásokon, ha lesznek olyanok egyáltalán. Nagyon megszerettük egymást, és a döntés óta talán még közelebb kerültünk egymáshoz. Főleg mi, akik az *Angyalok Amerikában*-t játszunk, és estéről estére megéljük ezt az elképesztő, hisztérikus, nagyon megrendítő sikert. Közben persze hallok, ahogy az ott maradók megbeszélik: ki mit játszik jövőre, kinek milyen ajánlatot tett Vidnyánszky.

– **Hogy viszonyulsz azokhoz, akik a Nemzetiben maradnak?**

– Én nem azért megyek el, hogy bármivel szembeítsem a többieket. Ez mindenkinek a saját élete, a saját sorsa.

– **Hogy működik most a színház? Jelen van már az új vezetés? Tevékenykedik a miniszteri biztos?**

– A napi működésen nem látszik semmi: lázas munka folyik, próbálják a *Mephistót* és *Az ördög szekrényét*. Fekete Péterrel, a miniszteri biztossal egyetlenegyszer találkoztam, Vidnyánszky Attilával is csak egyszer beszélgettünk, európai emberek módjára. Azt hiszem, belátták, hogy nekik sem érdekük tovább nehezíteni ezt az amúgy sem könnyű helyzetet, főleg miután együttműködéssel találkoztak a színház – mind a gazdasági igazgatóság, mind a társulat – részéről.



Senki nem köpködött le senkit, senki nem gáncsolt el senkit a folyosón.

– **Szerinted melyik az Alföldi-korszak legértékesebb előadása?**

– *Az Egyszer élünk*. Amikor ott állunk a harmadik felvonásban, és arról beszélünk, hogyan ment tönkre minden a hazudozástól, az elhallgatástól – nekem euforikus élmény. Lenyűgöz, hogy ilyen nyíltan, ilyen egyenesen beszélhetünk arról, ami ma Magyarországon történik. Kaposváron éreztem ilyet utoljára, vagy akkor, amikor '88-ban a Vígszínházban vendégszerepeltünk Erdman *Az öngyilkos* című darabjával: szinte minden mondat után tapsolt a közönség, mert pontosan értették, hogy miről van szó.

Andrei Őerbannal is nagyon szerettem dolgozni, főleg a *Három nővér* próbái alatt. Egészen más volt vele a munka, mint addig bárkivel; nagyon színházi, nagyon szenvedélyes, nagyon végletes volt minden, amit a színészekről kért – örületesen élveztem, és nagyon szép előadás lett a *Három nővér*. Érdekes módon az *Angyalok Amerikában* nehezebben ment. Nagyon jól kezdődött, de aztán valahogy megrekedtem, és Andrei elkezdett elégedetlen lenni velem. Amennyire gondtalan volt a *Három nővér*, és mindig úgy éreztem, hogy pontosan értem Andreit, most valahogy nem értettem. Azt hiszem, könnyebbnek gondoltam a sze-

repet, mint amilyen. De nagy öröm játszani az előadást.

Alföldi Robi előadásait is mindig érvényesnek gondolom; szeretem azt, amiről és ahogyan a munkáiban beszél. A *Szent Johannát*, a *Hazafit nekünk!*-et és főleg a *Sirályt* nagyon szép előadásnak tartom – milyen jó, hogy ez maradt a végére. Nagyon nagy dolog, hogy olyan évaddal fejezzük be, amikor büszkén vállalhatjuk az összes előadást, amit játszunk. Szerintem az utolsó két évadban lett igazán jó színház a Nemzeti, és biztos vagyok benne, hogy még nagyon érdekes évadai lehettek volna az Alföldi-féle színháznak.

– Tetszett neked ez a nagyon határozott, elsősorban a társadalmi problémákra koncentrááló műsorpolitika?

– Nagyon. A színháznak az a dolga, hogy kritikus legyen, elemezzen, tükröt tartson – és ebben Robi az élen járt. Nyilván az élet is alá dolgozott: az elmúlt három, furcsa év gondoskodott róla, hogy mindig legyen miről beszélni. Nem is feltétlenül az igazgatóváltások miatt tragikus az, ami ma a magyar színházakban történik. Éppen az a legfájdalmasabb, hogy az aktuális kultúrpolitika szerint a színháznak nem az a dolga, hogy a világról, a máról beszéljen, hanem hogy szép legyen, szórakoztasson, andalítson – nem tudom, hogy ezt a hülyeséget mikor lehet majd elfelejteni. Olyan, mintha visszacsúsztunk volna a hetvenes évekbe. Mintha semmi sem változott volna, mintha egyáltalán nem okosodtunk volna ezek alatt az évek alatt, mintha nem tanultuk volna meg, hogy a színdarabokat másképp is lehet játszani. Fontos, jó színvonalú színházakat veszítünk el, és semmi új nem épül helyettük. Valószínűleg ez egy elkésett színházi rendszerváltás következménye is: sajnos mindenütt a világon az a helyzet, hogy egy kétmillió nagyvárosban csak három művészsínház van, ezeket tartja el az állam meg a főváros, a többi pedig szórakoztató, bulvárszínház – de nálunk nagyon durván, nagyon hirtelen jött ez a változás. Teljesen átrendeződött a színházi szakma – egyáltalán nem színházi szempontok szerint. Tragikus, hogy a politika ennyire belemászik a színházak életébe, és hogy politikai szempontok teljesen felülírhatnak alapvető színházi törvényeket. Nem tudom, mire nem figyeltünk oda, hogy ez lett a vége, de nagyon szomorú végignézni, ami zajlik, és fogalmam sincs, hogy helyre tud-e állni valaha is az, ami elromlott.

– A hosszú társulati létezés után mennyire tűnik félelmetesnek a szabadúzás?

– Valahogy nem félek a jövőtől. Egyszerűen nem vagyok hajlandó a jövőm miatt rettegni. Az, hogy a hatalmas színészetemet hurcoljam körbe a különböző színházakban, annyira nem lelkesít – olyan színész vagyok, akinek nagyon fontos, hogy legyen színházi otthona. De soha nem voltam még szabadúszó, talán bízom is magamban, és egyelőre minden jól alakul: május végén kezdem próbálni a *Hyppolit*, a lakájt Mohácsi Jánossal a Belvárosi Színházban, az ősszel pedig a *Chicagót* Bozsik Yvette-tel a Centrálban. Nagy kedvem van mindkettőhöz. Mindig nagyon szerettem többfelét csinálni, nem leragadni egy szerepkörnél, egyfajta szerepnél. Ahogy az angol színészek elmennek fél évre musicalt játszani, aztán Shakespeare-t próbálnak a londoni Nemzetiben. Az egyetlen félelmem az, hogy ne kelljen olyan munkákat elvállalnom,

amiket csak a pénzért csinálnék. Eddig megkímélt ettől az élet, nem akarom ötvenöt évesen elkezdni.

– Néha azért részt veszel a bulvárhoz közelítő produkciókban. Mi a mérce?

– Azt gondolom, hogy megvéd az ízlésem. A *Hat hét, hat táncra* gondolsz? Átirattuk Parti Nagy Lajossal, hogy ne legyen olyan szentimentális. Lehet, hogy így is sovány a történet, mégis van benne valami, amiért érdemes volt eljátszanom; frenetikus szórakoztatás, a szó legjobb értelmében, és nagy öröm Vári Évával, régi barátommal játszani. Különben sem sok darabot írnak ötvenöt éves meleg férfiakról és hetvenes évek nőkről.

– Majdnem ugyanannyi időt, egy-egy évtizedet töltöttél a három fontos társulatodnál: Kaposváron, a Radnótiban és a Nemzetiben.

– Az első, pécsi négy év is nagyon fontos volt – nem tudok pályakezdő színésznek ennél boldogabb indulást elképzelni. Szegvári Menyhért nagy ambícióval vetette bele magát főrendezőként a munkába, és született néhány olyan előadás, amire még ma is jó szívvel gondolok vissza. Az volt a baj, hogy túl magasra szaladtam. Az lett volna a következő lépés, hogy veszek egy szőlőt a hegyen, és Pécsen maradok életem végéig. De kezdtem érezni, hogy nem lesz jó vége annak, hogy mindig ugyanabban a közegben ugyanazokat a köröket futom, egyre kevesebbet várnak tőlem, és egyre több mindent hagynak rám. Kezdem érezni, hogy ellustulok, elkényelmesedem, és annyira megijedtem ettől, hogy amikor Babarczy László átjött vendégrendezni, majd hívott Kaposvárra, azonnal átszerződtem.

A nyolc év Kaposvár lett a biztos alapom a további évekhez. Ott tanultam meg dolgozni, próbálni, és ott tanultam meg túrni. Volt néhány olyan hét, hónap, amikor azt éreztem, hogy sem fizikailag, sem mentálisan nem fogom túlélni a próbaidőszakot. A pécsi évek után sokszor nagyon ridegnek tűnt nekem ez a fajta iskola. Sokszor éreztem elhagyatva magam. Nem szeretve. Azt hittem, hogy nem kellek, vagy legalábbis nem csinálom jól a dolgomat, míg végül megértettem, hogy a kérlelhetetlen szakmai szigorúságot kevertem össze valami érzelmi hülyeséggel. Rájöttem, hogy ha rendületlenül hajtják az embert, az maga a szeretet, és nem kell arra várni, hogy fogják a kezemet, simogassák a fejemet a próba után. Boldogság volt túllépnem magamon és ezeken a kétségbeesett időkön. Azt, hogy ez sikerült, nyilván azoknak a rendezőknek köszönhetem, akik bíztak, hittek bennem. Megerősödtem Kaposváron, és azt hiszem, valami nagyon lényeges dolgot értettem meg a színházról. Emlékszem, hogy amikor elszerződtem a Radnótiba, Babarczy László azzal engedett el, hogy nyugodt, mert tanultam annyit, hogy azt most már mindenütt tudom majd képviselni. És tovább is tudom adni.

A Radnótiban az első néhány év egészen elképesztő volt, jó előadások, nagy sikerek jöttek egymás után: Vallóval a *Háztűznésző*, a *Ványa bácsi*, a *Szerelem*, Zsótér első pesti munkája, a *Görög*, és a Csányi János-féle *Szentivánéji álom* is akkor készült, '94-'95-ben. Szóval nagyon sikeres lett a pesti bemutatkozásom. A kaposvári kemény drill után viszont furcsa volt a „liberáldemokrata” szemlélet a Radnótiban – hogy minden színész azt csinál, amit akar. Az első mun-

kám a Deák Krisztina rendezte *Szarvaskirály* volt, és emlékszem, a Kaposvárról hozott lendülettel mindenre akadt valami ötletem, nem foglalkoztam azzal, hogy ez másokat érdekel-e, soroltam a rendezőnek a kollégáknak szánt instrukciókat... Láttam, hogy ez megütközést kelt másokban, főleg szegény Bálint Andrásban – pedig csak azt akartam, hogy jó legyen az előadás. A színházon kívüli életemben sok minden történt a radnóti időszak alatt: beteg voltam a gerincemmel, műtöttem, építkeztem, de a színházban igazán boldog voltam; Vallóval, Jelessel, Zsótérral dolgoztam, és nagyon szerettem ott lenni. Lehet, hogy az utolsó két évet nem kellett volna megvárnom. Volt egy állandó harcunk András-sal: én úgy gondoltam, hogy sokkal többre érdemes a Radnóti társulata, vagyis nem tesszük olyan magasra a léceket, mint amilyen magasra egyébként tehetnénk. András konfliktuskerülőbb, megengedőbb, a harmóniát mindennél fontosabbnak tartja, és úgy éreztem, hogy a béke érdekében nem harcol eléggé bizonyos dolgokért. Úgy éreztem, hogy megváltozott a helyem a társulatban, visszacsúsztam egy nagyon jó helyzetből. Rossz érzés volt. Már az utolsó évad elején eldöntöttem, hogy elmegyek. Jött két-három rossz hónap, amikor nem kaptam semmiféle ajánlatot, de decemberben felhívott Jordán Tamás, és megkérdezte, hogy volna-e kedvem a Nemzetiben folytatni.

– Mi nem működött Jordánnál, és mi működött Alföldinél a Nemzetiben?

– Annyira más volt a kétszer öt év, mint amennyire különböző személyiségek ők ketten. Tamást a színházról mindig az események érdekelték, vagyis minden, amit a színház köré lehet szervezni, például hogy hogyan lehet állandó, intenzív kapcsolatot tartani a közönséggel. A rutinszerű színházi működés, azt hiszem, nem izgatta különösebben. Robira ennek pont az ellenkezője jellemző. Neki fontos a strukturált működés: egy színház délelőtt próbál, este játszik, és ez a legfontosabb dolga. Tamással sokkal barátabb volt a viszonyunk: ő végig inkább egy kedves, régi, kaposvári kollégám maradt. Robival egészen addig nem ismertük egymást, amíg meg nem érkezett a Nemzetibe. Ő olyan ember, akitől megtanulsz tartani. Kifejezetten vezető alkat, tud nagyon határozott, nagyon kemény is lenni; mindig harcosan képviselte a színház érdekeit, és nagyon becsültem az elszántságát. Amíg próbáltunk, mindig úgy éreztem, hogy nem elégedett velem. Nehezen mond jót, nehezen dicsér. Tulajdonképpen most, a végén kezdtünk többet beszélgetni.

– Amikor Jordán leköszönt, te kit akartál igazgatónak?

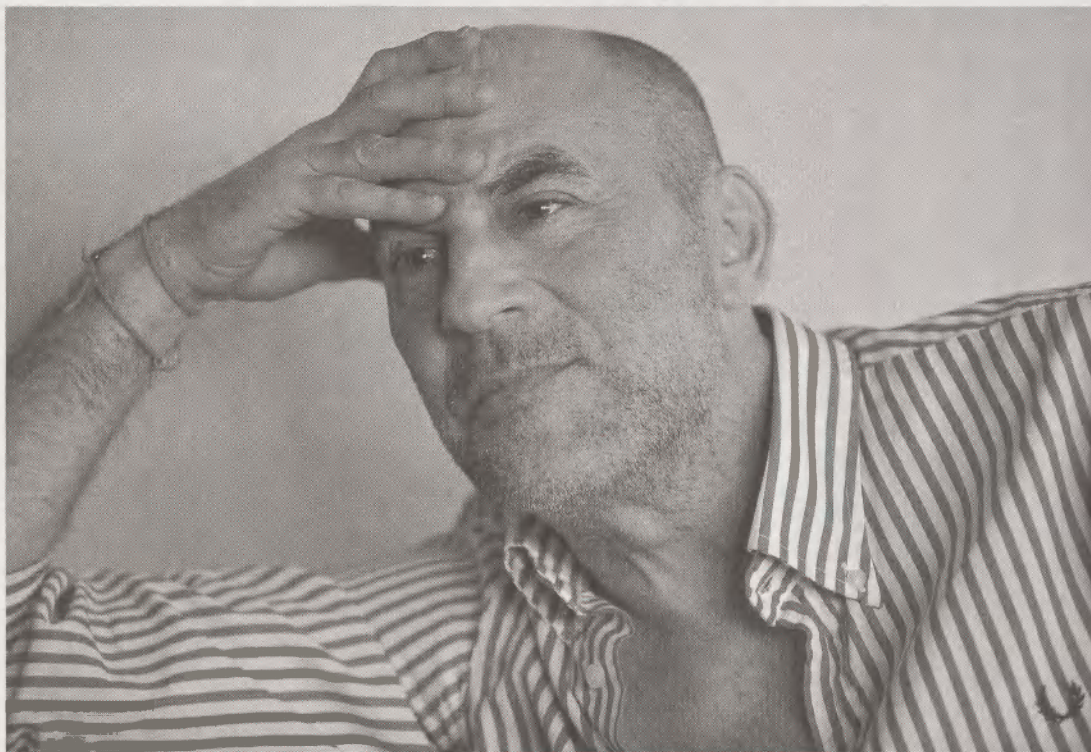
– Hudi Lászlót. Én voltam az egyetlen, aki Hudi és Imre Zoltán közös pályázatára szavaztam. Egy nagyon nyitott, mindenkit beengedő, utazó Nemzeti Színházat képzeltek el, ami nekem nagyon tetszett.

– A társulat kire szavazott?

– A legtöbben Balikó Tamásra. Nyilván mindenki szereti a nyugalmat, és egy olyan embert, akit már ismer, könnyebben elfogad maga fölé, mint egy ismeretlent.

– Később jött egy fordulópont, amikor Alföldi mellé állatok?

– Folyamat volt ez inkább. Az *Oresztész* volt az első közös produkciónk, jó munka volt, és aztán jött sor-



ban a többi. Minden igazgatóváltás nehéz időszak egy társulat életében, Robi is küldött el színészeket, és vett le – belülről jónak tűnő – előadásokat. De még ezt is jól csinálta. Nagyon határozottan. Haragudhatam volna rá, hogy azonnal levette a *III. Richárdot*, mert ki nem állhatta, pedig szerintem a mai napig játszhatnánk. De ízléstelennek tartottam volna harcolni az előadásért, és magamat sem akartam rossz helyzetbe hozni azzal, hogy megsértődöm. Ötvenéves, megbántott színészként gyűlöljem meg az Alföldit, mert levette a kedvenc darabomat? Ha nem tetszik neki, hát nem tetszik. Tudomásul vettem. Nem lehet egy ízléssel vitatkozni, és Robival amúgy sem érdemes vitatkozni, mert nagyon határozottan tudja lezárni a beszélgetéseket.

– Volt más döntése is, amivel nem értettél egyet?

– Nem adott fizetésemelést öt éven keresztül... Ha van vele kapcsolatos rossz emlékem, akkor az inkább valami szorongás: olyasmi, hogy tartok tőle a próbákon, nem értem pontosan, hogy mit akar... De nagyon szép emlék lesz ez az öt, sőt, tíz év. A második évadtól, a *III. Richárd* bemutatójától kezdve éreztem, hogy helyem lett a társulatban; mindent összevetve nagyon kiegyensúlyozott, nagyon egyenes tíz év

volt. A gyönyörű épület valószínűleg nem fog hiányozni.

– Most a Katonában próbálsz.

– Nyilván elsősorban szakmai döntés volt Zsámbéki Gábor részéről, hogy meghívott a Katonába – *A nép ellensége* szereposztásában ott állt üresen egy név, és én jutottam eszébe a polgármester szerepére –, de igazán szép gesztusnak érzem a részéről: kiemelt abból a zavaros, rémes pár hónapból, ami a Nemzetiben várt ránk. Mint amikor esel, és valaki utánad nyúl, vagy mint amikor egy gyereket kivesznek a rossz iskolából. Nagyon sok erőt ad ez a próbafolyamat ahhoz, hogy átvészeld a nemzetis helyzetet.

– Ezek szerint egyértelmű volt, hogy elfogadd a felkérést.

– A Nemzetiben játszottam volna még Mohácsinál *A velencei kalmárban*, de Alföldi és Mohácsi elengedtek. A Katonába is, Zsámbéki Gáborhoz is nagyon szívesen jöttem. A szereptől szinte függetlenül. Nagyon izgatott, hogy milyen lehet a Katona közelről. A Kaposvárról elszereződött kollégáimnak viszonylag egyenes útjuk volt a Katonába. Amikor eljöttem Kaposvárról, nyilván titokban én is arról álmodtam, hogy egyszer csak megszörren a telefon, és Zsámbéki ide szerződött – nagyon vágytam a Katonába. De – talán épp emiatt is – most kifejezetten félttem attól, hogy a híres, nagy Katona József Színházban nem leszek elég jó. Örökös megfélemleni akarás dolgozik bennem.

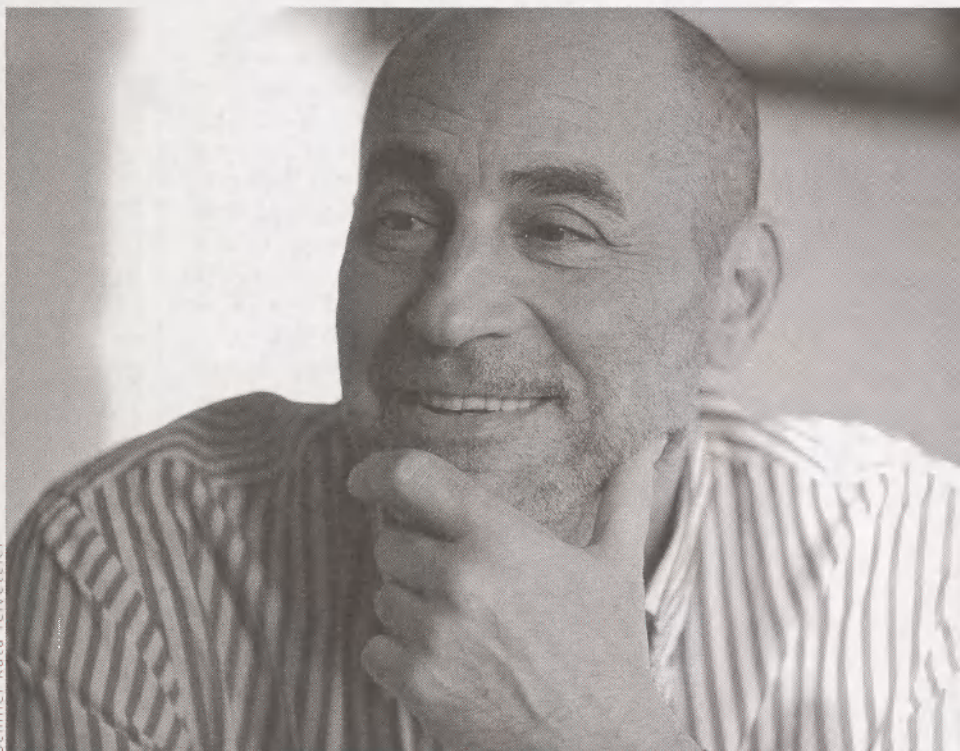
– És?

– Olyan az egész, mint egy hazatalálás. Természetes, magától értetődő a Zsámbéki Gáborral való munka; nagyon jó élmény. Ismerős a módszere, Kaposváron is így dolgoztunk: a színész mutat, javaslatot tesz, a rendező pedig hozzászól – Zsámbéki is mindig arra kíváncsi először, hogy a színész hogyan közelít a jelenethez, és azt próbálja összeegyeztetni a saját elképzelésével. Alföldi Robi módszere például egész más: felépít egy konstrukciót, összeáll a fejében egy kép arról az alakról, akit látni szeretne – a színésznek egy kész figurába kell belebújni. És a Robi nem nyugszik addig, amíg nem látja olyannak azt az alakot, amilyennek elgondolta. Én ilyen értelemben nem tartom magam ügyes színésznek: amíg nem érzem úgy, hogy egy mozdulat vagy gesztus „az enyém”, nagyon nehezen csinálom meg. Az a módszer, amivel most dolgozunk, azt hiszem, jobban inspirál. Nagyon élvezem, hogy Zsámbéki hagy próbálni; nem a tegnapi megoldásaimat akarja viszontlátni, hanem nyitott minden újra. Nagyon régen dolgoztam olyan rendezővel, aki nem utasít, hanem javasol. A múltkor elcsíptem egy mondatát: a színész úgyis azt a megoldást választja, amit a leghitelesebbnek tart – tehát egy jó ösztönű színész addig nem nyugszik, amíg nem teszi tökéletesen szervessé az instrukciót. Hogy balra menj, jobbra vagy középre, az kevésbé érdekli – a gyakorlott színészek ezt úgyis megoldják maguk között. Nincs semmiféle „térképészet”. Sosem

jövök szorongva a próbára, nagyon szeretek így dolgozni.

– A partnereid is inspirálnak?

– Persze. Az ember mindig látja magát a kollégái tekintetében – ebből érti meg a leginkább, hogy jó vagy rossz felé tart-e a szerepében. A Katonában csupa olyan tekintetet látok, amelyek között biztonságban érzem magam. Mindenki nagyon gazdag személyiség, és a teljes személyiséggel van jelen a próbán; senki sem okoskodik, senki sem a tegnapi megoldásait ismétli. Nem véletlen a Katona jó híre: tényleg intelligens, nagyszerű színészekkel van tele. Ott áll velem szemben Fekete Ernő, aki szerintem olyan, mint



Schiller Kata felvételei

egy nagyon jó angol színész: a mesterségbeli tudását valami lenyűgöző természetességgel használja. Teljes hittel és odaadással végzi a munkáját, de nálam sokkal egészségesebben, sokkal józanabban kezeli a színészlétet: meg kell tanulni a szöveget, ki kell vele állni, ez mindennek az alapja. Én régebben mindig belemelegültem egy-egy lelkiállapotba, és abból igyekeztem fogalmazni – de persze ahogy öregszem, rájövök, hogy nem érdemes belebetegedni.

– Politizálsz a polgármester szerepén keresztül?

– A politika és a közállapotok miatti düh afelé hajtja az embert, hogy megpróbáljon minél pontosabban fogalmazni a színpadon, és igyekezzen minél felismerhetőbbé tenni azt, akit játszik. Szemtelen dolog ez Ibsennél, mert annyira aktuális a darab, annyira találkozik azzal, amiben élünk... Amikor összecúsúzik a színház az élettel, az az élet szempontjából tragikus, de a művészet szempontjából fantasztikus.

Figyelem a tévében, hogyan lehet annyira eszköztenül és olyan meggyőzően hazudni, ahogy tényleg csak a politikusok tudnak. Arcok, arckifejezések, gesztusok vannak a fejemben a mai magyar közéletből; a kétely nélküli önteltség, cinizmus, győzni akarás. A polgármester a maga módján tehetséges: jó politi-

kus, csak épp rossz célok érdekében hatékony. Ezt próbálom, amennyire lehet, minél kevesebb eszközzel eljátszani. Nyilván sérült ember ez a szegény polgármester: a testvére azt mondja róla, hogy egyedül él, és csak a politika érdekli – nagyjából el lehet képzelni az életét. Számomra az is elképzelhetetlen, hogy valaki a saját testvérével ilyen viszonyba tudjon keveredni. Ugyanaz történik, mint ma Magyarországon: egy politikai nézetkülönbség képes kettészakítani egy családot, egy életre elszakítani egymástól két testvért.

Természetesen összezseng a darabban az is, amit a nyilvánossággal, a szabad véleménynyilvánítással kapcsolatban megélünk. Engem mindig a hatalom „akarnoksága” háborít fel leginkább, mert annyira irtózom mindenféle agressziótól és minden olyan helyzettől, amit nem lehet emberek módjára megbeszélni. Elszomorít, hogy egy demokratikus berendezkedésű országban cenzúrák működnek, és nem halathatja a hangját az, akinek egy kicsit is más véleménye van a rendszerről. Van ebben valami idiotizmus. Tele van a világ olyan emberekkel, akiknek nem tetszik a saját kormányuk, de más országokban ez nem von retorziót maga után. Nálunk viszont ellenséggé tekintenek arra, akinek nem tetszik a kormány, és igyekeznek elvenni tőle a nyilvánosságot.

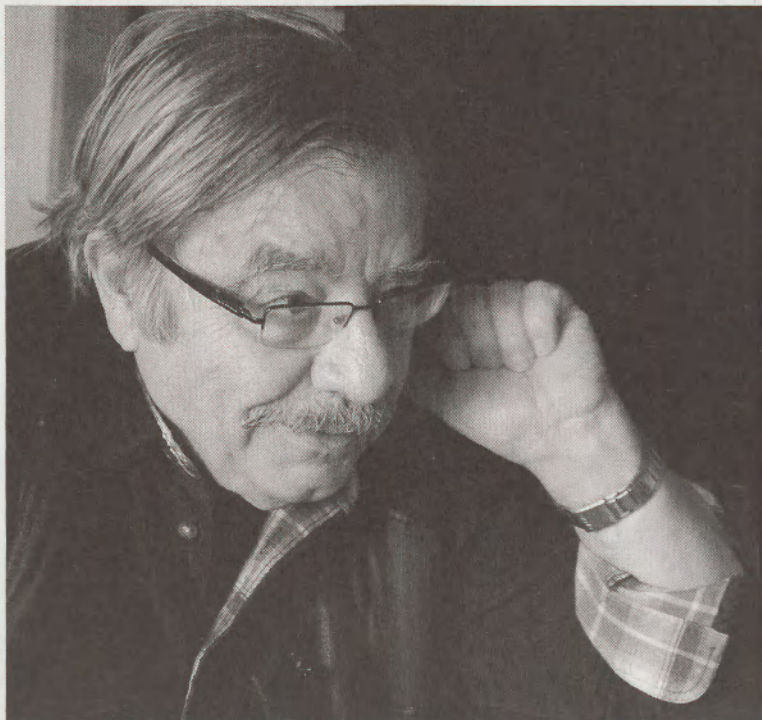
– Ért valaha atrocitás amiatt, hogy politikai ügyekben hallattad a hangodat?

– Nem. Attól eltekintve, hogy néhányan nyilván elfordultak tőlem, és kaptam egy-két szemét levelet, soha. Nyilván senkinek sem érdeke egy olyan hír, hogy a Kulkát megverték, mert ott volt a Millán. Nyitott autóm van, és sosem jut eszembe, hogy felhúzzam a tetőt; nem félek, hogy esetleg beszól vagy beköp valaki. Nem vagyok hajlandó félni. Néha elgondolkozom azon, hogy hogyan úszom meg. Talán annak köszönhetem, hogy soha nem vagyok ellenséges. Vagy annak, hogy színészként szeretnek. A koncertemen a nézők fele nyilván Fidesz-szavazó – de megveszi a jegyet a Kulka Jánosra, eljön, meghallgat... a többi pedig az ő dolga. Szíve joga az is, hogy ne szeressen. Az azért érezhető, hogy kevesebbszer kérdezik meg a véleményemet, ritkábban nyilatkozom. Az MTVA-ba két éve nem hívnak. Igaz, hogy a Nemzeti Színházban volt azóta nyolc bemutatóm, és azelőtt ki sem lehetett vakarni a Kunigunda utcából, alig győztem lemondani az interjúkat... Most meg úgy tűnik, nem szerepelhetek semmiféle közszolgálati médiában, sem tévében, sem rádióban. De a Nemzeti Színház sem. Szerintem az utóbbi néhány évben egyetlen kulturális hír sem szólt a Nemzeti Színházról. Szaladgálhatsz a Klubrádióba, ha van kedved. Érdekes, hogy ezt meg lehet csinálni. Meg nem történté lehet tenni bemutatókat. De esténként az a hatszáz ember mégiscsak ott van a Nemzetiben, tehát mégsem tudják fentről meg nem történté tenni, hiába igyekeznek.

Az interjú 2013. április 15-én készült.

Április végén Kulka János a Katona József Színházba szerződött.

Beszélgetések a kritikáról



BABARCZY LÁSZLÓ

– Hogyan találkozott először a kritikával?

– Az első nyilvánosság elé került rendezésem 1965-ben Büchner *Leonce és Lénája* volt, a darab magyarországi bemutatójaként. Ez tudvalevőleg arról szól, hogy Leonce hiába lázad, hiába próbál megszökni, végül ugyanott köt ki, ahonnan elindul, ugyanazt a nőt veszi el, aki elől el akar menekülni, és így tovább, tehát a világ egy csapdászterű hely, ahonnan nem lehet meglogni, és mint ilyen, elég unalmas. Egy működő előadás volt. Az első kritika már nem emlékszem, melyik lapban jelent meg: egy virgonc ifjú hölgy írt dühödten ellenséges szöveget arról, hogy korunk embere a két végén égeti a gyertyát, és Babarczy László unatkozik. Hamar el kellett döntenem, hogy komolyan veszem-e a kritikát vagy sem – ezek után arra jutottam: nem. Ezt a döntést később több minden is megerősítette. Aztán hamar megértettem, hogy mi, végzősök a kritikai élet alvilágával találkoztunk.

A sorozat korábbi beszélgetései: Tasnádi István és Pelsőczy Réka (2013. január), Novák Eszter és Goda Gábor (február), Söptei Andrea és Gáspár Ildikó (március), Térey János és Balog József (április), Gergye Krisztián és Adorjáni Bálint (május).

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE: TÖRÖK TAMARA

– **Hogy érti azt, hogy alvilág?**

– Hát, bármilyen hihetetlen, voltak hölgyek, akik azzal zsaroltak minket, hogy menjünk el velük, és akkor jót írnak. Így az osztályunk vizsgáiról megjelent hivatalosnak mondható kritikák tökéletesen fordított értékítéletet mutattak. Akkor is nyilvánvaló volt, azóta pedig konkrétan bebizonyosodott, hogy akiket ott agyondicsértek, egyikből sem lett rendező, ellenben a lepocskondiázottak jelentős rendezők lettek. Később találkoztam komoly, felkészült és érzékeny emberekkel, készültek is fontos elemzések, interjúk a munkáinkról. Nem láttam bele az újságírók világába, de az akkori magyar kritika átlagszínvonala nem volt nagyon magas, eltekintve néhány kompetens embertől.

– **A néhány kompetens ember hol készült fel? Mitől volt jobb?**

– Valószínűleg bölcsészek voltak, bár tudok jó kritikusokról, akik éveken át dolgoztak színházban. Az a gyanúm, a munkakapcsolat segít megérteni a színházat – ha az ember nem kerül közel hozzá, sokkal nehezebben tudja megfejteni. A kritika gyakran tisztán irodalmilag közelíti a színházat, nem látja át a műfaj gyakorlati sajátosságait, ezért félreért, vagy fel sem fog bizonyos részleteket, netán magát a lényegi jelentést. A színházi élmény nem ugyanaz, mint az irodalmi, így a színházi jelentés sem ugyanaz, mint ami egy szövegelemzés alapján kiderül. Sokszor alig megfogalmazható, mit tartalmaz egy előadás, amelyben a szöveghez képest eleve sokkal több csatorna működik. Természetesen vannak érzékeny emberek, de vannak, akik vakok és süketek erre. Kritikát ettől függetlenül írnak. Ezért gondolom, hogy egy ideig tanácsos valamilyen kapcsolatban lenni a színházakkal, mert annak sajátos mibenléte tanulható a gyakorlatban.

– **Amióta rendez, változott a színház és a szöveg viszonya?**

– Nem hiszem. Inkább azt fedeztem fel idővel, hogy mennyire más egy színházi szöveg, mint egy irodalmi. Magam is irodalom iránt érdeklődő fiú voltam, de az egy folyamat, ahogy az ember belelát, beletanul a színházi eszközök öntörvényűségébe, és mindinkább kiderül, ez egész másképpen működik, mint ahogy azt írott szövegek alapján gondolhatnánk. Vannak egyébként erről szóló kitűnő írások, ilyen például Charles Dullin francia színész, rendező, társulatvezető részben memoár-, részben tanulmányköte, amelyből a Korszerű Színház sorozatban meg is jelentek részletek. Írásának egyik emlékezetes részlete, amikor arról beszél, a vaudeville-ban – a melodrama-színházban – a gonosz dobant egy hatalmasat a színpadon kívül, és bejön: ennek semmi köze az irodalomhoz, mégis jelentőségteljes. A színpad tele van ilyen hatásokkal, amit bár lehet érezni, nem árt érteni.

– **Sokat hallottam már, Ön is említi a nézői érzékenységet. Ez valami megfogható dolog?**

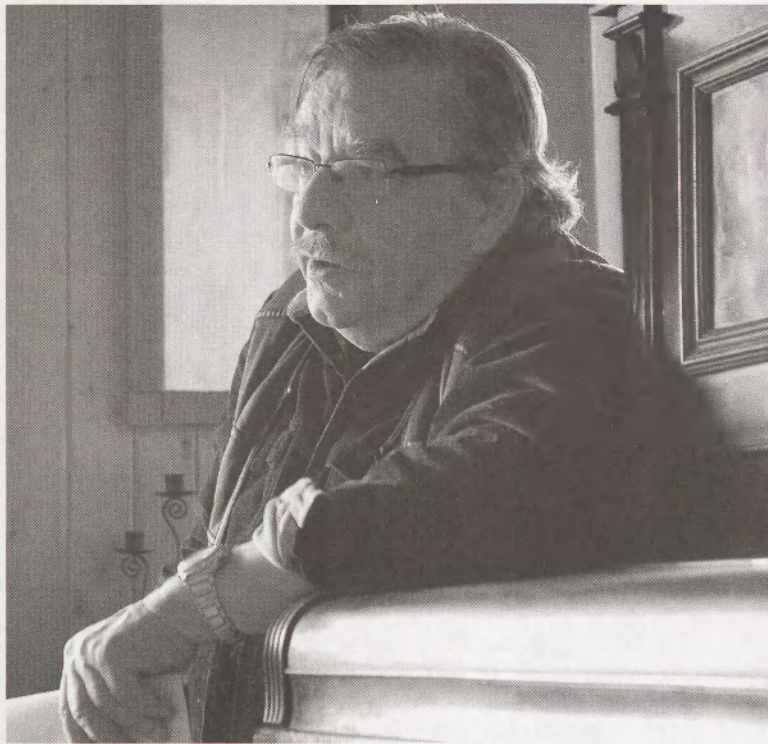
– Nyilván nem. Akármennyit panaszkodunk is, ebben az országban szeretik a színházat, mindenhol előadások mennek, majdnem lehetetlen körülmények közt, ráadásul minden sufniba, pincébe eljár a közönség, és hajlandó – néha nem is keveset – fizetni ezért. Mindez valószínűleg még a XIX. századi színházkultúrának a diadala, Magyarország azóta színházszerető ország.

– **Közben rengeteget változott a színház társadalmi szerepe.**

– Az állandóan változik. De azért van valami, ami nem változik: a színház, miközben erősen politikafüggő, sőt helyipolitika-függő, illetve bizonyos társadalmi csoportokkal van szervilis viszonyban az anyagi érdekeltsége miatt, a legjobb hagyományaihoz híven szabadságszerető, és a függetlenség letéteményese. A sztálinizmus kellős közepén, a Rákosi-rendszerben a csúcskommunista Major Tamás bejött a *III. Richárd*-ban, és elmondta az Írnok nevezetes monológját, ami arról szól, hogy micsoda förtelmes és lealacsonyító világ van körülöttünk. Bármilyen furcsa, akkor ez a színház függetlenségét és szabadságát igazoló tett volt. És ezek a tettek, hiába, hogy a színház kiszolgáltatottja a mindenkori hatalomnak, folyamatosan jelen vannak.*

– **Nyilván vannak ebben fokozatok. A valamikori kaposvári színházról például úgy tartjuk, ellenzéki volt.**

– Mi nem azért csináltunk színházat, hogy ellenzéki legyen. A színházban mint műfajban, mint tevékenységben valamilyen módon megvan az engedetlenség, a szembenállás, a szabadság és függetlenség igénye. Közismert példa, hogy Molière színháza is minden ízében függött a királytól, szellemileg mégis



független volt. Ez a színház lelke. Ahol ezt feladják, ott megszűnik a színház. Bárkit ki lehet nevezni igazgatónak, bármilyen feltételeket lehet szabni, a színházcsinálás magában hordja a szabadság igényét. Ha körülnézünk, látjuk, hogy ilyen szempontból ebben a pillanatban is gyalázatos a színházak helyzete, de most is megvalósul ez a fajta belső demokratikus szabadságigény.

– **A hatalom és a színház viszonya szempontjából mennyire vethető össze az a rég elmúlt korszak a maival?**

* Az előadást Major Tamás rendezte, és ő játszotta a címszerepet. Az írnok Baló Elemér volt. (A Szerk.)

– Bizonyos jegyeiben emlékeztetnek a mai módszerek azokra a régiekre, de a kettő mégis más. Most van egy jobboldali ideológiai nyomás, ami nagyon sok embernek terhes és bosszantó, helyenként rendkívül ostoba és nivótlan eszközökkel manipulál, de ez azért nem ugyanaz, mint amikor alezredekkel kellett tárgyalni.

– **Hogy nézett az ki a gyakorlatban, és hogy lehetett kijátszani?**

– Bár látványos cenzúra nem működött, akkoriban sokkal durvább, közvetlenebb hatósági fenyegetettséget éltek át a színházak. De valójában nem létezik eszköz arra, hogy a színházban érvényesítse a hatalom az akaratát. Bemutattunk például egy tökéletes szövegű előadást, az *Állami Áruházat*, amelynél kommunis-tább darabot aligha írtak. A kaposvári előadás mégis már-már lázadást kiváltó ellenzéki gesztus lett. Vannak gyáva, nem elég tehetséges színházművészek, akik nem a színház belső igényei szerint dolgoznak. A tehetségesek azonban előbb-utóbb úgyis azt csinálják, amit a színház szabadságigénye diktál.

– **Az indirekt cenzúrának mennyire volt része a kritika?**

– Az ötvenes években súlyosan része volt, akkor még írtak is kritikákat, amelyek aztán komoly politikai fenyegetettséget alapoztak meg. De a kritika az én időmben operatíván már nem vett részt a színházak politikai fegyverezésében, sőt tudomásom szerint meghatározóan már fű alatt sem volt részese: a hatalom a hatvanas évek végén már nem kommunikált ilyen csatornákon. Legutoljára egy miniszter, Köpeczi Béla írt elítélő sugallatú tanulmányt a *Marat/Sade*-ről, amit nem is látott. De már az is csak felesleges igyekezet volt, mert az előadást utána még rengetegszer eljátszottuk. Ez is csak jellem és tehetség kérdése: ahogy voltak szervilis színházcsinálók, írók, kritikusok – most is vannak, akik mindig megpróbálnak az akár ki sem mondott elvárásnak megfelelni, azt eltalálni.

– **Hogy a *Marat/Sade*-ot nem tudták elmeszelni, abban a BITEF-sikernek is volt része?**

– Persze, az komolyan befolyásolta a politikát, mert már arról is szó volt, hogy beavatkoznak, és megszüntetik ezt a műhelyt. Tóth Dezső előszobájában Kulin Ferencet váltottam, aki a *Mozgó Világ* főszerkesztőjeként volt berendelve úgynevezett felügyeleti beszélgetésre. Szegény Kulint akkor kivágták, engem viszont nem. A *Mozgó Világ* bármilyen színvonalas folyóirat volt is, a világon semmi nem védte, ellenben minket védett a sikerünk és a hírünk.

– **Milyen beszélgetések voltak ezek? Volt valami szakmai része? Megfogalmaztak valami ideológiai elvárást?**

– Nem, ezek kifejezetten politikai tartamú beszélgetések voltak, esetleges politikai kifogásokkal. Néha előfordult, hogy a kommunista vezetés valamelyik műveltebb, tájékozottabb, okosabb embere próbált esztétikai vitát kezdeményezni, de ezen a területen – nem akarok nagyképp lenni – nem voltunk egy súlycsoportban: Aschernak, Zsámbékinak vagy nekem ilyen alapon ugyancsak hiába igyekeztek bizonyítani bármit is. De ezek jámbor kísérletek voltak.

– **Lehetett-e tudni, mikor, ki és milyen szándékkal érkezik a nézőtérre?**

– Nem, bár nem is volt jellemző, hogy rendszeresen nézték volna az előadásokat, de például Knopp András jött a Vígszínházba, hogy jó nagy késéssel megnézze

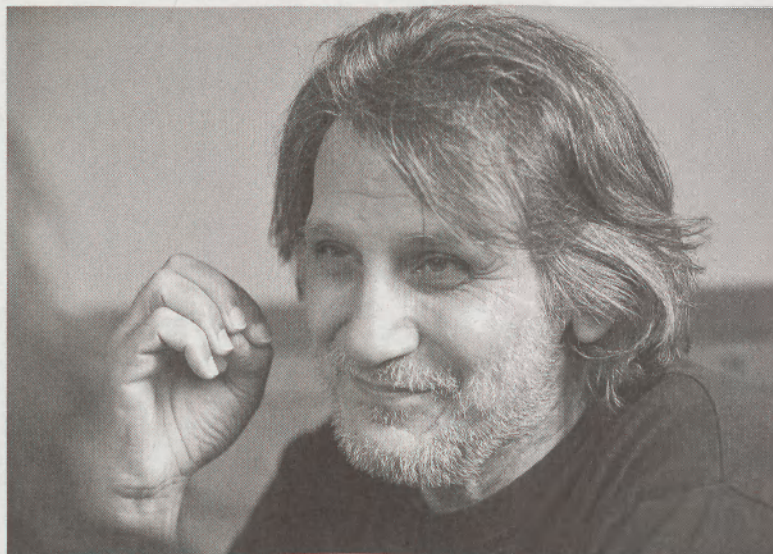
a *Marat/Sade*-ot, amelyről megírta a jelentését, de igazából nem is izgatott minket, mint ahogy az sem, hogy egyszer egy hetet lent lakott velünk, Kaposváron. Talán ki akarta fűrkészni a titkainkat, csakhogy nem voltak titkaink.

– **A kritika általában mennyire becsülte a kaposvári színházat?**

– A kritika nagyon sokat akart nekünk segíteni. Egyrészt felfedezték az értékeket, és megdicsérték. Másrészt elhallgatták azt, ami veszélyesnek bizonyulhatott. Kétélű játszma volt ez: ha nagyon megdicsérték valamit, az provokációnak minősült, ha pedig hallgattak valamiről, az gyanús volt. Sok jóindulattal és sok segítőkészséggel találkoztunk, de nem tudtunk fegyvertársak lenni: mi túl mélyen voltunk a lövészárokban.

– **Mi lehet az oka annak, hogy mára a kulturális tematikájú, így színházi tárgyú írások szinte teljesen visszaszorulnak a sajtóba?**

– A magyar színházi kultúra az egyik legfontosabb eszköz a nemzet kulturális értékeinek felemelkedésére. Azonban kultúráról akkor lehet írni, ha ez a szándék megvan a sajtóban. De a jelenkori média nem kultúra-közvetítő, hanem üzleti jellegű propagandaintézmény. A sajtó részéről nagyjából ez a helyzet, de a színházcsinálók részéről és a kritika részéről nem lehet ez, mert a színházi szakmának kötelessége a kulturális értékek szolgálata. Amíg a kritika ezen az alapon működik, van érvényes kritika, ha nem, akkor nincs.



SOPSITS ÁRPÁD

– **Szoktál kritikát olvasni?**

– Régebben olvastam, mostanában nem. Nagyon ritkán éreztem, hogy a munkáimról szóló kritikák igazi tanulással szolgálnának nekem – nem is igen találkoztam mélyreható, kimerítő szakmai elemzéssel. Természetesen ha egy kritika alapja egy érezhetően állított érték, és a kritikus nem elfogult, akkor nem zavar, még ha elmarasztaló is.

– **Ezek szerint többségében nem találod ilyennek a kritikát.**

– Nekem a kritika ma leginkább attitűd jellegűnek tűnik. Egyik, talán legjellegzetesebb attitűd, hogy a kritikusnak van egy eleve kész színházi ízlése, netán

koncepciója, ami akár egy jó színházi ideán is alapulhat, de mindent ahhoz mér. S ha egy előadás valami más elképzelés szerint épül fel, ez a kritikus nem tud differenciálni, hogy az adott előadás a maga rendszerén belül jól működik-e, vagy sem, ugyanis nem így vizsgálja, hanem kizárólag a maga által kialakított színházi elképzeléséhez méri.

– Igen, ez kézzelfogható. Tehát, ha sikerül belehelyezkedünk egy előadás világába, akkor már jó úton vagyunk?

– Hát, ha így lenne, talán igen. Sok minden kiderülne abból, ha megkérdeznéd a kollégáidat, milyen megfontolásból írnak kritikát, és általában honnan beszélnek. Rengetegféle kritikusfi hozzáállás létezik. Van, aki csak a darab tartalmát ismerteti, és néhány szóval jellemzi az előadás karakterét – ami bevezetheti a jövődöbéli nézőt az adott előadás világába. Ez a majdani nézőknek lehet érdekes, nekem kevésbé. Van, aki azt írja le, hogy ő mit gondol a darabról és annak előadásmódjáról, ami szerintem nevetséges és érdektelen, hiszen azt az előadást nem lehet látni – ő mégis ehhez viszonyítja a látottakat. Van, aki a kritikát irodalmi műfajként kezeli, „életművet” épít, és így tovább. Azonban általánosan jellemző, hogy székértáborok vannak, elég egyforma elfogultságokkal. És bár a kritika feladata megmondani, ha valami nem jó, engem a mai helyzetben egyáltalán nem szórakoztat, ha egy előadáson mindenki elveri a port, még akkor sem, ha, úgymond, jogosan. Az pedig különösen zavaró, hogy a kritika egyeseket szinte egységesen ajnároz.

– Nem lehet, hogy az ajnározott színész vagy rendező egyszerűen jó?

– Nem azt mondom, hogy az ilyesmi alaptalan, hanem ez sokszor függetlenedik az előadások minőségétől. S ez káros. Ugyanakkor jellemző, hogy ha valaki, aki éppen nem tartozik a *mainstream*-be, meglepően jól csinál, azt a kritika szinte észre sem veszi. A legkritikább esetben látom azt a fajta kritikai attitűdöt, amit például Lessing képviselt. Persze néha ő is elmondta a saját koncepcióját, de utána alaposan, érzékenyen és szakmailag elemezte az adott előadást. Nyilván ő jóval hosszabb kritikákat írt, mint amilyenek nálunk megjelennek. Úgy érzem, a kritika nem differenciál eléggé. Sokszor figyelmen kívül hagyja egy előadás „helyi értékét” mind a társulatra, mind a közönségre nézve – hogy az a munka építi-e vagy rombolja-e azt. A másik probléma gazdasági természetű: ma ott tartunk, hogy néha sajnós már magunk is azt gondoljuk, hogy azokra az előadásokra, amiket megnéz ötször kétszáz ember, nem lehet elkölteni ötmilliót. Holott ennyibe kerül. De ezzel magunkat végezzük ki.

– Hát én sokkal inkább tartok attól, elfogult vagyok a független társulatokkal, mert packázik velük a hatalom, ők csinálják a semmiből meg hitelből nekünk a színházat, és olyan rossz érzés ilyenkor rosszat mondani.

– Ezt nem tapasztaltam, de mondom, az utóbbi időben alig olvasok kritikát, többek közt a pszichém kímélése érdekében. Nagyon ritkán láttam olyan beleérző képességet színházi kritikában, ami pedig a posztmodern korszak gondolkodásának sajátja – amit például Derrida vagy Gadamer képvisel. Nem akarom, és nem feladatom megmondani, hogyan gondolkodjon egy kritikus, de hiányolom a megértés szándékát. Lehet, hogy mindez azért olyan nehéz, mert a kriti-

kusok többsége szövegcentrikus, márpedig egy előadás elég messzire el tud távolodni a szövegtől.

– Munka közben, amikor messzire mentek a szövegtől, mennyire vagy kritikus a színészekkel?

– Azt tudom megmondani a színésznek, hogy mikor jó, pontosabban hogy nekem mikor jó. Azt kevésbé, hogy amikor nem elég jó, annak mi az oka. Ezt inkább csak érzem néha. A mai magyar színházban kondicionálatlanok a színészek, aminek egyik jelentős oka, hogy egyre több előadást havi kétszer játszanak, és akkor oda kellene felugraniuk, mint egy héthetes próbafolyamat végén. Ez képtelenség. Ha egy színész rendszeresen kénytelen ekképp dolgozni, egyre rosszabb helyzetbe kerül, hiába is igyekszik becsületesen helytállni. A biztonságra való törekvés közben sokszor elvesz a játék felszabadult öröme és a szerep mélyebb rétegei felfedezésének a lehetősége.

– Megszereted a színészeket, akikkel dolgozol?

– A legtöbbjüket igen, de egyáltalán nem mindenkit. Tudom, ez manapság már elvárás, pedig ez automatikusan, feltétel nélkül nem megy. A gondolkodó és partner színészt szeretem, akinek akár más is eszébe jut, mint amit közösen kidolgozunk, és egyszer csak előáll azzal, hogy szeretné kipróbálni – mint például Nagy Mari, László Zsolt, vagy ilyen volt Bertók Lajos. A színészek egy része például nem előadás-centrikus, hanem magamutogató, ami egyébként nagyon érthető: egyszer élnek. De nekem is fontos a színész.

– Mi az, hogy fontos a színész?

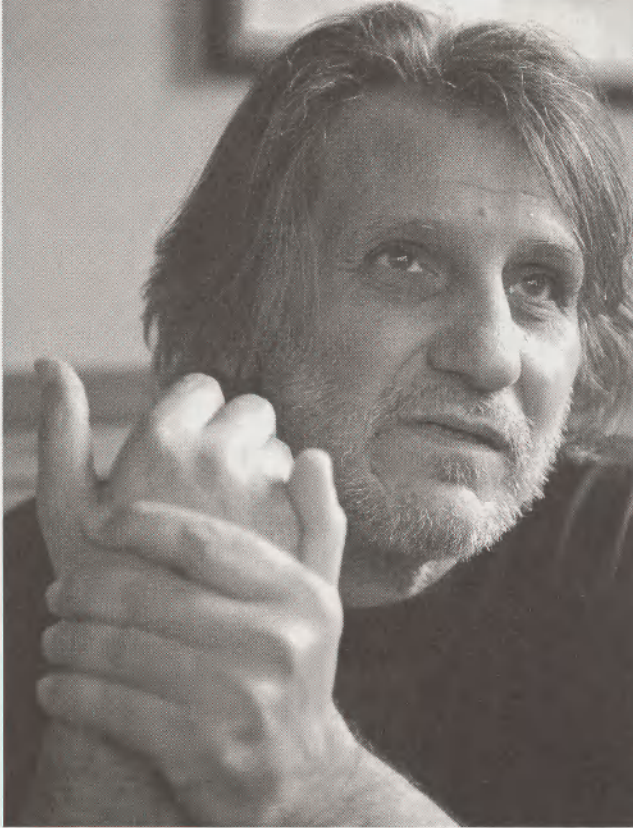
– Először is jó helyzetekbe kell hozni, és ezt vizuálisan is hangsúlyozni lehet. Például a térhasználatban számos eszköz van erre: hol s hogyan hozok be, viszek ki, vagy mozgatok egy színészt. Kísérem-e akusztikai jelenséggel, vagy sem, és a többi.

– Ez alapvető gyakorlati tudás, erről például én keveset tudok.

– Nekem sem tanították meg, az ilyesmire tényleg időközben lehet rájönni. Világítással lehet tagolni egy előadást, ami ezáltal szekvenciális, mégis folyamat érzetű vagy éppen széttördelt lesz. Továbbá erősen meghatározó a ritmus.

– Nyilván ez az alap. Mi az, ami ezen túl fontos?

– Engem az érdekel leginkább, hogy egy színész hogyan, mennyire tud megváltozni, és hogy ezt a változást képes-e megcsinálni estéről estére. Én szeretem, ha valaki sokat dolgozik a szerepén, de például azt megtanultam, hogy aki túl sokat kérdez, az nem lesz soha elég jó, mert valamit nem végez el önmagában. A rendezőnek eleinte kompetensebbnek kell lennie az adott szerepet illetően, de ez egy idő után megfordul, a színésznek kell többet tudnia róla, hisz a próbafolyamat során rajta keresztül „történik meg” a szerep. Szeretem a színészeket partnerként kezelni, de egyre gyakrabban eszembe jut, amit Major Tamás mondott – nagyon rövid ideig voltam asszisztense –, hogy „jól rendezni hatalomból lehet”. Most is tiltakozom ez ellen, de lehet, hogy mégis így van. Persze amikor néha jól tudtam együtt dolgozni színészekkel, nem hatalomból, hanem a kölcsönös kíváncsiság légkörében, akkor azok az előadások jól sikerültek – bár nem féltetlenül kaptak mindig kritikai megerősítést. Egyébként ugyanezt várom a kritikustól is. Legyen kíváncsi. Valóban. Persze nem tudom, hogy aki meg-



Schiller Kata felvételei

néz egy évben kétszáz előadást, hogyan tud kíváncsi maradni.

– Szerintem meg lehet ezt tanulni, vagy hozzá lehet edződni. Nekem inkább az a kérdés, milyen lehet az ennyit játszó színészeknek. De amit Major akkor mondott, nem feltétlenül érvényes ma.

– Persze, az más korszak volt, aminek tényleg van jelentősége. Ha megnézek egy harmincéves felvételt egy akkor teljes szakmai és közönségsiker kísérette előadásról, gyakran úgy találom, vannak döbbenetesen rossz mozzanatai, és ma már érdektelen. Amiből persze nem következik semmi, mert a miénk ugyanígy elavult lesz harminc év múlva. A színház mindig jelen idejű.

– Ezért érvényes még mindig egy jól megírt kritika, mert bár sokat mond egy felvétel, de egy idő után elveszti a kontextust, amit a leírt szöveg meg tud őrizni.

– Valóban, én is azért veszek elő szövegeket, mert kíváncsi vagyok, hogyan szólnak meg a mában. Ma már minden rendezőnek természetes, hogy akár radikálisan belenyúl, vagy akár bele is ír egy szövegbe. És megváltozott a művészi munkatársakhoz való viszony is, mindinkább autoritás a díszlet- vagy jelmeztervező, netán a zeneszerző. A mai magyar színházi életben mégis ritkán látni tartalmi újítást. Nem szcenikait, hanem tényleges újdonságot. Amikor pedig valaki radikálisan másféle színházat csinál egy szövegből, mint amit szokás, azt a kritika jellemzően nem veszi észre. Nem beszélve arról, hogy a nem alternatív világban ma már szinte sehol nem lehet kísérletezni: aki dolgozik, szakmában gyártja az előadásokat. Közben szomorúan látom, mi történik a függetlenekkel. Például Schilling Árpád érdeklődése másfelé fordult, vagy mondhatnám Bodó Viktort, aki a jelentős előadásait már nem itthon csinálja – meglehetősen, azok az előadások nem is aratnának itt széles körű közönségsikert. Balázs Zoltán is mind többet dolgozik kint, nem feltétlenül önszántából. Mundruczó Kornél utolsó produkciója már nem magyar finanszírozású, és folytathatnám. Tudom, hogy mindebben nagyon benne

van a kultúrpolitika is, de mindez valójában kevés ember ügye, amire egy markánsan kötődő, de szűk közönség a vevő. Persze tudni kell, hogy ez a kevés ember határozza meg a kultúra jelenét, jövőjét. A magyar színház sokszínű, de konzervatív – a közönsége is.

– A kritikája is?

– Egyfelől igen. Például a pregnánsan humoros előadásokat jobban kedveli a kritika, hiszen azok szórakoztatóbbak is, kritikusként talán én is preferálnám ezeket. De ha a kritikus a szakmájához méltó alázattal gondolkodik, akkor kiderülhet, hogy sok előadásba a humor kizárólag azért kerül bele, mert a rendező tudja, mindenki szeret nevetni. Másfelől a kritika hátróztan támogatta például éppen a fent sorolt rendezőket, műhelyeket – rengeteg írás jelent meg a munkáikról, és ennek egy határig ereje is volt. A kritika képes kiemelni és eljelentékteleníteni előadásokat, társulatokat, alkotókat, ami nem feltétlenül tendenciózus, mert a színházcsinálónak és a kritikusnak vannak egymástól független szempontjai is. Volt időszak például, amikor én voltam „divatos”, most éppen nem. De ma már nem érdekel a külső siker, mert ahogy sok színházcsináló, én is be tudnám mérni, mi kell egy közönségsikerhez. És nem gögből mondom, hogy nem érdekel a siker, hanem mert megengedhetem magamnak ezt a szabadságot. A legszigorúbb kritikusom úgyis magam vagyok – ritkán elégedett.

AZ INTERJÚKAT KÉSZÍTETTE: PROICS LILLA

MUhelynapló – SZÍNHÁZI SZAKÍRÓI MŰHELY INDÍTÁSA

2013 őszén a MU Színház és a Káva Kulturális Műhely szervezésében **színházi szakírói műhely/tanfolyam** indul Budapesten. A tanfolyam célja egy olyan – elsősorban nem értékelő, hanem elemző módon színházat látó – kritikusgeneráció képzése és elindítása, amely nemcsak egyes előadásokra, aktualitásokra reflektál, hanem a színház és a kultúra területén képes nagyobb összefüggéseket is meglátni és láttatni. A kétéves iskola kiemelten koncentrált a független társulatok munkájára és a színházi nevelés területére, ugyanakkor a résztvevőknek elsősorban a kortárs tendenciák elemzésén, közös megvitatásán keresztül nyílik lehetőségük különböző írás- és szóbeli műfajok elsajátítására az interjútól az elemzésen s a színikritikán át a jelenet- és színopszisírásáig. A hallgatók nyílt viták, beszélgetések során betekintést nyerhetnek a független társulatok és alkotók munkájába (akár egy-egy próbafolyamat követésére is lehetőség nyílik). A legjobb írások díjazottjai műveiket internetes portálokon, illetve folyóiratokban publikálhatják.

- » **A műhelymunka állandó vezetői:** Tompa Andrea, Nánay István és Tasnádi István, mellettük vendégelőadóként a színházi elmélet és gyakorlat területén aktívan működő szakemberek tartanak foglalkozásokat (többek között Fuchs Livia, Králl Csaba, Deme László, Bérczes László, Sztrókay András, Herczog Noémi). A képzés nem akkreditált, elvégzéséről oklevelet kapnak a résztvevők.
- » **A tanfolyam díja:** 95 000 Ft/évad (a tandíj a látogatandó előadások jegyárait nem tartalmazza). Az oktatók döntése alapján a 2–4. félévben 1-1 fő ösztöndíjasként (tértímentesen) vehet részt az oktatásban. Ezen túlmenően meghirdetünk még egy ösztöndíjas helyet egy vállaltan roma származású fiatalnak (a képzés teljes időszakára).
- » **Maximális létszám:** 20 fő (a képzést minimum 10 fő elfogadott jelentkezése esetén indítjuk).
- » **Jelentkezési feltételek:** 18–35 év közötti életkor; 1–3 db színházi tárgyú kritika, esszé, tanulmány (írásonként 5000–10 000 karakter).
- » **Cím:** takacs.gabor@kavaszhaz.hu (a beküldött anyagban kérjük pontosan jelölni az alapadatokat: *név, életkor, elérhetőségek*).
- » **Beküldési határidő:** 2013. június 30.
- » **Döntés a felvételtől, a hallgatók értesítése:** 2013. augusztus 15-ig.

A képzéssel, illetve a felvétellel kapcsolatban további információ kérhető Varga Zsófiától (zsosifargal@gmail.com).

Budapest, 2013. április 30.

Szemessy Kinga

„Minden lében kanál”

A FIZIKAI SZÍNHÁZ MINT A NÉZŐI FIZIKUM PRÓBATÉTELE

A „fizikai színház” fiatal szófordulat manapság módfelett dívik a színházalkotók, illetve kritikusok körében – írásom nyitó problémaköre, hogy pontosan mit is takar ez a kifejezés; vitatom, valamint szembeállítom az eddig született definíciókat. Ugyanakkor a fizikai színház a tánc- és színházművészet határterületén helyezkedik el, így eredettörténetét is elkülönülten, egyik vagy másik ág felől szokás vizsgálni. Célom, hogy a két művészeti ágazat azon képviselői közt, akik jelentős befolyást gyakoroltak a fizikai színház mint műfaj megszületésére, párhuzamot vonjak, illetve integráljam az általuk képviselt radikális művészetiszemlélet-váltásokat, és ennek alapján bemutassam a fizikai színház általános ismertetőjegyeit. Szándékom továbbá, hogy két előadás (egy külföldi és egy hazai) elemzésével alátámasszam az előző fejezet pontjait, illetve felvázoljam a magam konzekvens, ám egyben egyéni invenciókra építő fogalom-interpretációját.

A „physical theatre” (vagyis „fizikai színház”) kifejezés 1975-ben, Nancy Meckler amerikai színházrendező *Antigoné*-előadása kapcsán, Peter Ansorge kritikájában látott napvilágot. Ezt követően a brit Mime Action Group 1984-es hírlevelében jelent meg a „physical based theatre” (azaz „fizikai alapú színház”) fordulat; közvetlenül az első elkötelezett társulat, az ausztrál pszichológus, Lloyd Newson vezette, szintén londoni központú DV8 Physical Theatre 1986-os megalakulása előtt. Magyarországon 1992-ben debütált a műfaj Elizabeth Streb társulata, illetve a DV8 jóvoltából a budapesti Petőfi Csarnokban. 2006 óta – a Horváth Csaba nevéhez kötődő Forte Társulat révén – mi is rendelkezünk hazai műfaj-képviseléssel.

Mik a fizikai színház definíciói?

Az ismeretlen, új keletű név marketingfogásként remekül működik, hiszen a gyanútlan nézők tudásszomjára építő alkotók tömegesen illetik produkcióikat ezzel a titulussal – hazánkban és külföldön egyaránt. Vétükük nem főbenjáró, hiszen eddig senki sem körvonalazta szigorúan a fizikai színház kereteit.

Már az a felvetés is jogosnak mondható, miszerint a fizikalitás nem lehet egyetlen műfaj monopóliuma, hiszen minden színházi előadás szomatikus a maga nemében – középpontjában a színész, táncos megtapasztalható, valami felmutatására vállalkozó teste áll. Miért nem a „kémiai” vagy „testi színház” bélyegét ütötték rá? Simon Murray és John Keefe közös, *Physical Theatres* című – részemről a legkörültekintőbb szakirodalomnak tartott – könyvükben felhívják a figyelmet arra, hogy „óvakodni kell attól a megszállott tévhittől, miszerint a testközpontú színház megdönti az ész-test dualizmust azáltal, hogy a testet egy, az ész-től, gondolattól és érzelemtől független entitásként fogja föl”.¹ Ez a magyarázat szerintük nem hivatott másra, mint a lélektani színjátszás miatt felborult egyensúly helyreállítására, és általa minden olyan elő-

adást besorolhatnánk fizikai színháznak, amely a konvencionális színház ellen tör. Tény, hogy a műfaj jeles követője, a DV8 is hitvallásának tartja a *mainstream*mel szembeni kísérletezést – a társulat nevéből asszociálhatunk akár az angol „deviate” (magyarul 'eltér, elhajlik') szóra is –, ám a fizikai színház mégsem egyetlen teoretikus-mozgalmi kategória. A szövegcentrikus hozzáállással szembeni magatartása inkább csak járulékos tényezője, nem pedig eredője, magja a műfajnak.

A forma kialakulását megalapozták az 1960–1970-es évek performanszai, a body art, ahol a performerek, megtörve a színházi illúziót, saját testüket közvetlenül használják, nem pedig egy fikció hordozójaként. Saját testük határait feszegetik azzal, hogy testüket provokatív, sőt fájdalmas és veszélyes eljárásoknak teszik ki. Miután ez kiment a divatból, a test mindenféle – nemcsak erotikus, hanem főként episztemológiai – vágyak tétje lett. Azon identitásbeli ellentmondások jelölőjévé vált, melyeket még nem tudunk együtt elgondolni és összeegyeztetni. Minden egyes identitástípus súlyos problémákat vet fel, például a fajok kérdése, a társadalmi nem (gender), a társadalmi hovatartozás. A cél az, hogy a színész-performer maga testesítse meg egy egész korszak meghatározhatatlan és nyelvileg kifejezhetetlen rossz közérzetét.

A Pécsi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Karának magyar szak – színház-történet szakirányára készült szakdolgozat szerkesztett, bővített változata.

¹ MURRAY, Simon – KEEFE, John: *Physical Theatres – A Critical Introduction*. New York, Routledge, 2007, 7.

A szöveg nem tabu, de a történetmesélés a kimondottak helyett az elhallgatottakra ügyel. Lloyd Newson szerint „túlzás lenne forradalmi jelenségről beszélni. Csak annyit tettünk, hogy vállaltuk, hogy a táncnak igenis lehet mondanivalója; [...] akár a közvélemény nyugtalanítására is alkalmas.”² Esztétikai és fizikai rizikóvállalás, társadalomkritika, tabudöntögetés, provokáció, érzések és eszmék tisztán érthető közlése rejlik náluk a fogalomban. Az emberek értelmezési mezejének legkisebb közös többszörösét keresi Newson – távol minden mesterkéeltségtől és ezotérikuságtól. Cinikusan állnak a kortárs táncművészethez, nem pedig felmagasztalják – jelentést társítanak minden gesztushoz, rezdüléshez.

A fentiekből látszik, hogy a fizikai színház egy korábbi irodalmi és testi hagyomány ellen egyszerre lép fel, így a színház- és tánc történeti gyökerek felfejtése feltétlenül szükséges – a következő részfejezetben ezeket tekintem át.

A fizikai színház jellemzői - tánc- és színházművészeti elődei tekintetében

A XX. század színházművészetében az átélésen, az elidegenítésen és a felmutatáson alapuló gyakorlatok ütköztek, míg a táncművészetben a (népszerűségét veszítő) klasszikus balett és a szórakoztató vaudevillek ellenében előbb a tánc narratív irányultságát megkérdőjelező modern tánc, majd az érzelmi réteget is mellőző posztmodern tánc jelentkezett. Ezt követően mindkét ágon eluralkodott egy deteatralizálási hullám: a színházművészetben ez a performanszokat, míg a másik oldalon a Steve Paxton nevéhez fűződő kontakt improvizációt jelentette. Hans-Thies Lehmann a posztdramatikus színház – mint a Gutenberg-galaxis végétől jelen lévő, az írott szöveg helyett új médiumokat preferáló hullám – válfajaként, mintapéldányaként említi több fizikai színházi társulatot is, így az ő metodikáját követve alább bemutatom a műfaj sajátosságait, megtoldva azon XX. századi alkotók rövid ismertetésével, akiktől az adott komponensek feltehetőleg származhatnak.

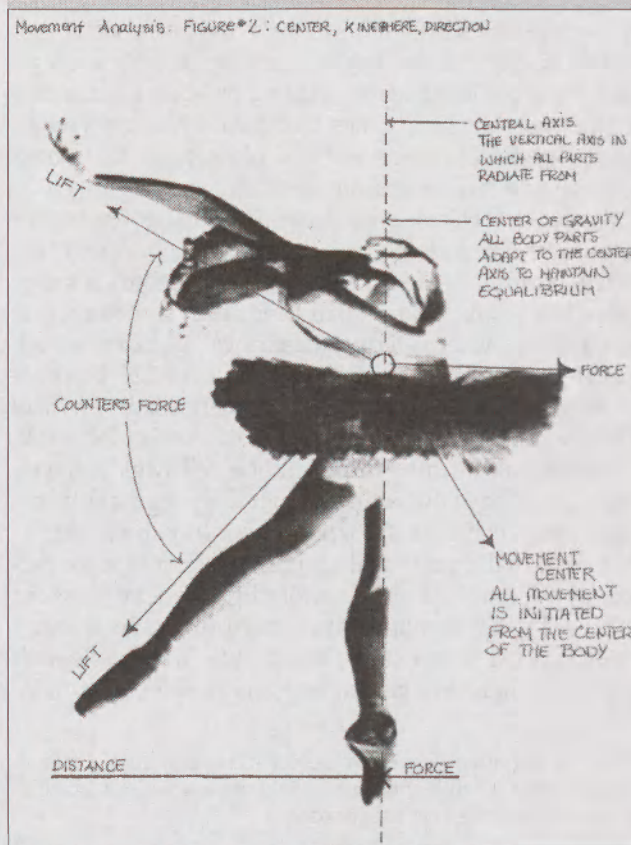
Parataxis/Non-hierarchia - Szimultaneitás - Játék a jelek sűrűségével

A görög eredetű *parataxisz* szó mellérendelést jelent, színházi értelemben pedig a színházi eszközök dehierarchizálását. A posztdramatikus színház „túlzsúfolt tablóról hiányzik a dramatikus ábrázolásra jellemző kiélezettség és központosítás, nem válnak szét a fő- és mellékszálak, a középpont és a periféria”.³ Összekapcsolódnak a különböző ágak (tánc, elbeszélő színház, látvány stb.), dramaturgiai párhuzamosan helyezkednek el, saját logikájukat követik, „kialakul egy szisztematikus »double-bind«; egyszerre kell a konkrét részletekre figyelni, és az egészet befogadnunk”.⁴ A jelek túltelített sűrűségével való játék (illetve



Isadora Duncan

Lábán Rudolf mozgásanalízise A hatyúk tavához



² VITÉZY Zsófia (szerk.): Nincs sok különbség köztünk: emberek vagyunk – Beszélgetés Lloyd Newsonnal. *Ellenfény*, 1997/2. 36.

³ LEHMANN, Hans-Thies: *Posztdramatikus színház*. Ford. Berecz Zsuzsa et al. Bp., Balassi Kiadó, 2009, 101.

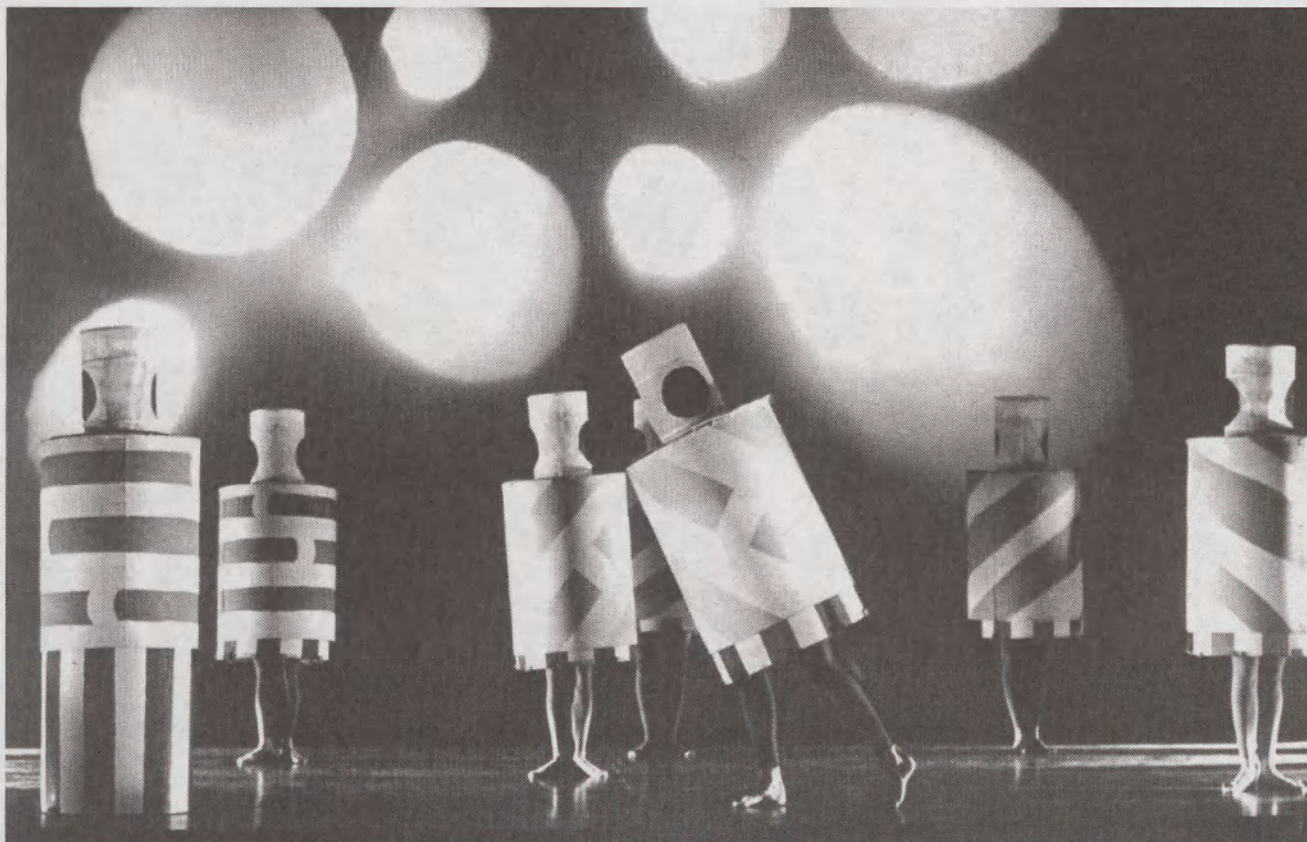
⁴ Uo. 103.

ellentéte: a visszafogott használat) a nézői aktivitásra irányul, ugyanis ha megfosztják a befogadót a kristálytisza üzenettől, akkor a „megértés dühe”, a hiányérzet helyett beindul a fantáziája, és új kombinációkat alkot a látottak szerint. Avagy produktív módon továbbformálja a gyér alapanyagot. Fontos megjegyzés, hogy az „első táncszakíró”, a Kr. u. 120 körül született görög Lukianosz táncsal szembeni alapelvárása – miszerint minden a világosságra törekedjék, a táncos tolmácsként létezzen – mindezzel együtt is adott, hiszen az összes részletnek értelme van, csak a posztdramatikus színház sűrítve tálalja őket.

A XX. századi alkotók zöme hivatkozik a távol-keleti színházra mint olyan tradícióra, ahol nem váltak szét a színhadi műfajok – zene, beszéd, mozgás. A japán nó-előadásokat áthatja a zen-buddhista és sintoista

burkolt, manipulált test vette át a stafétát a – modern táncot uraló – táncos személyiségtől; a kifejezés, a közlés hordozása helyett pusztán a színpad fizikai/mechanikai/optikai törvényeinek való engedelmessé válás került a koreografálás középpontjába.⁷ Az előadó teste összemósódott a felvonultatott bizarr tárgyakkal, amorf jelenségekkel, beolvadt az összképbe. Nikolais színpadán csak árnyékként, vetítési felületként, mozgó díszletként létezik a táncos, így egyensúlyban marad az együttműködő elemek összességével.

Antonin Artaud ugyanakkor olyan vegytiszta színházért kiált, amiben a hatóeszközök kooperációjával érzékenyebbé, fogékonyabbá tehető a közönség, így közelítve a mágikus rituálékhoz. Esményképe, a bali színház kapcsán írta, hogy preferált, ha „a nézőknek minduntalan az az ellenállhatatlan érzése támad,



Alwin Nikolais előadása (1965)

szemlélet, miszerint minden a világegyetem része, a magunk mikroszkopikus megismerésén keresztül a természetet ismerjük meg. Ehhez kapcsolódik náluk a típusok használata is, ami „éppen annak felismerése, hogy a sok egyszeriben, egyesben mi a lényegesen közös”.⁵ Európában ezt az elvet a „totális színház” honosította meg, mely Steven Berkoff, a Jacques Lecoq-nál tanult angol rendező szerint a fizikai színház színönimájaként emlegethető. Ez a fogalom a tánc-történetben elsősorban Alwin Nikolais (1910–1993), a színháztörténetben Antonin Artaud (1896–1948) nevéhez kötődik, de eredetileg Richard Wagner alkalmazta „Gesamtkunstwerk-ként” a maga operáira azzal a tétellel, hogy „a művészeteknek szintézisre kell törekedniük, valamint a különféle jelrendszerek közti redundanciáknak köszönhetően kell egyesülniük”.⁶

A kevert média úttörője, Alwin Nikolais színpadán a villódzó fényekbe, kúbusokba, különféle textíliákba

hogy amit látnak, azt hallják is, hogy amit értenek, azt érzik is”.⁸ A színháznak a pestishez, egy járványhoz kell hasonlítania, ami ha felüti a fejét, összeomlanak a megszokott társadalmi keretek, és felébred az össze-sajtott tudatalatti, feléled a lázadás lehetősége. Eszköz ehhez bármi: húsba vágó szöveg, zabolátlan vagy matematikai pontosságú koreográfiák, monumentális díszlet, bábok, (például a különböző nyelvek dal-

⁵ VEKERDY Tamás: *A színészi hatás eszközei – Zeami mester tanításai alapján*. Bp., Ursa Minor könyvek, 1999, 192.

⁶ PAVIS, Patrice: *Színházi szótár*. Bp., L'Harmattan, 2006, 409.

⁷ Vö. FUCHS Livia: Mit nevezünk fizikai színháznak? *SZÍNHÁZ*, 2011/4. 39.

⁸ ARTAUD, Antonin: *A könyörtelen színház*. Ford. Betlen János. Bp., Gondolat Kiadó, 1985, 113.

lammintázatából kialakuló) zene és tűzijáték is – hiszen a képek delejességükkel belénk égnek, kegyetlen módon ösztönöznek a tisztánlátásra.

A különböző rétegek egymást támogatják, akár Vszvolod Mejerholdnál (1874–1940), aki partitúráként kezelte a dramatikusszöveget. Rendezéseiben a mozgás nem csupán a beszéd illusztrációja volt, hanem autonóm, saját ritmussal bíró együttműködés az előadásnak. A testnyelvi jeleknek és a zenének a szöveg mögöttes tartalmát, érzelmi-hangulati állapotokat kellett közvetíteniük, a rideg, kimért látvány pedig direkt ellentétet képezett a textusban kifejezésre jutó, túlfűtött

szemben állt mesterével, Sztanyiszlavszkijjal (1863–1938), aki a valóság tükrözésének, a rekonstruálásnak a híve volt. Szerinte minden a beleélésen nyugszik – azaz egy szerepformálásnál minden emóció a mozgás előtt áll a rangsorban. (Sztanyiszlavszkij „szemléleti párjaiként” egyébként a modern tánc képviselői említethetők – így, mondjuk, Isadora Duncan [de Martha Graham is], aki természetes, lenge ruhás, mezítlábas fellépésével új, formaidegen szépségisményt hirdetett.)

A fizikai színházban a verbális és non-verbális jelek össz munkája a jellemző, hiszen „ahol az a feladat, hogy eszméket fejezzünk ki, gondolati tartalmakat



érzelmekekkel szemben.⁹ Előadásait kubista díszletek és expresszionista játékmód jellemezte, melyekkel célja – Artaud-hoz hasonlóan – a folytonos meglepetés, a nézői jelenlét felkeltése és fenntartása. Ehhez dolgozta ki a – fizikai színházi műhelymunkáknál gyakran felemlegetett, pavlovi reflexológiai kísérleteken nyugvó – biomechanika módszerét is, amely szerint a mozgás a kiindulópont, a néző egy folyamat melléktermékeként születő érzelmekek élheti át. Mejerhold hasonló nézeteket valló kortársa, Mihail Csehov – az író Csehov unokaöccse – ezt ekképp fogalmazta meg: „a mozdulat ereje megmozdítja akarat-erőnk; a mozdulat fajtája felkelti bennünk a neki megfelelő, határozott vágyat, s a mozdulat tulajdonsága felidézti érzéseinket”.¹⁰ A nála ún. pszichológiai gesztus mindig a figura legfőbb vágya, amit először csak a kezeinkbe építünk be, majd az egész testet birtokba veheti lépésről lépésre. Így ő is és Mejerhold is

Oskar Schlemmer Triadikus balett című előadása

közvetítsünk, ott a szó mindig erősebb”,¹¹ másfelől – Ladányi Andrea megfogalmazása szerint – a helyzeteket olyan mélységig igyekeznek szétszedni az alkotók, hogy az adott állapotot, érzést, indulatot már csak mozgással lehessen kifejezni. Ezen elegynek köszönhetően azon néző számára is, aki nem érti az egyik adott nyelvet (a mozgását, szövegét vagy a scenográ-

⁹ Vö. KÉKESI KUN Árpád: *A rendezés színháza*. Bp., Osiris Kiadó, 2007, 143.

¹⁰ CSEHOV, Mihail: A pszichológiai gesztus. In uő.: *A színészhez*. Ford. Honti Katalin. Bp., Polgár Kiadó, 1997, 71.

¹¹ SIMON, Karl Günter: A pantomim. In *A pantomim*. Ford. Gál M. Zsuzsa (szerk.). Bp., A Magyar Színházi Intézet és a Népművelési Propaganda Iroda közös kiadványa, 1964, 24.



Martha Graham

fiáét), az „idegen nyelvű színház” részint dekódolhatóvá válik. Lényegében tanulási folyamatként, amorf beavató színházként, kirakós játékként is tekinthető a műfaj, hiszen a „diákoknak” (a közönségnek) egy ízben sikerélményük van, illetve meglévő ismereteik alapján új ismeretekre tehetnek szert.

Testiség - Konkrét színház - Hidegség

A fizikai színház közvetetten Edward Gordon Craig, a Bauhaus, illetve Merce Cunningham munkásságára is építkezik. E három alkotó(csoport) ugyan külsőségeiben hasonló, funkcionalista és geometrikus előadásokat hozott létre, mégis csak Cunninghamet nevezhetjük makulátlanul formalista alkotónak. Míg a színházrendezők nem teljesen sterilizálják műveiket, inkább redukáltan kívánnak ábrázolni (például egy-egy ideát), addig nála a tartalom rovására, azzal ágálva érvényesül a forma – ugyanakkor mindannyian fellépnek a modern táncban, valamint a lélektani-realista színházban felmagasztalt egyes ember sorsa, az individuum ellen. Megemlítésüket azért tartom fontosnak, mert a posztdramatikus színházon belül a test szintén „kizárólag önmagaként mutatkozik meg, eltávolodik jelölő funkciójától, és egyre inkább az értelem nélküli gesztusok (tánc, ritmus, báj, erő, kinetikus gazdagság) testévé válik”.¹²

Edward Gordon Craig (1872–1966) színházában került mindent, amit naturalistának szokás nevezni, ugyanis azt vallotta, hogy „a természetességre való törekvésnek semmi köze a művészethez, és a művészi megnyilatkozásaiban éppoly íztelen, mint a mindennapi életben a műviség”.¹³ Nem megsejtetni kell a természetet, hanem formát adni egy eszmének. Nem az anyagnak, hanem a szelleminek a kifejezése a cél, tehát a megjelenítés módját mindenfajta életszerűségtől el kell vonatkoztatni. Übermarionett-elméletét is ennek okán dolgozta ki: szerinte kerülendő mindennemű „érzelem, amely a legkevésbé sem tekinthető művészinak, birtokba veszi, és kedve szerint ragadja ide-oda; engedelmes bábbá változtatja”¹⁴ a színészt. Az „übermarionett”, vagyis az eszményi, tökéletes színész képes értelme alá rendelni az érzéseit, testét szimbólummá változtatja, megfosztja magát az individualitástól, kiüresedik. (Hasonlóan – a később tárgyalandó – Bertolt Brecht epikus színésze is csak idéz egy figurát; nem átélnie, hanem felmutatnia kell az érzelmeiket, tehát külsőlegessé teszi őket.)

Oskar Schlemmer (1888–1943), a Bauhaus tagja Novalistól kölcsönzi ars poeticáját, miszerint „a tiszta matematika – vallás”; nála mindennek szigorú formái

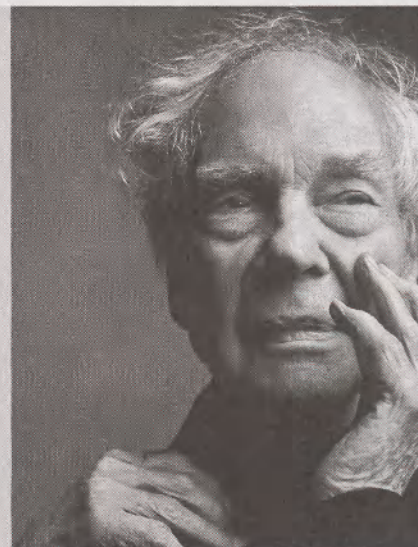


követelményeknek kell megfelelnie. Az ő kulcsfogalma a „műfigura”, amely „köztes láncszem az abszolút módon nem emberi marionett és a természetes emberi alak között, [...] a harmonikusan elrendezett viszonyok tartományába visszavonult idolt reprezen-

¹² LEHMANN, Hans-Thies: i. m. 112.

¹³ SIMHANDL, Peter: *Színháztörténet*. Ford. Szántó Judit. Bp., Helikon Kiadó, 1998, 392.

¹⁴ CRAIG, Edward Gordon: A színész és az übermarionett. *SZÍNHÁZ*, 1994/9. 35.



Merce Cunningham

tálja”,¹⁵ úgy, hogy patetikus fogalmakat személyesít meg, például a törvényt, erőt, bátorságot. Schlemmer a táncot – azon belül is a tökéletes kristályszerkezet, az ikozaéder szabályai szerint generált Lábán Rudolf-féle kinetikus táncot – magasztalta, mert apollóni szigora és dionüszoszi mámorossága révén egyesül benne organikuság és mechanikuság.

A tánc pszichológiai céljaival felhagyó „dance pure” (tiszta tánc) – a posztmodern tánc ismérve – leghíresebb alkotója Merce Cunningham (1919–2009). A tánc nála nem metaforikus, ő a személytelen, koloncaitól (kódifikált mozgásoktól, reprezentációtól, kommunikációtól) megszabadított mozdulat elkötelezettje. A tánc definíciója számára a megszerkesztett mozgás specifikus térben és időben – a mozdulat lényege foglalkoztatta, nem a jelentése. Szerinte nem lehet analógiája, ellenpontja vagy illusztrációja valaminek, például John Cage – az állandó alkotótárs – zenéjétől kooperatív függetlenségben él. Albert Einstein elméletéből – „a térben nincsenek rögzített pontok” – táplálkozik, így nem irányítja, hanem magára hagyja a befogadót, nem alkot hierarchiát a tér fontos és elhanyagolható részei közt – sőt az alkotói reflexió lehetőségét a véletlenül alapuló (*by chance*) szerkesztési módszerével még inkább kioltja. Cunningham kísérletezett az „event”- (esemény-) jelleggel is – előadásait alkalmi terekhez, körben ülő nézőkhöz igazította –, mely attitűd már a következő korszak, a performanszok expozíciója.

A nyolcvanas években a test elveszti addigi tabula rasa jellegét; olyan státusba kerül, mint a színházi szöveg, lévén az emberjogi mozgalmakra és a globalizáció jelenségeire reflektáló, szociológiai és etnikai kódok hordozójaként tekintenek rá. Ekkortájt gyakran látni a normától eltérő, deviáns testet a színpadon, amely „jelenléte révén a kollektív történelem bevésséi pontjaként manifesztálódik”,¹⁶ irritálja vagy éppen vonzza a testépítés, egészségkultúra lázában égő

befogadót. „A fokozódó gazdasági nyomás, a politikai tehetetlenség érzékelése, az AIDS terjedése is elősegítette, hogy a függőség, a kétségbeesettség, az elhagyatottság és a harag témája megjelent a kor alkotásaiban, [...] és az erőteljes fizikalitás vált a megromlott emberi kapcsolatok metaforájává.”¹⁷ Nem a test maga, hanem a testtel való bánásmód nyert új jelentést. Deborah Jowitt-tal ellentétben úgy hiszem, hogy egy táncos ilyen veszélyes helyzetben vagy végkimerüléssel állapotban való szerepeltetése a balett-táncos hatalmas ugrásaival éppen ellentétes kinesztetikus reakciót indít el a nézőben, hiszen a balettművészet az illúzióra épít, a gravitációt is leküzdi; nem úgy a posztmodern (és kortárs) táncelőadások, ahol a nézői szánalom mellett többnyire fellép a „hát ezt én is meg tudom csinálni” gondolata,¹⁸ ami segíti a néző bevonását. Ugyanitt fontos határt húzni az artistaművészet és a fizikai színház közt, hiszen az előbbinél hámisan vannak veszélyben az előadók, „a közönség intellektuálisan fogja fel, felismeri a kivitelezés nehézségeit, és a művész tudását élvezzi”.¹⁹ A cirkuszi

¹⁵ SIMHANDL, Peter: i. m. 430.

¹⁶ LEHMANN, Hans-Thies: i. m. 114.

¹⁷ JOWITT, Deborah: Előszó In BREMSER, Martha (ed.): *Ötven kortárs koreográfus*. Ford. Benyó Hedvig – Galamb Zoltán. Bp., L'Harmattan Kiadó, 2009 12.

¹⁸ Uo. 20.

¹⁹ SIMON, Karl Günter: i. m. 20.

előadásokban az artista teste „anyagként funkcionál, s az anyag minémiségének – ügyességének – a megmutatása-felmutatása a cél-ok”,²⁰ márpedig a fizikai színházban színészek dolgoznak, nem akrobaták. A fizikai színházban bármelyik pillanatban testi fájdalom érheti a táncost – ezáltal zavarba hozó, ijesztő és egyben lenyűgöző. Halász Tamás szavaival élve: az előadókat „ugyanaz az önkívület menti meg attól, hogy elpusztítsák magukat, mint a részeg embert”,²¹ tehát nem esztétizáló, absztraháló, hanem módfelett konkrét színház ez.

Hogy van-e a színész és a szerep teste között határ, és ha igen, akkor hol? A realista színházban rejtve, a rituális színházban szublimált, Brecht nyers színházában egymás mellett, a fizikai színházban pedig átfedve, majdhogynem egyezik a kettő.²² Ennek mi-értje abban rejlik, hogy egy karakter eljátszása, minőségei esszenciájának átadása a cél, méghozzá a színész saját, valódi könnyei, izommunkája által. Mint Jerzy Grotowskinál (1933–1999), a fiktív alak trambu-

haladó) bemutatása. A színésznek saját magát kell színpadra vinnie, viszont az előadásnak mégis egyfajta „hidegséget” kölcsönöz az, hogy míg a kísérletező próbafolyamat alatt az egyéni tapasztalatok vannak főszerepben, segítik a karakteralkotást, addig a színpadon megjelenő személyek már „mindannyiunkként”, típusokként konnotálódnak. Ennek egyszerű oka a – dramatikus színházban a szereplőket kísérő – kontextus (kor, helyszín, nevek) hanyagolása és a narráció, lineáris haladás helyett a zárt számokra való tördelés alkalmazása.

Esemény/szituáció –

A valós behatolása (önreflexió) – Elidegenítés

A posztdramatikus színház közelít a performanszhoz és a happeninghez azáltal, hogy „a részvétel és az interakció lehetőségeit kutatja, és a jelenlétet (a valós tettet) hangsúlyozza a reprezentációval (a fiktív dolgok utánzásával), az aktust az eredménnyel szemben”.²⁵



Elizabeth Streb
társulata

lin, eszköz a lemeztelenedéshez; belső impulzus és külső reakció közt nincs különbség, a színészi partitúra nem pusztán imitált spontaneitás, hanem „hic et nunc”, itt és most jelenlét, a lelki aktus tényleges megcselekedése. Egyfajta „via negativa ez: nem a hozzáértés összegzése, hanem az akadályok eltávolítása”,²³ a test mint emlékezet felszabadítása. A Mejerhold örökségeként élő „fizikai gyakorlatok kihívási terepet jelentenek önmagunk meghaladásához”,²⁴ aminek következtében nem oszlik két – „én” és „test” – részre a létezés. A fizikai színházra jellemző az emberek ilyen, önvallomásos improvizációkon nyugvó, induktív (az egyénített alakok felől az általános felé

Ugyanakkor habitusa már kevésbé provokatív, mint negyven éve, nem konfrontál a nézővel, hanem inkább olyan szituációknak enged teret, amelyek az önvizsgálatra, önészlelésre adnak lehetőséget. Taktikája erre a kivételes események, az eltérések pillanatainak lét-

²⁰ BÉCSY Tamás: A műalkotás mint létező In uő.: *A színjáték lételméletéről*. Bp.–Pécs, Dialóg Campus, 1997, 104.

²¹ HALÁSZ Tamás: *Fizikai inger*. *Ellenfény*, 1997/2. 30.

²² Vö. MURRAY, Simon – KEEFE, John: i. m. 55.

²³ GROTOWSKI, Jerzy: *Színház és rituálé*. Ford. Pályi András. Pozsony, Kalligram, 2009, 11.

²⁴ Uo. 101.

²⁵ LEHMANN, Hans-Thies: i. m. 122.

rehozása – e törekvése rokonítható Bertolt Brecht (1898–1956) elidegenítő effektusaival (*Verfremdungseffekt*, V-effektus), hiszen „az elidegenítés az észlelés módjának megváltoztatását célozza: a megszokottat szokatlan fényben tünteti fel, s egy új belátásra ösztönöz”.²⁶ Brecht esetében a színház célja, hogy a megszokott, ismert dolgokat felismertté tegye, ne pedig a „meg nem élt élmények kártérítési hivatalaként” működjön. A nézővel és ne a nézőben operáljon.

Úgy hiszem, a fizikai színház éppen ezt az igényt és hozzá az önreflexiót használja fel. Nem az előadó, hanem sokkal inkább a néző fizikalitásáról számol be: érzékszervi és mentális csömört kíván okozni. Stimulálja az egész emberi fizikumot – izmokat és idegeket, azaz a gondolkodást is. Ehhez eszközként felvonnatja a különböző művészeti diszciplínákat, sőt az azok kapcsán íródott – egymással akár ellentétes – elméleteket is. Egy jelenetben kiaknáz egy metódust, majd a soron következőben egy másikkal él. Előbb hűen tükrözi a valóságot, majd reflektál rá, értelmezi – „mimészis” és „mimészthai”. A gesztusok egyszer leíróak („mime objectif”), egy verekedést jelölnek, máskor kifejezőek („mime subjectif”), egy kókadat hátú, zavart elméjű öregembert idéznek meg, tehát összetett jellemábrázolásra szolgálnak. Vagy lehetnek pusztán díszítő jellegűek, absztraktak is. A fizikai színház előbb hatni kíván, majd óva int. Az egyik részt szertelen és szabálytalan kontakt improvizáció, a másikat merev koreográfia tölti ki – spontaneitás és kompozíció, nem-művészet és művészet. Domináns nyelvként előbb a mozgást, aztán a beszédet használja – „physical” és „psychical”. Nem törekszik egy homogén stílus kialakítására, hanem újrahasznosít minden korábban kifundáltat. Ezáltal benne az elemek egymás elidegenítő effektusaiként hatnak, állandóan kihúzzák a talajt a néző lába alól – majd újat applikálnak a helyébe. Tény, hogy a fizikai színház jellemzői közé tartozik az interdiszciplinaritás, a közös („devised”) alkotómunka, a saját leleményű szövegalkotás, a hagyományok (például színpadtér, néző–színész viszony) megújítása, a nézőkkel való interakció és minden felsorolt lehmanni jegy, de az a meglátásom, hogy csakis ez a koncepciózus hibriditás különbözteti meg a posztdramatikus színház többi (Hans-Thies Lehmann által listázott), permanensen stílustartó képviselőjétől, így Robert Wilsontól, a Rosas társulattól, Pina Bauschtól, Silviu Purcăretétől, illetve magától Grotowskitól is.

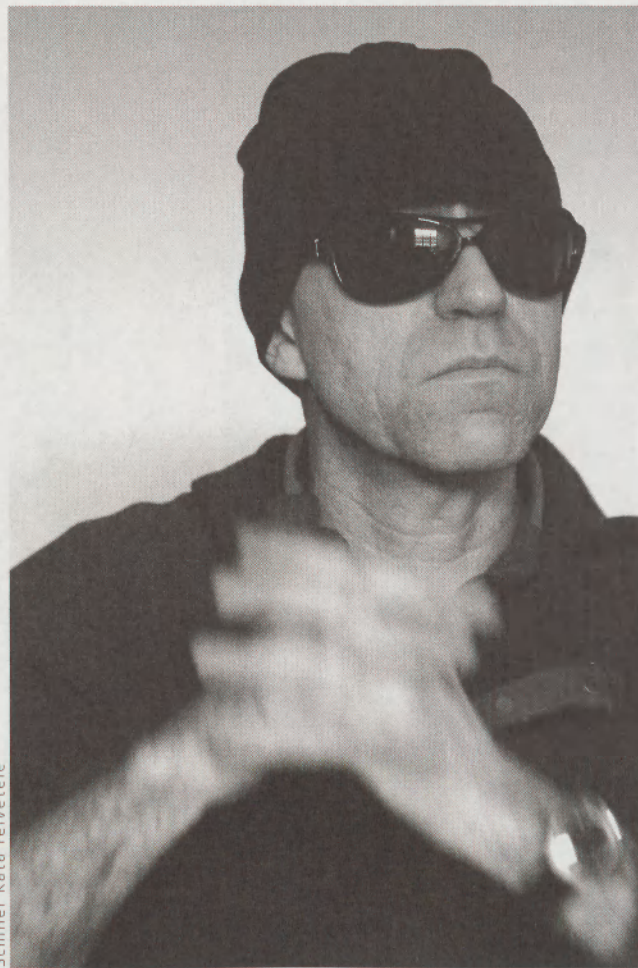
Mivel jelen nézetem sem alkotói, sem elemzői oldalról nincs alátámasztva, így két – más gyökerű, más kulturális kontextusba ágyazódó, tizenöt év különbséggel bemutatott – előadás (DV8 Physical Theatre: *Strange Fish*; Forte Társulat: *A tavasz ébredése*) tematikus elemzése nyomán kívánok érvelni amellett, hogy a fizikai színház „minden lében kanál” létjellege távol áll a kaotikus effekthalmozástól, nyelvi szintjei pedig tényleg ok-okozati alapon építkeznek egymásra.

DV8 Physical Theatre: *Strange Fish*

A DV8 társulattal 1986-ban Lloyd Newson alapította (habár rajta kívül a művészek csak az egyes produkciókra szerződnek). Newson művészi hitvallása a koc-

káztatás, a tabudöntögetés, a társadalomkritika, a szociális témákat feldolgozó, absztrakciótól mentes kortárs tánc közelítése a színház műfajához. Ágál a jelentésszűkítő, kötött tánctechnikák ellen, távol áll mindenmű mesterkéeltségtől és ezoterikusságtól. Prekonceptiója, hogy a táncban mindig marad kiaknázatlan terület, beszédmód, így a fizikai színház műfaját szereti definícióba zárni – kihívás újra és újra megrajzolni a határait.

Kezdetben Nigel Charnock, Russel Maliphant és Wendy Houston voltak Newson főbb alkotótársai, így az ő közreműködésükkel készült el sorban a *My Sex, Our Dance* (1986), a *Dead Dreams of Monochrome*



Schiller Kata felvétele

Men (1988) és a *Strange Fish* (1992). Az 1993-as MSM volt az első szöveg alapú kísérletük, míg a 2009-es *To Be Straight With You* és a 2011-es *Can We Talk About This?* már majdhogynem teljesen textúrán nyugvó anyagok (köztes fontosabb munkáik az *Enter Achilles* [1995] és a *The Cost of Living* [2003]). Előadásait általánosságban jellemzi a valóságyszerűség, a humor, a homoszexualitás és egyéb diszsonanciák mint vezértémák. Minden arról szól, „hogy mi történik, ha valaki nem olyan, mint a többiek, ha másképp gondolkodik, ha más a teste”.²⁷ Dennis Nilsen mint közszereplő tömeggyilkosban sem a tettei érdekelték őket (az ő története képezi a *Dead Dreams of Monochrome*

²⁶ KÉKESI KUN Árpád: i. m. 176.

²⁷ VITÉZY Zsófia (szerk.): i. m. 36.



Chris Nash felvétele

FENT ÉS JOBBRA: Jelenetek a *Strange Fish* című előadásból

BALRA: Lloyd Newson, a DV8 vezetője

Men magját), hanem az, hogy a brit társadalom elkezdte magyarázni, miért viselkedett így. Titkolta a kilétét, a férfiak iránti vonzódását és az ebből érlelődő, állandóan elnyelt vágy, düh végül kontrollálhatatlanul robbant ki belőle. Newson lépten-nyomon az emberek közti személyes – direkt és akaratlan – hatalom működését vizsgálja.

A *Strange Fish* egy kutatási folyamat: bemutatja, ahogy keressük azt a valakit vagy valamit, akit szeretni lehet, akiben vagy amiben hihetünk. A párok, illetve csoportok egymáson való uralkodási hajlama, az óvó és leigázó szerelem, a sehova se tartozás érzése, az egyedülléttől való félelem puritán képeit mutatja be a mű. A cím egy buddhista közmondásra utal, mely szerint mindig olyan tudatlannak kell maradni, mint a horgászok, akik nem is sejtik, hogy ponty vagy például egy darab bot, netán gumiabroncs van a pecabotjuk végén, mégis küzdenek érte – azaz előérzetektől, elvárásoktól mentesen kell érlelni a másik ember iránti bizalmat. A *Strange Fish* cselekménye igen egyszerű: a Wendy Houston és Lauren Potter által megformált karakterek barátnők, majd csipkelődő, férfiszédítő lépéseiknek köszönhetően szétválasztja őket Potter és az ügyeletes piperkőc (Jordi Cortes Molina) légyottja. Houston előbb a szintén számki-



Mark Douet felvétele

vetett fiú (Nigel Charnock) barátságát keresi, majd pánikszerűen Dale Tanner figurájához, a ház izompa-csirtájához menekül buja ölelésekért. Mindezeket átszővi Kate Champion női Krisztus-alakja, aki mint morális mindent látó szem és misszionárius bukkan fel az egyes jelenetek közben.

Már látványvilágában is az ellentétek keltette feszültségre, az eklektikusságra támaszkodik az előadás: a keresztény ikonográfia és az omló vakolatú fogadó, a hidrogénszöke diszkóparókák osztoznak a szintéren. A kezdő kép egy szikár templombelső, előterében egy mécsesek felett imádkozó időse nővel, de a tétován sétáló Wendy Hustoun és sárga kardigánja jelentősen megtöri, gyanússá teszi a jelenetet, megkérdőjelezi a szent tér hitelességét. Ugyanilyen ambivalenciát kelt a lökdösődő kontakt improvizációval telt fogadói táncparkett háttérében a poharakat törölgető öreg bárpultos asszony hétköznapiasága. Kifordul a berendezési tárgyak funkciója is: a szerelmi kuckó hajópadlója egyszeriben medencefedő pallókká változik, a szobáról kiderül, hogy igazából mobil, vízre épült tákolmány. A valószerű tereket mindig egy szürreális, a szürreálisakat egy-egy realiztikus elem zökkenti ki, ezzel is megkérdőjelezve minden megszokottat. A módszer arra kötelez, hogy mindent új szemszög-ből vizsgáljunk: az örült, hiperaktív, hebegő-habogó Nigel Charnock csak a többiek szemében furcsa szerzet, Dale Tanner csak szólóban szívtelen lepedőakrobata, Hustounnal párban már az áldozat szerepe jut neki. Senkire se kerül bélyeg, minden rugalmas, többarcú (a víz egyszer fullaszt, egyszer tisztít), minden átjárható, ahogy a kápolnát is egyetlen ajtó választja el a vendéglő narancssárga folyosójától.

Ennek megfelelően nyitott a szereplők jelenléte, színészi játékmódja is: ha bemutatkoznak, azt saját, civil nevükön teszik, habár mégse mindennapjaik történeteiket emelik át színházi keretek közé – legalábbis kötve hisszük, hogy sokukra esett volna féltonnányi, öklöm nagyságú díszkavics egy motelszobában. Ugyanilyen valóság–fikció közt lebegő tudathasadást okoz a fényhasználat is: egy ízben természetes fényekkel dolgoznak (például gyertyaláng), illetve azokat imitálva mesterségesen derítik a teret, máskor pedig egy profilámpa karakán, teátrális módon leválasztja a többiektől elszigetelt, „monologizáló” Nigel Charnockot. Elidegenítő effektus mindazon momentum, amely kétségbe vonja az addig jellemző, az eltelt előadási időtartam alatt evidenciákká érő színházi kódokat. Tehát itt a néző azon hajlandósága, hogy átadja magát az illúzióknak, azáltal vész el, hogy sorra cserbenhagyják a megszilárduló víziók. (Brecht – dogmái szerint a „songokkal”, a kulisszák hanyagolásával, egyes nézők markáns megszólításával – eleve kerülte az illúziót, míg a fizikai színház előbb igenis adja, de aztán rövest el is veszi.)

Hustoun figurája párhuzamba hozható a (Melanie Pappenheim hangját kölcsönző) éneklő, női Krisztussal, hiszen mindketten a mások üdvéért szenvedőt jelképeznek, majd manipulatív, társkereső hadjáratra indulnak. Championt keresztire feszítve látjuk, Hustoun a lezúduló kötömeg alatt kapálózva; Hustoun elcsábítja, Champion megkereszteli Tannert, végül pedig közös csókba forrnak a bábmesternők. Mind-

ettejüket lehet sajnálni és megvetni is – a fizikai színház nem ítélkezik, pusztán körpanorámát ad nézőinek, és rájuk bízva a választást. A döntési mechanizmust különféle nyelvi alternatívákkal támogatják meg: a tánc, a gesztusrendszerek, a metakommunikatív kifejezőmód mellett néhány szöveg alapú epizódot is láthatunk. Champion – a kereszténységtől függetleníthetetlen – liturgikus dalokat énekel, Charnock halandzsa angoljából pedig kihallatszik néhány kulcskifejezés: *alone* (egyedül), *Eldorado, people* (emberek), *miserable* (nyomorult), *on my own* (egymagam), sőt a Queen együttestől is idéz: „It’s a kind of magic”. Ez lényegében a mozgás nyelvén korábban megfogalmazottak ismétlése, de a sűrítés nyomatékot ad a befogadóknak, rájuk kényszeríti a szembesülést. Valamint fontos szempont, hogy Charnock kimerülése itt konkrétan mérhető fizikai fáradtság, vagyis ahogy a hozzá hasonló sorsú emberek erejüket vesztik a kilátástalan, bókokat és pofonokat is bevető, emberi kontaktusteremtő próbálkozásaikban, úgy Charnock is kitikkad a jelenetben. A bemutatás tehát biológiailag nem mintha-képzet, csak időkezelésében tér el a valódi, utcán zajló eseményektől.

Mozdulatanyagát, testhasználatát tekintve szintén oppozíciókra támaszkodik a DV8. Például Potter és Hustoun a produkció első részében közösen kacérkodik Tannerrel. Előbb sztereotip macsó gesztusokkal gúnyolják a férfi széles deltaizmait, másolják előző kézenállás-attrakcióját, majd – mikor Diane Payne mint szöke szépség elhódítja tőlük a fiatalembert – szövetségük jeléül lágy, nőies uniszónót táncolnak. Nigel Charnock és Dale Tanner eközben zajló párba-ja akció–reakció játék: tudják-e azonnal, tükörben utánozni egymást, avagy ki érdemli az alfahím szerepét. A geometrikus mozdulatok könnyen reprodukálhatóak, míg Charnock hirtelen bedobott, cikornya karokkal tűzdelt, izolációkra építő, görcsösen rángó, hasonlatokkal nem illelhető mozgássora megakasztja Tanner addigi sikerélményét. A nemi aktusok ábrázolása szintén kétélű a *Strange Fishben*: Molina és Potter a fal mentén kontaktolnak – a látvány akár egy franciaágyban történő hempergőzés felülnézeti képe –, Tanner és Hustoun viszont már hús-vér módon, mindenféle elemelés (például jelmez) nélkül szeretkeznek. További mozgás-tartozékok még a különböző társasági, báltermi táncformák, például a tangó, ami egyrészt a szenvedély örök szimbóluma, másrészt intézményesített természetéből fakadóan Molinához rendelik, hiszen Tannerhez képest ő a konzervatív, hűséges szerető.

Látható tehát, hogy a DV8 fizikai színházi előadásában maga a küllem, a mozgásnyelvi és prózai blokkok egymásnak feszülő ellentétekből álló alkotórészek. Mondhatni, az elidegenítő effektusok reneszánsza, ahogy a kontrasztok felölelik a *Strange Fisht*: funkciójuk szerint óvatos, fürkésző, kétségekkel teli befogadói jelenlét felkeltésére hivatottak. Módszerei erre a korábban említett parataxis, a sűrítés, a konkrétság, az önreflexió. Ezenfelül műfaji specifikum még, hogy ezek az akcentusok nem didaktikusak, nem a teljes kiközlés erejével hatnak, hanem csak gyöngéd gyanúkeltséssel – lényegében beforrt sebek, csak az látja őket, aki keresi.

Forte Társulat: A tavasz ébredése

A Horváth Csaba vezette, 2005-ben alapított Forte Társulat (korábbi nevén Fortedanse) eleinte alkalmi tagokkal dolgozott, 2008-ban viszont több (Jordán Tamás–Lukáts Andor osztályában végzett) színész csatlakozott az együtteshez: előbb Andrásy Máté, Földeáki Nóra, Kádas József, Krisztik Csaba, majd Sipos Vera és Simkó Katalin. Ők és Blaskó Borbála táncművész alkotják a Forte állandó társulatát, mely bár – különféle színpadi formák szintézisét megteremtve – egy új színházi formanyelvet kíván kikísérletezni, eredendően nem nevezi magát fizikai színházi alkotócsoporthoz. Horváth egy interjújában „rájuk aggatott” kifejezésnek titulálja, ugyanakkor a Színház- és Filmművészeti Egyetemen, a *színházrendező szak – fizikai színházi koreográfus szakirány* elnevezésű stúdium vezetői posztja legitimálja vonzódását és hozzáértését az angol műfajhoz.

A társulat első munkája a 2006-os *&Echó*, legutóbbi bemutatójuk pedig *Agota Kristof: A nagy fűzet* volt idén februárban. Opusaik gyakran – de nem kötelező érvénnyel – irodalmi alapokon nyugszanak, így (kronológiai sorrendben) a *Kalevala*, az *Isteni vidékek*, *A fizikusok*, a *Figyeljük csöndben a mozgását* is.

A *tavasz ébredése* – amely Frank Wedekind 1891-es drámájának interpretációja – 2007-ben készült a debreceni Csokonai Színházban. A darab gyermektragédia, mely az önkényes, a serdülőkori szexualitást tagadó századfordulós iskolai, egyházi és családi szabályrendszert tükrözi. A Forte a tinédzsereposzt steril tornatermi térbe helyezi: fehér falak, fehér balettszőnyeg, fából készült egyenágak fekete matrac betéttel – mindez precízen, szögmérőhöz igazítottan elrendezve. A beszélő nevű, parodisztikus tanárokat (Hoborth, Pawian stb.) Horváth Csaba kihagyja a műből, így csak a tér marad mint a kíméletlen, diákságot sakkban tartó környezet lenyomata, a kamaszok buja vágyainak ellenpontja. Laboratóriumi jellege miatt felszólítás-ként is értelmezhető a látvány, ahogy a háttérben lévő, fiúcska küllemű kirakatbábuk és kirívó kék basszusgitárok is kritikus magatartásra ösztönzik a nézőket. Wendla (Földeáki Nóra), Martha (Varga Gabriella), Melchior (Krisztik Csaba), Moritz (Nagy Péter) és a főbb gyerekkorú szereplők ruhája tréningruha/alsónemű jellegében egységes, ám iskolatársaikhoz – az indigókék és fekete úszódresszes tánckarhoz – képest szedett-vedett, egyénített. A kórus öltözéke uniformis, fellépése pedig tántoríthatatlan uniszónó, azaz mindenben a forrongó osztálytársak ellentéte – a szembesítés éles, az ítélezés (eminens és lázadó nebulók felett) pedig már a közönség feladata. Máshol a V-effektust a groteszk humor teremti meg: Moritz temetésén felcsendül a közkedvelt Queen-ritmus és a *We will rock you*. A rockzene arra int, hogy a gyászson, az esemény tényén túl fel kell mérni annak okát és következményeit is. Egyébként lázadó vagy éppen kiábrándult hangulatú slágerekben bővelkedik a mű (Pink Floyd: *Paranoid eyes*, Guns N' Roses: *Knockin' on heaven's door*, Johnny Cash: *Hurt*) – ezek is jelzik, hogy a fiatalok illetően küzdelme pont annyira reménytelen, mint amennyire hangos. Fontos hozzátennem, hogy ezek

az ellenpontok nem a befogadói lélekharmónia fenntartása miatt váltják egymást; elidegenítő effektusokként olyan kontrasztok, amelyek arcul csapják, józan szemléletre készítetik a nézőt. A tragikum és komikum azonos arányáért *A tavasz ébredésében* inkább a két „clown”, Georg (Andrásy Máté) és Otto (Mészáros Tibor) felel, akik filozofikus – egyben obszcén – viccekkel és parapszichológiai jártasságukkal lépnek fel, például a hosszú percekig tartó, körmösöket osztó jelenet után.

A jelek sűrűségével való játék szintén védjegye *A tavasz ébredésének*. Bergmann-né, Wendla anyja (Zarnóczai Gizella) fekete spicc-cipőben, narancsszín harisnyában és fekete-fehér ruhában lép színre – arculatra akár egy gólya. A gázlómadár a drámában a tisztaság, a naivitás fogalmának vonzata: az ártatlan, aki még úgy tudja, hogy gólya hozza a csecsemőket. A Forte-produkcióban a Gólya-Anya mindenki anyja, ahogy a munkavédelmi sisakban és fehér kertész nadrágban fellépő férfi (Horváth Lajos Ottó) is mindenki apja. Az utóbbi az érzéketlen, rigid melós, az előbbi a felszínen kevély, de valójában törekeny madár. Mindketten baljós ómenként cirkálnak a térben – sugallván, hogy az egzisztenciális hajszá sosem csillapodik majd –, ahogy teszi ezt Ilse is (Újhelyi Kinga), aki a prostitúcióba sodort lány toposzát képviseli.²⁸ Ilse a mindent átható Erősz gyilkos természetét reprezentálja, amikor Moritzcal (és a hangosítókábelrel) folytatott szado-mazochista játéka során a fiú torkán megszorul a hurok. Negyedikként Ibolya, Wendla meg nem született szerelemgyereke (Gantner István) testesíti meg a fátumszerű reménytelenséget – agg teste árulkodik arról, hogy e magzat sose éri meg a felnőttkort, sose kellett volna megfogannia. Az ikonikus kvartett szemben áll mindazzal a vitális energiával, amit az erjedő gyerekek igazuk hangoztatásába, kíváncsiságuk térnyerésébe ölnek – így a befogadó egyenlő mértékben kap hideget és meleget; saját impressziói, spekulációi szerint alkothatja tovább a történetet. Hozzáteszem, a szimultán jelenetelés is ezt a célt szolgálja: hiába egy vidámabb hangvételű rész, a háttérben például ott fekvőtámaszozik és bokszol Martha – készül a következő szülői verésre.

Mivel *A tavasz ébredése* zömében a Bányay Geyza fordította drámára támaszkodik, célszerű vele külön is foglalkoznunk. Almási Miklós Wedekindet az abszurd dráma előfutárának, kifejezetten brechti elidegenítő dramaturgiával élő írónak tartja, aki a színpadra mint cinikus, polgártudat-romboló fórumra tekint.²⁹ Brutálisan tárgyilagos logikája szerinte két nézőpontra épül: a társasági látszatra és a „társadalmon kívüli csúfolódó békaperspektívájára”. Bábszerű figuráiban legtöbbször két egymással ütköző, excentrikus tulajdonság lakik (például egyszerre megvetik és istenítik a kurtizánokat), jellemük a többiek viszonylatában torzul. Wedekindnél az irracionális megszállottság a siker titka és a csőd széle is egyben. Az író egyszerre cenzúrázza a zseniket, és mutatja fel azt a bárgyú közeget, amely csak az átlagszerűt enge-

²⁸ Vö. VIDA Virág: Tudatos ösztönszínház. *SZÍNHÁZ*, 2008/10. 38.

²⁹ Vö. ALMÁSI Miklós: A diabolikus tárgyilagosság. In WEDEKIND, Frank: *Drámák*. Bp., Európa Könyvkiadó, 1980, 455–476.

di érvényesülni. Nála minden abnormális fantaszta kirekesztett, de ugyanakkor ők írják a történelmet, ők a változások mozgatórugói. Ez a mindent átható paradoxon groteszk ízt kölcsönöz műveinek, így a tárgyalt dráma azon (a Forte-produkcióból hiányzó) jelenete is, ahol a szellőztetés Menyus (a Forte előadásában Melchior) eltanácsolásával egyenrangú problémakörre duzzad. A furcsa hangulatra Horváth Csaba és dramaturgja, Gyulay Eszter a betoldott szövegekkel erősít rá. Értem ezen a békacomb-vacsorát Bergmann-néknél, az intertextusokat (*Faust*, *Biblia*), az Álarcos úr (Horváth Lajos Ottó) német nyelvű, Ernst tolmácsolta csalogatását, Thea (Simkó Katalin) angol énekbetétét („Dreams are forever, stars don't burn out”), valamint a Georg–Otto páros pajkos beszólásait is (például „Akkora paraszt vagy, hogy patkány volt a matchboxod. / Akkora paraszt vagy, hogy előbb mondtad, hogy tanyá, mint anya.”). Ugyanakkor előfordul, hogy a színészek helyzetéből fakad a poén, például Melchior és Wendla erdei beszélgetésekor Wendla a fa, aminek törzséhez Melchior hozzádől, így a lombkorona – amelyre felnézve (a leírás szerint) hipnotizálódik – lényegében a lány melle.

A testi és szóbeli kifejezés végig szoros relációban van egymással. „Bár két nyelven beszél az előadás, mindkettő tökéletlen: a próza dadog, és sérült a mozgás”³⁰ – betöltendő feladatuk szerint idomulnak egymáshoz. Horváth Csaba igen összetett színészi játékmódot követel meg: a beszéd redukált, szinte kifejezéstelen, viszont az őszintén megélt érzelmeket a kinetika, a mozgás mégis előhívja a játszókból – úgy, mint a mejerholdi biomechanikában. Ilyen kép a félszeg bökődés az első Bergman-né–Wendla-jelenetben, valamint a pofonok okozta, büszke kontrapoztban álló Wendla butószerű remegése, amikor Melchior a kérésére megveri. Másik típust képviselnek az egyszerű szimbolikával rendelkező mozdulatok, például Ernst (Kádas József) és Hans Rilow (Merics János) homoerotikus jelenetében, amikor szégyellt vágyukként, titkolt szerelmüként rájuk omlik egy-egy férfitest a felsorakozott tánckarból, valamint az a halálos magzat-elhajtási procedúra, amikor Horváth Lajos Ottó – a rend képviselőjében – merev sebészkes karokkal kivágja Wendlából születendő gyermekét. Akadnak illusztráló, a valóságból átkopírozott momentumok is (például kocsisz vagy a békéhez, káromkodásokhoz kapcsolódó kézjelek); a negyedik fontos mozgásváltozat pedig a már említett éltanulók akkurátus tánckoreográfiája.

A tavasz ébredését és a DV8 *Strange Fish*ét egyaránt jellemzi a fragmentált, a közönség felé eldöntendő kérdéseket indukáló epizódszervezés és díszletezés, a humor és a resignált hangnem sebes váltakozása, a mozgás és a beszéd egyenrangúsága, a polifónia. Mégis, a magyar produkció gazdáját stílusában homogénebb, teátrálisabb alkotónak tartom – a miertre a rendezők önéletrajzában találtam választ. Horváth Csaba

pályafutását táncosként kezdte; a Magyar Táncművészeti Főiskola néptánc szakos hallgatója, majd sorban a Honvéd Táncegyüttes, a TranzDanz és a Közép-Európa Táncszínház szólistája volt. Ehhez képest Lloyd Newson Melbourne-ben pszichológia és szociológia szakon diplomázott, és csak utána iratkozott be táncolni a The Place-re (London Contemporary Dance School). Érthető tehát a Horváthba nevelt esztétikai elköteleződés a célorientált, vegyes eszközökkel, mondhatni, zárványosabban fogalmazó Newsonhoz képest – aki (David Hinton, Clara van Gool stb. segítségével) még a film médiumával is kísérletezik, nemhiába a DV8 rövidítés valódi feloldása: Dance and Video 8. Ezzel együtt mindkét előadás eleget tesz a fizikai színház korábban sorolt követelményeinek, stabil példákkal szolgál a felállított műfaji jegyekhez.

Mivel írásom – a bevezetőben leírtak szerint – a fizikai színház definiálására, színház- és tánc történeti



beágyazására, az alapvető műfaji attribútumok feltárására és azok két előadás elemzésével való alátámasztására törekedett, így munkám zárlatául egy lexikonszócikk megírására vállalkozom, amely röviden summázza a fizikai színházról alkotott tudnivalókat, és talán helytállna egy – az ilyen tekintetben hiányos – Patrice Pavis-féle *Színházi szótár* jellegű kiadványban is. Ellentétben a mai köztudatban élő, fizikai színházhoz kapcsolódó kevés és ködös fogalommal, ebben a passzusban szigorúbb kategorizálási szempontokat állítok fel, így a műfaj óhatatlanul elválik majd az eddig gyakran szinonimájaként emlegetett mozgásszínházról és táncszínházról.

Fizikai színház (physical theatre): Olyan posztdramatikus, totális színházi műfaj, amelynek törekvése, hogy a (valódi veszéllyel és hajszoltsággal is operáló) mozgás, a beszéd, a látvány stb. szintézise révén a nézők teljes fizikuma intenzív érzéki és intellektuális próbatételt álljon ki. Jellemző rá az interdiszciplináris jelek sűrűségével való játék és a parataxis, az induktív, tipizálásba hajló karakterábrázolás, a performanszjelleg és az önreflexió, az improvizációkon alapuló, kommunális alkotófolyamat, a nonlinearis cselekményvezetés, a fanyar humor, a szociografikus témaválasztás. Célja, hogy bemutassa a világot és annak kezelhető-

³⁰ TÓTH Ágnes Veronika (szerk.): *Debrecebben, nem pedig Debreceennek* – Beszélgetés Horváth Csabával. [http://kultura.hu/main.php?folderID=1437&articleID=258006&ctag=articlelist&iid=1\(letöltés idopontja:2011.október26.\)](http://kultura.hu/main.php?folderID=1437&articleID=258006&ctag=articlelist&iid=1(letöltés%20idopontja:2011.október26.))



Dusa Gábor felvételei

Jelenetek A tavasz ébredéséből

ségét, így nézőit övizsgálatra, vitakész magatartásra készíti – ehhez pedig különböző elidegenítő effektusokat alkalmaz, Bertolt Brechthez képest részint eltérően, kevésbé didaktikusan, de hasonlóképp a kizökkentés céljából. A fizikai színház műfaját képviselő legismertebb társulat az 1986-ban alakult DV8 Physical Theatre, melynek vezetője Lloyd Newson. Kérdés persze, hogy manapság, amikor minden módfelett

komplex, szükségünk van-e egyáltalán kategóriákra, avagy illessünk mindent csupán az „előadás” titulusal. Nem energiapazarlás oldalakon átívelő vitát folytatni arról, mi melyik kalapba fér be? Avagy tempósabban görgeti a kommunikációt – sőt élvezzük, hogy közös a szókincsünk? Amit én elmondhatok: egy efféle szöszedet-kreálási kísérlet biztonságot, személyes hozzáfértést ad az aktuálisan vizsgáltakhoz, de semmiképp sem nagybetűs, vakon követendő, örökzöld igazság. Dobbantó, gondolkozásra és vitára ingerlés annál inkább.



FELHASZNÁLT IRODALOM

- ARTAUD, Antonin: *A könyörtelen színház*. Ford. Betlen János. Budapest, Gondolat Kiadó, 1985.
- BARRAULT, Jean-Louis: Gondolatok a színházról In SOMLÓ István (szerk.): *Színhészek, szerepek*. Bp., Gondolat Kiadó, 1959, 383–416.
- BÉCSY Tamás: *A műalkotás mint létező*. In uő.: *A színházték lételeméről*. Bp.–Pécs, Dialóg Campus, 1997, 89–104.
- BRECHT, Bertolt: *Színházi tanulmányok*. Ford. Walkó György et al. Bp., Magvető Kiadó, 1969.
- BREMSEMER, Martha (ed.): *Ötven kortárs koreográfus*. Ford. Benyó Hedvig – Galamb Zoltán. Bp., L'Harmattan Kiadó, 2009.
- CALLERY, Dymphna: *Through the Body*. London, Nick Hern Books, 2001.
- CRAIG, Edward Gordon: *A színész és az übermarionett*. SZÍNHÁZ, 1994/9. 34–45.
- CSEHÓV, Mihail: *A pszichológiai gesztus*. In uő.: *A színészhez*. Ford. Honti Katalin. Bp., Polgár Kiadó, 1997, 71–89.
- DV8 Physical Theatre hivatalos honlapja. <http://www.dv8.co.uk/> (letöltés időpontja: 2011. szeptember 11.)
- FUCHS Livia: *A színház határesetek: a dance pure. Egy táncműfaj történeti alakváltozásai*. In MESTYÁN Ádám – HÓRVÁTH Eszter (szerk.): *Látvány/színház – Performativitás, műfaj, test*. Bp., L'Harmattan Kiadó, 2006, 99–110.
- FUCHS Livia: *Száz év tánc*. Ford. Benedek Marcell et al. Bp., L'Harmattan Kiadó, 2007.
- FUCHS Livia (szerk.): *Táncpoétikák*. Bp., L'Harmattan Kiadó, 2008.
- FUCHS Livia: *Mit nevezünk fizikai színháznak?* SZÍNHÁZ, 2011/4. 38–42.
- GROTOWSKI, Jerzy: *Színház és rituálé*. Ford. Pályi András. Pozsony, Kalligram, 2009.
- HALÁSZ Glória: *Kozmikus tornaóra*. <http://www.revizoronline.com/hu/cikk/56/a-tavaszberepedese-debreceni-csokonai-szinhaz/> (letöltés időpontja: 2011. október 23.)
- HALÁSZ Tamás: *Fizikai inger*. *Ellenfény*, 1997/2. 30–35.
- HINTON, David (dir.): *Strange Fish*. DV8 Filmproduction, 1993.
- KÉKESI KUN Árpád: *A rendezés színháza*. Bp., Osiris Kiadó, 2007.
- LEHMANN, Hans-Thies: *Posztdramatikus színház és a tragédia hagyományai*. Ford. Berecz Zsuzsa. SZÍNHÁZ, 2008/4. 51–54.
- LEHMANN, Hans-Thies: *Posztdramatikus színház*. Ford. Berecz Zsuzsa et al. Bp., Balassi Kiadó, 2009.
- MESTYÁN Ádám (szerk.): *A DV8 jelentést akart*. http://szinhaz.net/index.php?option=com_content&view=article&id=13873&catid=1:archivum&Itemid=7 (letöltés időpontja: 2011. augusztus 17.)
- MOLNÁR GÁL PÉTER: *A tavasz ébredése*. http://szinhaz.hu/index.php?option=com_content&view=article&id=23782 (letöltés időpontja: 2011. október 23.)
- MURRAY, Simon – KEEFFE, John: *Physical Theatres – A Critical Introduction*. New York, Routledge, 2007.
- NÁNYAI István (szerk.): *A fizikai színház – Beszélgetés Ladányi Andreával*. SZÍNHÁZ, 2008/4. 34–36.
- P. MÜLLER Péter: *Test és teatralitás*. Bp., Balassi Kiadó, 2009.
- PAVIS, Patrice: *Színházi szótár*. Bp., L'Harmattan, 2006.
- PAVIS, Patrice: *A fizikai színház*. Ford. Freytag Orsolya – Lukovszki Judit – Miklós Eszter Gerda. SZÍNHÁZ, 2008/10. 122–136.
- PERÉNYI Balázs: *Tragikus diadal*. <http://www.ellenfeny.hu/archivum/2007/8-9/tragikus-diadal-horvath-csaba> (letöltés időpontja: 2011. október 23.)
- SÁNDOR L. István (szerk.): *Ezt nevezik kortárs színháznak – Beszélgetés Horváth Csabával*. <http://www.ellenfeny.hu/archivum/2009/4-5/ezt-nevezik-kortars-szinhaznak-horvath-csaba-jozsef-attila-szinhaz-ejjeli-menedekhely> (letöltés időpontja: 2011. október 23.)
- SIMHANDL, Peter: *Színháztörténet*. Ford. Szántó Judit. Bp., Helikon Kiadó, 1998.
- SIMON, Karl Günter: *A pantomim*. In *A pantomim*, Ford. Gál M. Zsuzsa (szerk.). Bp., A Magyar Színházi Intézet és a Népművelési Propaganda Iroda közös kiadványa, 1964.
- TÓTH Ágnes Veronika (szerk.): *Debrecenben, nem pedig Debrecennek – Beszélgetés Horváth Csabával*. <http://kultura.hu/main.php?folderID=1437&articleID=258006&ctag=articlelist&iid=1> (letöltés időpontja: 2011. október 26.)
- TÖRÖK Ákos: *Színháztételek, nyelvjáratok*. SZÍNHÁZ, 2008/8. 2–4.
- VEKERDY Tamás: *A színészi hatás eszközei – Zeami mester tanításai alapján*. Bp., Ursa Minor könyvek, 1999.
- VIDA Virág: *Tudatos ösztönszínház*. SZÍNHÁZ, 2008/10. 37–39.
- VITÉZY Zsófia (szerk.): *Nincs sok különbség közöttünk: emberek vagyunk – Beszélgetés Lloyd Newsonnal*. *Ellenfény*, 1997/2. 35–36.
- WEDEKIND, Frank: *Dramák*. Bp., Európa Könyvkiadó, 1980.



GYULAI VÁRSZÍNHÁZ

Gyula Castle Theatre / Gyula Burgtheater

IX. Shakespeare Fesztivál, 2013. július 4–július 15.



Magyar és külföldi színházi előadások, tánc, zene, film, konferencia, gasztronómia – a fesztivál ideje alatt Shakespeare konyhája a Patrióta étteremben

Info: www.shakespearefesztival.hu
A Shakespeare Fesztiválra bérlet váltható

- Július 4. 18.00 óra, Kamaraterem
SHAKESPEARE SZONETTEK – táncszínházi előadás
Előadja: Szalontay Tünde és Károlyi Balázs
Rendező: Mándy Ildikó
Mándy Ildikó Társulatának előadása
- Július 5–6–7. 20.30 óra, Várszínház (Eszőnap: júl. 8.), Bemutató előadás
W. SHAKESPEARE: HAMLET
Főbb szerepekben: Mátray László, Pálffy Tibor, Szakács László, Nemes Levente
Rendező: Bocsárdi László
A Gyulai Várszínház és a sepsiszentgyörgyi Tamási Áron Színház közös bemutatója
- Július 8. 18.00 óra, Kamaraterem
W. H. – SHAKESPEARE-SZONETTEK ÉS DALOK
Előadják: Dagadu Veronika Sena, Márkos Albert, Gryllus Samu, G. Szabó Hunor, Vajnai Balázs/VJ Lec Unflyable
- Július 9. 20.30 óra, Tőszínház
W. SHAKESPEARE: HAMLET
Rendező: Zsótér Sándor
A Színház- és Filmművészeti Egyetem előadása
- Július 10. 20.30 óra, Várszínház
W. SHAKESPEARE: MAKRANCOS HÖLGY, avagy a hárpia megzabolázása – vigiáték
Főbb szerepekben: Bokor Barna, Berekméri Katalin, Kárp György, Bányai Kelemen Barna, Tollas Gábor, László Csaba, Meszesi

Oszkár, Sebestyén Ába, Gecse Ramóna
Rendező: Sorin Militaru
A Marosvásárhelyi Nemzeti Színház
Tomba Miklós Társulat előadása

- Július 11. 20.30 óra, Kamaraterem
KONTRATENOR, VAGY AMIT AKARTOK
– Szerelmes dalok Shakespeare szövegeire
Purcell, Liszt, Haydn, Schubert, Williams, Porter szerzeményei
Előadja: Birta Gábor és Nicholas Clapton (GB) – kontratenor
Közreműködik: Balog József – zongora
- Július 12. 20.30 óra, Kamaraterem
ÚJRAOLVASVA SHAKESPEARE-t...
Színház az egész világ, és színész benne minden férfi és nő – egyszemélyes előadás
Shakespeare szövegeiből válogatva
Előadja: Emil Boroghina (RO)
- Július 13. 11.00 óra, Mogyoróssy Könyvtár
LENNI VAGY NEM LENNI – SHAKESPEARE-MONOLÓGOK – konferencia
Különleges arnyjáték gyermekeknek, felnőtteknek
Július 13–14–15. 18.00 óra, Vár előtt
RÓMEÓ ÉS JÚLIA, MAKRANCOS HÖLGY
– etűdök Shakespeare darabjaira
A Kukucska Színház előadása

Egy világhírű angol színész Shakespeare cselészöveinek szerepében

- Július 13. 18.00 óra, Kamaraterem
SHAKESPEARE CSELÉSZÖVŐI
Steven Berkoff (GB) egyszemélyes előadása Shakespeare neves arnykodóiról, Jagóráról, III. Richárdról, Macbethről, Shylockról

A 2012-es londoni Globe Világfesztivál legjobb produkciója, az év színházi eseménye Nagy-Britanniában

Július 13. 20.30 óra, Várszínház
W. SHAKESPEARE: SZEGET SZEGGEL
Rendező: Jurij Butuszov
A moszkvai Vahtangov Színház előadása

- Július 14. 18.00 óra, Kamaraterem
Shakespeare és Nádasdy Ádám – beszélgetés a költő-műfordítóval
Moderátor: Elek Tibor
- Július 14. 20.30 óra, Tőszínház
W. SHAKESPEARE: HAMLET
Szereplők: Rusznák András, Gáspár Tibor, Varjú Olga, Lovas Rozi, Szegedi Dezső, Simon Zoltán, Fandl Ferenc, Kokics Péter
Rendező: Kiss Csaba
A Miskolci Nemzeti Színház előadása

Az év lemezikere Németországban, a csodálatos hangú belga dzsesszenekésnő koncertje

- Júl. 15. 18.00 óra, Múzeum-udvar
CAROLL VANWELDEN SHAKESPEARE-SZONETTEKET ÉNEKEL
Caroll Vanwelden – ének-zongora, Thomas Siffing – trombita, Mini Schulz – nagybőgő, Meinhard Jenne – dob (B–D)

Többszörös edinburgh-i fesztiváldíjas, rendhagyó előadás mozgással, dallal, szöveggel, zenével

- Július 15. 20.30 óra, Kamaraterem
LEAR DALAI
Rendezte: Grzegorz Bral
A Song Of The Goat Theatre (GB–PL) előadása

Jegyek a fesztiválra rendelhetők: Gyulai Várszínház, 5700 Gyula, Kossuth u. 13.
Tel: (+36)66/463-148,
e-mail: gyulaivarszinhaz@t-online.hu
Info: www.shakespearefesztival.hu
www.gyulaivarszinhaz.hu



Minden a nézőn múlik

BESZÉLGETÉS

ROMEO CASTELLUCCIVAL

A berlini Schaubühne színházban találkozunk, pont van egy óra szünete a főpróba előtt. Az interjút összesen négy színész nő szakítja meg. Akad, aki csak pár kedves szót vet oda, más a fiús parókáját vizsgáztatja a rendezőnél, jól lett-e lenyírva. A legfiatalabb szereplő, egy nyolcéves kislány pedig remegő kézzel egy csipkés szélű rajzot ad át neki, hogy megköszönje a közös munkát. Valahogy olyan minden, mint egy Castellucci-előadásban.

– **A Hüperión bemutatójára készülsz épp. Meséj rőla egy kicsit.**

– Ez valami teljesen új élmény a nyelvvel, bár már másodjára nyúlok életemben Hölderlinhez, először teszem ezt Németországban, az eredeti német szöveggel. E közeg által a téma, úgymond, körülménnyé válik, hiszen teljesen más ezt itt megcsinálni, mint egyéb nyelvterületeken. Számomra Hölderlin nem csak költészet. Az alkotó filozófiája – filozófia az alkotásról. A Hüperión színházi értelemben véve nem dráma, egyáltalán nem narratív. Ez egy regény. Episztola. Voltaképp semmi nem történik, csak a szavak vannak. Nagyon fontos ismernem a szavak muzsikáját, a német nyelv zenéjét. Itt lenni, berlini alkotókkal együttműködni hatalmas élmény.

– **Dolgoztál már korábban németekkel?**

– Nem, ez az első alkalom. Voltam többször Franciaországban, Japánban, de itt még soha. Izgalmas, valami gyökeresen új.

– **Te választottad a színészeket?**

– Igen, Angela Winklerrel találkoztam először, ő nem a társulat tagja, független színész nő, de ismertem már a munkásságát korábban. A többieket is megnéztem itteni előadásokban, aztán én döntöttem.

– **És Hölderlint is te választottad.**

– Igen. Teljesen szabad voltam. Ők csak annyit mondtak, jöjtek, azt csinálók, amit akarok. Nekem csak a ház ritmusához kellett alkalmazkodnom.

– **És mi a különbség az itteni munkamódszeredben az eddigiekhez képest?**

– Az organizáció fontos kulcsszó. Itt már a próbafolyamat kezdete előtt mindent előre megszervezték, jól működik a gépezet. Nekem csak a struktúrát kell követnem. Kicsit olyan, mint egy operában, és ezt

nagyon szeretem. A Schaubühne nagy színház, sok ember dolgozik itt, szükségük van a rendszerre, minden részlet előzetes kicsiszolására. Ez elkerülhetetlen. Mivel független rendezőként dolgozom, alapvetően független emberekkel, ez számomra teljesen szokatlan. Máskor mindig mindent kizárólag én csinálók és tervezek meg. Hogy mennyi ideig tudunk próbálni, általában csak tőlem függ. Minden alkalommal változhatom a munka szisztémáját. Néha három hónapig, néha egy hétig dolgozunk. Ez a német rendszer most nagy szabadságot ad, hiába nem én határozom meg a próbák időtartamát. Mérheterlenül szabad vagyok. Most érzek ilyet először, talán csak külföldön lehetséges. És az is lényeges, hogy Németországban a művészek fontosak a társadalom számára. Ez Olaszországban teljesen másképp van. Ott senki vagy.

– **Ott mi a fontos?**

– A tévé. Ennyi. Olyan ez, mint a sivatag. A művészeknek külföldre kell menniük, lehetetlen otthon dolgozni. A színház egyre jobban eltűnik, nincs igazi hálózat, nincs pénz, nincs kultúrpolitika. Tudom, hogy Magyarországon is nehéz a helyzet, de szerintem nálunk még rosszabb. Akadnak ugyan független társulatok, amelyek próbálnak ellenállni, de ez rendkívül fojtogató. Mindent maguk fizetnek, mivel senki nem támogatja őket. És a kultúra senkit nem érdekel.

– **De a te társulatod nagyon híres Olaszországban is.**

– Igen, az, de szinte csak külföldön dolgozunk. Otthon szinte soha. Nincs hely, nincs platform. Nagyon nehéz művészettel foglalkozni, egy fesztivált létrehozni, lehetőségekhez jutni.

– **Te ott élsz, vagy mindig utazol?**

– Alapvetően mondhatom, hogy ott élek, viszont a legtöbb időt azért külföldön töltöm. Van egy házam, de nem nagyon vagyok ott.

– **Szinte az egész családdal szoktál együtt dolgozni.**

Ez hogy működik a gyakorlatban?

– Ez igaz, de közben mégsem. Teljesen függetlenek vagyunk egymástól, a feleségem, a nővérem és én három gyökeresen különböző dolgot csinálunk, pusztán a kezdetekkor fonódtunk szorosan össze. Fontos, hogy mind a társulatunk neve alatt alkotunk, viszont nem osztjuk meg az igazi munkát. A szellemiséget, az ötleteket igen, de ennyi. Persze az is sok személyes történet eredménye, mi hogy alakult, de harminc év

után már minden más dinamikájú, mint régen. Soha, de soha nem voltunk egy nagy színházi család. Ez valami legenda a fejekben, nagy farmmal és állatokkal, de valójában sosem történt meg. *(Nevet.)* Tulajdonképpen teljesen véletlen, hogy mi mindannyian színházzal foglalkozunk, egyszerűen így alakult. Nem ez volt az ok, a munka szempontjából nem is fontos.

– És gyakran látjátok egymást?

– Persze, azt megoldjuk, de soha nem a munkán keresztül. Közös döntés, hogy a társulat nevét megtartjuk, ez az egy tényleg fontos.

– Visszatérve Berlinhez, milyen egy német dramaturggal dolgozni a német szövegen?

– Egy olasz és egy német dramaturggal dolgozom alapvetően, megosztjuk az ötleteket. Kiválasztottam a szöveget, aztán kicsit össze is veszem velük, annyira máshogy látjuk. Én teljesen másképp dolgozom. Számomra a dramaturgnak alapvetően nincs szerepe, Olaszországban nem is létezik ilyen foglalkozás. Őszintén szólva, elég fura, hogy itt igen. Azt szoktam meg, hogy én hozok döntéseket minden alkalommal, a szöveggel kapcsolatban is. Ez egy tipikus német dolog.

– Magyarországon is van dramaturg.

– Tényleg? Hát ez nagyon furcsa. Franciaországban sincs, én nem nagyon találkoztam még ilyennel. Általában egy kritikus munkatárssal szoktam dolgozni, aki hozzászólhat a szöveghez is. Mindig a bemutató után jön el, nagyon sokat beszélgetünk az előadásról, de soha nem a próbafolyamat alatt. Mikor már kész vagyok, akkor mondja el a véleményét.

– De most tényleg együtt dolgozol a dramaturgokkal? Hogy működik?

– Igen, ez fontos volt a német nyelv miatt, természetesen nem érthetem a szöveg minden részét. Itt Hölderlin a „hamisítatlan német”, mindenki ismeri. Számomra ő olyan, mint egy dinamit. Óvatosnak kell lenned vele. Ebben az esetben pont jó, hogy van egy német dramaturgom. Elvesztem a nyelvben, semmit nem értek belőle. Emiatt sem baj, hogy sokat vitatkoztunk. Hölderlin nemcsak író, hanem filozófus, nagyon fontosnak tartom őt jelen időben, a korrunkra nézve. Egyszerűen alapvető. Politikai okokból is érdemes őt színpadra állítani ma. Számos tényező adódik tehát, de a legfőbb mégis, hogy figyelni kell a nyelvre mint fő materiára.

– És a színészekkel angolul dolgozol?

– Igen, ami nagyon fura, mert iszonyú rosszul beszélek angolul, mint te is hallod. *(Nevet.)* És mégis értik. Van persze olasz fordításom a szövegből, az segít. Sokat dolgozom a rímekre adott gesztusokkal, emiatt is kell valaki, aki jól ismeri a nyelvet.

– Fontosabb most a szöveg, mint a korábbi előadásaidban?

– Nem. Ez nem változik. A szöveg mindig fontos, akkor is, ha nincs. Legbelül ott van, nem baj, ha épp nem használ szavakat. A szöveg a struktúra – és mivel struktúra mindig van, számomra szöveg is. Például a következő produkciómban csak pár szó hangzik majd el, de a mentalitásom azonos. Nem ez a lényeg, hogy a színházban van szöveg vagy nincs. Ez nem valós probléma. Minden a nézőn múlik. Az emóciókon. Nem érdekel a szöveg, még akkor sem, ha jelen eset-

ben épp ez adja az alapját, én nem eköré építkezem. Képekkel, érzelmekkel, hatásokkal dolgozom.

– Ez nem furcsa a német színészeknek?

– De, abszolút. Ilyenkor változtatnom kell a temperatúrán. Most hideg van. A németek hidegebbek, de minden fel tud izzani, ha jól csináljuk. Mindig igazítok valamit a stratégiámon. A csend megtartása olykor igazi robbanást okoz, ijesztőbb tud lenni. A mentális dinamikám a legfontosabb. Ez persze minden nézőre máshogy hat. A nehézség: valami olyat csinálni, ami alkalmas arra, hogy reagáljanak, ami belemászik minden néző intim, személyes terébe. Hogy valamit megzavarjon. Én semmit nem tudok előre, fogalmam sincs az emberek külön-külön történetéről, életéről, hogy aznap épp hogy ülnek be a színházba. Ez hatalmas vakfolt, de a szöveg például teljesen irreleváns ebben a kontextusban. Engem Kopernikusz forradalma érdekel, a nézőpontváltás: a dolgok nem a színpadon történnek, hanem az ott ülők testében. A színház számomra nem objektum. A színház él. Hogy ez jó, rossz, unalmas, zavaró vagy izgalmas – csak a nézőn múlik, nem rajtam. Nem is az én dolgom, kire hogy hat. Csak csinálom, ahogy tudom, próbálom lehetségessé tenni az átjárást, ennyi a feladat. A különböző képek felajánlása – ez a fontos.

– Az előadás egy lakás akkurátus szétrombolásával kezdődik, aztán kizavarsz minden nézőt húsz percre a folyosóra. Utána egy fehér térbe lépnek vissza. Ezzel mi a szándékod?

– Fontosnak tartottam, hogy az előadás egy tragikus történéssel induljon. A tragédia az élet megmagyarázhatatlan alapeleme. Nem tudjuk, miért, de van. Ok nélkül. A totális destrukció metamorfózisra, megtisztulásra adhat lehetőséget, a színpadot üres, afféle spirituális térré kell varázsolni, hogy megszülethesen a szépség. A hős elveszti a csatát, az árnyék egyre nagyobbodik, de a harcot nem adjuk, nem adhatjuk fel. Szükségesnek tartom, hogy a nézőkkel kapcsolatba lépünk ilyen módon, hogy már az előadás elején konfrontálódjanak valamivel.

– Hogy kezded a munkát? Mindent előkészítesz, vagy spontán módon születnek meg a jelenetek?

– Nem, nem, én nem tudok improvizálni. Úristen, azt soha! El sem tudom képzelni. Nem vagyok erre alkalmas, túl sok bennem a gát. Csak akkor megy, ha előkészítem a dolgokat. Az idő is rövid, most például három hetem van az egészre. Ennyi próba alatt kell az összes apró részletet a helyére tenni. És persze sok dolog nem működik úgy, mint ahogy kitaláltam. Szerencsére. *(Nevet.)* De akkor is elő kell készíteni, ez az egyetlen lehetséges út. Sokat dolgozom a gondolatokkal. Egyfolytában gondolkodom. A munkamódszerem már régóta ez: két nap próba, egy nap szünet a gondolatoknak, aztán megint valamennyi munka a színpadon. Általában így megy. És alapvetően nem is hiszek a próbákban.

– Miért nem?

– Mert a próba csak a gondolatok visszaigazolása – és ellenállás is velük szemben. Természetesen muszáj próbálnom, de ez számomra egyáltalán nem a kreatív teremtés ideje. A próbák alatt nem tudok új dolgokat kitalálni. Soha, soha, soha. Alkalmatlan vagyok rá.

– Emellett tudsz a színészeknek szabadságot adni?



– A teljes szabadság lehetetlen. Általában olyan embereket választok, akiket ismerek, ez fontos. Ha tudom, hogy viselkednek, milyen alkatúak, akkor könnyebb együtt dolgozni. Itt kicsit nehezebb, de azért minden hasonlóan működik. A szabadság nem érdekes számomra. Ha képekkel dolgozol, mint Hölderlin esetében is, az behatárolja az improvizatív lehetőségeket. A másik, hogy mindig szükségem van egyfajta ellenesgre, akivel harcolhatok – most például a nyelvben ölt formát. A színészekre visszatérve: természetesen nagyon sokat beszélgetek velük. Szeretem a problémákat mély módon megosztani, közösen megoldani, mert amint felmegy a függöny, ők állnak egyedül a színpadon. Velük akarok lenni, mikor ez a pillanat megtörténik, ezért mindent megvitatunk. Együtt kell megtalálnunk a megoldásokat. Nagyon sokat rajzolok a próbák előtt és közben, ezeken keresztül is kommunikálunk. És utakat keresünk, de nem improvizálva. Apró gesztusokkal, szavakkal kezdjük, együtt építkezünk. Egy üres színpad is tele van szabályokkal, és habár ezek irratlanok, mégis mind ismerjük és követjük őket. Néha konfrontálódni kell a láthatatlan törvénnyel, hogy aztán újra együtt haladhassunk tovább. A színház szociális művészet. Egy külön nyelv. Az idő és valami pillanatnyi villanás különös kombinációja. Nem lehet egyedül dolgozni, mint, mondjuk, festőként. Egyébként azt nem hiszem, hogy az alkotó ember próféta-szerű, vagy hogy akár a saját véleményem nagyon fontos lenne. Igyekszem távolságot tartani minden fogalomtól, ami egy művészt övezhet, kívülről kezdni sokkal izgalmasabb. Soha nem gondolkodom azon, mit miért csinállok, minek mi a jelentése színházi szempontból.

– **Hogyan viszonyulsz a gyerekekhez és az állatokhoz? Szinte minden előadásodban megjelennek, a *Hüperiónban* is.**

– Ez filozófiai kérdés, nem csak a saját stílusjegyem. Néha szükséges állatokkal és gyerekekkel, gépekkel dolgozni. Ellentmondást, az összeomlás lehetőségét jelentik egy előadásban belül. Teljesen máshogy kell velük viselkedni, mint a felnőtt színészekkel.

– **De nem gondolod, hogy ez túl manipulatív?**

– Nem, egyáltalán nem. Ezzel nem tudok manipulálni. Ha egy gyerek vagy állat nem akar ott maradni a színpadon, az tiszta és egyszerű, már önmagában mond valamit. Meg kell kérdeznem őket, egy állatot persze lehetetlen verbálisan, de mégis fel kell tennem a kérdést, hogy akar-e ott állni. Beszélgetek velük. Tudom, hogy mit válaszolnak, bármilyen furcsán hangzik. És megfordítva a kérdést: miért ne? Miért ne lehetne állat vagy gyerek a színpadon? Természetesen bármit meg lehet kérdejelezni az előadásaimban, de miért csak emberek szerepelhetnének? Azt hiszem, órákat tudnék erről magyarázni. Mit jelent például egy állat a mai társadalomban? Jó kérdés, számos aspektussal. Az állatok élő szimbólumok. Mivel nincsenek szavaik, mindent máshogy prezentálnak. Nem egyszerű objektumok, engem pedig ez foglalkoztat. Nem cirkuszi értelemben, pusztán ahogy az életben is: körülvesznek.

– **Ez talán már lerágott csont, de mit szólnál *Az arc fogalma Isten fiában* című előadásodat övező botrányokhoz? Fel voltál erre készülve?**

– Sajnos nem lerágott csont, nagyon-nagyon zavart és sokkolt. A párizsi botrány után az előadás teljesen megváltozott. Kizárólag arról szólt minden estém, hogy ma vajon mire számíthatunk. Utáltam az egészet, de megtörtént. A fundamentalista csoportok szempontjából a protestálás tökéletes ötlet volt, mivel hatalmas publicitást kaptak. Pár jelenet persze problematikusnak minősülhetett, de az volt az igazi baj, ahogy ezek az emberek megragadták az alkalmat, hogy az előadásomat politikai céljaikra használják fel. És ehhez az internet hatalmának is köze van. Gyűlölöm az internetet, szörnyű találmány. Nagyon nehéz volt ez az időszak, valódi tortúra.

– **Vallásos vagy? Lényeges a vallás egyáltalán?**

– Nem, egyáltalán nem lényeges. Az anyag vallásos. Minden az. És mindig. A vallás mindenütt jelen van, úgy gondolom. Még az ateizmus közepén is. Az emberi struktúra alapvető része. Számomra egyáltalán nem érdekes, hogy ez a kereszténység-e, vagy bármi egyéb. Nem hiszek semmilyen Istenben, ez valami más fogalom.

– **Fontosak számodra a kritikák?**

– Ez változó, van, hogy olvasom őket, de nem mindig. Nem olyan fontos. Jobban szeretek a közönséggel beszélgetni az előadás után, habár akkor elvileg már késő. A premier után semennyit nem változtatok az előadásokon, de a reakciókkal nagyon jó találkozni, kíváncsi vagyok mindenre.

– **Más emberek munkáira is szakítasz időt, jársz színházba?**

– Persze, ha megoldható, mindenképp. Szerencsére ettől nem undorodtam meg, sok rendezőt ismerek, aki igen. Kifejezetten érdekel a fiatal generáció, sokat tanulok tőlük.

– **Mi fontos a személyes életedben a színházon túl?**

– Az emberek. És ez talán unalmas, de nagyon szeretek egyedül lenni a természetben, viszont egy nagy metropolisz is azzá válhat, ha magamban lehetek. Mit szeretek még? Az irodalmat és az állatokat. Nagyjából ennyi.

– **És mit utálsz?**

– Jaj, nagyon sok mindent. A közlés rossz és zavaró módját. Utálok a kommunikációt; hatalom, amely az emberek ellen irányulhat. Ahogy kitalálják, használják, gyártják a vágyaidat és szükségleteidet. Ez borzalmas. Alapvetően nem szeretem, ha a szavak beszélnek. Én nem kommunikálok semmit. Azt hiszem, a színházcsináláson keresztül igyekszem a gépezetet megzavarni. Mert számomra ez a szó a média, az újság, a televízió, a hírek gyűjtőfogalma, ezért ki kell cserélnünk valami másra. A művészet reveláció, meditáció, elmélkedés, de nem kommunikáció.

– **Az utolsó kérdés valójában nem a sajátom, egy ismerősöm kérte, hogy mindenképp tegyem fel: miért nincs humorod?**

– Jaj! (*Nagyon nevet.*) Jaj. De szerintem van, a privát életemben egy bohóc vagyok. Végül is jogos. Régóta szeretnék olyan előadást csinálni, amin nevetnek is az emberek. Most biztos nem fognak, de talán majd a következőn.

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE: NÉDER PANNI

Tarján Tamás

Gellert kapott gellerek



A Ruszt József-szövegkiadást 2010-ben az általa alapított színházi műhely, a Zalaegerszegi Hevesi Sándor Színház indította el, a *Napló [1962–1969] – Rekviem*, valamint a *Színészdramaturgia – A Színitanoda* című kötetekkel. (A *Rekviem* Ruszt legféltettebb, legalaposabban megmunkált, de könyvdrámának maradt színműve. A két kötetről – fekete-piros borítójú volt az egyik, fekete-sárga a másik – a SZÍNHÁZ 2011. júliusi számában olvasható Koltai Tamás recenziója.) A sorozatot 2012-ben – ismét két, egyszerre megjelentetett, összefüggő gyűjteménnyel – a Ráday Könyvesház Kft. folytatta kiadóként. Az egerszegi színház számos plakátját tervező Árendás József szép grafikai kivitelezésével megjelenített, fényképekkel is illusztrált fekete-lila köntösű harmadik kollekciónak így jelöli magát: *Debrecen – Universitas Együttes – 1962–1972*, a fekete-kék negyedik kötet pedig: *Kecskemét – Gábor Miklós – Nádasdy Kálmán – 1972–1981*. A könyvfolyam szerkesztői továbbra is Ruszt egykori közeli barátai, munkatársai: Forgách András író, műfordító, dramaturg; Nánay István kritikus, dramaturg, a színházi ismeretek sokoldalú tanára (aki 2002-ben kis könyvecskét is írt a rendezőről); Tucsni András irodalmi munkatárs, dramaturg, színházvezető.

Az újabb két kötet filológiai állapota megnyugtatóbb, mint a nem kevés szakmai és nyomdai hibával terhelt első kettőé. Az elegyesen és sok tollból (tehát korántsem csupán Ruszt Józseféből) összeválogatott szövegek (naplórészletek, levelek, fogalmazványok, évadértékelések, elemzések stb.) tipográfiai módon megfelelően elkülönítve és adatolva, jól áttekinthetően sorakoznak az időbeli tagolás mentén, néha azonban a témacsoportok kedvéért át is hágva az időrendet. Ennek ellenére problematikus a közlés egésze. A rendelkezésre álló hagyaték kiterjedéséről és jellegéről, a szövegválogatás elveiről szinte semmiféle információt nem kapunk. Nem pontosan tudjuk, mi és miért maradt ki, s a későbbiekben megjelenik-e más kontextusban. (E téren az első kötet 2010-ben később beváltandó konkrét ígéretek tett.)

Gyér a jegyzetanyag, a két kötet együttesen mintegy négyszázötven nagyalakú oldalához mindösszesen csak kilencvenöt jegyzet járul. Részben fölöslegesek, részben hiányosak vagy pontatlanok (Latinovits Zoltán nem 1976. június 6-án, hanem június 4-én hunyt el stb.). Személyek – politikusok, színészek, társzművészek, barátok és mások – tünedeznek el har-

minc-ötven év távolából már majdhogynem csupán üres jelölőnek ható nevük mögött. Miért nem lett a kecskeméti színház igazgatója Majoros József, miért lett igazgató Sajtos Géza? Ki egyikük, ki másikuk? Az olvasó számára úgy tűnhet: az akkoriban nagy port felverő módon a Madách Színházból Kecskemétre szerződött, ötvenes éveiben járó Gábor Miklós – mai fogalommal szólva kétségtelenül „a Nemzet Színészeinek” egyike – (és felesége, Vass Éva) berzenkedése fúrta meg Majoros kinevezését, melyet Ruszt a maga munkája szempontjából a legelőnyösebbnek tartott volna. Holott a kecskeméti színházigazgató kiválasztásának procedúrája akkoriban sem ezen a szinten játszódott. Bács-Kiskun megye és Kecskemét város állami és pártvezetésének rivalizáló akaratától fölött az országos kultúráirányítás diktátuma diszponált. Egyébként Majoros, Sajtos (és a Ruszttal hadilábon álló előző kecskeméti igazgató, Miszlay István rendező) nevének, pályájának tömör jegyzetelése mellett a Gábor Miklós- és Vass Éva-jegyzet (valamint az összes eddigi és ez utáni kötethez névmutató!) sem lett volna fölösleges. (A „piros” kötetben volt *Névmutató*, de az a személyekről nyújtott minimális tájékoztatást, oldalszámokra nem utalt.) Színházi és filmes tanulmányokra specializálódott, tehetséges magyar szakos fővárosi bölcsészhallgatók ismereteinek súlyos hiányosságai miatt bizonyíthatóan: Gábor Miklós (1919–1998) színészi, rendezői, esszéista életműve legfeljebb halvány foltokban merül fel az ifjabb nemzedékek számára. Nem szabad elfelednünk – egy-két emberöltővel idősebbeknek –, hogy Gábor 1962-ben, ötvenegy esztendeje kezdte játszani legendás Hamletjét a Madáchban. A színpadtól hosszabb ideje visszahúzódó Vass Éva (1933) filmes és színházi sikerei még távolabb kerültek a felnövő generációktól.

Ad absurdum az sem lett volna elképzelhetetlen, hogy az eddigi kötetek valamelyike (logikusan a legelső) módot találjon Ruszt József rendező, színház- és társulatigazgató, szakíró, író, társulatszervező és színészpedagógus (s alkalmanként színész) munkásságának lexikális áttekintésére. Mert minden

ellenkező vélekedés és reménykedés ellenére Ruszt József (1937–2005), akinek alkotói útja egy visszavonuló, a korábnál sokkal passzívabb periódussal ért véget, a színházi berkeken és e berkek holdudvarán kívül nem közismert művészszemélyiség. Az Eötvös Loránd Tudományegyetemen manapság lámpással kell keresni azokat a diákokat, akik bírnak érdemleges tudással az ELTE egykori Egyetemi Színpadának fél évszázados történetéről, az Universitas Együttes főleg Ruszt irányításával az ezerkilencszázhatvanas évek során elért vívmányairól és sikereiről. A negyedik – kecskeméti súlypontú – kötet *Függelékében az Őszinteségem története* című, „anyám meséli” hangütésű töredékes önéletrajz nem pótolja azt a tárgyilagos bemutatást, amelyet – úgy tűnik – az utókor, azaz maga a könyvsorozat a közreadott és közreadandó szövegek összessége által remél kikerekedni.

A két, illetve négy Ruszt-kötet olvasása, befogadása, értelmezése alapvetően nem művészeti érzékenység, színházzszeretet, felidézni emlékezés kérdése, nem esztétikai lecke és tanulság, hanem *történelmi* szembesülés, dilemma. A Debrecen/Universitas kötet – a pályakezdő Ruszt nagyjából azonos időben dolgozott a patinás múltú vidéki kőszínházban és a nemrég létrehozott budapesti amatőr együttesnél; előfordult, hogy éjjel próbált Pesten és délelőtt már Debrecenben – jobb megértéséhez sok mindent tudnunk kell(ene). A Ruszt és egyik igazgatója, Taar Ferenc író váltotta levelek fenekedő háborúskodást fedő időnkénti baráti kedélyessége más színben látszana, ha tudjuk (mint azt már két-három ízben, elemzésekkel közzétették a történet- és irodalomtudomány illetékes fórumai): Taar több szakaszban III/III-as ügynökként is tevékenykedett, noha jelentései döntően nem a színházra, hanem a debreceni irodalmi életre, az íróársakra irányultak. Mit sejtett ebből Ruszt? Mit a társulat? S mennyire volt átlátható 1965 táján az Universitas Együttes betagozódása az egyetemi politikába, szigorúan ellenőrzött működésrendbe, az érdekelt professzorok és tisztségviselők hatalmi játszmáiba, általában pedig a diákifjúság akkor társadalmi megítélésébe, szabadságába vagy szabadságkorlátozásába? Erről akár Ortutay Gyula (egy időben az ELTE egyetemi tanára, intézményi vezető is) *Naplójának* 2. és 3. kötetéből (2009, 2010) többet kihüvelykezhethetünk – csak úgy mellékesen –, mint innen. Nem beszélve Nánay István *Profán szentély* (2007) című album- és irat-monográfiájáról, az Egyetemi Színpad és az Universitas Együttes fél évszázadának krónikájáról. A Ruszt-sorozatot szerkesztői a helyeslhetőnél jóval nagyobb mértékben irányítják (kimondatlanul is) az olvasókat más forrásokhoz. Ezzel a megoldással az ún. színházi bennfentesek nagy előnyhöz jutnak, az „egyszerű olvasók” számára nehezebben, halkabban, esetleg félreérthetően és hiátusosan szólalnak meg a Ruszt-írásk.

Ama bennfentesek valóban sokat köszönhetnek a gyarapodó kiadványnak. Leginkább: betekintést egy jelentékeny művész, kivételes színházcsináló, szuggesztív aurájú egyéniség vívódástörténetébe. Mert érdekesek és részben maradandóak (vagy dokumentumértékűek) ugyan Ruszt előadás-elemzései (a felkészülés, a próba, az utólagos mérlegelés periódusaiból), de a feljegyzések a hazai rendezőket, rendezéskultúrát nézve

feltűnően nagy és sokféle halmaza kardinális tudnivalókkal, rendszert képező elméletekkel, esszéírói kvalitásokkal nem szolgál. A környezetével, művész-társaival szövetséget, hangot kereső, egyszerre több munkahely több készülő produkciójának vonzásában éjt nappallá téve fáradozó dirigens: a domináns művész igyekszik megtalálni öntudata, önértékelése, testi-lelki kondíciója, emberi méltósága és a közös feladatvállalás optimális körülményeit, a diszharmóniákat is hasznosító harmóniáját.

E személyességben sokszor több a szakmaiság, mint a szakmainak szánt vagy kényszeredett kinyilvánításokban. A *Sztanyiszlavszkij* – egy Almási Miklósnak szóló levél keltezés nélküli piszkozata – valószínűleg sem hozsannázó (Leonardóhoz, Raffaellóhoz, Cézannehoz, Renoirhoz és másokhoz hasonlító) hangvétellel nem nyűgözte volna le címzettjét, sem ezzel a (volta-képp ki sem fejtett, a Sztanyiszlavszkij-módszert tovább szakralizáló) vélekedésével: „Sztanyiszlavszkij körülbelül egy időben sokan keresték ugyanezt: Brahm, Antoine, Wyspiański vagy Hevesi Sándor. Brecht más művészi célzattal, más elnevezésekkel, de ugyanazt találta fel. Ő Sztanyiszlavszkijjal sohasem vitázott. Éppen az átélést *mímelő*, tehát *illusztratív* játékmód elutasítását és kritikáját adta.” Részben igaz kijelentések. Arra inkább jók, hogy egy, a mesteréért rajongó kompánia, borospohárral és zsíros kenyérral a kézben, vitázva fontolgassa, mint hogy tankönyvből vagy katedréről hangozzék el.

Ruszt, a főrendező kecskeméti évadértékelései tanulságos kordokumentumok. Ha egymás után olvasuk őket, ellentmondásaik és esetlegességeik, közhelyek és rejtettebb tartalmaik is kiviláglanak. A beszélő igyekezett elkerülni a színházi bürokrata ideológiai és terminológiai kelepccéit. Olyan eredményeket nyugtázott, s olyan terveket körvonalazott, amelyek nyilván csak részben eshettek egybe a valósággal – ugyanakkor az álmokat sem fojtották meg.

A Debrecen/Universitas-nagyfejezet a kétlakosság híradása. Ruszt ekkor debreceni kötelezettségeinek is a művészszínházi és a kommersz feladatok által „kettészakítva” tett eleget, az egyetemi csapat pedig ugyancsak – és mind radikálisabban – más útra szólította. Miként lehet mindegyik színházi égtáj iránt fordulni? Menni Debrecenből, vagy maradni még hosszabb-rövidebb ideig? A korszak szakmai lenyomata részint erkölcsi lenyomatként, a személyiségérlelődés, a habzsoló művelődés, az önőrlő töprengés formájában íródik a könyvbe. A „vidékiség”, vidéki színészet, vidéki mentalitás képlékeny és érzékeny kategóriái később Kecskemétre is elkísérik az európai szemhatáru, emberként világljáró, művészként világvévo Rusztot, s Gábor Miklós érkezése csak robbantva felerősíti e dilemmáit, s a dilemmák megoldására tett, társulatcentrikus – sokszor szeretettelvű, megértés-pedagógiajú – törekvéseit.

A Kecskemét/Gábor Miklós-kötet főszereplője Gábor. (Nádasdy Kálmán pedig szinte csupán címlapi „húzó-név”, vonzó név: megidézése a *Függelékben* anekdotikus olvasmány, de énje, valamint a Nádasdy–Ruszt tanár–diák viszony a *Rekviem*-es kötetben élesebben hallatott magáról. Viszont a címlap nem jelöli könyvtárgyként a Népszínházban és Szegeden folytatott

Ruszt-működés tényét, bár a 160. és 172. oldal között a *Kecskemét – Népszínház – Szeged* fejezet helyezkedik el, beékelődve Gábor Miklós hetvenötödik születésnapjának köszöntése elé.) A dolog érdekessége, kissé buktatója is, hogy az 1981-es időhatárt messze áthágva Ruszt 1994-es *Naplójegyzeteinek* utólagos kommentárjai is meg-megszólalnak, és az említett Gábor-köszöntő is 1994-es. Műfajilag és a szerzőségben a Gábor Miklós pártolta Vekerdy Tamás író, Rozgonyi Iván költő, műfordító, továbbá Eörsi István és Páskándi Géza írók levelei is beszövednek a könyvbe. Igencsak helyeselhető a problémacsomókban, jelentékeny bemutatók szellemi köreiből, tendencia-kérdésekben történő gondolkodásmód a szerkesztők részéről, és a Ruszt-sorozat e kötete nem csekély mértékben nem Rusztól származó szövegeket is publikál (és tájékoztatásul korabeli kritikaszövegeket is), de eltakarja, hogy – kapcsolódóan – más szövegeket, iratokat is közzétehetne (például a Ruszt említette konfliktusairól).

Ruszt és Gábor baráti kapcsolatát sokkal disszonánssabbnak láttatja a könyv, mint az a közvélekedésben él. Akármilyen is lenne a dokumentumok összességének feltárása, ez a „cenzúrázott” köteg is köszönet érdemel. Gábor Miklós józansága, bölcselgő vonakodásai, Vass Éva művészi-emberi törekenységét és energikusságát féltő szerelletes megszólalásai, az idősebb, a „báty” aggodalma sokrétűen jeleníti meg magát. Gábor elkötelezte magát (jelképesen a fővárossal, a Madáchcsal, saját múltjával és játéktílusával is bátran szakítva) Kecskemétnek és a megfrissülő szakmai érdeklődésért, terveit felszikkasztató Rusztnak. Nagy előadások részese lett a kecskeméti Katona József Színházban (*Bereniké, VII. Gergely* stb.). De úgy ment, hogy kissé maradt is. Nem a budapesti színházi közegben, nem a Madáchban persze. Érti-e kommentár nélkül egy mai huszonéves olvasó e sokjelentésű önkritikai-kritikai mondatokat: „26 éves koromban [a Nemzeti Színházban, 1955 táján – pontosabban: már az ezerkilencszázötvenes évek legelején] egyik napról a másikra az ország [egyik] legsikeresebb fiatal színésze lettem [főként Sztálin alakjának megformálásával Visnyevszkij *Feledhetetlen 1919* című darabjában] – négy évig én voltam Major [Tamás] Husztija [fiatal Huszti Péter, vezető, „ikonikus” színésze az ezerkilencszázhatvanas–ezerekilencszázhetvenes évek fordulóján a Madáchban] –, de 42 éves voltam, amikor eljátszottam a Hamletet. A kettő közt több mint tíz év ment el politikára, bűnbánatra, gyötrődésre, számkivetésre és tanulásra – meg a bukások sorára”? [*A szögletes zárójeles kiegészítések, pontosságok mind tőlem – T. T.*] Gábor Miklós nem a közvetlenül maga mögött hagyottól nem tudott elszakadni, hanem gyónás- és önelemzés-kultúráját (mely – a *Hamlettől* nem függetlenül – az ezerkilencszázhetvenes évek elejétől a korábbiaknál is zaklatóbban jellemezte őt), e termékenynek bizonyuló konfessziót folytatta – vagyis inkább *önmagához* szerződött, mint a teljes szívvel felvállalni próbált Ruszthoz és Kecskemétre. Egymást őszintén keresve Ruszt is, Gábor is mélységesen önző, legalábbis önelvű maradt barátságukban és munkakapcsolatukban. *Önhű.* Mert még

egymás közelében, egymástól sem válhatott mássá, nem szabadulhatott erényeitől és gyengeségeitől.

Ruszt nem annyira önálló álláspontjait kifejtve, inkább Gábor ellenérzéseit visszaverve vette ki részét erősen óhajtott, átmenetileg meg-megszülető harmóniájuk diszharmóniájából. Sértetten pergette le magáról Gábor „unikum”- és egyéb vádjait, figyelmeztetéseit. Alkalmi alkoholizmusát, idegi ziláltságát, az életvezetésével szembeni kifogásokat nem ismerte el, vagy az ellenséges környezetnek tulajdonította. Érezhetően úrrá lett rajta az a téveszme, hogy védettséget és szabad kezet kell kapnia. Azaz tisztességes, ám „gyenge” igazgatót maga fölé, és társadalmi elismerést a nyakába, amely támadhatatlanabbá teszi. Ezért enged meg féltékenykedő-gonoszkodó odavetést a nála hat évvel idősebb, de vele egyszerre indult Sík Ferenc rendező érdemes művészi címére (illetve a maga elmaradt kitüntetésére) célozva. A munkanapló legalább ennyire léleknapló (mindkét oldalról), a levélváltás: kortanúsítás.

A kissé kavargó szövegrészek montázsa mögött mindkét kötetben az adott időszak Ruszt-rendezéseinek teatrográfiája: szereposztást sem nélkülöző lajstroma segít a tárgyiasításban. Rengeteget dolgozó rendező eredményei, részeredményei, kudarcai emlékeztetnek önmagukra. A Ceres Együttes, az Iskolaszínház, a televíziós munka, a vendégrendezés is. E lista az egyetemi színpadi *Düszkolosz*-előadással (1961) indul, és a 117. sorszámú, már népszínházi *Büntény a Kecsközögeten*-nel (1980) zárul.

A szerkesztői előszavak (Nánay István) – korlátozottan bár – segítik az olvasó tájékozódását. A harmadik kötethez Tucsni András a rajongását meg nem tagadó tanítvány pozíciójából írt szubjektív előszót (*A színházcsináló*), a negyedikhez Mátyus Aliz író (Ruszt második felesége, több esetben munkatársa, különválásuk után, jóval később a rendező betegeskedésében ismét odaadó segítője). Mátyus Aliz emlékezésének *Geller* címét, metaforáját így konkretizálja: „Az én életem is gellert kapott attól, hogy megismertem Ruszt Józsefet, nem csak pl. a Tamásoké, Jordán és Fodor Tamásé. [...] Ebben a geller-hatásban, ami embereket Ruszt felől ért, voltak szerencsések (mint már tudjuk: Jordán, Fodor, de hogy példának újabb név és fiatal is álljon, pl. Bagó Bertalan). [...] S voltak persze, akik nem voltak ilyen zavartalanul szerencsések, de lehettek egyenesen szerencsétlenek is.” A geller-szimbolikát továbbpörgetve: Ruszt József maga kapta magától a legnagyobb gellereket, egy olyan korban, amikor majdhogynem minden folyamat, jelenség, szándék, eredmény gellerrel indult és gellerrel végződött, miközben a geller is gellert kapott.

A Ruszt-sorozatból eddig négy kötet látott napvilágot. 1981-nél járunk. Még egy negyedszázad Ruszt-gellerei várnak megjelentetésre.

Ruszt József: *Debrecen - Universitas Együttes - 1962-1972; Kecskemét - Gábor Miklós - Nádasdy Kálmán - 1972-1981*
Budapest, Ráday Könyvesház Kft., 2012

Legyen az opera mindenkienké!

3Bartók

Színpadra kerül mindhárom egyfelvonásos, három különböző nézőpontból, három különböző társulat előadásában: **A kékszakállú herceg vára** a Kolozsvári Magyar Opera, **A csodálatos mandarin** a Nagyszombati Balettszínház társulata, **A fából faragott királyfi** a G.G. Tánc Eger produkciójában látható.

Milyen lesz a 21. század népoperaja?

Új szerzők, friss és népszerű operai szemlélet megtalálására tesz kísérletet „A jövő kulcsa” címmel meghirdetett **operaíró verseny**. A nemzetközi zsűri által kiválasztott darabok közül hármat „felolvasó” **operaelőadás**ként is megismerhet a közönség. A legszebb részletek **gálhangversenyen** csendülnek fel.

Ősbemutatók

Vajda János két egyfelvonásos operája a **Don Perlimplin** és a **Don Cristobal**. Az ikerdarab egy történet két olvasata: az öregedő férfi és a fiatal lány szerelmét mesélik el szomorú és vidám játékként – a debreceni Csokonai Színházzal koprodukcióban.

A Kolozsvári Magyar Opera **Orbán György Bűvölet** című operáját mutatja be. A történet a dekadens, önpusztító Róma végnapjaiban játszódik, szereplői meghökkenítő fejlemények során eszmélnék rá: a szépség és az igazság összefügg.

A „legkortársabb kortárs”, a Bartók Plusz 2013 legfiatalabb szerzője a ti-

zenhét éves **Iván Sára**. A diáklány a Monarchia hangulatát idézte meg **Ez történt Bécsben** című opera-operettjében.

Bartókon túl

A „Bartókon túli” zeneművek között különlegesnek ígérkezik a Szovjetunióban évekig betiltott új stílusú opera, a **Juno és Avos** bemutatója a moszkvai Alekszej Ribnyikov Társulat előadásában. A darab szerzője, **Alekszej Ribnyikov** egyúttal a fesztivál idei operaversenyének nemzetközi zsűrijét is vezeti.

A csehországi Liberec színháza **Jules Massenet Don Quichotte** című operáját hozza Miskolcra. A muzsika színes mozaik, különböző zenei stílusokban vándorló szépség. A történet utazás az érzelmek széles skáláján, a mély melankóliától a feltétel nélküli boldogságig.

Ezrek operája

Törekvésünk, hogy a Bartók Plusz fesztiváli napjait minél többet vallják személyes ünnepüknek. Leghangosabb sikerünket értük el tavaly az Avasi kilátónál bemutatott ingyenes, szabadtéri Tosca előadással, amely a nézők számára utalva az „ezrek operája” néven vonult be a köztudatba. Az idej folytatás egyértelmű. A **Verdi**-évben a legnépszerűbb operaszerző legnépszerűbb operáját, a **Traviát** visszük az utcára – az utca emberét is megszólító népoperaként.

Koncertpromenádn

Egyes vélemények szerint a valaha volt legnépszerűbb „komoly”zenei mű a **Carmina Burana**. A világi dalokból zenekarra, szólóénekesekre és kórusokra írt, mágikus képekből szőtt mű három énekkar együttműködésével kerül színpadra.

A fesztivál idején **Promenádn koncertek**et kínál a Bartók Plusz állandó közreműködő együttese, a Miskolci Szimfonikus Zenekar. Ingyenes hangversenyeiken közismert nyitányok, keringők, polkák, indulók csendülnek majd föl.

MISKOLC

2013

június 14–23.

www.operafesztival.hu

BARTÓK PLUSZ
OPERA FESZTIVÁL

OPERA

MAGYAR ÁLLAMI OPERAHÁZ
HUNGARIAN STATE OPERA

2013 | 2014

BÉRLETVÁLTÁS

2013 | április 22 – június 30.

Ahol kinyílik a világ

CARMEN

'A' Budapesti Filharmoniai
Társaság Zenekarának –
az Operaház
együttesének tagjai

www.opera.hu