

SZÍNHÁZ

Lohengrin

Operavita

**NEMZETI
SZÍNHÁZAK:**

**Kolozsvár
(1919–1941)**

**Budapest
(1996–1998)**

London

392 Ft





Búcsúgála a Nemzeti Színházban

Szkárossy Zsuzsa felvétele

Erdélyben

legszebb
az ősz!

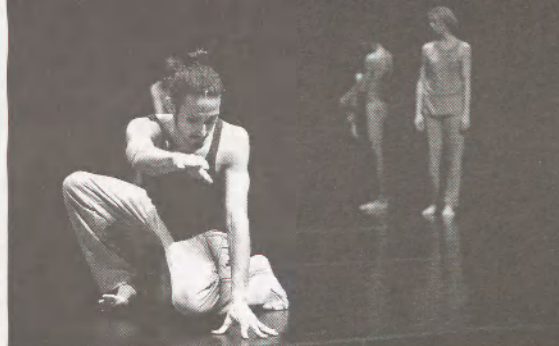
Repülőgéppel

leggyorsabb
az út!

KOLOZSVÁR (8. oldal)
1941
Újranyitás és díszelőadás



XERXÉS
Operavita
Schiller Kata felvétele



AHOGY AZT AZ APÁM ELKÉPZELTE
Test – tér – képek
Dusa Gábor felvétele

(46. oldal)

Nemzeti színházak

- 2 Kovács Dezső:**
Csak egy nap
- 4 Tarján Tamás:**
Színpad vagy pellengér
Imre Zoltán: A nemzet színpadra állításai
- 8 Tompa Andrea:**
Ami megszakad
A Kolozsvári Nemzeti Színház
újranyitása és a *Hamlet*-díszelőadás (1941)
- 22 Szabó István:**
Igazgató színház nélkül
Egy füstbe ment pályázat (1996–1998)
- 32 Trencsényi Katalin:**
A sokféleség jegyében
Beszélgetés Nicholas Hytnerrel

Opera

- 36 Rockenbauer Zoltán:**
Hátra-e az előre?

Interjú

- 42 Proics Lilla:**
Beszélgetések a kritikáról
Horváth Csaba és Perovics Zoltán

Tánc

- 46 Török Ákos – Turbuly Lilla:**
Test – tér – képek
A meztelen test Hód Adrienn
két koreográfiájában

A címlapon: Wagner *Lohengrin* című operája a Bayreuthi Ünnepi Játékokon (2011)

színház

MAGYAR SZÍNHÁZI TÁRSASÁG | ORSZÁGOS
SZÍNHÁZTÖRTÉNETI MÚZEUM ÉS INTÉZET

XLVI. évfolyam 9. szám
2013. szeptember

Megjelenik havonta
XLVI. évfolyam
HU-ISSN 0039-8136

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

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

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

TÁMOGATÓK:
Nemzeti Kulturális Alap,
Magyar Művészeti Akadémia

MMA
MAGYAR MŰVÉSZETI
AKADÉMIA

A kiadvány megjelenését
a Magyar Művészeti Akadémia
támogatja.



Magyar Színházi Portál
www.szhaz.hu

Kovács Dezső

Csak egy nap

Már csak egy nap a világ. És véget ér a Nemzeti Színház Alföldi Róbert nevével fémjelzett korszaka.

Az utolsó nap is tartogatott drámai történeteket. Délelőtt szikrázott a levegő, szinte felrobbant a feszültségtől a Gobbi Hilda Színpad, mikor Alföldi utolsó, direktori sajtótájékoztatóját tartotta.

Egy szál férfi, karcsún, feketében, szemben a kamerákkal, a sajtóval, az alkalmi közönséggel. És beszél. Flottul. Elegánsan. Kőkeményen. Szó esik, többek között, az átadás-átvétel anomáliáiról. S arról, hogy a Nemzeti hosszú történetében nem volt még példa arra, hogy lenullázzák a repertoárt. A nézőtéren dermedt csend. A kérdések ott maradnak a levegőben.

Az esti búcsúgálán (rendező: Mohácsi János) folytatódik az utolsó hónapok történessorozata. Hatalmas tömeg ünnepli a búcsúzó társulatot kinn, a színház előtti téren, s benn, a nézőtéren. „A csilláron is lógnak.” Sokan nem jutottak be, húsz perc alatt fogytak el a fizetős jegyek az interneten. A kinn rekedtek, több ezres tömeg, óriás kivetítón követik a műsort, fagyos szélben dideregve. Benn hőhullámok örvényében egymásba ér szintér és nézőtér érzelmi turbulenciája.

Kovács Mártonnak és muzsikustársainak a zenéjére egyenként jönnek elő a szereplők. Sokan fellépnek a távozók közül, néhányan a maradók is, sok vendég és szimpatizáns. Jön Kulka, délcegen, feketében, piros cipősen, és elénekli, hogy „Isten véled régi életünk”. Lehalkítva, fájdalmasan, ironikusan. Apró, finom hajlítással, ahogy csak ő tud csúfondárosan dalolva mesélni.

És jön Csákányi, s elénekli, hogy „Szép vagy, gyönyörű vagy, Magyarország”. Átúsztatja ironikus dzsesszfilingbe a hírhedt dalocskát. Megcsavarja metszón, élesen. Elevenbe vágón. És eszembe jut mindjárt Márai, aki leírja, ahogy a világháborúból kikászálódó, fagyos Budapesten az új erő megtestesítője, az élet-halál ura katonatiszt elhúztatja az Emkében a cigánynyal az irredenta nótát. De Csákányi most kitartja a hangsúlyokat, elnyújtja a dallamot, cifrázza, fájdalmasan ironikussá formálja a dalt.

S jön Gálffi László, aki dörgő tapsot kap, mikor Márai *Füves könyvéből* idéz. Sok van, mi csodálatos, de az emberi jellemnél nincs semmi csodálatosabb. Különleges adomány megismerni valakinek a jellemét. Tanulságos olvasmány. Itt és most hallgatni még tanulságosabb.

És jön Spiró György a szarkasztikus, gunyoros egyéni képviselői indítványával. A színházi közéletéről szól a satíra. Át kell nevezni a Nemzeti Színházat. Legyen ezentúl Magyar Nemzeti Nemzeti Színház. Kicsiny darab Spiró-monodráma. Legalább most, a Nemzeti színpadán.

Aztán Závada Pál beszél, énekel és füttyöl. Füttyöl az egészre? Na, nem. Éneklí a megzenésített Petri-ver-



Spiró György





Fehér Tibor, Mészáros Piroska, Alföldi Róbert és Stohl András



Csákányi Eszter



Székessy Zsuzsa felvétel

set, a derék, hajdani átkosból, amikor az történt, ami. „Ha a seggünkbe nem csizmával rúgtak, azt tiszteltük volt liberálisnak.” Radnóti Sándornak ajánlotta Petri a verset. Mai huszonéveseknek, gondolom, kőkorszaki lelet. Rájönnek az ízére, csak ki kell várni.

Fájdalmas ez az egész. Minden búcsú fájdalmas.

A hosszú búcsú már télen elkezdődött. A nézőknek legalábbis egész pontosan akkor, mikor a *Sirály* végén a színészek elkezdtek kiadni a télkabátjainkat. El lettünk bocsátva. S ahogy Básti Juli Arkagynája mondta udvarháza népének: „Tartsatok meg jó emlékezetekben.” Sokan már akkor búcsúzni kezdtek, pedig még sok minden következett. Például a *Mephisto*. Meg a latolgatás, hogy lesz-e Alföldinek színháza. Együtt maradhat-e a csapat (vagy legalább egy része), ami a legnagyobb értéknek bizonyult öt év alatt. Egy kiforrott, magas szakmai nívón teljesítő társulat. Sokféle világnézetű, pártállású, identitású, mégis hibátlanul együtt dolgozó színházi kollektíva.

A Nemzeti-történet, ez a legutóbbi, minden szereplőhöz méltatlan. Azokhoz is, akik elmentek, azokhoz is, akik maradnak vagy jönnek. Ám, sajnálatos módon, beleillik a színház traumatikus históriájába.

A gálaelőadás kinti közönsége

Alföldi médiasztárként vonult be a Nemzetibe. A szabadság ikonjaként távozott. Egy szabad ember. Mint a nyolcvanas években Cserhalmi. Pedig nem titok: „rühellé a profétaságot”.

Ilyen ovációt, mint a búcsúgálán, évtizedek alatt párszor, ha átéltem. Egyszer akkor, amikor a *Fekete Péter* előadását temették a Vígszínházban. És Eszenyi hétmérföldes léptekkel és hétmérföldes szenvedéllyel énekelte, játszott, hogy „lesz maga juszt is az enyém”. És felbolydult a nézőtér, felugráltak a nézők a zsöllyéből, megrohmozták a színpadot, hogy megérintsék a játékosokat.

S végül jön a finálé. Lassú zenére előrevonul a társulat. Elöl Stohl András és Hevér Gábor. Aztán Makranczi Zalán és a többiek. Sok vendég is, akik föl léptek, Jordán Tamás, Lázár Kati, Kútvölgyi Erzsébet, Nádasdy Ádám, Závada, Térey János, Darvasi László, Parti Nagy Lajos.

És Stohl János evangéliumból idéz, azt a mondatot, amit Dosztojevszkij *A Karamazov testvérek* mottójául választott: „Bizony mondom néktek: ha a földre esett gabonamag el nem hal, csak egymaga marad; ha pedig elhal, sok gyümölcsöt terem” (János 12,24). Aztán Makranczi énekelni kezdi az *Egyszer élünk*-ből: „Kék tó, tiszta tó, melyből az élet vize árad”. És Hevér folytatja: „Egy rózsaszál szebben beszél”. Kontráz a kórus, és Stohl harsogva üvölti, társai felé fordulva:

„Gyerekek, ne csináljatok színházat!”

Ezt már nem lehet kibírni.

Süllyesztőbe száll a társulat.

Süllyesztőbe tart minden szereplő.

A sírt, hol Nemzeti süllyed el, népek veszik körül.

De a süllyesztő, groteszk módon, felemelkedik, és újra alásüllyed. Mintha nem akarna végképp lesüllyedni.

Lányok sírnak. Kemény férfiarcon könny folyik. Vannak, akiknek nincsenek már könnyeik.

Tombol a nézőtér, ünnepli hőseit. És ott ül a széksorokban a legnagyobb ellenzéki párt elnöke. Meg az egykori kultuszminiszter. Láthatják, hogyan kell tömegeket mozgatni.

Két teátrumi társasági művészeti vezető is a nézők között. Milyen röhejes is ez: éket verni egy művészeti ág alkotói közé. Hiszen egy szakmában működünk, barátokként akár, sokakkal.

Kinn kitartóan fagyoskodik a tömeg. 2013. június 30-a van, és jeges szél fúj a Duna-parton. A Nemzetibe járók tudják, dermesztő hideg tud itt lenni. Mikor januárban előadás után a jeget kaparom az autóról, néha tűnődöm, kiknek köszönhetjük a soroksári úti Nemzetit.

Még szól a zene. Fények villognak a kivetítőn.

Didergő, ifjú kolleginámra nézek.

Éjfélre jár. Hideg van.

Haza kéne menni.

Tarján Tamás

Színpad vagy pellengér

IMRE ZOLTÁN: A NEMZET SZÍNPADRA ÁLLÍTÁSAI

Nem elsősorban az alcím magyarázza, hogy a közelmúlt magyar színháztörténeti tudományosságának legjelentősebb teljesítményét bizonyára a lehető legtárgyilagosabb szakmai olvasatra törekvő színházbarát is a folyamatos aktualizálás jegyében forgatja. A *magyar nemzetiszínház-elképzelés változásának főbb momentumai 1837-től napjainkig* témajelölésű munka a Nemzeti Színház vezető- és koncepcióváltásának, társulatátalakulásának folyamata közepette láttott napvilágot 2013 elején. Akkor, amikor – jogszerű keretek között, pályázat útján – Vidnyánszky Attila került Alföldi Róbert helyére, de a formálisan aligha támadható vezetőcsere felszínre bukó, nagy indulatokat kiváltó, ellentmondásos politikai, ideológiai, művészeti, etikai és egyéb tartalmi váltás megtörténte után is izzó társadalmi vitát generálnak. E vita a „rég” Nemzeti népnépélyszerű elbúcsúztatásával, az „új”

Nemzeti szűkszavú ars poetica-üzenetével – az Alföldi utolsó igazgatói munkanapja, 2013. június 30. és Vidnyánszky első igazgatói munkanapja, 2013. július 1. közötti fordulópont-pillanattal – nem zárult le. Ám érdemben leghamarabb a Vidnyánszky-éra első bemutatóját, sőt sokkal inkább első(-második) évadát követően lehet továbbjutni onnan, ahová a különféle nézetek összecsapása 2013 nyarán elérkezett. Ezért a jelen recenzió a továbbiakban közvetlenül nem tér ki Imre Zoltán kiváló könyvének szembeszökő és tanulságos időszerűségére (időszerűségeire). Nem teszi szövé példálul – a Németh Antal 1935-ös igazgatói beiktatásakor végbement, a műben tárgyalt nevezetes, „teljes társulatcsere” (pontosabban valamennyi tag elbocsátása, rendelkezési állományba helyezése, a vissza- és új szerződötetések) kapcsán sem –, mit jelent egy kiépülő/kiépült színészegyüttes (2013-ban más-

ként lejátsszódott) széttagolása, az új gárda szervezése; mit a részben a kettő közötti különbséggel is összefüggő radikális repertoármódosulás művészi, anyagi és közönségvonzata. A könyv az első laptól az utolsóig tudatában van önnön aktualizálhatóságának, asszociatív mai jelentéseinek, de ugyancsak tartózkodik attól, hogy történeti következtetéseit kortársi kivetítésben sietősen alkalmazza.

Imre Zoltán egyébként maga személyesen érintett a nemzeti színházi koncepciók kérdésében, valamint a Nemzeti működési modelljeinek, „a nemzet színpadra állításainak” mérlegelését illetően. Mint a *Zárszó helyett alternatívák* című fejezetből kitűnik, a 2007-ben a Nemzeti Színház vezérigazgatói állásának betöltésére kiírt pályázat alkalmával (e pályázat nyertese lett Alföldi) Hudi László színházrendezővel, a Mozgó Ház Társulás vezetőjével közösen Imre is pályázott. Lépése logikusan fakadt abból, hogy kutatói, egyetemi oktatói és gyakorlati színházi – dramaturgi – munkájának egyik fókuszában régóta a nemzeti színházi eszme áll. E téren elmélyült nemzetközi ismeretekkel és tapasztalatokkal bír. (Nem hallgatható el, hogy a Nemzeti korábbi direktiójához bizonyos köze az alábbi ismertetés írójának is volt, azon bizottság tagjaként, amely – miniszteri felkérésre – a 2003-ban posztjára került Jordán Tamást javasolta a pályázók közül a Nemzeti igazgatójául. Az utóbbi bekezdésben említett két személyes tény azonban aligha okozhat bármiféle elfogultságot bármelyik részről.)

A nyolc főfejezet szaggatottan kontinuus linearításban bontakozik ki. Következtetéseikből adódik össze a komplex „nemzeti színházi regény”. Három fejezet középpontjába kerülnek Az ember tragédiája exkluzív premierjei (1883, 1955, 2002), a tartalomban is mindháromszor Tragédiaként említve. Szakmunkában nem szokásos – tartalomjegyzékben – az ilyesfajta rövidítés, de ez természetesen nem befolyásolja a kifejtő, szakszerű tudományos beszédmodot, legfeljebb beköszönésül közelebb hoz az intézmény mindennapjaihoz. A tudós aspektusa mellé a nézőt is belopja a familiárisabb, egyszerűbb címhasználat. A további kiválasztott bemutatók: *Árpád ébredése*, *Belizár* (azaz a Nemzeti megnyitása, 1837), *Bánk bán* (1928–1930), *Nóra leányai* (1938), *Halleluja* (1981), *Egyszer élünk* (2011). Ha sorrendbe állítjuk a nyolc eseményt, a következő időtávokban követik egymást: 1837, [46 év] 1883, [45/47 év] 1928–1930, [15/17 év] 1955, [26 év] 1981, [19 év] 2002, [9 év] 2011. Temporálisan arányosnak, helyesen osztottnak, reprezentatívnek nevezhető a sor. Mutatkozik benne sűrűsödés, melyet társadalomtörténeti és színháztörténeti vonatkozások felváltva vagy együtt indokolnak napjainkhoz közeledve.

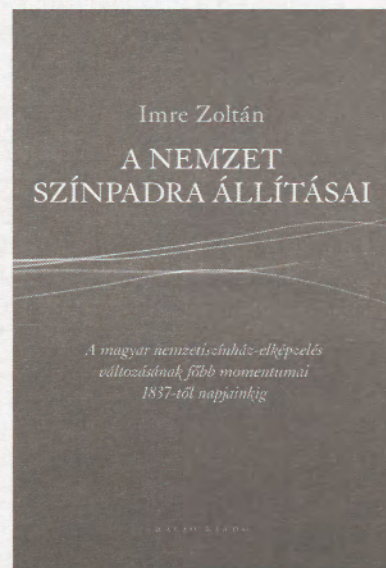
Feltűnő, hogy „három klasszikus drámánk” közül a Tragédia háromszor kér helyet (és Major Tamás 1964-es rendezése negyedikként nincs is részletezve, pedig valószínűleg lehetne, még az időrendbe is beleférne, kilenc esztendővel épp a másik – csak egyharmadban Major rendezte, Gellért Endrével és Marton Endrével közös – Tragédia után), a Csongor és Tünde egyszer sem. Ennek ős- és egyéb bemutatóitól más darabok e koncepcióban valóban elveszik a levegőt. Paulay Ede 1879-es rendezése sokkal problémaszegényebb az intézménytörténet szempontjából, mint négy év múltán a Tragédia,

s (a Nemzetiben) a modern Csongorok is csupán rész-érdekesekkel kecsegtetnének. Premierjeiken kevésbé, kevésbé találhatta úgy „a nemzet”, hogy az előadás-elképzelés és színészek által metonimikusan képviselve „ő maga”, a nemzet jelent meg a színpadon.

Imre Zoltán könyve irodalmi, drámaelemzési hozadékokkal is jár, ám egyértelműen színháztudományi vívmány. Drámahistóriai értelemben Vörösmarty Mihálytól az alkalmi *Árpád ébredése* és Eduard Schenktől (aki egyetlen nem magyar szerzőként van jelen) a *Belizár* érdektelen, az *Egyszer élünk*-nek (Kovács Márton – Mohácsi István – Mohácsi János) nincs ki nyomtatást kérő szövege, Székely Júlia tollából a *Nóra leányai* elfelejtődött, s jelenleg a *Halleluja* (Kornis Mihály) ugyancsak inkább rekvizitum, mint élő színmű. A darabcímek tehát előadás-eseményeket jelölnek meg. Azaz, mint előjáróban olvassuk, „a kötet egyes fejezetei azoknak a pillanatoknak a rögzítését és újraértelmezését kísérli meg, amelyekben a kortársak, illetve a színháztörténet-írói hagyomány szerint a nemzetiszínház-elképzelés megváltozott, illetve amelyekben ennek a hagyománynak az átírására és megváltoztatására történt kísérlet, még ha ezek a változtatások ideiglenesek voltak, és/vagy következmények nélkül maradtak is”. Másként: „egyrészt azt vizsgálják, hogyan reprezentálódhat egy virtuális közösség, azaz egy nemzet egy valódi színházban, különböző történeti kontextusokban a 19. század első felétől napjainkig. Másrészt pedig azt, hogy egy virtuális közösség, azaz egy nemzet hogyan reprezentálódhat egy olyan virtuális színházban, amelynek léte gyakran szinte független az adott korszak valódi Nemzeti Színházától.”

Módszertani értelemben Imre Zoltán a modern színháztudományi iskolák közül többnek az irányjavaslatait is hasznosítja nagy felkészültséggel, s nem idegenkedik a konzervatívabb szemlélet(ek) szükség szerinti kamatoztatásától sem. Eljárása inkább összetett, mint eklektikus. Leggyümölcsözőbbnek az ún. keretelmélet (Erving Goffmann keret-elemzési módszere) tűnik. Mivel a konkrét színházi előadás-analízisek nagyszabású történeti-ideológiai felvezető elemzéseket, körképeket kapnak, időnként a keret kerete túl tágas, bár akkor is funkcionális és érdekes. A Tragédia 1883-as ősbemutatója – melynek a Magyar Dráma Napját, évforduló-émlékeztető szeptember 21-i ünnepét köszönhetjük, holott legalább ennyire a magyar színház napjaként kellene megülni – az *Európai és világpolitikai keretek*, *Az Osztrák–Magyar Monarchia és Magyarország helyzete* stb. nélkül (vagy e részek tömörítésével) is helyére kerülhetne.

A Nemzeti Színház Magyarországon – és mindenütt a világon, ahol létrejött, működik – a legerőteljesebben



politikafüggő színházi képződmény. Egyfelől mindenkor fenntartójának általában túldimenzionált – erőszakosan kifejtett, tévesen kiszolgált stb. – jogai és instrukciói folytán, másfelől a „nemzeti” birtoklás, a „nemzeti” jellegű, elköteleződésű művészeti képviselő konfrontálódó világ- és színházképei miatt. Csupán utalunk arra, a hatalmi ráhatás milyen változatos-változó tárházát nyitja meg Imre Zoltán. Vörösmarty nemzetitűgy-előjátékába, az *Árpád ébredésébe* nem olvasztott be arisztokrata és egyházi szereplőt, mert e két rend egyes tagjai Habsburg-hűségükből eredően „a Pesten építendő állandó magyar nyelvű színház ellen szavaztak”. 1867-ben, a Nemzetibe (is) tervezett Batthyány-emlékünnepe alkalmával a színházvezetésnek figyelembe kellett vennie, hogy a Nemzeti Színház – szinte a magyar Burgtheater – „egyik támogatója – maga Ferenc József – ugyanaz volt, aki 1849-ben Batthyány Lajost, a függetlenségi harcot elvesztett Magyarország miniszterelnökének a kivégzését elrendelte”. (Később Szigligeti Ede, majd Paulay Ede is megkapta a Ferenc József-rend lovagkeresztjét, Paulay pedig a *Tragédiát* értelmezve „elkerülte a korszakban problematikusnak tekintett témákat: az Ausztriával és a nemzetiségekkel való viszonyt, Ferenc József szerepét és megítélését” stb.) A Trianon utáni Magyarország parlamentje az 1930-as Katona József-centenáriumot a Nemzetin (az új *Bánk bán*on) keresztül is manipulálni próbálta. A Rákosi-korszak Madáchcsal és a *Tragédiával* folytatott ádáz ideológiai harca közismertebb (viszont mára szélesebb körben szinte egyáltalán nem, hogy éppen az a Waldapfel József legitimálta a marxista-leninista világnézet számára a drámát, aki től erre nemigen lehetett számítani). Aczél György „három T”-je, a „támogat, tűr, tilt” a (Tábor Ádám szavával) „kazamata-kultúra” („a második nyilvánosság”, „a Másik Magyarország reinkarnációja”, az integrálódással már nem is nagyon törődő, rendszerváltást előkészítő 1970–1980 utáni ellenkultúra) idején is igyekezett parancsuralmi módon befolyásolni az első nyilvánosság Nemzeti Színházának mindennapi üzemmenetét és elvi-művészeti irányvonalát. Uralkodó, országgyűlés, Központi Bizottság, minisztérium, párt, a nemzeti közösség egészének képviselőtét kisajátító egyed állíthatta pellengérré a neki(k) nem tetsző nemzeti színházi eszmét, művészi gyakorlatot, alkotó személysége(ke)t. Az elitizmustól a hazafiasságon át a „közönségkínálatomig” sokféle érvet lehetett döngötni. „A nemzet színpadra állítása” mindig azzal járt együtt, hogy a „nemzet” (egy része) kipellengérezte a színpadra állítást. Nem ilyennek (nem olyannak) akarta látni magát a színén; igyekezett megvonni a jogot a színre állító(k)tól saját szuverén művészi nézetei(k) érvényesítésére. Ritka kivétel, amikor a nemzet (java) – mint 1848. március 15-én – a *Bánk bánt* követeli műsorra. Igaz, nem a színházi csemegét keresve, hanem a hazafias tárgyat, a színészeket (és a saját forradalmát) ünnepelve.

Csoda-e, hogy ebben a folytonos politikai szorongatottságban, „a nemzet szolgálatának” nehezen konkretizálható kötelezettségében (hiszen maga a nemzet is csak engedményekkel definiálható), előnyökért, túlélésért taktikázva mindig csupán körvonalazódott, szólamokban nyert kifejezést, de koncepciózus követ-

kezetességgel és műsorrendi egyértelműséggel soha valóságos testet nem öltött Magyarországon a nemzeti színházi eszme? Meglepő, hogy Imre Zoltán *expressis verbis* (minden művészeti elismerése mellett) ezt csak épp Székely Gábornak és Zsámbéki Gábornak rója fel a *Halleluja*-fejezet holdudvarában: „a Székely-Zsámbéki-féle nemzetiszínház-elképzelés a színház(i előadás)ra mint autonóm létezőre, a rendezőre mint szerzőre koncentrált, az európai színházi és kulturális viszonyokra keretként tekintett, a szolgálattal szemben a színházi-rendezői önkifejezésre tette a hangsúlyt. Bár alapvetően eltérő elvek alapján közelítették meg a Nemzeti Színházat, mint Nagy [Péter, az akkori igazgató], Székelyék sem hoztak létre olyan koncepciót, amely megoldhatta volna a Nemzeti *funkcionális* válságát. Hiszen nekik sem sikerült csak és kizárólag a Nemzeti Színházra érvényes profilt kidolgozniuk, mivel az európai mintákra épülő művész-színházi kritériumok nem csupán a Nemzeti Színházra voltak alkalmazhatók.” A *Zárszó helyett alternatívák* fejezet példái (a skót alternatíva; a Mozgó Ház Társulás alternatívája) korántsem eléggé meggyőzőek. Adaptálhatóságuk, kivihetőségük, kíváncsatos összetettségük kérdéses, a valamelyest mégis értelmezhető „nemzeti” tartalmak minimálisra csökkennek.

A Székely-Zsámbéki-epizód a könyv kevésbé szerencsés kézzel kidolgozott, fogalmazásában is bizonytalanabb része, viszont rávilágít: a Nemzeti „funkcionális válsága” egyidős a Nemzetivel, mert bármikor bárki állt neki nemzeti színházi koncepciót fabrikálni, az összetevőket – elsősorban magát a nemzetfogalmat – homályban hagyta, elmosódottságában tételte egyértelműnek (vagy eleve kirekesztett belőle egyes rétegeket, közösségeket). Nem volt és nem lett jobb a helyzet esztétikai téren sem, s állandóan kísértett, kísért az ancilla-elmélet, mely szerint a Nemzeti (neve, tradíciója, állami fenntartása, összes kivételessége okán) kötelezően a magyar *drámai* hagyomány, a magyar *drámafejlődés*, a korszerű klasszikus és modern *világdráma* otthona kell legyen. Inkább irodalomház, mint színház. Elég e kíváncsalmak összefoglalásaként Keresztury Dezső (jeles humanista, kiváló elme, elsőrangú irodalomtörténész, jó költő) máig elrettentő – Imre által is bőven idézett – idevágó tanulmányának retrográd, sőt értelmetlen üresjáratait újraolvasni. Vagy keserűen ámulni azon, hogy az embernek hitvány, de művelt européer professzornak nem utolsó (a Nemzetibe a színész, rendező Nagy Adorján fiaként „beleszületett”, az intézményben ezért magának bizonyos jogokat formáló) Nagy Péter akadémikus a Nemzeti Színházat – többször szembesülünk szavával – elsősorban a „szép magyar beszéd” oltárán óhajtott feláldozni. (Igaz, atyja beszédművelést is tanított.)

Itt jegyezzük meg – ha már a mű vitatható pontjai egyikénél tartunk –, hogy Imre Zoltán a nemzeti színházi gondolat(ok) elemzésében kisebb teret szentel a színészegyéniségeknek, mint amekkorát azok megérdemelnének a Nemzeti történetének, tekintélyének alakulásában. Paulay *Tragédiáját* pásztázva a minden jelenethez saját ruhát (jelmezt) csináltató Jászai Marit, a *Nóra leányai* esetében a rendező (!) Bajor Gizit, az egyik főszereplő Gobbi Hildát említve a Nemzeti nimbuszának kevésbé taglalt emberi, szí-

nészi tehetség-összetevői is felsejlenek. Jól megfontolva a Nemzeti Színház a köztudatban „nemzeti”, *nemzeti*, nemzeti, nemzeti? stb. mivolta mellett nem a nagy drámaírók nagy drámáinak és híres (igazgató-) rendezőknek a(z önmegvalósító vagy szolgáló) színháza, hanem Jászai, Bajor, Gobbi, Lukács Margit, Törőcsik Mari, Udvaros Dorottya, Básti Juli színházi otthona.

Nem véletlen itt csak csupa női név, színésznő nagyság említése (a férfiak névsora is szép panteont képezne). Imre Zoltán munkájának fontos és termékeny szempontja a gender-közelítés. A *Nóra leányai*-nak elemzését egészében ez hatná át, ha e különösen inspiratív fejezetben nem lenne egyenrangú vizsgálati aspektus az *idegen(ség)* fogalmának korba ágyazott feltárása (a nő mint idegen; a tabutörő személyiség mint idegen; a zsidó származású egyén mint idegen). Már az 1837-es megnyitó *Prológa*s felveti „a patriarchális gender-sztereotípiák” problémáját. A *Tragédia* rendre exponálja a társadalmi keretek között szemlélt Éva-problematikában a nő-problematikát.

A Nemzeti meghatározása (és önmeghatározása) elvezet rivalizálás-történeti tényekhez, dilemmákhoz is. Akadtak időszakok, amikor a Nemzeti Színház (szimbolikusan, virtuálisan) nem vagy nem csak a Nemzetiben működött. Elég példaként a Thália Társaságra (1904–1908) gondolni, de például az 1990-es évek elején is ígérkezett alternatívája az akkori Nemzetinek. A megnyitáskor, a pesti német színházzal való versengésben máris felszínre törtek a dichotómiák. A Népszínház (1875) és az Operaház (1884) zenés műfajok terhet vette le a Nemzetről. Majd amikor a Vígszínház megnyílt (1896) – Imre úgy látja –, „a Nemzeti a repertoárját addig alapvetően meghatározó francia jól megcsinált színdaraboktól és a hasonló stílusú bohózatoktól szabadulhatott meg”. Külön történet lenne végigkövetni, mennyire nem sietett a nemzet első színháza lemondani a jól megcsinált darabokról, miként igyekezett visszaszerezni bizonyos (újabb) zenés műfajok játszását, esetleg játsszási privilégiumát, s miféle szórakoztató és zenés műfaji modernizációkat könyvelhetett el műsorrendjén, sikerek és bukások formájában. Mindezt Imre Zoltán részben a szöveg alatt, ráutalóan érzékelteti – és hatásos magaspontra befejezés, hogy egy új karakterű (szerzői között a komponistát, zenei összeállítót, zenész/színész közreműködőt is megnevező) zenés darab, az *Egyszer élünk* került az értelmezői sor végére. Benne a remekül megírt *Egyszer élünk/János vitéz* interteatralitás-jelenséggel, mely a probléma- és szín-

háztörténetben, az ízlésalakulásokat, kultuszokat, narratívákat és direktívákat követve, száz esztendőnél hosszabb és nem is csak nemzeti színházi magyar színháztörténetet fog át, miközben *Az Egyszer élünk és a kortárs nemzetiszínház-elképzelések* regisztrálására is futja.

A színháztörténet-tudomány mellett a színikritika is fontos forrásanyagként áll Imre kezére. Növelheti a kritikusok becsületét, hogy számos lábjegyzet az ő éles megfigyeléseiken alapul. A könyv az elméleti embereket, kritikusokat nem színházcsinálóként, hanem tanúként és dokumentátorként vonja körébe (ugyanakkor akadtak rá példák, hogy a Nemzetit egyik hivatása szerint kritikusként működő személy igazgatta). Bár nem volt-e, mondjuk, Kárpáti Aurél „színházcsináló”, a Nemzeti történetét és történéseit befolyásoló bíráló akkor, midőn rendre nekiesett Németh Antalnak: Németh kétéves igazgatói működése – írta 1937-ben – „mind irodalmi, mind művészi vonatkozásban katasztrofálisan szétbomlasztotta és tönkretette a Nemzeti Színházat, amely e pillanatban már tulajdonképpen nincs is”.

E „mindig-van” (amióta van)/„tulajdonképpen-nincs” sorsot Imre Zoltán a nagyközönség számára is jól követhető, persze főleg szakembereknek szóló elsőrangú könyvben foglalta össze, fejezetekkel reflektorozva a majdnem száznyolcvan éves krónikát. Előadás-rekonstrukciói, rendezéselemzései önmagukban is kincset érnek, félreértéseket tisztáznak. (A „Madáchhoz még hűséges” Paulay színeket hagyott el stb.) Stílusának erélye és szellemessége a verbális pallérozottság mellett az ész rejtettebb csípősségéből, játékaiból is fakad. Egy-egy szöveghelyet a korrekciós figyelem lankadása mégis lomhává tesz toldalékismétlésekkel, ügyetlenebb megszólalással, névhibával (Erdélyi János helyett/mellett Erdélyi József, a *Névmutatóban* is). A Ráció Kiadó részéről az illusztrációk méretére nagyvonalúbban illett volna ügyelni. Az *ember tragédiája*, a *Bánk bán* plakátjának reprodukciója nagyítóval is alig silabizálható, akárcsak néhány kéz- és gépírási dokumentum.

E könyvnek bizonyosan lesz előbb-utóbb új, bővített kiadása. Kíváncsian várjuk, kilencedik fejezetként melyik (magyar) színmű színpadra állítása kapcsolódik majd a sorba.

Imre Zoltán: *A nemzet színpadra állításai*.
Budapest, Ráció Kiadó, 2013. 391 oldal.

www.szinhas.net

Tompá Andrea

Ami megszakad

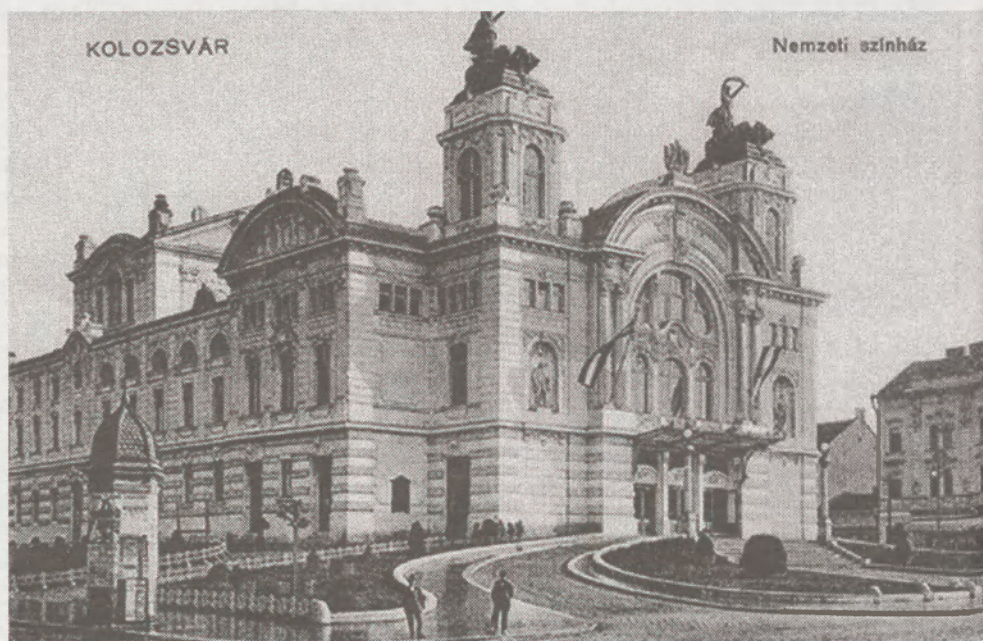
A KOLOZSVÁRI NEMZETI SZÍNHÁZ ÚJRANYITÁSA ÉS A HAMLET-DÍSZELŐADÁS (1941)

Egy Nemzeti Színház megnyitása – ahogy a bezárása is – mindig szimbolikus cselekedet, amely alakítja a kulturális emlékezetet, a hagyományt, a kultúra nyilvánosságban betöltött szerepét. A Kolozsvári Nemzetit 1919-ben zárták be, s huszonkét év múlva, 1941-ben nyílt meg újra. (A magyar honvédség 1940. szeptemberi észak-erdélyi bevonulását az úgynevezett Színkör épületében működő kolozsvári Magyar Színház napokon át a magyar huszárokat és lobogót felvonultató *János vitézzel* ünnepelte.) 1919-ben a *Hamlettel* zárt a színház, és a folytatás és helyreállítás jegyében '41-ben is a *Hamlettel* nyitott. Ez utóbbi esemény körülményeit, az emlékezetben betöltött helyét, képi és verbális retorikáját vizsgálja a jelen dolgozat.

Az 1941-es megnyitó díszelőadásra Páka Jolán opera-énekesnő, az opera tagozat akkori társulati tagja így emlékezik vissza 2002-ben: „A díszelőadáson a Himnusz elneklése és Táray Ferenc igazgató ünnepi beszéde után Shakespeare *Hamletjének* részlete következett: a »Lenni vagy nem lenni« monológ hangzott el először a színpadon, az előadás ott folytatódott, ahol 1919-ben a hatalom félbeszakította.”¹

A művésznő az 1941-es megnyitásnak tanúja, 1919-ben azonban még meg sem született, így az akkori esemény szempontjából csak a kulturális emlékezet és a hagyomány hordozója. Állítása mégis példaértékű, hiszen a közösségi és kulturális emlékezet megnyilvánulásaként olvasható. Márpedig a kulturális, avagy kollektív emlékezet – melyet Halbwachs és Assmann nyomán megkülönböztetünk a történelmi emlékezettől² – úgy tartja, hogy 1919. szeptember 30-án a Kolozsvári Nemzeti Színházban *megszakadt* a *Hamlet* című előadás. „Folytatása” szimbolikus értelemben a folytonosságot állította vissza, és az akkor befejezetlent/befejezhetetlent tette teljessé.

A történelmi emlékezet perspektívájából vizsgálva a „megszakadás” és a 1941-es folytatás „tévedés”. Azonban a kollektív/kulturális emlékezet szempontjából nincs „tévedés”, mindenki „jól emlékezik”, az emlékezetstúdiumok szerint minden nézőpont vagy emlékezeti forma egyenrangú, azonos igazságtartalmakkal bír, a különbség abban rejlik, hogy mikor melyik aktiválódik, kerül előtérbe.



Impériumváltásokkor mindig a többségi nemzet ünnepel, hajtja végre a térfoglalást, míg a kisebbség számára e tér szűkül. A korábbi múlt elrejtése és az emlékezet bezárulása mindig az új hatalom érdekében áll, ahogy a tér termelése is. A Nemzeti Színház átvétele 1919-ben a román, majd 1940-ben a magyar hatalom által mindannyiszor szimbolikus tartalmakkal telítődik. A Hunyadi téri épületben 1919. december 1-jén a Román Nemzeti Színház nyílt meg, az első

¹ A Honismereti Szövetség Folyóirata, XXX. évfolyam, 2002/5.

² Maurice Halbwachs: A kollektív emlékezet. In: *Olvasókönyv a szociológia történetéhez. I. Szociológiai irányzatok a XX. század elején.* Szerk.: Felkai Gábor, Némethi Dénes, Somlai Péter. Budapest, Új Mandátum Könyvkiadó, 2002; Jan Assmann: *A kulturális emlékezet. Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrában.* Budapest, Atlantis Könyvkiadó, 1999.

állandó román nyelvű társulatként Erdélyben. Ezzel régi sérelmet toroltak meg: tudvalevőleg a Monarchia idején nemcsak állandó román színház nem kapott Erdély területén engedélyt, de olykor még a bukaresti vendéglőadások sem léphettek fel.³

Egy nemzeti színház vagy egy múzeum tere társadalmi konstrukció, amely megjeleníti a társadalmi viszonyokat, alakítja a hagyományokat, és rítusok fonódnak köréje. Az emlékezésnek „helyszínekre van szüksége, és térbeliesítésre hajlik”, fogalmaz Assmann. Észak-Erdély újra Magyarországhoz tartozásának ötven hónapjában a színház a kultúra és művészet legfontosabb, kiemelt jelentőségű *helye*, mint élő, közösségi, az irodalommal szemben *fizikai tér* is. Az erdélyi magyarság intézményei szempontjából a színház szimbolikus hely, az állami gondoskodásba vett Kolozsvári Nemzeti Színház, illetve Színkör az emlékezés és reprezentáció terei, s fontosságukat tovább növeli az erdélyi színjátszás nagy évfordulójának, 1942-ben százötven éves *kolozsvári* múltjának közelgő ünnepe is.

Mint ismeretes, a Kolozsvári Nemzeti Színház Helmer és Fellner tervei alapján készült új épületét 1906-ban nyitják meg, a budapesti Nemzeti és az Operaház után a harmadik állami színházként. Az akkori igazgatónak, bérlőnek, működtetőnek, Janovics Jenőnek jogai fűződnek az épülethez és felszereléséhez, s sokáig küzd tulajdonáért 1919-ben, amikor a román hatalomnak át kell adnia. Ennek az épületnek az újrainyitását ünneplik 1941-ben.

Észak-Erdélynek a második bécsi döntés szerinti Magyarországhoz csatolása ötven hónapjáról ma is igen keveset tudunk. Feldolgozatlanságát ma már valamelyest enyhíti Ablonczy Balázs *A visszatért Erdély* című úttörő könyve, valamint Zeidler Miklósnak a korszak szellemi hátterét nyújtó, *A revíziós gondolat* című átfogó munkája;⁴ én is ezekre támaszkodom.

A színházról szóló vizsgálандó diskurzusokat elsősorban az ún. „emlékező elit”⁵ alakítja, hiszen a szervezést igénylő (tehát nem spontán) emlékezés és hagyomány társadalmi keretben zajlik, ugyanis a kulturális/politikai hatalmi csoportok, azok vezetői irányítják. A színház történet, mint neve is mutatja, a történelmi emlékezet feldolgozását végzi; a kulturális emlékezet kutatása a hagyomány kialakításának forrásait vizsgálja, e tekintetben tehát főleg korabeli sajtóból, MTI-közleményekből, levéltári anyagokból, Janovics Jenő páratlanul gazdag és kevésbé feldolgozott, az Erdélyi Múzeum Egyesület tulajdonát képező archívumából építkezem. Az emlékezetet és hagyományt alakító alapvető források, e korszak színházi tárggyú filmhíradói nem maradtak fenn, ahogy a rádióközvetítéseket sem rögzítették még ekkor.

A második bécsi döntés utáni korszakban – különösen az első két esztendőben – az Erdély fővárosának tekintett Kolozsvár az emlékezeti rítusok középontja, kivételes tere, amennyiben az emlékezést olyan jelként értelmezzük, amely önmagát állítja színpadra. A *monumentalizálás*, azaz a monumentumok és emlékezet-helyek állítása az 1940–1942-es korszak fontos gyakorlata Kolozsváron;⁶ sorjáznak a társadalmi, kulturális rituálék (rendezvények, ünnepségek, emlénapok, avatások, megnyitók) írott sajtóban megjelenő, illetve vizuális/hangi ábrázolásai

(film, rádió, művészeti, színházi kiállítások). Ennek a számtalan ünnepi megnyilvánulásnak az erdélyi magyar közösség nyilvánosságból való két évtizednyi kiszorulását kell bepótolnia. Ahogy erről számtalan beszámoló is tanúskodik, Erdély hatalmas *ünnepként* éli meg a második bécsi döntés hírét, melyet az emlékezet szervezője, a magyar állami akarat tudatosan alakít: már maga az Erdélybe bevonuló magyar hadsereg és az erről készült filmfelvételek is egy olyan társadalmi rituálé szimbolikus jelentését közvetítik, hogy Magyarország egy győztes háború eredményeként szerzi vissza elvesztett területeit. Az *Észak felé* és *Kelet felé* című propagandafilme e térfoglalás ünnepélyes, rituális voltát emelik ki.⁷

Az 1919-es Hamlet

Jelen dolgozatban nincs lehetőség, hogy részletesen foglalkozzunk az 1919-es, a korabeli szókinccs által impériumváltásnak nevezett korszakban a színház kilenc hónapon át folyó küzdelmes átadásával és az ezt lezáró *Hamlet*-előadás körülményeivel, történetével, pusztán néhány tény felsorolására szorítkozunk. A Nemzeti Színház direktora, dr. Janovics Jenő a román csapatok 1918. decemberi kolozsvári bevonulásától kezdve 1919. szeptember 30-ig minden erejével, taktikai tudásával, kitartásával a színház folyamatos működéséért, az előadások megtartásáért küzdött, és ellenállásával akadályozni igyekezett a színház épületének és felszerelésének átadását. Erről a korszakról az egykori direktor számtalan részletes feljegyzést készített.⁸ Ahogy az egész magyarság, úgy Janovics is abban bízott 1919 tavaszán–nyarán, hogy az impériumváltás ideiglenes, a román hatalom berendezkedése Erdélyben átmeneti, hiszen a magyar állam ekkor még nem ratifikálta a trianoni békeszerződést, és megpróbált tárgyalni a nagyhatalmakkal. Így a direktor az időhúzás taktikáját választotta. Janovics egyébként politikailag is exponált figura ekkor: 1918 decemberében az erdélyi magyarság önrendelkező nemzetgyűlése választotta az állandó magyar kormányzótanács elnökségi tagjának Apáthy István, Erdély kormánybiztosa mellett, tehát több szempontból is nemkívánatos az új hatalom szemében.

A színházi átadása körüli csatározásban előadás-beltitások, a műsor folyamatos cenzúrázása, a direktor személyének zaklatása is bőségesen helyet kaptak, ezekről a legjelesebb dokumentum egy, a hagyatékában található kilencven oldalnyi naplórészlet.⁹ Az a tény, hogy a szeptember 30-i *Hamlet*-előadás, melyet

³ Lásd *Istoria Teatrului în România*. Vol. 3. Ed. Alterescu et al. București, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1973; *Teatrul Național Cluj-Napoca 1919–1994*. Teatrul românesc din Transilvania – 240 de ani. Ed. Ceuca, Cubleșan et al. Cluj-Napoca, 1994.

⁴ Jaffa Kiadó, 2011; illetve Kalligram, Pozsony, 2009.

⁵ Jakab Albert Zsolt: *Emlékállítás és emlékezési gyakorlat. A kulturális emlékezet reprezentációja Kolozsváron*. Kolozsvár, Kriza János Néprajzi Társaság – Nemzeti Kisebbségkutató Intézet, 2012, 17.

⁶ Ahogy ezt könyvében Jakab Albert Zsolt is kiemeli.

⁷ Sándor Tibor: *A kultúrfőlény fogságában – Trianon-dramaturgia*. Filmvilág, 2005/4.

⁸ Lásd Janovics Jenő Archívuma (a továbbiakban JJA), 81-es tételesszámok.

⁹ JJA 81/9. Az így agnoszkált 90 oldalnyi szöveg első néhány oldala nem tartozik a naplóhoz, így sok kutató tekintetét elkerülte.

Janovics rendezett, és a címszerepet is maga játszotta, mintegy direktorként, színházépítőként azonosulva vele, szimbolikus értelmű és tartalmú üzenetként zárta le a társulat működését az úgynevezett Hunyadi téri színházban, a Kolozsvári Nemzetiben. A sajtóban pusztán egy rövid hír jelenhetett meg arról, hogy a *Hamletet* játsszák, Janovics a címszerepben; valószínűleg a szóbeszéd vitte el a híret annak, hogy ez lesz az utolsó előadás.

A darabot erősen cenzúrázták, bár arról, hogy rendelkezünk-e ma hitelesnek tekinthető szövegváltozatával, eltérő vélemények vannak.¹⁰ Janovics különböző feljegyzéseiből annyit biztosan tudunk, hogy a nagymonológból csak az első sor elmondását engedélyezték, Fortinbras érkezését pedig kihúzták – a felszabadító vagy elnyomó hatalom megjelenítése bármilyen értelmezésben kockázatos lett volna.

tott, de a darab mindenképpen folytatódott, és éjjel egykor ért véget. A továbbiakban a társulat egyetlen tagja sem hagyta el az országot, hanem átköltözött a Nyári Színkörnek nevezett épületbe (melyet azóta átépítettek, és a Kolozsvári Állami Magyar Színház ma is használja).

Kolozsvár, 1940 ősze

Kolozsvárnak 1940-ben van magyar nyelvű színháza, társulattal: a korábbi Színkör. Az 1919–1940 között különböző neven működő magyar színház azonban nem (román) állami tulajdon, hanem magán-színház, éppen ezért léte is küzdelmes, életben tartása igen nehéz teher a magyar közösség számára. Janovics Jenő hatalmas, elsősorban filmgyártásból és -forgalmazásból származó vagyonának jelentős részét



A színész és rendező Janovics Jenő: a kezdő színész 1895-ben; a kolozsvári rendező 1900-ban; Hamletként és Biberachként

A „Lenni vagy nem lenni” sort Hamlet a színpad előterébe szaladva kiáltotta ki a közönségnek, hiszen többet nem mondhatott, a gesztusnak kellett a szöveget helyettesítenie. Az úgynevezett gyászmagyarba, tehát tüntetően feketébe öltözött hatalmas közönség „Igen, lenni akarunk” felkiáltással válaszolt a színpadról elhangzott kérdésre. Hogy ezután pontosan mi történt, nehéz rekonstruálni.¹¹ A Hunyadi téri színház épületét rendőrkordon fogta közre az előadás megkezdésétől, ekkor valószínűleg behatoltak az épületbe. Nem tudjuk pontosan, hogy mennyi időre és hogyan állt le az előadás, a nézőtérén zavar támadha-

ennek a működtetése viszi el (e vagyon eltűnésének, jogvitáinak hatalmas mennyiségű, feldolgozatlan dokumentumanyaga¹² alapján kaphatnánk képet a két háború közötti erdélyi kisebbségi színjátszás anyagi feltételeiről). Janovics után a Színpártoló Egyesület, majd a Thália Rt. veszi át a színházat. Az 1920–1930-as években minden bizonnyal érkezik magyarországi támogatás is, de ennek körülményei még feltárára várnak.

Az 1940-ben magyar közigazgatás alá kerülő kolozsvári magyar színházat az állam anyagi támogatásban részesíti, majd a saját kezelésébe veszi át, azaz államosítja. A magyar állam tulajdonképpen már két színházzal rendelkezik Kolozsváron, a Nemzetivel és az egykori Színkörrel.

Az egykor magántulajdonban lévő telekre igényt jelent be Janovics Jenő, és jogorvoslatért bírósághoz fordul.¹³ A meglehetősen szélsőséges *Hétfő Reggel* című lap „érdekes beadványnak” nevezi a volt direktor kárpótlási igényét.¹⁴ Janovics egyébként az 1919-ben román állami tulajdonban kerülő Nemzeti Színház és az 1940/41-ben magyar állami tulajdonba kerülő Színkör esetében nagyon hasonlóan jár el: miután saját vagyonáról is szó van (a Nemzetiben is saját „fel-

¹⁰ Véleményem szerint a kolozsvári színház könyvtárában, a Janovics-gyűjteményben megtalálható ez a *Hamlet*-példány; Kiss-Dobos László szerint ez azonban csak egy általános ügyelői példány. (Kiss-Dobos László: *A többi néma csend. Adalékok a Kolozsvári Nemzeti Színház, egy 19. század végi, 20. század eleji Hamlet előadásainak fennmaradt ügyelői példányához*. Kézirat.)

¹¹ Természetesen a cenzúra okán erről az utolsó előadásról nem jelenhetett meg kritika. Feljegyzések, visszaemlékezések az 1941-es újranyitáskor készültek, ezek azonban huszonkét évvel későbbi szövegek, amelyeket meglehetősen átír a szubjektív emlékezet.

¹² Néhány filmes dokumentumot közöl: Janovics Jenő, *Filmspirál*, 30.

¹³ JJA 103.

¹⁴ *Hétfő Reggel*, 1941. április 28.

szerelése”, ingóságai vannak), mindkét esetben „tér-igényt” jelent be az új, közigazgatásért felelős hatalommal szemben. A különbség pusztán annyi, hogy 1919-ben a román államot *nem* perelte be, 1941-ben viszont a magyar igazságszolgáltatáshoz fordult.¹⁵

Színművészeti kiállítás

A Nemzeti Színház megnyitásával párhuzamos másik szimbolikus aktus, amelyben a „nemzeti térré alakítás” gesztusa és a hagyományalakítás hangsúlyosan megjelenik, a kolozsvári Egyetemi Könyvtárban a Nemzeti díszelőadásával azonos napon megnyíló *Erdélyi zene- és színművészeti kiállítás*, amely 1941. november 9–30. között volt látható. (Mint ismeretes, az egyetem részét képező könyvtár is egy visszafoglalt, szimbolikus tér.) A Kolozsvár THJ. Szabad Királyi Város rendezésében létrejött tárlat vasárnap délben Keledy Tibor polgármester beszédével nyílik meg; az eseményről a filmhíradó is tudósít,¹⁶ s maga Haász Aladár, a színház miniszteri biztosa is fényképez. A Janovics és a városvezetés közötti levelezésből megtudjuk, hogy a városvezetés 1941-ben egy Színházi Múzeumot kíván létrehozni; a fenti kiállítás ennek alapját képezte volna.

A tárlat célja, hogy „bemutassa és hirdesse a város és Erdély szerepét a színművészet és zenekultúra területén”.¹⁷ A gazdag, 441 tételből álló kiállítás valóban reprezentatív gyűjtemény, amely megalapozhatta volna egy múzeum anyagát. Ehhez több mint kétszáz tételnyi tárgyi emléket előbb csak kölcsönöznek Janovics Jenőtől, majd Janovics felajánlására 1943-ban meg is vásárolják őket ötezer pengő értékben.¹⁸ A személyében is az erdélyi színházi emlékezet őrzőjének és gyűjtőjének számító Janovics fontosnak tartja, hogy anyagát átadhassa a létesítendő Országos Színművészeti Múzeum részére, itt jó kezekben tudhatja.

A kiállítás kurátora Vitéz Tibor, az új Nemzeti Színház főrendezője, ő írja a katalógus¹⁹ bevezetőjét is. A színművészeti rész az erdélyi színjátszás múltjával foglalkozik, első darabja a gróf Bánffy Györgyné Belső-Monostor utcai házában tartott „színi” előadás dokumentuma 1765-ből. A Kolozsvári Nemzeti Színház történetét a kiállítás a Nemzeti Színház épületének román átvételéig, nagyjából 1919 augusztus-szeptemberéig követi végig, fényképek, színlapok, tárgyi emlékek alapján, megjelenítve az átvételt is, melyet a tárlaton kitelepítésnek neveznek. Helyet kap az első magyar nyelvű *Hamlet*-előadás 1794-ből fennmaradt színlapja is.

A kiállítás önmagában is nagymértékben alakítja a Kolozsvári Nemzeti Színház múltját és jelenét is: az a diskurzussal, ahogy a múltat és a jelent reprezentálja. Ennek feltűnő csomópontja az 1919–1940 közötti romániai magyar színjátszás emlékeinek teljes hiánya: ez azt a benyomást kelti, mintha 1919 – pontosabban a Kolozsvári Nemzeti Színház átvétele – után a magyar színjátszás megszűnt volna Erdélyben. A tárlat rendezője mint a nyilvános emlékezet alakítója olyan gyakorlatot követ, amelyben egy nagyon régre visszanyúló, dicsőséges, gazdag múlt, a kolozsvári színjátszás története teljes mértékben megszűnik, illetve *elnémul* 1919 után. A Trianon és a másod-

dik bécsi döntés közötti időből egyetlen fotográfiát, tárgyi emléket mutat meg: „A Kolozsvári Magyar Színház társulatának bukaresti vendéglátéka 1925-ben” (395-ös tétel). Hogy éppen egy *bukaresti* vendéglátékon készült felvétel reprezentálja a két évtizedes korszakot, azt sugallja, mintha a magyar színjátszás sorsa szorosan összefüggne a román fővárossal, csak ott válik lehetségessé, vagy egyenesen „elrománosod-

Az 1941/42. színiévadban bemutatott darabok színlapja:

1941. NOVEMBER 9-ÉN ESTE 7 ÓRAKOR

**MEGNYITÓ
DÍSZELŐADÁS**

HIMNUSZ.

Énekli a színház teljes személyzete. Vezényel: Endre Béla.
Ünnepi beszéd. Elmondja: Táray Ferenc igazgató.

HAMLET

Írta: Shakespeare, fordította: Arany János.
Rendező: Táray Ferenc. Játékmester: Tompa Miklós.
Részlet a tragédiából.

Hamlet	Kamarás Gyula
Claudius, Dánia királya ..	Turgenyi Pál
Gertrud, dán királyné ..	Póór Lili
Polonius, főkamrás ..	Csóka József
Ophelia, Polonius leánya ..	Havadi Nagy Ilona
Laertes, Polonius fia ..	Kenessey Ferenc
Horatio ..	Szakács Miklós
Rosenkrantz ..	Gulácsy Albert
Guildenstern ..	Csengeri Aladár
Osrick ..	Ill. Szécsi Ferenc
Színész király ..	Dancsó György
Színész királynő ..	Kolár Mária
Lucianus ..	Körmendy Lajos
Prológos ..	Perényi János
Sírásó ..	Tompa Sándor
Hírnök ..	Flóra Jenő
Pap ..	Senkálzky Endre
Fortinbras, norvég király ..	Bodó György

A díszleteket Varga Máttyás, a jelmezeket Déry Eta tervezte.
Világítás: Kornai János.

A díszelőadás színlapja

dott”. A két világháború közötti magyar színjátszás tehát a Nemzeti Színház *hiányaként* reprezentálódik; a Színkör első előadásának színlapja (1919. október 4-ről, 396-os tétel) jellemzően azt érzékelteti, hogy valami ugyan elkezdődik *másutt*, egy másik épületben, de ez nem része az erdélyi színművészetnek, mert nem a Nemzeti Színházban jön létre; a Színkörben folyó huszonnégy évi színházi munka története nem kap helyet a reprezentációban.

Az erdélyi magyar színjátszás *elnémulását* egyértelműen reprezentálja a kolozsvári színházat üzemeltető Thália Rt.-nek a Színkörben zajló egyik utolsó előadásáról, 1941. június 29-ről kiállított színlap, amely

¹⁵ A jogvitáról és a Kolozsvári Magyar Színház két világháború közötti intézményes és jogi hátteréről lásd Kötő József: *Színjátszó személyek Erdélyben 1919–1940*. Polis Könyvkiadó, 2009, 127–129.

¹⁶ A Magyar Világhíradó 926/5-ös filmje nem maradt fenn, Paul Tibor, a Magyar Filmiroda vezette a filmes delegációt (tudhatjuk meg a *Színházi Élet* 1941/47. számából).

¹⁷ *Ellenzék*, 1941. november 6.

¹⁸ JJA 104.

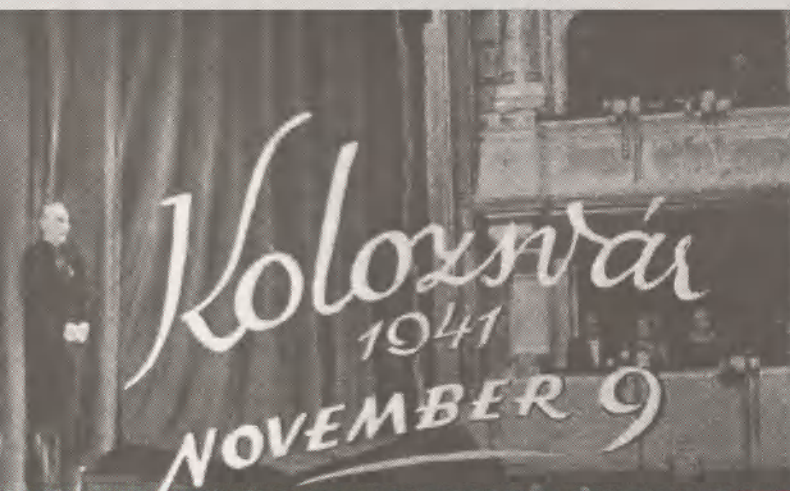
¹⁹ Katalógus: <http://mek.oszk.hu/10500/10508/10508.pdf> Letöltve: 2013. március 14.



Zyffra András felvétele

FENT: A díszelőadás közönsége (a lenti proscénium páholyban Hóman Bálint)

LENT: Táray Ferenc igazgató a díszelőadáson



mintegy azt sugallja, hogy csak a felszabadító magyar csapatok bejövetele képes ismét „megszóltatni” a magyar színjátszást. A zenei rész XX. századi megjelenítése ugyanilyen hiányos.

Mint említettük, a Kolozsvári Nemzeti Színház, valamint számos egyéb tér – a kiállítása, a múzeumé, az egyetemé, a sajtónyilvánosságban, az MTI híreiben egyre nagyobb helyet kapó Erdélyé – létrehozása a *tértermelés* fogalmával írható le. Ezzel párhuzamosan egy tévesztés, a nyilvános terekből kiszoruló reprezentáció is tapasztalható: elsősorban Janovics Jenőé. Janovics *elnémulásának* számos mozzanata van: kiszorul a filmes üzleti életből, moziüzemeltetői, filmforgalmazói jogai folyamatosan sérülnek, mint filmesnek egyre kevésbé van lehetősége saját neve használatához is, filmforgalmazáshoz, jogdíjakhoz stb. (filmek kamarai tagságra sem tarthat igényt). Kiszorul



Kép és cikk a Színházi Életről

a sajtóból, álneven kell publikálnia: beszédes, hogy a *Magyar Színészet* című kamarai lapban Cselle Lajos neve alatt jelenik meg az erdélyi színház történetéről írott cikke (erről tanúskodik Cselle levele,²⁰ aki egyébként a Kamara főtitkára). Janovics azonban színház-történeti munkáiban maga is úgy ír (például az *Ellenzék*-ben 1941-ben írott cikkeiben), mintha nem alakítója, csupán megfigyelője, kutatója volna a múltnak; szerénysége, tárgyilagossága nem engedi, hogy a színgazgató *perszóna* előtérbe tolakodjék, az *én* alakítsa a diskurzust.

Eltekintve néhány publikációjától, az 1941-es *A Farkas utcai színház* című kötetétől (mely a Singer és Wolfner Kiadónál jelent meg Budapesten), Janovicsnak a második bécsi döntés korában nincs „dolga”, semmilyen feladata a színház körül. 1942-ben, az erdélyi színjátszás százötven éves ünnepén *A Hunyadi téri színház* című könyve már sehol sem talál kiadóra.²¹ Ennek oka nem pusztán Janovics zsidó származása, hanem a Nemzeti Színház új, általánosabb eszméjének hivatalos alakítása is: mintha a teátrum nem akarna emlékezni és emlékeztetni saját konkrét múltjára, létrejöttére és korábbi sikereire.

A közszerelő Janovicsnak, a Kolozsvári Nemzeti építetőjének, harminc évig igazgatójának egész direktori, rendezői, színészi tevékenysége nem szerepel ezen a reprezentatívnak szánt kiállításon, egyetlen portréja, egyetlen szerepképe sem látható, a *perszóna*,

²⁰ JJA 68; A cikk: Az erdélyi színészet 23 esztendeje. *Magyar Színészet*, III. évfolyam, 8. 1941. augusztus 1.

²¹ Janovics levelezése a kiadókkal lásd JJA 144; A Hunyadi téri színház 2001-ben jelenik meg Kötő József gondozásában (Korunk Baráti Társaság, Kolozsvár).

az arc hiányzik.²² Ahogy nem a színház egykori igazgatójaként, hanem pusztán „dr. Janovics Jenő”-ként, tehát *magánemberként* aposztrofálja a katalógus végén helyet kapott köszönetnyilvánítás is.

Az 1919-es *Hamlet*, mely az ő rendezésében, igazgatása alatt, főszereplésével jött létre, most, az 1941-es megnyitó díszelőadáson leválik róla, személyéről, és mint pusztán *esemény* tételeződik. Beszédesebb, hogy a „zártszék harmadik sor”, ahova Janovicsot a díszelőadáson ültetik, csak a *Színházi Élet* „ünneprontó” kritikusa szemében szállka²³ – tudvalevőleg ez a színház utolsó földszinti sora a páholyok alatt. A cikkíró h. k. dr. (Heumann Károly doktor) úgy véli, Janovicsot megillette volna egy páholy. Megjegyzését ezzel zárja: „Színházat könnyebb rombolni, mint építeni. Janovics Jenő a kevés építők közé tartozik.”

Ugyanakkor a kiállítás a jelen mítoszának, kulturális emlékezetének megalapozására törekszik. Az új igazgató, Táray Ferenc egy olyan szerepfotón látható, amely nem kötődik Kolozsvárhoz/Erdélyhez (394-es tétel): „Táray Ferenc, a Kolozsvári Nemzeti Színház jelenlegi igazgatója, mint a Budapesti Nemzeti Színház tagja egyik szerepében”. Táray *perszónája* tehát a Nemzeti Színházak eszméjét köti össze.

Az 1919–1940 közötti erdélyi magyar színház reprezentálásának hiányát a kiállításon egyetlen kritika, Horváth Elek *Erdélyi Helikon*-beli bírálata említi: „A magyar színház és a magyar szó élet-halál harcáról azonban ez a kiállítás semmit sem mond, amit még az esetben sem helyeselhetünk, ha a kisebbségi színjátszást külön kiállításban szándékoznak bemutatni. Kolozsvár színjátszásának múltja nélkül csak torzó.”²⁴ Ugyanebben a fontos folyóiratban olvasható az egyetlen valódi bírálat a megnyitó előadásról. Mint ismeretes, az *Erdélyi Helikon* szellemi köre a főszerekesztő Reményik Sándorral együtt a második bécsi döntést meglehetősen hűvösen üdvözölte, az ünnepet tudatosan ünneprontással köszöntő Reményik *Korszerűtlen versek* című ciklusával.²⁵ 1942-ben a Művészeti Hetek alkalmából majd újabb színművészeti kiállítás nyílik, amely szintén hiányosan reprezentálja a „román uralom” idején működő magyar színházat (a Janovics-éra most is kimarad).

Az 1941-es kiállítás célja a két *Hamlet*, az 1919-es „utolsó *Hamlet*” és a mostani folytatás egymás mellé helyezése (396-os tételek). A két előadás összekapcsolása a folytonosságot állítja helyre. A kiállítás és a Nemzeti díszelőadása, a *Hamlet* „folytatása” ugyanazzal a képi-verbális retorikával dolgozik, mindkettő megalapozó mítosznak, kitalált hagyománynak tekinthető.

Átvétel, 1940

A Kolozsvári Nemzeti Színház újraindítása 1941-ben a két háború között időszakra jellemző magyar revíziós politika ismérveit viseli magán, amelynek részeként a második bécsi döntés után kísérlet történik Erdély *magyar nemzeti térré való alakítására*.²⁶ E revíziós politika egyik szimptomatikus jele, hogy a két háború közötti valamennyi magyar filmhíradó a megcsonkított Magyarország képével indult: ennek szellemében Magyarország feldarabolását és a trianoni döntést,

a revízió gondolatát tehát képileg is folyamatosan életben tartották.

A *Hamlet* 1941-es szimbolikus folytatása a második bécsi döntés után, mint ezt az alábbiakban szeretném felvázolni, nem spontán eseményként, hanem az emlékezet szervezői, az úgynevezett emlékező elit gondos előkészítő munkája eredményeként hagyományképző rítusként fogalmazódik meg. Ennek az új hagyománynak identitásformáló ereje van, és szorosan kapcsolódik az erdélyi színjátszás, tágabb értelemben az egész magyar kultúra önmeghatározásához. A kitalált hagyományok mindig a történelmet használják fel legitimációs eszközként, és rendszerint nemzeti szimbólumokhoz kapcsolódnak.²⁷ A Kolozsvári Nemzeti díszelőadásának hagyományalakító szerepe segít megérteni a második bécsi döntés korának Erdély-politikáját is. Az ilyen típusú megalapozó mítoszok egy „kitalált hagyomány” létrehozásában érdekelték, melyet Hobsbawm így definiál: „gyakorlatok együttese, amelyeket rendes körülmények között nyíltan vagy hallgatólagosan elfogadott szabályok irányítanak, rituális vagy szimbolikus természetűek, és arra törek-szenek, hogy a viselkedési normákat ismétlés által bevessék, ami automatikusan magában foglalja a folyamatosságot a múlttal. Ahol lehetséges, ezek a gyakorlatok igyekeznek folyamatosságot teremteni egy erre megfelelő történelmi múlttal.”²⁸

A kitalált hagyomány – ahogy Hobsbawm is írja – nem jelenti azt, hogy a régi hagyomány (vagy történelmi emlékezet) már feledésbe merült az új hagyomány kialakításakor – ehhez a *Hamlet* esetében a huszonkét év kevés is lett volna. Pusztán azt jelenti, hogy az új (politikai) elitnek új reprezentációs formákra és a régi hagyomány „elfoglalására”, gyarmatosítására van szüksége.

Hogy az új hagyomány a *Hamlet*-et választja, ennek még egy magyarázata van: Shakespeare művének magyar ősbemutatója, mint ismeretes, Kolozsváron volt 1793-ban, Kótsi Patkó János színtársulatával. E hagyomány szélesebb kontextusát, Erdély „színházi” elsőbb-

²² A róla szóló, általa írt könyvek igen, ahogy az előadások plakátjai is, melyeket rendezett.

²³ Ez Kolozsvár. *Színházi Élet*, 1941/48.

²⁴ Horváth Elek: A kolozsvári színjátszás és zeneélet emlékei. *Erdélyi Helikon*, 1942/1. 50.

²⁵ Vallasek Júlia: *Elváltzott világ*. Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 2004, 64. Továbbá lásd még Vallasek Júlia: *Sajtótörténeti esszék. Négy folyóirat szerepe 1940–1944 között az észak-erdélyi kulturális életben*. Kolozsvár, Kriterion Könyvkiadó, 2003.

²⁶ Lásd erről elsősorban Ablonczy, Zeidler idézett alapvető munkáit, illetve Bárdi Nándor *Tény és való* című kötetét (Pozsony, Kalligram, 2004); a magyar nemzeti térré alakítás Ablonczy Balázs könyvének fő gondolata.

²⁷ „Mivel mindegyik kitalált tradíció a történelmet használja legitimációs eszközként és a csoportkohézió létrehozójaként, elemzésük rávilágít az egyes korok múlthoz való viszonyára. Minthogy a kitalált hagyományok jó része a 19. és 20. század legfőbb jelenségéhez, a nemzethez (és mellékjelenségeihez: nemzetállam, nemzeti szimbólumok, nemzeti történelmek stb.) kapcsolódik, a jelenkort kutató történészek e hagyományok elemzésével jelentős segítséget kaphatnak a nemzeti jelenség megértéséhez.” Eric Hobsbawm: *The Invention of Tradition*. Eds. Eric Hobsbawm – Terence Ranger. Cambridge, Cambridge University Press, 1983. A részletet fordította: Soós Gábor: <http://ebooks.gutenberg.us/Wordtheque/hu/AAADCF.TXT> letöltés: 2013. július 17.

²⁸ Uo.

ségét a díszelőadás körüli diskurzusok aktivizálni fogják. Janovics a Shakespeare-kultuszban nem csak azáltal veszi ki a részét, hogy Shakespeare-ciklust rendez, és további ősbe-mutatókat tart a Nemzetiben 1914-ben, de számos cikket is ír a szerzőről, a *Hamletről* és Hamlet magyar alakítóiról. Ezt a Kolozsvárhoz kötődő „hamleti” múltat most *nem* aktivizálja az 1941-es díszelőadás retorikája; az erdélyi színháztörténetben azonban fontos helye van.²⁹



A díszelőadás nézőtere

A Kolozsvári Nemzeti mint intézmény magyar állami kézbe való átvétele és megnyitása meglepően lassan történt, 1940 szeptemberétől mintegy tizennégy hónapot kellett rá várni. Ehhez képest a sokkal több épületből álló egykori Ferencz József Tudományegyetemet rendkívül gyorsan, a második bécsi döntés után szinte azonnal meg is nyitják és működésbe helyezik. A Szegedre menekült egyetem „hazatérése” szimbolikus tett, melyet az illetékes miniszter, Hóman Bálint jelent be.³⁰ A színház megnyitását a hivatalos megokolás szerint az késlelteti, hogy az épületet nagyon rossz állapotban veszi át

²⁹ Kántor Lajos: *Hamlet a bántott félhez tartozik*. Budapest, Héttorony Könyvkiadó, 1990. Szimbolikus jelentésű, hogy ez a könyv csak a rendszerváltás után jelenhetett meg.

³⁰ *Ellenzék*, 1940. szeptember 5.

³¹ *Ellenzék*, 1940. szeptember 25.

a magyar közigazgatás, a felújítására kell várni. Az intézményt azonban folyamatosan és rendeltetésszerűen használta a román társulat: a Kolozsvári Román Nemzeti Színház üzemelt benne – ahogy 1945 után is (1940–1945 között Temesvárra „menekül”) –, és az egyetem épületeiben is mindvégig folyt a munka. A Nemzetit a második bécsi döntés után használják is: először a Tábori Színház lép fel szeptember 23-án, soraiban Tompa „Pufi” (Tompa Sándor) „híres színész, film- és rádiócsillag hírnévben és súlyban meggyarapodva” tér vissza Kolozsvárra mulattatni.³¹ „Minden magyarok Zsazsája”, azaz Fedák Sári is fellép Kolozsváron a *Tokaji aszúban*, ahogy számtalan nagy színész is fontosnak tartja, hogy eljöjjön Erdély fővárosába játszani.



Báró Kemény János és Uray Tivadar a zenei kiállításon

A Nemzetit fokozatosan átvevő állami üzemeltető azért dönt a felújítás mellett, hogy az épület – a hivatalos közlemények megfogalmazása szerint – a „régí fényében”, a magyar színjátszáshoz méltó pompájában nyithassa meg kapuit. A mai magyar történetírásnak nincsenek pontos fogalmai arról, hogy a magyar állam egy háborús korszakban milyen pénzüsségeket költött Észak-Erdélyben új beruházásokra, felújításokra. Csak hozzávetőleges ismereteink vannak arról (Ablonczy könyvéből is), hogy rengeteget, és valószínűleg jócskán gazdasági erején felül. Kolozsvár ebből a szempontból is kiemelt jelentőségű: mint Erdély fővárosa, hatalmas beruházások, épü-

letfelújítások, helyreállítások színtere, a Bánffy-palotát, Mátyás szülőházát és a megyeházát is tatarozzák; ezek az aktusok is mind az emlékezet szervezésének részeként értelmezhetőek.

1941. február 20-án olvasható az MTI-közlemény arról, hogy a magyar állam birtokba veszi, felújítja és üzemeltetni fogja a kolozsvári Hunyadi téri színházat;³² a felújítást Kós Károly vezeti. (Ez azért is meglepő, mert Kós rövidesen úgy nyilatkozik, hogy az épület „minden erdélyi beleszólás nélkül” épült „bécsi gyári áru”, „budapesti gipsz és malter gyártmányú ún. palota”.³³ Az évadkönyvben már nem szerepel Kós neve.) Hóman Bálint kultuszminiszter ugyanakkor megnyugtatta Kolozsvár közönségét, hogy „a hatályban lévő törvények figyelembevételével” mindazok, akik eddig érdemleges kultúrmunkát végeztek, helyet kapnak az új társulatban.³⁴

A színház felújítása minden szempontból, technikailag különösen bonyolult feladat: forgószínpad, süllyesztő, korszerű zsinórpádlás készül; üvegezett páholy, amely ügyelői pultként működik, és telefonösszeköttetésben áll valamennyi helyiséggel; higanygőz lámpákat szerelnek fel, fűtés- és vízvezeték-rendszer cserélnek. Az európai mércével is modern színház, technikai felszereltségét a díszelőadás előtti napon megmutatják a sajtónak.

A felújításról 1941. január végén értesülhet a magyar társadalom: a minisztérium és a város együttesen kétszázezer pengőt szavaz meg a tatarozásra.³⁵ Hogy ez az összeg valóban fedezte-e a teljes költséget vagy sem, nem ismert, a kormánybiztos nem kíván részleteket közölni, nyilatkozata azt érezteti: jobb nem tudni ezt. Egy tudósítás azonban arról ír, hogy csak a világítóberendezés százezer pengőbe került.³⁶

Egy lerongyolt, bár még használható épület nem lett volna alkalmas arra, hogy megtestesítse a magyar állam akaratát: „A magyar kormányzat mint értékes drágakövet nyújtotta át a legnagyobb áldozatkészséggel felfrissített és felszerelt színházépületet és az államilag újjászervezett és támogatott színtársulatot a hazatért Erdély fővárosának” – írja Cselle Lajos a *Magyar Színészetben*, az Országos Színész Kamara lapjában.³⁷

Akadályozhatta a gyors átvételt és megnyitást az a tény is, hogy Kolozsváron működik állandó színház nagy társulattal, amelyet szintén átvessz az állam, és kettőt értelemszerűen nem fog működtetni. A Nemzeti Színház azonban új intézmény, új vezetéssel, s más nemzetpolitikai stratégiai szándékot testesít meg. A második bécsi döntés utáni erdélyi színjátszásra ugyanis hirtelen a Magyarországon érvényes zsidótörvények is kiterjednek: a társulat automatikus átvétele ezért sem lehetséges.³⁸ A rendelet azoknak nyújt kedvezményt, akik a „megszállás ideje alatt nemzeti szempontból kimagasló érdemeket szereztek”.³⁹ Janovics Jenő számos leiratban, kérvényben próbálja majd bizonyítani kimagasló érdemeit; mentesítési iratai 112 oldalt tesznek ki.⁴⁰ A törvények erdélyi életbeléptetésével a felügyelő szerv, a Kamara foglalkozik lapjában, a *Magyar Színészetben*. Cselle Lajos már 1940. szeptember 24-én Kolozsvárra érkezik, hogy felvilágosításokat adjon arra nézve, ki és milyen feltételekkel lehet a Kamara tagja, azaz hogy lehet végrehajtani a színházban a zsidótörvényeket.⁴¹ A meglévő

kolozsvári színház társulatának átvétele a Nemzetibe nem kevés feszültséget okoz.⁴² Igazgatója, Kemény János egy nyilatkozatban a Nemzeti megalakulásának következményét a társulat „likvidálásának” nevezi. A magyar állam 1941 február–márciusában veszi át a meglévő társulatot és a Színkört (amely tehát így önfenntartó magántulajdonból állami tulajdonú, támogatott színház lesz) – a zsidó színészek kivételével. Kemény hosszas küzdelemmel eléri, hogy a Nemzeti megnyitásig színpadon tarthasson zsidó színészeket, például Kovács Györgyöt, aki a drámai szerepekben pótolhatatlan, ám a Nemzetibe már nem sikerül átvinni.⁴³ A Nemzeti Színház újranyitása évében, tőle egy utcasaroknyira, Concordia néven a magyar színház színészeiből és amatőrökből megalakul a Zsidó Színház, amelynek működéséhez Kemény János segít engedélyt szerezni, és mindvégig támogatja.

A Kolozsvári Nemzetit azonban „Budapest” akarja átvenni; erről képet ad egy 1941 januárjában megjelenő, *A mi színházunk* beszédes címet viselő vezércikk⁴⁴ (a mérsékelt *Ellenzék* című napilapban), amely beszámol egy olyan tervről, hogy a budapesti Nemzeti társulata nyitná meg díszelőadásával a kolozsvári teátrumot. A cikk írója hangsúlyozza, hogy „nekünk”, azaz kolozsváriaknak van elsősorban „jogcímünk és okunk” a színház sorsát kezünkbe venni, nemcsak a múlt, de a huszonkét évnyi összetartozás, kisebbségi sors, egymás értéke okán. Végül kérést intéz a budapesti Nemzeti nagyra becsült művészeihez: „ne vegyék el tőlünk ezt [...] az ünnepséget”. „A legelső estének, a legelső megszólalásnak jogát ne vegyék el azoktól, akik ezért az első szóért és szabad mozdulatért vállalták az üldöztetés egész idején hősiessé és kitartóan egész sorsunkat”, írja a lap.

A kolozsvári sajtóban már a második bécsi döntés után közvetlenül napvilágot látnak a színházzal kapcsolatos antiszemita cikkek; főleg a korábbi igazgatót, Kádár Imrét és a társulat meg nem nevezett tagjait érik támadások. Ezeket a cikkeket Janovics gondosan össze is gyűjtötte.⁴⁵ Észak-Erdély visszatérése után a sajtó szóvá teszi a zsidó közönség távolmaradását

³² MTI, 1941. február 20. 17 ó 35 p.

³³ Kós Károly: A kolozsvári színjátszás hajlékai. *Erdélyi Helikon*, 1942/5.

³⁴ *Ellenzék*, 1941. február 5.

³⁵ MTI, 1941. január 31. 19 ó 30 p.

³⁶ *Színházi Élet*, 1941/47.

³⁷ 1941. december. Valószínűleg Cselle Lajos dolgozik a Magyar Távirati Irodának is a novemberi megnyitás alkalmával.

³⁸ Az *Ellenzék* 1940. november 14-i beszámolója a színész kamarai ellenőrzés alá kerülésről (azaz a zsidótörvény végrehajtásáról), illetve a kamarai tagsággal járó színészi nyugdíjak rendezését is jelentő intézkedésről.

³⁹ *Ellenzék*, 1941. március 26.

⁴⁰ JJA 14.

⁴¹ *Ellenzék*, 1940. szeptember 24.

⁴² *Ellenzék*, 1941. február 8.

⁴³ Löwy Dániel: A kolozsvári Concordia Zsidó Színház története. *Múlt és Jövő*, 2000/1. 75–79.

⁴⁴ *Ellenzék*, 1941. január 21.

⁴⁵ JJA, 108; „Emlékiratban tiltakozik a magyar diákság a kolozsvári magyar színház mai vezetése ellen”, 1940 ősze, ismeretlen forrás, 1 oldal, valószínűleg *Magyar Újság*. A cikk szerint magyar fiatalok kifogásolják a nem keresztényi vezetést; továbbá 2 db sajtókiadvány Kádár Imréről, *Magyar Újság*, 1942. július 6., illetve 2, 3 oldal, Kádár Imre nemzetűségének megkérdőjelezése, kommunista vádak Kádárral szemben. Hasonlóak az anyaországi nyilas lapban, az *Új Magyarágban* is megjelentek Kádárról.

a színházból,⁴⁶ és ebből azt a következtetést vonja le, hogy a zsidótörvények miatt a zsidóság óvatos, és aggodíkos jövője miatt, viszont a közönség minősége javult, és a színházkultúra emelkedett.

Hogy a zsidótörvények milyen súlyosan érinthették az erdélyi magyar intézményeket, arról képet ad az, hogy a második bécsi döntés bejelentésekor Janovics ügyvédjéhez fordul a moziüzemeltetés ügyében, mondván, a „magyar zsidótörvény abszolút kategorikus ebben a tekintetben”,⁴⁷ míg a romániai zsidótörvény „hat hónap határidőt ad likvidálásra”. Janovicsnak ezenkívül román üzemeltetői is vannak, „strohmanok, kiket eddig a román nacionalizálási törvények elhárítása végett szerepeltettem, nem maradhatnak meg”.⁴⁸ Az 1895-ben kikeresztelkedett református, adminisztratív értelemben is nemzethű kisebbségi magyar Janovicsban erős a veszélyérzet. A magyar hadsereg 1940. szeptember 1-jei ünnepélyes bevonulása előtti napokban írt levelét ezzel zárja: „Nem szeretném, ha ez a levelem illetéktelen kézbe kerülne. Isten tudja, mi lesz még velünk a magyar főhatalom átvételéig. Vegyen tehát tudomást tartalmáról, és semmisítse meg.”⁴⁹ Ugyanakkor Janovics a románoktól elszenvedett magyar sérelmek mellé mindig oda-gondolja a zsidók sérelmeit, és ennek hangot is ad magánlevelezésében,⁵⁰ ahogy a színházért hozott magyar áldozatok mellé a zsidóságét is, mint ezt egy Kemény Jánosnak 1940 szeptemberében, a „felszabadulás” eufóriájában írt levele bizonyítja.

1940 novemberében számos kolozsvári „vezető egyéniséget” azzal vádolnak meg, hogy a szabadkőműves szervezet tagja. A listán rajta vannak a színház jelenlegi és korábbi vezetői: báró Kemény János, Janovics Jenő, Kádár Imre.⁵¹ Az erdélyi szabadkőművességről és színházi vonatkozásairól keveset tudunk, de néhányukról akkor is közismert, ha alig állnak dokumentumok a rendelkezésünkre. 1940-ben azonban a szabadkőművesség igen súlyos vádnak számít: ilyen személy közjogi tiszttséget aligha tölthet be. 1942-ben egy cikk megvédte egy sereg szabadkőművest,⁵² köztük Janovicst.

A Kolozsvári Nemzeti Színházat azonban a magát Janovics Jenő által képviseltető erdélyi közösség nyomában a második bécsi döntés bejelentése után, még a magyar közigazgatás erdélyi berendezkedését meg-

előzve már át akarta venni. A romániai magyarság reprezentatív szervezete, a Magyar Párt rögtön a döntés híre után, 1940. szeptember 4-én megbízza Janovicst, hogy vegye át a színházat. Aztán három nap múlva, 7-én vissza is vonják tőle a megbízást. E történetet Janovics részletes, 21 pontba szedett beszámolójából ismerjük, melyet *Jelentés* formájában a Magyar Pártnak – valamint bizonyára a magyar kulturális vezetésnek is – megküld.⁵³ Maga a megbízólevél, amellyel felkéri az átvételre, nem ismert.

Janovics Jenő 1941-ben már jó ideje nem kapott semmilyen feladatot az erdélyi kultúra területén: 1932-ig van a színháznál, 1936-ban még megalapítja a Szegedi Szabadtéri Játékokat, valamint más magyarországi megbízásokat teljesít (erdélyi történelmi emlékeket vesz filmre oktató céllal). 1938-ban már ezt írja egy ismeretlen barátjának, Magyarországra telepedését fontolgatva: „Most már nincsen Erdélyben mit csinálnom.”⁵⁴ Ezen a dilemmán tépelődik: „felköltöz-e végleg Pestre vagy tovább rothadjak itt tétlenségben”. Ekkor már csak filmforgalmazásból telik kenyérre (ahogy fogalmaz: film-vigéc), amit megalázónak tart. Ezzel együtt „csupa energia, csupa duzzadó terv, csupa munkavágy ég bennem”, írja. Tanári állást vagy valamilyen megbízást kér barátjától (aki bizonyára döntési helyzetben van ilyen ügyekben). A válasz nem ismert. Janovics nem telepedett ki Magyarországra, a vészkorszakot viszont Pesten élte át. 1940 júniusában annyira tette, hogy kamaraszínházat szeretne alapítani, mellyel az országot járná.⁵⁵

Az az elképzelés azonban, hogy 1940-ben Janovics (ismét) megkapja a Nemzetit, egyáltalán nem jelent meg a nyilvánosság semmilyen fórumán: sem a közbeszédben, sem a korabeli sajtóban. A majdani Kolozsvári Nemzeti Színházat szimbolikusan is „Budapest”, nem pedig az erdélyi közösség képviselője veszi majd birtokba: mindez összhangban áll a nemzeti térre alakuló Erdély budapesti központi irányítás alá vonásával. Ez a politika a második bécsi döntést követő években súlyos konfliktusokat teremt, hiszen az új észak-erdélyi közigazgatást a magyar állam akarata rendszerint anyaországiakra bízta,⁵⁶ az erdélyiek pedig gyakran kimaradnak a vezető tisztségekből és a munkavállalásból is. Beszédes, hogy Kolozsvár polgármestere, Keledy Tibor is budapesti illetőségű. Ezeket az anyaországi köztisztviselőket a korabeli szóhasználat „ejtőernyősöknek” vagy „pesti poloskának” nevezte.⁵⁷ Janovics átvételi kísérlete tehát kudarcba fullad, hiába, hogy sok más értelmiségihez hasonlóan nemzethűségi igazolással rendelkezik a Magyar Párt részéről, amit 1940-ben minden közszolgálatot teljesíteni kívánó erdélyinek be kell szereznie.⁵⁸

Janovics továbbra is szeretne tevékeny lenni a színház és/vagy a film körül – levelezésében beadványok, hivatalos feljegyzések tanúskodnak erről. Megpróbál találkozni, audienciát kérni a minisztertől kolozsvári látogatása alatt, tájékoztatni őt a színház körülményeiről, múltjáról és bizonyára saját lehetséges szerepvállalásáról is, másrészt választ kapni az átvételi kísérletről hivatalosan megküldött memorandumára. Szeptember közepén így ír a miniszternek: „A kolozsvári színészetnek 148 éves múltjában összesen 102 igazgatója volt s a 148 évből én magam kerek 30

⁴⁶ *Ellenzék*, 1940. november.

⁴⁷ Janovics Jenő levele Dr. Josef Fischer ügyvédnek, 1940. szeptember 1. *Idézi Filmspirál*, 30, 121.

⁴⁸ Uo.

⁴⁹ Uo. 122.

⁵⁰ JJA 134.

⁵¹ MTI, 1941. november 11. 16 ó 20 p.

⁵² *Magyarság*, 1942. április 5. A Janovics-hagyatékot Jordáky Lajos őrizte és dolgozta fel először; szabadkőművességgel foglalkozó iratok – köztük egy Janovics-kézirat – Jordáky hagyatékában találhatók. Erdélyi Múzeum Egyesület, Jordáky-hagyaték, 284.

⁵³ JJA 102.

⁵⁴ JJA 133.

⁵⁵ JJA 100.

⁵⁶ Lásd Ablonczy Balázs *A visszatért Erdély* c. könyvét. Löwy Dániel így fogalmaz: „visszamaradt az anyaországból érkezők a helybéli magyarokat a nemzet másodrendű embereiként kezelő magatartásának fanyar, kellemetlen emléke”. *Kortárs*, 2012. június.

⁵⁷ Lásd Ablonczy, illetve az Ablonczy könyvéről írt kritikát: Löwy Dániel: „Édes Erdély, itt vagyunk”. *Kortárs*, 2012. június.

⁵⁸ Janovics nemzethűségi igazolását lásd mentesítési iratai közt, JJA 14.

Országos Magyar Párt

Mikóczy R. T., Kolozsvár, 6120

Kölösvár

Sz. 286/1940.

Az Országos Magyar Párt elnöksége igazolja, hogy Dr. Janovics Jenő, a kolozsvári magyar nemzeti színház volt igazgatója, kolozsvári lakosnak politikai magatartása nemzethűségi szempontból kifogástalan volt.

Kolozsvár, 1940. december 21.

[Signature]
elnök.

[Signature]
főtktár.

„A kiknek a bécsi döntést köszönhetjük” felirattal. Az ünnepi lapszámokban egyetlen erdélyi vezető vagy értelmiségi fényképe sem tűnik fel.

Táray Nemzeti Színházának mint állami teátrumnak természetesen alá kell vetnie magát a kamarai törvényeknek. Nehezíti feladatát az is, hogy a két világháború között Erdélyben nem létezett olyan felsőfokú iskola, ahol színésztanpótlást képeztek volna, így valóban hiány van fiatalokból. Táray „kiegensú-

BALRA: Pártigazolás Janovics Jenő nemzethűségéről

LENT: Janovics Jenő svájci útlevele

esztendeig voltam igazgatója is a színháznak jó sorsban és balsorsban. Így tehát megbízható és pártatlan képe él bennem az erdélyi színésznek. A 30 évi szolgálatért csupán egy jutalmat kérek Méltóságodtól: Kegyeskedjék figyelmére méltatni és elolvasni azt a memorandumot, amelyet bátor voltam hivatalos úton beküldeni a minisztériumnak. Méltóságod mély bölcsessége, tántoríthatatlan igazságérzete, lángoló művészszeretete azt a megoldást fogja találni, amelyben mindenki megnyugszik.”⁵⁹ A miniszter válasza nem ismert.

1940. szeptember közepén a sajtó már tudni véli, hogy a minisztérium Táray Ferencet nevezi ki az ország harmadik állami színházába új igazgatóként, tényleges hivatalos kinevezése azonban még bő nyolc hónapot kell várni.

Táray „keresztény és nemzeti színházat akar”, nyilatkozza a sajtónak szeptember 14-én.⁶⁰ „A jelenlegi társulatból megtartom azokat, akik az új nívónak megfelelnek, hiszen a hosszú évi raboskodás után ennyit – azt hiszem – megérdemelnek.” Prózai, opera és balett tagozatot kell toboroznia. Táray első (még Budapesten adott) nyilatkozata a legfőbb kolozsvári napilap, az *Ellenzék* azon számában jelenik meg, amelynek címlapján Horthy Miklós portréja díszel; Táray nyilatkozata alatt Cianóé és Ribbentropé. Az újság rendszeresen közli továbbá Hitler és Mussolini arcképét,

SVÁJCI KÖVETSEG
IDEGEN ÉRDEKEK KÉPVISELETE
KIVÁNDORLÁSI OSZTÁLY
V., VADÁSZ-UTCA 28.



SCHWEIZERISCHE GESANDTSCHAFT
ABTEILUNG FÜR FREMDE INTERESSEN
ABTEILUNG AUSWANDERUNG
V., VADÁSZ-UTCA 28.

3255/LII.
—1944.

Die Schweizerische Gesandtschaft, Abteilung fremde Interessen, bescheinigt hiermit, dass

DR. JENŐ JANOVICS

im schweizerischen Kollektivpass zur Auswanderung eingetragen ist, daher ist der (die) Betreffende als Besitzer eines gültigen Reisepasses zu betrachten.

Budapest, 23. Oktober 1944.

A Svájci Követség, Idegen Érdekek Képviselete, ezennel igazolja, hogy

DR. JANOVICS JENŐ

a svájci csoportos (collectiv) utlevélben szerepel és ezért nevezett érvényes utlevél birtokában levő személynek tekintendő.

Budapest, 1944. október 23.



lyozott”, anyaországiakból és kolozsváriakból álló társulatában több frissen végzett anyaországi színész is helyet kap majd.

Táray Ferencnek vannak kolozsvári gyökerei, színészi kvalitásai akár az erdélyi színház meghatározó alakjává tehették volna, „ha felvállalja a kisebbségi színjátszás küldetését”, írja Kötő József.⁶¹ 1919–1924 között volt a színház tagja, majd egy évadra ismét visszatér Kolozsvárra, de 1928-ban, évad közben, a bemutatót meg sem várva otthagyja a színházat, azt üzenve Janovicsnak: „szónokoljon tovább a kisebbségi sorsról”.⁶² 1940-ben Táray a budapesti Nemzeti

⁵⁹ JJA 102-es tételszám.

⁶⁰ *Ellenzék*, 1940. szeptember 15.

⁶¹ Kötő József: *Színjátszó személyek Erdélyben 1919–1940*. Kolozsvár, Polis Könyvkiadó, 2009, 221.

⁶² Uo. 222.

tagja; kolozsvári kinevezésében ugyanaz a tendencia érvényesül, mint megannyi erdélyi közintézmény esetében: anyaországi „ejtőernyős” vezetőt kap.

Személye a folytonosság helyreállításának szimbóluma is. 1919. szeptember 30-án, a „megszakadt” *Hamlet*-ben Horatiót játszotta, most ő rendezi meg azt a *Hamlet*-et, amely folytatás és befejezés lesz. Janovics meg is jegyzi naplójában: „A sors különös játéka és végzettségűsége, hogy ezeket a szavakat én, mint utolsó igazgató éppen Táray Ferenchez intézem, aki Horatiót játszotta ezen a búcsú estén. Mintha végakaratként szólottak volna a szavak afelé, aki a felszabadulás után az újjáéledő magyar színház igazgatójaként erről az »igaz ügyről« kell, hogy meggyőzze a kétkedőket.”⁶³

Táray hivatalosan 1941 májusában nevezik ki a Nemzeti élére – a hír egy ungvári vendéjátékon éri, számol be a kolozsvári eseményeket mindvégig figyelemmel kísérő fővárosi sajtó.⁶⁴ Táray Ferenc mint művészeti vezető és báró Kemény János mint főigazgató lesznek az új színház vezetői; a kettős vezetés az erdélyi közösség és a magyar színház kemény küzdelmeinek eredménye, hiszen eredetileg Keményre sem tartottak igényt. Vaszy Viktor lesz az opera tagozat zeneigazgatója. Táray első évada konfliktusokkal terhelt; egy év után visszavonják megbízatását.

Táray vitéz dr. Haász Aladár kormánybiztos társaságában érkezik Kolozsvárra. 1941. július 3-án tartják az első társulati ülést; Haász kormánybiztos vázolja a színház fontos nemzetnevelő feladatait.⁶⁵ A szeptemberi megnyitóra az *Ellák* című verses drámát, Harsányi Kálmán Atilla haláláról és a birodalom széthullásáról szóló darabját ígérik; az opera a *Bánk bán*-nal nyit; tervben van Mussolini darabja, a *Cézár* (ez nem került színpadra). Ugyanezen a napon az MTI hírei újabb hatalmas előirányzatról írnak a városi beruházásokra és szociális fejlesztésekre. Ám a színház nem szeptemberben és nem az *Ellákkal* nyit.

Október 24-én újabb hírt ad ki a Távirati Iroda.⁶⁶ Haász kormánybiztos, Inczedy-Joksmann Ödön főispán és Táray megbeszélést tartanak a „színház megnyitó díszelőadásának előkészületeiről. A vármegye-házán lefolyt megbeszéléseken részt vettek a város katonái, közigazgatási és rendészeti szerveinek vezetői is.” Nem pusztán művészi kérdés ez tehát. Csak két hét van hátra a díszelőadásig, de a programról senki nem tud semmit. Sajtótájékoztatón jelentik be, hogy a megnyitó november 9-én lesz, olyan országos kultúreseményként, „amelynek fényét és ünnepies különbségét magas kormányzati tényezők személyes részvétele is emelni fogja. Az ünnepélyes megnyitásra

a Nemzeti Színház nem bocsájt ki jegyeket, azon a vallás- és közoktatásügyi miniszter meghívottjai, a vezető társadalmi és kultúrközületek megbízottjai és más meghívott személyek vesznek részt.”

November 9-én Kolozsvár teljes pompájával várja az eseményt. A feldíszített pályaudvaron „délzasi növények”, a mindenütt fellobogózott város fogadja a számtalan, főleg fővárosi vendéget, Hóman Bálint különvonatát. Sokan a második bécsi döntés után rögtön megnyíló Budapest–Kolozsvár repülőjárattal érkeznek, amely a legkedveltebb utazási forma, „táblás légi autóbuszok”⁶⁷ viszik az utasokat, mások az Árpád sínautót veszik igénybe, amely öt óra (a mainál másfél órával rövidebb idő) alatt teszi meg az utat. A Budapest és Kolozsvár közötti személyforgalom infrastrukturálisan sohasem volt ilyen fejlett; ez is mutatja, hogy a két főváros, Erdély és az anyaország közti kapcsolat mennyire fontos. A kirakatokban a polgármester nemzetiszínű szegélyes kiáltványa.⁶⁸

A Hitlerre átkeresztelt téren – a sajtó, kivéve a szélsőséges újságokat, mint a kolozsvári *Magyar Újság*, igyekszik elkerülni az új megnevezést, bár a korábbi Hunyadi teret sem használják cenzurális okokból – a színház körül már délben leáll a forgalom, külön autóbuszok állnak rendelkezésre a közönség szállítására. A lapokban az esemény szervezésével kapcsolatban több figyelmeztetés is megjelenik.

A díszelőadásra megérkeznek József és József Ferenc királyi főhercegek, Hóman kultuszminiszter Horthy kormányzó képviselőjében, a felsőház és képviselőház küldöttei, a földművelésügyi miniszter, diplomáciai testületek, a budapesti Nemzeti Színház tíz képviselője, a fővárosi sajtó, erdélyi és anyaországi főméltóságok, a szovjet harctéren megsebesült katonák küldöttsége, valamint minden társadalmi réteg képviselője. A jelen levő méltóságok a sajtó érdeklődésének homlokterében állnak, ők adják az esemény súlyát; minderről valamennyi újság a címlapon számol be. A kormányzó távolmaradását a sajtó „fájdalmas lemondással veszi tudomásul”;⁶⁹ az MTI szerint a kormányzó beteg, hiánya az ünnepségen talán ezzel indokolható. Az előkelőségek felsorolását, díszmagyarok, erdélyi viseletek leírását minden lap kiemeli. A díszelőadást közvetíti, majd másnap és harmadnap is megismétli a rádió; filmhíradó is készül.⁷⁰

Elnémulás

Az erdélyi színjátszás két világháború közötti létéről és így a díszelőadásról is kétfajta diskurzus folyik a nyilvánosságban.

Az egyik az emlékező elit alapvető diskurzusa, amely az *elnémulás*, elnémítás, megszakadás, elfojtás motívumköréhez csatlakozik, mintha 1919 után megszünt (elnémult) volna a magyar színjátszás Erdélyben; erre épít majd a Kolozsvári Nemzeti Színház megnyitó díszelőadásának rituáléja is a *Hamlet* folytatásával és Szentjóbí Szabó Lászlónak a második részben játszott *Mátyás király* című színművével. Ez utóbbi egyrészt a város szülőttéről szól, másrészt ezt a darabot játszották utoljára az első magyar kőszínházban. A kőből és fából emelt „primitív” Farkas utcai épületet, amely szintén nemzeti színházi státust élvezett, so-

⁶³ JJA 81/9.

⁶⁴ *Színházi Élet*, 1941/22.

⁶⁵ MTI, 1941. július 3. 19 ó 10 p.

⁶⁶ MTI, 1941. október 24. 18 ó 20 p.

⁶⁷ *Színházi Élet*, 1947/48.

⁶⁸ *Az Újság*, 1941. november 10.

⁶⁹ *Keleti Újság*, 1941. november 8.

⁷⁰ A filmhíradó kópiája nem maradt fenn, a rádiós közvetítést ebben a korszakban még nem rögzítették; az esemény a rádióműsor szerint 7:20-tól 11 óráig tartott. Az előadásról több újság fényképeket közöl.

⁷¹ Kós Károly: A kolozsvári színjátszás hajlékai. *Erdélyi Helikon*, 1942/5.; illetve a lebontás körülményeiről Janovics Jenő: *A Farkas-utcai színház*.

kan, például Kós Károly is, az igazi erdélyi színházi épületnek tartották.⁷¹ Utolsó igazgatója ennek is Janovics volt. Ezt az első magyar kőszínházat 1934/35-ben lebontották, és (bár már a század első évtizedében tűzveszélyesnek nyilvánították) ez szintén magyar „sérelemnek” számított, és mint minden nemzeti színházi épület lebontása, szimbolikus tartalommal telítődött; az emlékezetben gyakran Róma köveinek széthordásával hozták párhuzamba. Az 1941-es díszelőadás összekapcsolása a két korábbi, a megszakadt és (a román közgazgatás által) lebontott Nemzetivel a folytatás, a helyreállítás gesztusát tartalmazza.

Az erdélyi színjátszásról kialakuló másik diskurzus a folytonosság, a helytállás, a megmaradás (kisebbségi, transzszilvanista) eszméje körül bontakozik ki; ez főleg az erdélyi értelmiség, a színházcsinálók, írók, színháztörténet-írók körében jelenik meg. A *Kolozsvári Nemzeti Színház Évkönyve* az 1941/42-es, illetve 1942/43-as színi évadra, melyet Szabó Lajos, a színház dramaturgia állított össze, például a két háború közti kolozsvári színjátszást a folyamatosság jegyében tárgyalja, Jancsó Elemér tanulmányából Janovics tevékenysége sem marad ki; hasonló szemlélet jellemzi az *Erdélyi Helikont* is.

A két diskurzus, bár ellentétes tartalmúak, hiszen az egyik a megszűnésről, a másik a kisebbségi létben való folytonos működésről beszél, egymás mellett érvényesül.

Az erdélyi színjátszás huszonnégy éves *némaságának*, a magyar szó elnémulásának retorikájával nemcsak írott szövegek, de a társadalmi rituálék, ünnepek, megemlékezések, úgynevezett definíciós szertartások⁷² alkalmával is találkozunk. A *folytonosság*, megmaradás inkább a verbális, írott emlékezeti formákban, olykor az ünnepi beszédekben, de főleg a reflektáltabb, gyakran az eseményekhez képest némi késéssel jelentkező, elemző, szűkebb és kevésbé „hivatalos” tereken jelenik meg.

A kétfajta diskurzus között érzékelhető egy erdélyi/budapesti nézőpontkülönbség is, ám ez távolról sem abszolútizálható ilyen egyszerűen a földrajzi/kulturális megkülönböztetés alapján. A magyar hadsereg mint a magyar állami akarat és térfoglaló nemzeteszme megtestesülése elsősorban a huszonnégy éves román uralom alóli felszabadulást, így az újra „megszólaló” magyar szó lehetőségét hozza létre. Az erdélyi és anyaországi politikai, szellemi vezetők beszédeiben, a díszelőadást előkészítő hivatalos nyilatkozatokban, a híradóban, a kormánybiztosi közleményekben, a Magyar Távirati Iroda híreiben, a Nemzeti megnyitásáról

szóló tengernyi sajtóanyagban gyakran találkozunk az *elnémulás* utáni megszólalás metaforájával. (A kolozsvári színház játérendi könyvében is ez olvasható: „1941. november 9. a Kolozsvári Nemzeti Színházban 22 évnyi kényszernémaság után újból felcsendül a magyar szó.”) Mint ismeretes, a tömegtájékoztatásnak ekkor már jelentős a hatása; a tömegmédiát irányító állami szintű struktúrák a vezetők sajtónyilatkozatait, a Magyar Távirati Iroda híreit, tartalmait közlik. Természetesen a színház is alakítja a róla szóló beszédmódokat: Keledy polgármester pedig november 7-én közleményt ad ki, 8-án sajtótájékoztatót tartanak (ennek alapján íródnak a cikkek 9-én).

A *félbeszakadt* előadás (történelmi emlékezet) helyett egyre gyakrabban a *megszakadt* előadás és az *elnémult magyar szó* motívuma kerül előtérbe, és kezdi el alakítani a hagyományt. Az *elnémult magyar színjátszás* retorikájának egyik forrása Keledy Tibor polgármester sajtónyilatkozata, melyet (téves dátummal, szeptemberről októberre „rontva”) az MTI is átvesz: „1919. október 30-án, 22 évvel ezelőtt, Magyarország szétdarabolásának gyászos esztendejében elnémult a magyar szó, a magyar zene Kolozsváron abban az épületben, melyet a magyarok hite, áldozatkészsége, művészete és munkája a magyar múzsa hajlékává megteremtett.”⁷³ Az elnémult magyar szó metaforája hamarosan függetlenedik az épülettől, és önmagában, általános érvénnyel terjed ki az egész erdélyi magyar nyelvű színjátszásra. Az 1919-ben *megszakadt Hamlet*-előadás mint kitalált hagyomány vagy mint a kulturális emlékezet ekkor, 1941-ben alapozódik meg, és – mint azt Páka Jolán visszaemlékezése is mutatja – ma is jelen van.

Mindebben a sajtó is tevékenyen részt vesz: „Az előadás annál a jelenetnél kezdődött el, ahol huszonnégy esztendővel ezelőtt a megszálló hatalom szuronyai félbeszakították”;⁷⁴ „Elsőnek Shakespeare *Hamletjének* részletét mutatták be. Szép gondolat volt onnan folytatni a tragédiát, ahol 1919-ben megszakadt”⁷⁵ [kiemelés a lapban]; Nyíró József vezércikkében ezt írja: „díszbe öltözött dámák és urak lehajtott fővel imádkozták végig Erdély nagy estélyét, szívre szorított kézzel hallgatták az újra magyar szó [sic!] és szellem szárnyalását, élvezték két évtized utáni kényszerű hallgatás után az ismét magyar dal elképesztően édes és drága ízét, szépségét”.⁷⁶ Nyíró – az emlékező elit egyik meghatározó alakja, Kolozsvár fontos napilapja, a *Keleti Újság* főszerkesztője – két fórumon is megnyilatkozik: a *Győztiünk, kedves nemzetem* című vezércikke a *Keleti Újság* egész címlapját betölti, de őt illeti az a tisztetség is, hogy a budapesti *Színházi Életben* *Kapunyítás* címmel referáljon az eseményről.⁷⁷ A megszólalni akaró jelen idő gondolatát fogalmazza meg Tompa László a Nemzeti megnyitása, a „felszabadulás” ünnepére írott, *Déryné köszöntője* című verse is.

Az 1919-es *Hamlet* úgynevezett *megszakadásának* diskurzusa azonban a megnyitó idején már problematikus. Táray Ferencnek magyarázkodnia kell a kolozsvári közönség előtt, ezért még a díszelőadás előtt nyilatkozatot ad ki, mely országos hírként kerül forgalomba:⁷⁸ a darabot 1919-ben valóban befejezték, állítja egy újságírói kérdésre, „de hogyan? A nagymonológ után sírás, tüntetés, nézőtéri incidensek, a szín-

⁷² Niedermüller Pétert idézi Jakab Albert Zsolt, i. m.

⁷³ MTI, 1941. november 7. 16 ó 10 p.

⁷⁴ *Esti Lap*, 1941. november 10.

⁷⁵ *Keleti Újság*, 1941. november 11. Kiemelés a lapban.

⁷⁶ *Színházi Élet*, 1941/47. (november 19–25.)

⁷⁷ *Keleti Újság*, 1941. november 9., valamint *Színházi Élet*, 1941/47. (november 19–25.). A két, nagyjából egy időben keletkezett cikk nagymértékben eltér egymástól: a Kolozsvár közönségének szóló vezércikk a színház megnyitását, a díszelőadást köszöntő metaforikus ünnepi beszéd, a *Kapunyítás* általánosabb, az összmagyar színházi közönségnek szóló utólagos beszámoló, melyet a díszelőadásról készült felvételek illusztrálnak.

⁷⁸ Magyar Országos Tudósító, 1941. november 8. 11 ó 45 p. XXIII. évfolyam, 299. szám.

padon könnyező, beszélni alig tudó színészek. Megrázó élmény volt, de már nem rendes előadás. Jólesik rá gondolni, hogy többi bűnöm sem nagyobb annál, mint hogy lejátszom a *Hamlet* második felét, éles ellentétben ama régi esettel; nyugodtan, művészi és nemzeti felszabadulásban” – idézi a *Magyar Újság*.⁷⁹ Táray magyarázkodása az egykori befejezés, illetve megszakadás kérdésében a történeti és kulturális emlékezet különbségeire mutat rá. Ő egy személyben mindkettő hordozója (lehet): hiszen 1919-ben a színpadon volt Horatióként, tehát tanú, 1941-ben, a Nemzeti vezetőjeként azonban már egy másfajta, egy kitalált hagyomány alakítója. A múlttól való gondolkodás egyetlen ígékötőn múlik (az előadás félbeszakad/megszakad). Hogy ez a részlet mennyire fontos az új hagyomány kialakításában, mutatja, hogy Táray „helyesbítését” a Magyar Országos Tudósító hírként hozza.

Egy másik fontos metaforája a diskurzusoknak: a Kolozsvári Nemzeti Színház mint a magyar állam ajándéka Erdély számára. „Magyarország a meghatott anya – fogalmaz Táray Ferenc igazgató a díszelőadáson megnyitó beszédében –, aki áradó örömeiben valami szépet akart adni sokat szenvedett gyermekének. Önmegtagadó áldozattal, pompázó, fényes ajándékot: Nemzeti Színházat ajándékozott a magyar színészet régi lelkes pártfogójának, Kolozsvárnak.”⁸⁰

A színház pompázatos felújítása mint a magyar állami ajándéka képi és verbális retorikai szinten is Horthy Miklós fő kormányzóhoz kötődik. Márványtáblát, két Horthy-portrét⁸¹ kap a színház ajándékba, valamint a kormánybiztos arcképét is megfestetik, és Táray a Himnuszt követő megnyitó beszéde is Horthy személyéhez, perszónájához fűzi az épület megújítását: „a legelső magyar mondat legyen a köszönet és a hála a kormányzó úrnak”. Ezután a közönség „helyéről felemelkedve hosszan éltette a kormányzó urat” – szól az *Esti Kurír* telefonos tudósítása.⁸² Az előcsarnokban két márványtáblát is elhelyeznek a megnyitás alkalmából. Egyik arról emlékezik meg, hogy az épületet Ferenc József emelte és nyitotta meg 1906-ban.⁸³ A másik a jelennek állít emléket: „Honvédeink dicsőséges bevonulása napján, 1940 szeptember 11-én Vitéz nagybányai Horthy Miklós Magyarország országalapító kormányzója a magyar művelődésnek ezen hajlékát visszaadta szent hivatásának, a nemzet áldozatkészsége újáteremtette és minden gazdagsággal felékesítette e házat. A magyarság lelke és szelleme élni fog benne örökké!”⁸⁴

A Kolozsvári Nemzeti Színház állami gondoskodásba vétele, felújítása, kéttagozatú társulatának megszervezése és 1941. november 9-i ünnepélyes megnyitása mélyen összekapcsolódik a második bécsi döntés egész képi, rituális retorikájával, az Észak-Erdélybe való bevonulás győzelmi ünnepével. „Áldott legyen érte [a színház megnyitásáért] az isteni igazságszolgáltatás – igaz, örökjogú, többé el nem vehető magyar valóság az, ami Kolozsvárott történt” – fogalmazza Nyirő József *Kapunyítás* című írásában.⁸⁵

Végül az elnémulás, valamint az „ajándék Erdélynek” metaforája után egy harmadik retorikai jellemzője van a díszelőadásról szóló beszámolóknak: Kolozsvár felette áll Budapestnek mind színházi, mind morális szempontból. A század első évtizedében a ma-

gyarországi városhierarchiában Budapest mellett öt regionális központ volt: Pozsony, Zágráb, Kassa, Szeged és Kolozsvár;⁸⁶ most, a második bécsi döntést követően Kolozsvár mint (a hivatalos szóhasználatban) Erdély fővárosa ismét versenyre kelhet Budapesttel. Az értékek szintjén, színház(történet)i szempontból a két város a kezdetektől az első világháborúig párhuzamosan fejlődött, ezt nevezik két központú színház-történetnek, hiszen a magyar hivatásos színjátszás majdnem egy időben született a két városban.⁸⁷ A Kolozsvári Nemzeti díszelőadása reaktíválja, és új ideológiai aspektusokkal bővíti ezt a versenyt; a korszakra jellemző általános magyar kultúrfölény most Erdélyfölnnyé válik. Kolozsvár Budapesttel való versengése egyrészt még a század elejéről örökölt vidék–főváros ellentétet viszi tovább, másrészt Erdély fővárosaként, az anyaország kebelére visszatérve újabb motívummal gazdagodik: a sokat szenvedett, megalázott, hősi város/hősi Erdély erkölcsi fölénnyben van Budapesttel szemben; Kolozsvár *magyarabb*, mint Budapest (ez gyakran rejtett antiszemita beszédet takar); Kolozsvár színházi céljai nemesebbek (kell hogy legyenek), a nevelést és nem a szórakoztatást szolgálják (ellentétben a pesti színházakkal); Kolozsvár kultúrfölénye színházi múltjából is következik, hiszen Kolozsvár, Erdély a magyar színjátszás bölcsője, Kolozsváron volt a *Hamlet* magyarországi bemutatója; Kolozsvár számos szempontból (erkölcsi, faji, történeti, sőt fizikai értelemben is) *tisztább* – ez a *tisztaság*-motívum több szinten is megjelenik, például a Kolozsvárra érkező újságírók riportjában a tiszta havasi levegő (bár a várostól meglehetősen messze esnek a havasok); az erdélyi szó/beszéd általában vett tisztasága, egyszerűsége, amely a színpadon is tükröződik; a kritikai szándékok tisztasága, építő jellege, szemben a pesti kritika becsmérlő, lekicsinylő, kinevető, gáncsoskodó hozzáállásával.⁸⁸ Ezek a motívumok Kolozsvár kultúrfölényét bizonyítják – nem a hivatalos fővárossal, Budapesttel, hanem a színházi Pesttel szemben. Még a ruhákban, viseletekben is: a díszelőadáson felvonuló erdélyi pompa, díszmagyarok, régi ékszerek, ősi magyar ruhák is szemben állnak a „kreációkkal” és „kollekciokkal”, jegyzi meg a divatra sokat adó *Színházi Élet*.⁸⁹ Végül egyvalamit még megantulhatna a színházi Pest a Kolozsvári Nemzettől, jegyzik meg többen: Kolozsváron a ruhatár ingyenes.

Kolozsvár színházi elsőbbsége, fölénye jelenik meg Nyirő József *Kapunyítás* című, a díszelőadásról szóló írásában: „Ebből a forrásból [a múltból] fog kiteljesed-

⁷⁹ *Magyar Újság*, 1941. november 3.

⁸⁰ Idézi számtalan lap, többek közt a *Magyar Újság*, 1941. november 10.

⁸¹ Sárkány Gyula és Papp Domokos művei.

⁸² *Esti Kurír*, 1941. november 10.

⁸³ A táblán ez állt: „Ezt az épületet a magyar szó, a magyar gondolat, a magyar szellem szolgálatára emelte a magyar nemzet I. Ferencz József apostoli királyunk uralkodása idején. Alapkövét 1904. évi szeptember hó 12-én tették le. Kapuit 1906. évi szeptember hó 8-án nyitották meg.” Idézi: *Esti Lap*, 1941. november 10.

⁸⁴ Idézi: *Esti Lap*, 1941. november 10.

⁸⁵ *Színházi Élet*, 1941/47. (november 19–25.)

⁸⁶ Zeidler: i. m. 72.

⁸⁷ Kerényi Ferenc: *Magyar színház-történet 1790–1873*. [http://mek.oszk.hu/02000/02065/html/1k0tet/letoltés:2013.július.1.Köszönöm Kötő Józsefnek, hogy erre az aspektusra felhívta a figyelmem.](http://mek.oszk.hu/02000/02065/html/1k0tet/letoltés:2013.július.1.Köszönöm%20Kötő%20Józsefnek,%20hogy%20erre%20az%20aspektusra%20felhívta%20a%20figyelmem.)

⁸⁸ Magáról a kritikáról lásd *Esti Lap*, 1941. november 8.

⁸⁹ *Színházi Élet*, 1941/47.

ni a maga szépségében és értékességében az az erdélyi színházművészet, amelynek száz esztendővel korábbi hagyományai és múltja van, mint az anyaországnak.” Ugyanitt az erdélyi színház „sajátos sorsa és kikerülhetetlen helyzete” a színházra különleges feladatot ró; nem pusztán „érzékekre menő szórakozás, üres komédiázás”, hanem „a legnemesebb művészire törekvés és hivatás, a Színház pedig szellem és templom, ahonnan magyar földön elsőnek hangzott fel Shakespeare”.

Kolozsvár kultúrfőlnye azonban nemcsak mint tény, hanem mint elvárás jelenik meg a nyilvánosságban, ezt így fogalmazza meg *Kapunyítás* című cikkében az *Esti Lap* névtelen szerzője:⁹⁰ „A színháznak kötelessége, hogy az örök magyar szellemi és erkölcsi értékeket csillantassa meg hallgatósága és nézőközönsége előtt. Kötelessége, hogy – még ha a nézőtér kívánsága hiányában, vagy annak ellenére is – észrevétlenül is belecsepegtesse az új magyar hit szent igéit, az új magyar szemlélet és felfogás eszméit. Kötelessége, hogy követésre méltó eszméket állítson az olyan magyar elé is, akit csak ezen az egy szálon lehet a közösséghez fűzni. [...] Természetesen nem kis dolog, amit az erdélyi magyar joggal elvár színházától. Ez olyan selejtezt, annyira magas mértékegységet kíván, amilyent még a pesti színházaknak sem sikerült még elérniük. [...] ez a [kolozsvári] színház csak földrajzi értelemben lehet vidéki.” A „sejtezt” nemcsak a könnyű műfajra (a „lenge műfajra”, ahogy a korszakban nevezik), a szórakoztató színházra vonatkozik, hanem talán magára a megtisztított társulatra is. Kultúrfőlnye – kimondva, bár inkább kimondatlanul, rejtett diskurzusként – gyakran a pesti zsidó szórakoztató színházakkal szemben érvényesül.

Mind a színművészeti kiállítás, mind a díszelőadás a korabeli kritikában *kritikán felül áll*: nem érheti és nem is éri bírálát magát a színpadi megvalósítást. A kritikán felüli volta mutatja, hogy mindkettő *rítus* – megalapozó mítosz –, amely bírálhatatlan.

Az *Erdélyi Helikon* az egyetlen olyan, kritikai attitűdöt tükröző lap, amely a Kolozsvári Nemzeti ünnepi díszelőadását és a színművészeti kiállítást bírálható esztétikai tárgyként kezeli, és nem pusztán állami ünnepként, ezért mindkettőről elemzést kínál az olvasónak. Az előadás sűrített, húzott formában a nagymonológótól a darab végéig lejátssza a *Hamletet*, kezdi a kritikus a probléma elemzését. Az előzmények elmaradása azonban megzavarta a színészeket (és a közönséget is), mert nem tudták felépíteni a darabot. Ami a *Hamletet* illeti, a díszünnepség a kritikus szerint célját tévesztette, nem tudta „átívelni a szakadékot, ami amaz emlékeztetés *Hamlet*-előadás és a jelen díszbemutató között időben keletkezett, felvonásközi szünetné zsgorítani össze az eltelt két évtized kényszerű szünetét. [...] Folytatni, ez lett volna ennek a *Hamlet*-előadásnak a természetes feladata, s éppen ez az, amit nem tudott teljesíteni.” „Mi volt az oka ennek a balsikernek?” – kérdezi a bíráló. Részben a dramaturgiai elképzelés a „folytatásról”, másrészt a színészi játék: a kritikus valamennyi színészi teljesítményt is szigorúan bírálja, egészében csak Tompa Sándor, részben pedig Poór Lilly játékát (1919-ben Ophelia, most Gertrud szerepében) értékeli. Poór Lillyről megjegyzi, hogy rég nem volt látható színpadon: Kolozsvár kedvelt szí-

nésznője, egyébként Janovics Jenő felesége, férje kizsorítása miatt önként vagy kényszerből hagyott fel a színészetrel a harmincas években.⁹¹ 1941-ben is csak „állandó vendég”. Egy másik óvatos bírálát (*Ez Kolozsvár címmel*) a *Színházi Életben*⁹² a kolozsvári ünnepségről szóló beszámoló után jelenik meg, elkerülve az ünneprontást (magát az ünnepéről szóló beszámolót Nyirő József írta). A lap szerint Kolozsvárnak kisebb, de jobb társulat kell; *Lesz igazi Hamlet* alcímmel a lap bírálja Kamarás Gyula (*Hamlet*) és Havadi Nagy Ilona (*Ophelia*) alakítását, akikhez nem illik a szerep. A kétélű cím azt is jelzi: amit a díszelőadásra látni lehetett, nem volt igazi. A balettkar gyenge, dicséret illeti azonban a díszlettervező Varga Mátyást és Vaszy Viktor zenei igazgató munkáját.

1940 nem csak Észak-Erdély visszatérése, de színházi szempontból is jelentős év: a magyar színjátszás százötven éves évfordulója is, melyet 1941-ben a Kolozsvári Nemzeti Színház újrainyítása követ, 1942 pedig az erdélyi színjátszás százötven éves évfordulója. Ezek a dátumok – évfordulók, ünnepek – nemcsak a mai, időben távoli kutató számára mosódnak össze, de a korszakban is összekeverednek; többször helyesbíteni kell a korabeli sajtóban, hogy melyik évforduló mikor esedékes – tehát a történelmi emlékeztetést kell pontosítani.⁹³ Wass Albert 1942-ben, a kolozsvári (erdélyi) színjátszás százötvenedik évfordulója évében és talán annak kapcsán publikált *A múlt négy oszlopa* című cikkében⁹⁴ a magyar államiság zálogát és a magyar kultúra európai elsőbbségét látja többek közt a százötven éves Nemzeti Színház létében. „Az egyetem ünnepe a magyar tudomány egyeduralmát s időnk mélyére nyúló gyökereit jelenti s a százötven éves Nemzeti Színház a magyar művészet elsőszülöttségét Kelet-Európában. Fegyver, államvezetés, tudomány, művészet: hiánytalanul együtt áll mindaz, ami egy nemzet lényegét jelenti. Fegyver, államvezetés, tudomány, művészet: négy oszlop, mely nélkül nincsen ország. Mivel csak ez a négy oszlop képes fönttartani a boltozatot, mely hazát borít valamely nép fölél.” A korszakra jellemző magyar kultúrfőlnynek arra van szüksége, hogy a történelmi emlékeztetről lemondjon, és megalapozó mítoszokat hozzon létre, hiszen 1942-ben a Nemzeti Színház még távolról sem százötven éves, főleg nem a kolozsvári. De az 1942-ben százötvenedik évfordulóját ünneplő erdélyi színészet – mint az 1792-ben Kolozsváron a Rhédey-házban megtartott első magyar előadás évfordulója – Wass Albert számára „ősi” Nemzeti Színházzá mitologizálódik. Wass Albert százötven éves erdélyi Nemzeti Színháza annak a korszaknak a szellemi terméke, amely a történelmi emlékeztet helyett új hagyományokat, mítoszokat akart teremteni a második bécsi döntés korában Erdélyről, az erdélyi, kolozsvári színjátszásról, annak megtörhetetlen erejéről, európai felsőbbrendűségéről.

⁹⁰ *Esti Lap*, 1941. november 8.

⁹¹ Lásd erről Jordáky Lajos: *Janovics Jenő és Poór Lilly*. Bukarest, Kriterion Könyvkiadó, 1971.

⁹² *Színházi Élet*, 1941/48.

⁹³ Walter Gyula: Csak 1942-ben esedékes a kolozsvári magyar színház 150 éves évfordulója. *Ellenzék*, 1940. november 2.

⁹⁴ *Hítel*, 1942. 9.

Szabó István

Igazgató színház nélkül

EGY FÜSTBE MENT PÁLYÁZAT (1996–1998)

A következő történet több szempontból is tanulságos lehet. Elsősorban azért, mert a színházi közelmúlt egy vitatott, sokak szerint a mai megosztott szakmai viszonyokat is megalapozó időszakát idézi. Ám úgy is olvasható, mint egy hozzászólás az utóbbi időben a színházigazgatói pályázatok körül kibontakozott vitához. Látszólag megkönnyíti helyzetemet, hogy az eseményeket közről láthattam. Írásom azonban nem memoár, „csak” a tények rekonstruálására törekszem. Ezért a történetek mai nézőpontból való minősítését, amennyire lehetett, igyekeztem elkerülni.

Az előzmények

1996 nyarán Horn Gyula kormánya – több évtizedes politikai tehetetlenkedést lezárva – döntött arról, hogy az új Nemzeti Színháznak a főváros szívében, az Erzsébet téren kell felépülnie. Az átadás időpontját 2000-re prognosztizálták. Az építkezés lebonyolítására Fiala István építész kormánybiztosi megbízást kapott, aki meghívott stábjába. Úgy láttam, hogy a Nemzeti százhatvan éves fennállása óta soha nem volt még ennyire kézzelfogható közelségben, hogy a sok ideiglenes hajlék után végre saját épületébe költözzön a színház, ezért elfogadtam a felkérést. Az Oktatási és Kulturális Minisztérium Színházi Osztályának vezetője voltam ekkor, miután lemondtam, a háromfős Kormánybiztosi Iroda munkatársa lettem.

A kormány döntésének komolyságát az előkészületek szakszerű és gyors lebonyolítása bizonyította, és ez a tény még azokat is az ügy mellé állította, vagy hallgatásra készítette, akik nem ilyen forgatókönyvet szerettek volna látni. 1997 májusát, a sikeres építészeti tervpályázatot követően megkezdtek Bán Ferenc Kossuth-díjas építész tervei alapján az építkezés előkészítését. Természetesen az építészeti tervpályázat alatt is voltak politikailag motivált kritikai hangok, sok mindent vitattak színházszakmai szempontból is, de a teljes tagadásig nem jutott el senki. Mivel a regnáló Nemzeti Színház is támogató hozzáállást mutatott, úgy tűnt, hogy most végre olyan valami születik, ami feledteti a régi érzékenységeket, sérelmeket.

A Nemzeti Színházban történt 1991-es igazgatóváltás, konkrétan Csiszár Imre felmentése és Ablonczy László kinevezése, szakmai szempontból vitatható politikai döntés volt. A színházat körülvevő bojkott az

évek során enyhült ugyan, de 1994-ben a kormányváltás után felmerült annak a lehetősége, hogy az új vezetés revánsot vesz, vagyis az igazgatót meneszti. Ablonczy igazgatói megbízása 1994. június 30-ig szólt, és 1994 áprilisában (egy eredménytelen pályázati forduló után) újabb öt évre kinevezték. Bár ezt akkor sokan provokációként értékelték, és a Horn-kormánytól gyors ellenintézkedést vártak, Fodor Gábor kulturális miniszter szakmai elemzések készítésére fél éves türelmi időt határozott meg, majd ezek birtokában nyilvánította elégedetlenségét a színház teljesítményével kapcsolatban. A helyzetet valamennyire konszolidálta, hogy ezután a minisztérium megfogalmazta az előadásszám, a nézőszám, a jegybevétel mennyiségi mutatóira vonatkozó elvárásait, és a színház vezetésének a teljesítés érdekében kidolgozott terveit is rögzítették. Ablonczy a helyén maradt, Iglódi István főrendezői kinevezése pedig erősítette a fenntartó és az intézmény közötti párbeszéd lehetőségét.

Az 1996-os kormánydöntés idejére – ekkor már Magyar Bálint a kultuszminiszter – lényegében nyugvopontra jutott a helyzet. A reményteljes fordulathoz a Nemzeti vezetése és társulata is támogatóan viszonyult. Ennek bizonyítására tények hosszú sorát lehetne felidézni: a társulatot Béres Ilona, Iglódi István és Rétfalvi János főmérnök képviselte a pályázati szakértői bizottságában, Ablonczy László november folyamán két levélben is konstruktív javaslatokat fogalmazott meg a kiírással kapcsolatban, többek között a Magyarok Világszövetségének elnökségi ülésén kiállt a döntés mellett stb. Az eredményhirdetés után néhány nappal a nyertes pályaműveket bemutató kiállításnak is a Nemzeti Színház adott otthont a Várszínházban. A megnyitón a nem díjazott és így a kiállításból ki maradt alkotók egy része felszólalt terveik negligálása miatt. Az eseményről a *Magyar Hírlap* június 3-án a „Tiltakozás a megnyitón” című tudósításában egyoldalúan számolt be, s ez ellen a Nemzeti Színház igazgatója az újság főszerkesztőjéhez intézett levélben protestált. Mint írta, „B. Gy. írásában lappang annak a reménye, hogy mégse épül fel a színház”.

A pályázat eredményét – ízlésbeli kifogások mellett – örömmel fogadta a szakma és a szélesebb közvélemény. Viszont Magyar Bálint kijelentése, amely szerint „nem lesz közvetlen folytonosság a mai és a majdani Nemzeti Színház között”, már ekkor exponált egy fontos szakmai kérdést. Az akkori ütemezés a színház 2000. októberi megnyitásával számolt. Mivel

Ablonczy László megbízása egy évvel előbb lejár, az igazgató újságírói kérdésre taktikusan azt válaszolta: nem foglalkozik azzal, hogy mi lesz majd 1999 őszén. Én ugyanebben az újságicikkben így nyilatkoztam: „...2000 őszén megnyílik egy színház, amelynek abban az évben már kell, hogy legyen társulata. Ehhez legkésőbb 1999 decemberére igazgatójának is kell lennie, hogy maradjon idő a szerződötésekre és a műsorterv kialakítására. Ablonczy Lászlónak 1999 nyarán lejár a mandátuma. Hogy a mai társulattól ki kerül majd át az új épületbe és ki nem, azt majd a pályázatával kinevezett új igazgató dönti el.” (*Népszava*, 1997. június 4.) Erre az utolsó mondatra ekkor még nem reagált senki.

Az igazgatói pályázatig

Magyarországon a szocializmus időszakában nem épültek színházak, de elég sok színházi rekonstrukcióra került sor. Ezek egyértelmű tapasztalata volt, hogy mind a tervezési, mind a kivitelezési fázisban nagy szükség van a későbbi üzemeltető jelenlétére, arra a tudásra, amelyet csak a színházi praxisban lehet megszerezni. Ez a kérdés nagyon konkrétan merült fel a Kormánybiztosi Irodán, amikor a kiviteli tervek elkészítése megkezdődött. A miniszter tanácsadó testületében, a Színházművészeti Tanácsban (amelynek akkor az összes tagját szakmai szervezetek delegálták) olyanok ültek, mint Babarczy László vagy Marton László, akiknek közvetlen személyes tapasztalatuk volt a felújításról, vagy mint Kerényi Imre, aki éppen a Madách Színház rekonstrukcióját készítette elő. A Tanács két alkalommal, nyár elején és ősszel is foglalkozott a kérdéssel. Egyrészt szükségesnek látták, hogy legyen az építkezésnek gazdája, másrészt a legjobb megoldásnak azt tartották, ha a kiválasztott személy lenne egyben a leendő igazgató.

A minisztériumban megkezdődött az igazgatói pályázat előkészítése. Az általános egyetértés mögött azonban a konkrét felvetések valódi dilemmákat rejtettek. Evidens volt, hogy színházvezetői gyakorlattal rendelkező s abban eredményes, széles körű szakmai támogatással rendelkező művészek jöhetnek első sorban szóba. A konzultációk sorában elsőként Iglódi Istvánnal egyeztettek. Nem alakult ki egységes álláspont abban a kérdésben, hogy ugyanaz a személy legyen-e az építkezés idején megbízva, aki majd az igazgató lesz, továbbá érvek hangzottak el a meghívásos és a nyílt pályázat mellett is. Lényegében e témákról küldött ki a Színházi Társaság az akkor aktív színházigazgatóknak egy kérdőívet (ugyanis nyilvános diskurzusban sokan éppen esetleges érintettségük miatt nem kívántak részt venni). A kérdőívre sem válaszolt mindenki, köztük Ablonczy sem, de végeredményben a két tucat visszaérkezett válasz mégis reprezentatív mintának tekinthető.

Abban a kérdésben, hogy a két pozíciót egy személynek kellene-e betöltenie, nyilván különböző motivációk alapján, de a válaszolók kétharmada nemmel válaszolt. Körülbelül ugyanilyen arányban támogatták azt a megoldást, hogy a miniszter azonnal nevezzen ki biztost az építkezésre, és csak egy év múlva legyen

pályázat, a két halmaz azonban nem fedte egymást teljesen. A válaszolók minimális többséggel a nyílt pályázat mellett voltak, bár közülük néhányan mindkét formát elfogadhatónak tartották. Az elbírálás módját illetően legtöbbször a „többségében delegált tagokból álló szakmai zsűri” véleményének kikérését támogatták. Némiképp váratlanul, de a helyzethez illoen a kérdésre válaszolók fele helyesnek tartotta volna a szakmai támogatás mérésére „az igazgatói kar titkos szavazását” is. A legvitatottabb kérdésre, arra, hogy a válaszoló kit tartana alkalmasnak a Nemzeti igazgatójának, kevesen válaszoltak. Mindösszesen tizenhét művészt neveztek meg, a legtöbb szavazatot Babarczy László, Székely Gábor, Kerényi Imre, Schwajda György és Zsámbéki Gábor kapta.

A pályázat kiírását megelőzően a Nemzeti Színház néhány felvetése egyértelműen a miniszteri intézkedés elodázását szorgalmazta. A Nemzeti Színház Művészeti Tanácsa szeptember végén javaslatot tett a Nemzeti és az Operaház közös intendatúrájára Szinetár Miklós, az Operaház főigazgatója vezetésével, és kinevezésére pályázat mellőzését ajánlotta. Magyar Bálint válaszában tisztázta, hogy az intézmények összevonásának nem látna hasznát, a vezetői posztot pedig a jogszabályoknak megfelelően csak pályázat útján lehet betölteni. Mint írta: „Szinetár Miklósnak joga van pályázni, ha jelenlegi megbízatását fel kívánja cserélni egy másikra”, és pályázhat egy megalapozott intendatúra-konceptcióval is. Amennyiben az meggyőző lesz, támogatni fogják.

A társulat felvetése tulajdonképpen válasz volt Magyar Bálintnak a szeptember 20-i *Magyar Hírlap*-ban megjelent nyilatkozatára, mely szerint a Nemzeti igazgatójának már az építési munkálatok során a helyén kell lennie, pályázat útján kell megtalálni az illetőt, aki az épület megnyitása után még három évig lesz igazgató. „Mivel a Nemzeti Színház most az egykori Magyar Színház épületében működik, a jelenlegi társulat ezen a néven folytathatná működését. Egyelőre minisztériumi színházként...” A társulat valószínűleg úgy gondolta, hogy Szinetár garanciát jelent mind az építkezés színházi tartalmait illetően, és a Nemzeti társulatának jövőjére is biztosíték. Javaslatuk ezért nem kérdőjelezi meg azt, hogy a miniszteri biztos szakértelmére szükség lesz-e az építkezésen, sem pedig az igazgatónak azt a jogát, hogy azt szerződtesen majd, akit akar.

Október 13-án a *Magyar Nemzet*-ben egy újabb interjúban Magyar Bálint éppen a legkényesebb ponton tette egyértelművé, hogy „az új Nemzeti Színházba nem a jelenlegi Nemzeti mai társulata fog bekerülni”, az új igazgatónak kell új társulatot szerveznie, az Örökös tagok kivételével, mert ők automatikusan a társulat tagjai lesznek. Ekkor jelentette be azt is, hogy az igazgatói pályázat egyszerre lesz nyílt és meghívásos.

Az október elejére kialakult helyzet érzékeltetésére egy akkori feljegyzéséből idézek néhány passzust:

„Ha nem is teljesen szándékaink szerint, de a kérdés exponálódott (szerencsére csak szakmai körökben). A hirtelen támadt idegesség jelzi: darázs-fészek-

be nyúltunk. Minden józanul gondolkodó színházi ember tudja, most van az ideje a kérdés felvetésének. Miért, hogy mégis halasztást kíván a nép? A Nemzeti Színház félelme még csak érthető. Tulajdonképpen azt szeretnék, hogy akkor foglakozzunk a kérdéssel, amikor már késő, hiszen akkor minden lehet (akár még a jelenlegi status quo is fennmaradhat). A szakma tanácstalan, ezért nem tud, nem mer odaállni senki mellé. A szavazatok is inkább csak egy szakmai értékrendet képeznek le, nem a döntést segítik. Az igazgatók fele egyáltalán nem írt nevet, tehát nem értett egyet még a kérdés felvetésével sem. Lehet persze, hogy túlságosan korai konszenzust várni. Később nyilván szélesebb konszenzus rendeződik majd valaki mögé.

A pályázatot szakmai okokból kellene előrehozni. Felelősséggel bíró embert kell az épület mellé állítani. Ha ez most megtörténhetne, akkor egy viszonylag nyugalmas szakaszban lehetne lezárni egy kényes kérdést. Páratlan helyzet, hogy valaki évekig készülhet egy feladatra, miközben saját magának teremti a feltételeket.”

Nemcsak a pályázat kiírását tartottam fontosnak, hanem annak meghívásos jellegével is egyetértettem. Így fogalmaztam: „A kiírónak ez az utolsó, s talán egyetlen eszköze arra, hogy nyilvános állásfoglalásra kényszerítse azokat, akik nem akarják beadni a pályázatukat.”

A szakmai visszajelzések mérlegelése után a miniszter végül tehát nyílt pályázatot hirdetett, és élt a meghívás lehetőségével is. A fenti névsorhoz még további öt művészt nevezett meg: Ascher Tamást, Bálint Andrást, Iglódi Istvánt, Marton Lászlót és Tompa Gábort. Közülük csak Tompa Gábor nem szerepelt a körkérdésre beérkezett válaszokban. E névsor alapján meghatározhatjuk a keresett személy profilját: elmúlt ötvenéves, legalább öt éves vezetői gyakorlattal rendelkezik, szakmai ismertsége és elismertsége széles körű. Kis megszorítással Ablonczy László is megfelelt volna ezen kritériumoknak, ő azonban korábban már bejelentette, hogy nem kíván pályázni. A pályázati kiírás hivatalos megjelenése előtt a meghívottak a miniszter személyes felkérő leveléből értesülhettek a megítélésről. Előzetes egyeztetés nem történt.

A pályázati felhívás november 4-én jelent meg. Eszerint a pályázat nyertese 1998. január 1-jétől miniszteri biztosi kinevezést kap, 1999. augusztus 1-jétől pedig átveszi a Nemzeti Színház igazgatását is. A szokatlan kiírást a körülményekre hivatkozva részletesen megindokolja: „Az épületre kiírt tervpályázat eredményét ismerve remény van arra, hogy a kor és a színházi szakma követelményeinek minden tekintetben megfelelő színház épül. Ehhez azonban arra is szükség van, hogy a részletes tervek elkészítése során, majd az építkezés egész folyamatában jelen legyen a színház leendő gazdája. A színházi rekonstrukciók gyakorlata bizonyította, hogy még az újjáépítéshez is nélkülözhetetlen a színház igazgatójának a szakértelme, egy új színház esetében még inkább vitathatatlan ez az állítás.”

Lássuk még röviden, hogyan fogalmazott az előrehozott pályázat indoklásával (ebben a kérdésben emlékeim szerint a szakapparátus is megosztott volt, természetesen jogi, nem politikai szempontokat mérlegelve): „A Nemzeti Színház igazgatójának a megbízása 1999 nyarán jár le. Az igazgatóváltások kialakult gyakorlata szerint az utolsó évad első felében célszerű lebonyolítani a pályázatot, hogy ezáltal a munka folytonossága biztosítható legyen. Ez a pályázati kiírás a felelős színházszakmai részvétel miatt egy évvel megelőzi a szokásos kinevezési időpontot.”

És még valamit tisztáz a pályázati kiírás: a nyertes 1998. január 1-jétől bekapcsolódik az építkezésbe, 1999. január 1-jétől pedig már csak ezzel és igazgatói működésének előkészítésével foglalkozhat. Azaz máshol már nem tölthet be vezetői állást. Ez megint egy szakmai súlyú mozzanat volt, amire az akkori viták nem tértek ki. Ha a nyertes egy évig még megtarthatja korábbi vezetői pozícióját, akkor az intézmény fenntartójának lesz elég ideje az utódlásáról gondoskodni. A Nemzeti Színház igazgatójának kinevezése így nem okozott volna gondot egy másik színház vezetői folytonossága tekintetében.

A beadásig

A meghirdetéstől a beadásig a jogszabály szerint egy hónap telik el. Ennek az időszaknak az eseményei, hírei nagyban befolyásolják azokat, akik ambicionálnak a meghirdetett poszt betöltését, de valamiért bizonytalanok. Például azért, mert nem tudhatják, kikkel kell majd versenyezniük. A meghívottak köre ebből a szempontból is orientált, de vitákra is okot adott.

A pályázati kiírást két szempontból bírálták: a meghívás ténye (konkrétan a névsor) és a terminusok (mikor mire kell, lehet, indokolt pályázatot kiírni) miatt. Például Takács István pregnánsan kötötte össze a két problémát: „Elgondolkodtató lista. Itt ismét a már említett kör [a pozícióban levők köre – Sz. I.] van jelen, elég nyomatékosan. Tíz személy közül heten jelenleg is igazgatók, hosszabb megbízási idővel, mely túlnyúlik az ezredvégen, tehát belelóg a pályázatban rögzített első három dátumba. Elképzelhető, hogy feladják mostani pozíciójukat? És mit szólnak ehhez a nem kevésbé elismert tehetségű, de listára fel sem került művészek?” (*Új Magyarország*, november 10.) Ezek, mint ahogy láttuk, megválaszolható szakmai kérdések: igen, feladják mostani pozíciójukat, kinevezőjük pedig gondoskodik az utódjukról. A nyílt pályázat lehetővé teszi azt is, hogy bárki pályázzon. És amennyiben éppen olyan nyer közülük, aki valahol igazgató, akkor... Talán felesleges még egyszer felmondani a megoldást. Bényei József a *Hajdú-Bihari Naplóban* (1997. nov. 12.) egyszerűen bunkóságnak nevezte Ablonczy László leghagyását a listáról (mint tudjuk, ő nem kívánt pályázni), ezenkívül hiányolta a névsorból: az „igen eredményesen és sikeresen színházat vezető” Hegyi Árpád Jutocsát, a „túl sokat beszélő” Verebes Istvánt, aki a duma mellett azért színházat tudott teremteni, vagy Lengyel Györgyöt, aki „értékcentrikus műsorpolitikával emelte színháza rangját”. Mások

Szinetár Miklós meghívásának elmulasztását kérték számon, nem törődve azzal a ténnyel, hogy öt évre szóló operaházi kinevezéséből még éppen csak az első évad telt el. Az pedig inkább csak a szakmai közhangulatot jellemezte, hogy akadtak olyan színházvezetők, akiknek eszükben sem jutott volna pályázni, de közben szűkebb körben sértődötten nehezményezték, hogy nem szerepelnek a meghívottak között. A meghívásos pályázat valóban kétélű fegyver, sok vonatkozásban visszafordítható a kiíró ellen. Mégis azt gondolom, és azt gondoltam akkor is, hogy nagyobb kockázat lett volna nem élni vele. Amennyiben ugyanis egy nyílt pályázatra nincs érdemleges jelentkező, akkor az nem a kulturális vezetés, hanem a szakma csődje lett volna. És sokan feltették volna azt a kérdést, hogy kell-e ilyen körülmények között Budapesten, a város szívében egy új színházat építeni.

A pályázat kiírásától a beadásig terjedő időszakban a társulat sorsát firtató felvetések erősödtek fel. A téma napirenden tartása elsősorban azt a célt szolgálta, hogy elriassza azokat, akik még fontolgatták pályázat beadását, ezáltal erősítse a reményt, hogy egyáltalán nem lesz érvényes pályázat. A kialakult helyzetet kitárgyaló kocsmai és irodai beszélgetések legalábbis számoltak ezzel a lehetőséggel. Óhatatlanul részt vettem magam is ilyen összejöveteleken, hiszen azok, akik az építkezéssel és a leendő épület színházi lehetőségeivel alaposabban meg akartak ismerkedni, felkeresték a Kormánybiztosi Irodát. Tompa Gábor például beavatott abba a dilemmába, hogy ő a jelenlegi nemzeti színházi felfogással sokban ütköző koncepciót tudna csak leírni, de nem hiszi, hogy érdemes. Én azonban helyesletem, hogy az akkori status quón kívül eső elképzelések is nyilvánosságot kapjanak, ezért biztattam a pályázat beadására. Nagyjából az is köztudott volt, hogy a meghívottak közül kik nem fognak pályázni, bár az ilyenkor szokásos titkolózás, taktikázás és dezinformálás is normálisan működött az utolsó pillanatig.

És a színházszakmai észrevételek mellett egyre nyilvánvalóbban politikai jellegűek is megjelentek. A beadási határidőig egyetlen komolyabb akcióra került sor, amely amellett, hogy dramatizálta a Nemzeti Színház–Magyar Színház átmenetet, megpróbálta az összes létező vasat is a tűzben tartani. Ablonczy László november 14-én levelet írt Magyar Bálintnak, ennek a levélnek egy részét külön megküldte Fiala Istvánnak. Párhuzamosan az egész paksamétát postázta a miniszterelnöknek és a parlament Kulturális Bizottságának. Erről a tényről november 22-én a *Népszabadság* számolt be, a levelek tartalmát pedig november 29-én ismerhette meg az érdeklődő közönség. Nagy részét azáltal, hogy Lőcsei Gabriella a *Magyar Nemzet*ben kérdéseket illesztett az egyes passzusok közé, „interjúvá” transzponálta a levelet, ami – néhány inszinuáló kitételt elhagyva – hűen adta vissza annak tartalmát. A cikk felvezetőjében a helyzet korrekt ismertetése után azonban az újságíró különösebb indoklás nélkül tett egy olyan kijelentést, amely a következő időszak egyik vezérgondolata lett: „Páratlan helyzet ez a hazai színházi életünkben, páratlan a maga nemében a színház történetben is. Kormánybiztos felügyeli

az új színház fölépültét, színházi szakemberek véleményezték az építészeti tervpályázatot, a minisztérium mégis szükségesnek érzi, hogy a jövő színházába már most »bebetonozza« a maga jelöltjét *mint gazdát* a majdani Nemzeti megszervezése érdekében.” Az interjúban a továbbiakban az igazgató szakmai kérdésekről beszélt, nem politizált. Nem így levelében, amelynek bemutatására még visszatérek.

Látszólag legalábbis szakmai kérdés, hogy kell-e a miniszteri biztos mellé színházi szakember, konkrétan a leendő igazgató. Természetesen Ablonczy szerint nem kell: „A miniszteri biztos (majdani igazgató) feladatköre (változtatható színházi tér kialakítása, stúdiószínház felszerelése, kiszolgálása, színpadtechnika, próbaterem, a színpad kiszolgálása, díszlet- és jelmezraktározás és -szállítás, az öltözők és társalgók felszerelése, megközelíthetősége, a műhelyek és terek elhelyezése, a közönségforgalom megszervezése, az épület nyitottságának és a színházi műhely zártságának összeillesztése) nem igényel olyan színházi szakembert, akinek az elkövetkezendő éveket kizárólag ezekre a feladatokra kell szánnia.” Ez a felsorolás paradox módon éppen azt bizonyítja, hogy igencsak igényel. Az pedig, hogy „kizárólagosan” tegye, fel sem merült, hiszen a kiírás szerint 1998-ban csak félállásban, aztán pedig már sokkal nagyobb súllyal a társulat építésére koncentrálni dolgozott volna a nyertes. További érve hasonlóképpen csúsztatás: „1998-ban csak alapozási és földmunkát végeznek!” – mondja, csak hogy éppen ezen időszak alatt készülnek a részlettervek. Mindezzel szemben – szinte már méltatlan ideidézni – hiányosságként rója föl, hogy a kiírás nem hivatkozik az alapító okiratra.

A szélesebb nyilvánosság előtt megnyitott másik front a társulat sorsának kérdése. Magyar Bálint kijelentését – „1999 nyarától a jelenlegi Nemzeti Színház Magyar Színház néven működik tovább a Hevesi Sándor téri épületben” (*Magyar Nemzet*, október 13.) – Ablonczy szerint úgy kell értelmezni, hogy „a jelenlegi társulatról azt mondja ki ezáltal, hogy nem méltó a nemzeti színházbeli működésre”. Ezután hosszan sorolja a társulat tagjait, érdemeiket, hogy levonhassa a konzekvenciát: „kiváló társulat ez”. És bár mellékesen odaveti: „az új igazgatónak joga van eldönteni, hogy kikkel dolgozik”, de máris visszatér a fennkölt retorika, hogy a miniszter nyilatkozata „kapavágás a társulat sírján”. Tárgyszerűbb Ablonczy következő felvetése: „a pályázatra meghívott rendezők, igazgatók leg többje a Nemzetiben nem látott egyetlen előadást sem az elmúlt években. Csak kérdezem: pályázatukban milyen megfontolás alapján vélekednek arról, hogy a mostani társulattól kivel óhajtanak dolgozni, és kivel nem?” Tényszerűen viszonyozva a tárgyszerűséget: erre a kérdésre a pályázóknak nem kellett válaszolniuk, hiszen a nyertes először majd kinevezését követően több mint egy évvel szerződethet. Lőcsei a cikk végén még belekeveri az SZDSZ-t is a történetbe, mondván, pártpolitika formálódik itt is, ehhez azonban Ablonczy nem csatlakozik.

Az interjúhoz képest a levélben árnyaltabb felvetések is vannak. Ezek egy része – különösen a későbbi történések fényében – jogos aggodalomnak bizonyult.

Ilyen volt például az, amely az egész projekt finanszírozási hátterével kapcsolatban rámutatott, hogy sem a bekerülési összeg, sem annak forrása nem tűnik elég megalapozottnak. Erre Fiala István válaszolt, azt, hogy pontos bekerülési összeget a kiviteli tervek elkészülte előtt nem lehet mondani, de helyzetéből adódóan nem tudott arra reagálni, hogy a kormány a következő választási év költségvetésében milyen kötelezettséget fog majd vállalni. Erre a kérdésre a miniszterelnöknek kellett volna felelnie, nincs tudomásunk arról, hogy ez megtörtént volna. (Tény, hogy a költségvetés bizonytalansága az építkezés tervezett ütemét lassította, az elmaradt intézkedések pedig nagyban megkönnyítették a leállítását kimondó politikai döntés keresztülvitelét.)

Ablonczy levele a pénzügyi kérdéseken túl, a társulat státusát érintő egzisztenciális felvetések mellett a pályázattal kapcsolatban – nagyrészt személyekhez kötődő – politikai aggályokat is megfogalmaz: „A meghívottaknak szóló levélben jogos és nemes szándékkal azt írja tisztelt Miniszter úr: »A Nemzeti Színház ügyét depolitizálni szeretnénk.« Ezzel kapcsolatos észrevétel: a meghívottak körében olvasható Kerényi Imre neve.”

A róla szóló részt teljes egészében kell ideidézni, nem láttam lehetőséget arra, hogy lerövidítsem:

„Kerényi Imre változatos közügyi szereplése a színházi élet előtt ismeretes. Az 1980-as években a Nemzeti Színház MSZMP pártvezetőségének a tagja volt. Majd a Demokrata Fórum körül végzett nagyon intenzív munkát. 1992. szeptember 21-én, a Magyar Dráma Napján, miközben a *Tornyt választok* bemutatója zajlott a Nemzeti Színházban, Kerényi Imre mint vendég a Charta tüntetést szervezte a színház előcsarnokában. A szeptember 24-i gyűlésen Csurka Lászlót is emberi létében megalázó kifejezéssel illette szónoklatában (»fagyasszuk meg a vezér legközelebbi környezetéhez tartozó személyeket, családjának tagjait, színész testvérét, annak fiát...«). 1993 februárjában a szövetség fejléces papírján a magyar színházi élet vezetőit kormányellenes tüntetésre szólította fel. Felmerül ezek után, tisztelt Miniszter úr, illik-e Kerényi Imrere a depolitizálás ténye. De szakmai értelemben, mint egykori kritikus, kérdezem: Ádám Ottó egykori Madách Színházát mivé tette? Amerikai és angol musicalek és bulvárok ott-hona lett Gorkij, Csehov, Németh László színháza. Az pedig szakmai komolyságát kérdőjelezi meg, hogy hónapokon át szószólója volt a Nemzeti New York-palotába gyömöszölésének.”

Ablonczy hasonlóan komoly kifogásokat fogalmazott meg a továbbiakban is: „szerencsés-e annak a Babarczy Lászlónak a meghívása, aki a minap a Fővárosi Önkormányzat Kulturális Bizottságának ülésén tanúsított olyan magatartást, amely demokratikus államban és szellemi életben nem elfogadható?” Ez a megállapítás Babarczynak az Új Színház igazgatói pályázata kapcsán megfogalmazott, valóban vitatható álláspontjára utal. Más kérdés, hogy Babarczy Lászlót tizenkilenc éves kiemelkedően sikeres igazgatói működése okán kérték fel.

Végül álljon itt, kommentár nélkül, a szakmai szervezetet minősítő passzus: „A maga feloszlatására készülő Színházművészeti Szövetség utolsó hadműveleteként a Nemzeti Színház sorsával kapcsolatos tesztlapot küldött szét a színházak vezetőinek. [...] Meglehetősen ismerve az európai és a világ színházi életét, ilyen szövetségre (mostanra társasággá vedlette magát), ilyen kizárólagosságot magának vindikáló tömörülésre nincs példa. Az, hogy kompetenciájába nem tartozó kérdésekről tartson »népszavazást«, morálisan és művészi értelemben is elfogadhatatlan.”

Magyar Bálint miniszter válaszában röviden kitért szinte az összes felvetésre. Az alapító okiratot bárki megtalálja a közlőnyben, „ezzel a ténnyel minden ésszel pályázó tisztában van, hiszen ők már egy vagy több alkalommal voltak hasonló helyzetben”. A társulat sorsával kapcsolatosan: „felelősségi körömből adódóan nem tekinthetek el annak vizsgálatától, mi legyen a Hevesi Sándor téri színház – és nemcsak épület – sorsa. Nem állítok mást, mint azt, hogy ott egy társulattal működő színház lesz, de hogy mennyien maradnak ott, illetve mennyien mennek az új épületbe, ez egyértelműen az akkori igazgatók döntési felelőssége lesz. Több fórumon elhangzott viszont, hogy az Örökös tagok jelenléte az új színházban is jogfolytonos, ezt egy percig sem kérdőjelezte meg senki. Ön ugyanúgy nem adhat a többieknek törvényes garanciát az ott maradásra, mint ahogy én sem jelenthetem ma ki, hogy valakinek vagy mindenkinek mennie kell majd.”

És még egy kérdésben kell idéznünk a válaszból: „A személyekkel kapcsolatos felvetésekre, különösen az inszINUÁCIÓKRA nem kívánok reagálni. Azt gondolom, hogy ezek a felvetések semmivel sem kevésbé kifogásolhatóak, mint az Ön által idézett kijelentések.”

A miniszter válaszelevele november 27-én kelt. Lőcsei Gabriella 29-i „interjúja” széles körű nyilvánosságot biztosított a színház felvetéseinek. A miniszteri válasznak ugyanezen a fórumon nem tudtak helyet biztosítani.

November végén még egy levél érkezett a minisztériumba a Magyar Kulturális Kamara faxgépéről, a Magyar Kulturális Szövetség fejléces levélpapírján, Zelnik József elnök aláírásával. A feltett, olykor nem könnyen értelmezhető kérdésekre a miniszter már a beérkezett pályázatok ismeretében válaszolt. Mutatóban álljon itt egy kérdés és egy felelet, amely megmutatja ennek az asszónak minden szépségét:

Magyar Kulturális Szövetség: „A pályázat gyors kiírásával felismerte-e Ön, hogy a szándékoltan bizonytalanságban tartott társulat demoralizálásán túl a polgári perek sokaságát eredményezheti a társulat többéves egzisztenciális lebegtetése?”

Magyar Bálint: „A Nemzeti Színház társulata nincs és miniszteri működésem ideje alatt nem is volt »szándékoltan bizonytalanságban tartva«, »demoralizálás« és »egzisztenciális lebegtetés« helyett éppen a bizonyosságot adja meg az igazgató megnevezése és a Magyar Színházzal kapcsolatos elképzelés. Az évados szerződöttes rendjében polgári perekkel riogatni enyhén szólva tájékozatlanságra vall.”

A döntésig

A sok közjáték után térjünk vissza a pályázathoz. A beadási határidőre négy pályázat érkezett. A felkértek közül hárman válaszoltak pozitívan, négyen nem reagáltak, vagy válaszuknak nem maradt írásos nyoma, hárman pedig udvarias levélben köszönték meg a megítéztetést. Marton László, aki tizedik évadját kezdte ekkor a Vígszínház élén, Székely Gábor, aki hároméves új színházi megbízása után már az egy évados „hosszabbítást” töltötte, és Kerényi Imre. Kerényi hosszabban válaszolt. A Madách Színház fejléces levélpapírján küldött levele álljon itt teljes terjedelmében:

„Tisztelt Miniszter Úr, kedves Bálint,

Szívből gratulálok Neked és munkatársaidnak a Nemzeti Színház ügyében tett eddigi lépésekhez.

Igen örvendetes,

- hogy az intézmény további élete új falak közé képzelgetett el,
- hogy a tervpályázat és a bíráló során nem tört ki vallásháború,
- hogy az új ház felépülésére az esély erősödött,
- és hogy a programot a leendő igazgató a nullaponton kezdheti el.

Megtisztelő felkérésedet, hogy pályázzak a Nemzeti Színház igazgatói tisztére, köszönettel vettem. Ajánlatod nem ért váratlanul, egyike vagyok azon keveseknek, akik e feladattal megbirkózni képesek, mégis a versengésbe ezúttal nem szállok be.

Az egyik ok az, hogy a kiírási feltételek számomra szorosak, önfel szabadításom a Madách Színházból csak valamivel későbbi időpontban lenne lehetséges, a másik személyes természetű, itt nem részletezendő.

A pályázat nyertesét minden rendelkezésemre álló eszközzel támogatni fogom, eredménytelenség esetén, ha új feltételekkel új kiírásra kerül sor, részvételem elképzelhető.

Nagyrabecsüléssel köszönt

Kerényi Imre”

December 8-án hivatalosan is megjelent a közlemény a pályázokról. Ascher Tamás, Balogh Gábor, Bálint András, Tompa Gábor adott be érvényes pályázatot. Ebből mindenki a maga igazolását olvasta ki: volt, aki kudarcnak látta, mert tíz meghívottból csak hárman pályáztak, mások a meghívásos jelleget dicsérték, mert ettől sikeres lett. A nyitott pályázatot az igazolta, hogy akadt egy „kívülálló” is, ám ha csak ő indult volna, akkor valószínűleg eredménytelen a procedura. Mindenesetre volt kiből választani, ezért nem állt le a folyamat. Ahogy a személyi döntés közeledett, úgy lett egyre erősebb minden megnyilatkozásban a politikai hangsúly.

December 2-án már a Parlamentben is téma lett a pályázat, Sasvári Szilárd fideszes képviselő interpellációjára válaszul Szabó Zoltán minisztériumi államtitkár tényszerűen összefoglalta a történeteket. Ekkor már köztudott volt, hogy egy hét múlva a Kulturális Bizottság

napirendjén is szerepel majd a kérdés. A 10-i bizottsági ülés alaphangját Sasvári indulatos felszólalása adta meg. „Minősíthetetlen”, „elfogadhatatlan”, „botrányos” jelzőkkel felvezette mondandóját, a demokratikus átalakulás óta példátlanul minősítette azt, ami történt, majd ugyanezzel a lendülettel maga is példátlan kijelentést tett: „aki ebben a nem korrekt eljárásban részt vesz, annak magára kell vetnie, ha úgy adódik a helyzet.” Még mielőtt fejére olvasták volna fenyegetését, ő máris visszakozott, elnézést kért, mondván, „valószínűleg indulat vezérelte ezt a mondatot”.

A jegyzőkönyv újraolvasása megerősíti személyes emlékeimet, innentől a vita szakmai tartalma, érvei meglehetősen súlytalanná váltak. Magyar Bálint két hosszabb, tárgyyszerű felszólalásával szemben továbbra is a sérelmek, félelmek és a feszítő indulatok bizonyultak a legerősebb motivációnak. A politikai ellentétek szakmai köntösbe bújtak, a szakmai felszólalásoknak pedig különös hangsúlyt adott a politikai erőter. Ritka kivétel volt Borsa Miklós, az Operaház műszaki igazgatója, akinek mondandóját teljes érdektelenség kísérte, holott normális esetben véleménye perdöntő lehetett volna abban a kérdésben, hogy miért fontos az építkezés egész ideje alatt a későbbi gazda jelenléte. „Ne politizáljunk – mondta az MSZP-s képviselő Kósa Ferenc is –, az érintett területeket emberi, szakmai oldalról próbáljuk megnézni”, de közben Ablonczy szófordulatait átvéve így bírálta a minisztert: „kétségbe vonom [...] azt a jogát, hogy előzetes indoklás nélkül egy színházi társulatot megkérdőjelezzen, vagy lenullázzon erkölcsi, szakmai vagy bármilyen értelemben”.

Természetes, hogy egy politikai testület egy ilyen, politikai szempontból is fontos kérdést napirendjére tűz. Az már kevésbé, ha a Kulturális Bizottság jelen lévő tagjainak többsége nem kíváncsi egy döntés szakmai tartalmaira, hiszen az álláspontján amúgy sem fog változtatni. Vitányi Iván, a bizottság elnöke pontosan látta, hogy egy, a mostani döntéstől még évekre lévő átmenet kimenetelét mindenki a félelmekre apellálva próbálja saját érdekében kiélelni. Vitányi bölcsen leszögezte, hogy a most megnevezendő leendő igazgató várhatóan számos művészt átvesz majd a jelenlegi Nemzeti Színházból, de ha a mostani bírálók „neveznék ki majd 1999-ben vagy 2000-ben az igazgatót, akkor sem úgy fog történni, hogy mindenki automatikusan át fog menni, mert hiszen minden igazgatónak természetes joga, hogy újrakösse a szerződéseket”.

Miután ebben végső soron egyetértés alakult ki, a továbbiakban a társulat képviselői az átmenet megtervezéséből való kihagyásukat nehezményezték, és kifejezték azt a reményüket, hogy a minisztertől személyesen kaphatnak majd választ kérdéseikre.

A *Magyar Hírlap* december 15-i számában közölt párhuzamos interjút a Kulturális Bizottság két tagjával. Sasvári Szilárd ekkor már a jogi kérdéseket feszegetve a pályáztatás módjával kapcsolatban alkotmányos problémákat emlegetett. Molnár Péter (SZDSZ) szerint akkor lett volna baj, ha a minisztérium nem több évre előretekintő pályázatot írt volna ki, és nem egységes folyamatként kezelné az építkezés figyelem-

mel kísérését, a társulat toborzását és a teátrum működésének beindítását.

Közben a Nemzeti Színház december 4-i társulati ülésén úgy döntöttek, hogy személyes találkozóra hívják a minisztert, s ennek a meghívásnak tényét közli az egyik, december 5-én kelt s még aznap kézbesítővel a minisztériumba küldött levelük. Azt kérték, hogy „a találkozás még a pályázatok elbírálása, illetve az annak nyomán meghozandó döntés előtt jöjjön létre”.

Ablonczy László is küldött egy levelet december 5-én a miniszternek. Miután, mint írta, „a jelzett gondok egy részére nem kaptam választ, és újabbak is felmerültek bennem”, először megismételt, nyomatékosított korábbi kérdéseket, új elemként pedig a Magyar Színházzal kapcsolatos bejelentések okozta „bolydulást és bizonytalanságot” kiterjesztette mind a 360 közalkalmazottra is. Visszautasította Magyar Bálint szemrehányó mondatát, hogy politikai fórumokhoz fordult a felvetéseivel. Szerinte, és ebben igaza volt, a miniszterelnök és a Kulturális Bizottság ugyanúgy illetékes a felmerült problémákkal kapcsolatban, mint az ágazati miniszter.

Bővebb terjedelmet szánt annak, hogy ki és kit inszINUÁL. Felfogása szerint nem ő, hanem sokkal inkább Kerényi és Babarczy. Ezúttal Babarczynak olvasa a fejére egy korábbi – a szövegösszefüggéséből kiragadott – nyilatkozatát a *Színes Vasárnap* című bulvárlapból: „Vajon ki inszINUÁL akkor, amikor kijelenti, hogy »valóban nemzeti magyar színház és társulat megszervezésére« van szükség?” Kikérte magának: „még hogy a jelenlegi Nemzeti nem lenne valóban nemzeti és valóban magyar?”

Babarczy László az idézett szófordulattal 1995. február 28-án a Merlinben megtartott nemzeti színházi kerekasztal keretében elhangzott felszólalásában élt. Szó szerint így: „A jelenlegi társulatot, amely most mintha valamilyen »magára találási« periódusba jutott volna, hiba lenne szélnek eresztetni. Azt gondolom, hogy megváltoztatott vezetéssel és megszabadítva a Nemzeti Színház cím terhéől a mai helyén az ediginél sikeresebben működhetne tovább. És végre fel kellene építeni az Erzsébet téren az új Nemzetit, és ezt a munkát össze kellene kapcsolni egy új, valóban nemzeti magyar színház és társulat megszervezésével.” Akkor a tanácskozás első hozzászólója éppen Ablonczy László lett volna, ő azonban egy levelet küldött nekem: „A tanácskozástól távol maradok. Kérlek, olvasd fel a jelenlévőknek. Ígért dolgozatomat is mellékelem; de csak hozzájárulássalommal közölhető. Jó tanácskozást kíván: Ablonczy László.” Így ott nyilván nem reagálhatott Babarczy véleményére, de később sem tette meg, például amikor a SZÍNHÁZ 1995. májusi számában megjelent a tanácskozás egész anyaga. Felháborodásának most itt, e levélben így adott hangot: „Mit jelent az, hogy valóban nemzeti magyar színház és társulat? Hogy nem kell játszani Szakonyi Károlyt, vagy nem kell játszani Sütő Andrást, és nem kell előadni Göncz Árpád darabját? Avagy úgy lettünk volna igazán valóban nemzeti színház, ha Andrzej Wajdát nem hívjuk meg a *Menyegző* rendezésére, és nem hirdetünk magyar íróknak drámapályázatot és a szlovák, román, szerb, horvát nemzeti színházakkal nem tar-

tunk kapcsolatot?... Mi a valóban nemzeti magyar? A magyarnál magyarabb?” Mindenki eldöntheti, ki inszINUÁL jobban. Egy dolog bizonyos: Ablonczy nagyon nem akarta, hogy akár Kerényi, akár Babarczy komolyan szóba jöhessen. Nyilván nem tudta még, hogy egyikük sem pályázott.

Jogos volt viszont az a felvetése, hogy hiányolta az egész történetben a személyes érintkezést. Itt utalt is egy június 17-én kelt levelére, amelyre sem telefonon, sem személyesen nem válaszoltak. A miniszter erre bizonyára azt mondta volna, hogy alacsonyabb szinten létrejött érintkezés. Mint azonban ez az eset is bizonyítja, ez nem mindig elegendő a dolgok tisztázásához.

Ablonczy e december 5-i levelére Magyar Bálint röviden válaszolt, abban bízva, hogy a Kulturális Bizottság ülése és közelgő személyes látogatása a színházban segít majd tisztázni a felmerült problémákat.

A karácsony előtti időszakban – a döntésen kívül – már csak a miniszter találkozása a társulat képviselőivel volt az egyetlen fontos esemény. Ezt megelőzően a Nemzeti Színház főtíkára, Pető Béla még egy levelet küldött a minisztériumba, amelyben néhány, mindenképp megtárgyalandó kérdést fogalmaztak meg. A találkozóról nincs hiteles feljegyzés, a nyilvánosságának meg kellett elégednie a következő, pozitív kicsengésű kommunikéval: „Korrekt, jó hangulatú beszélgetés keretében tekintettük át a Nemzeti Színház irányítóival, vezető művészeivel az átmeneti korszak feladatait” – nyilatkozta Magyar Bálint a MTI-nek. Mivel magam nem vettem részt az eseményen, csak az előzményekhez tudok hozzászólni. A miniszteri titkárság Pető Béla levelének megérkezése után, péntek délután arra kért, hogy hétfőig válaszoljak én is az abban felvetett kérdésekre. Feljegyzésemben – amelyet ezen írás függelékében teljes terjedelmében közlök – megpróbáltam a kialakult helyzetet a dokumentumok alapján áttekinteni. Úgy fogalmaztam, mintha a miniszter beszédét írtam volna, de hogy mennyit és hogyan használt fel ebből Magyar Bálint, arról semmilyen tudomásom nincs.

A döntés

A pályázatokat az akkori jogi előírásoknak megfelelően titkosan kezelték, a bennük megfogalmazott tervekről a pályázók sem nyilatkoztak. Semmilyen nyílt kampány nem befolyásolta a döntési folyamatot. A Nemzeti Színházat a bírálóbizottságban Császár Angela és Kállai Ferenc képviselték. Ők idejében megkapták a pályázatokat, és feltételezhetően konzultáltak a társulattal a bennük megfogalmazott tartalmakról. A bizottság többi tagját a Színházi Társaság delegálta (Ruszt József, Végvári Tamás, Hegedűs D. Géza), illetve a miniszter kérte fel (Gábor Miklós, Balázsovits Lajos, Tarján Tamás), részvételük már korábban nyilvánosságra került.

A bizottság ülése december 16-án volt. Az ülésről készült szűkszavú emlékeztető alapján tudható, hogy a pályázók személyes meghallgatására nem került sor.

A bizottság két javaslatot szavazott meg:

1. A miniszter nyilvánítsa érvényesnek a pályázatot.
2. A leendő igazgatót Ascher Tamás és Bálint András közül kell kiválasztani.

A javaslatokat egy ellenszavazattal fogadták el. A Nemzeti Közalkalmazotti Tanácsának képviselője, Császár Angela szerint „a pályázatok nem feleltek meg maradéktalanul a kiírásban és az alapító okiratban foglaltaknak”, ezért nemmel szavazott. A bizottság még egy vonatkozásban árnyalta állásfoglalását: fontosnak tartotta hangsúlyozni, hogy „a két, egyenrangúan ajánlott pályázat közül Ascher Tamáséra esett a számbeli többség”.

A döntés előtti napokat még két politikai jellegű tiltakozás színezte. Magyar Bálint a Nemzeti Színház Baráti Társaságának és a Magyarok Világszövetsége Budapesti Szervezetének felvetéseire is udvarias választ küldött. Ez utóbbinak írt levele egy mondatában leszögezi, hogy a hangulatkeltést szolgáló állásfoglalásokra nem könnyű higgadtan felelni: „Érthetetlen számomra, hogy a szükséges szakmai ismeretek teljes hiányáról tanúskodó állításait miért tudják ilyen határozottsággal megfogalmazni” – írta.

A miniszter e kérdését a kitartóan tüzelő sajtómunkásoknak is feltehetette volna. A döntés bejelentésének napján a *Magyar Nemzet* vezércikkében Lőcsei Gabriella még egyszer összegereblyezte az elmúlt hónapban felvetett összes vádat, mit sem törődve a rájuk elhangzott válaszokkal, sőt még új kérdéseket is felvetett. Arról, hogy mennyire végiggondolatlan a Nemzeti épületének Magyar Színházként való működtetése, a következőket írta: „persze az sincs tisztázva, hogy erre ki adna pénzt, a VII. kerületi önkormányzatot ugyanis a kutya se kérdezte, akar-e fenntartani a költséges Madách – 1073 Erzsébet krt. 31–33. – mellett egy másikat – 1077 Hevesi Sándor tér 4. –, olyat ráadásul, ami már csak kényszerű szétszakítottsága miatt is legalább olyan beruházásokat igényelne, mint amelyet az Erzsébet körúti teátrum fölújítása”. Ebben az állításban csak az irányítószámok stimmelnek. A Madách fenntartója ugyanis a Fővárosi Önkormányzat, a Magyar Színházé pedig – hányszor elhangzott már! – továbbra is az állam.

December 20-án Magyar Bálint bejelentette: a Nemzeti Színház leendő igazgatója Bálint András lesz. Erről a hétfő reggeli lapok számoltak be. A *Magyar Nemzet* épenséggel rövidebb hírben, mint mellette a Magyarok Világszövetsége tiltakozásáról. A kinevezés ellen, tovább vitatva a döntés időzítését, a Fidesz közleményben tiltakozott – talán már csak rutinból, hiszen alig három héttel később Sasvári Szilárd azt nyilatkozta: „számunkra ez már nem ügy”.

A pályázatok tartalmi elemzésére itt most nem vállalkozhatunk. Ehhez a benyújtott munkák hiánytalan megléte szükségeltetne. Az egyik aspiráns pályázatról azonban Kállai Ferencnek a *Vasárnapi Hírek* december 27-i számában megjelent nyilatkozata úgy értelmezhető, hogy Ascher Tamás néven tulajdonképpen Babarczy László pályázott (vagy legalábbis ez közös munkájuk volt). Babarczy László kaposvári vezetői megbízatása lejártával átvette volna az igazgatói posztot Aschertől – ezt tartalmazta a pályázat, azzal a különös kitételrel, hogy ez az elképzelés addig ne kapjon nyilvánosságot. Kállai Ferenc azt is elmondta, hogy a megoldás miatt eleve nem voksolt volna emellett, de Bálint András pályázata amúgy is „letisztultabb, ko-

molyabb, átgondoltabb” volt. Arról, hogy a végső döntésben ennek a körülménynek volt-e szerepe, Magyar Bálint sem akkor, sem később nem nyilatkozott.

Utána

Egy történetnek soha sincs vége. De valamikor abba kell hagyni. Legszívesebben én is ezt tenném. Idekívánczok még három epilógus.

Epilóg 1.

1998. január 5-én Torgyán József mint a FKGP képviselőcsoportjának vezetője hivatalos beadvánnyal fordult a Legfőbb Ügyészhez, amelyben azt kéri, hogy „éljen óvással a művelődési miniszter 1997 decemberében hozott döntésével szemben, amely 1999 nyarától kezdődő hatállyal új igazgatót nevezett ki a Nemzeti Színház élére”.

A Legfőbb Ügyész válaszát 1998. május 5-én küldte meg a panaszosnak. A hosszú jogi indoklást mellőzve csak a konklúziót idézzük:

„Mint hogy a kifogásolt igazgatói megbízás jogszabályi tilalomba vagy korlátozásba nem ütközik, a színházszakmai szempontok pedig a törvényességi felügyelet körén kívül esnek, és jogi érvekkel nem támadhatók, következésképpen azok felülbírálására az ügyészségnek nincs hatásköre. A kifejtettek alapján a sérelmezett igazgatói megbízásról rendelkező döntés ellen ügyészi óvás benyújtására nincs törvényes alap.”

Ezt a pecsenyét a kihúlt kemencében nem sikerült megsütni.

Epilóg 2.

1998. február 23-án a választási kampány keretében a Fidesz politikusai, Orbán Viktorral az élen, a Gellért Szállóban találkoztak színházi vezetőkkel. A találkozóról szóló tudósítás idézi Pokorni Zoltán kijelentését: „A Fidesz elismeri Bálint Andrásnak, a Nemzeti Színház igazgatójának színház- és művészetteremtő kvalitásait, azonban továbbra is jogi abszurdnak tartja azt az eljárást, hogy a jelenlegi kormányzat 2000-re vonatkozó megbízást ad ki.”

A parlamenti választások után némi zavar mutatkozott az új kormány szándékait illetően. Pokorni Zoltán és Várhegyi Attila nyilatkozataiból hol ezt, hol azt lehetett kiolvasni, abban azonban mindenki biztos lehetett, hogy a folytatás nem a korábbi menetrendet követi majd. Bálint Andrásnak a minisztérium vezetőivel való találkozásai, levelezése azt mutatja, hogy a fő kérdés már nem az igazgató kinevezésének mikéntje vagy működésének folytonossága. Várhegyi Attila politikai államtitkár október 28-án szakmai kérdések tisztázását célzó levelet írt Bálint Andrásnak. Ezekben igazgató úrnak, főtanácsadó úrnak szólítja, és azt kéri, hogy nyertes igazgatói pályázatát egészítse ki. A kérdésfelvetések jogosak voltak, de másnapra némiképp okafogyottá váltak. Október 29-én ugyanis a kormány döntött az építés leállításáról, és ez annyit mindenképp jelentett, hogy az eredeti terminusok

nem tarthatóak. Várhegyi következő levele már csak a „főtanácsadó úrnak” szól, aki november 2-án kérdéseket tett fel a miniszternek. Az államtitkár hangsúlyozta, hogy Bálint András kinevezésében a hatályos jogszabályokat be kívánják tartani. Ezért aztán Schwajda György mellett bizonyára helye lesz, de a terminusokon, például a kinevezés határnapján, törvénysértés nélkül, sajnos, nincs mód változtatni.

Bálint András november 10-én lemondott. Hámori József miniszter válaszában sajnálkozását fejezte ki, és nem győzte dicsérni minisztériuma pozitív hozzáállását:

„Úgy érzem, a Nemzeti Kulturális Örökség Minisztériuma megalakulása óta igen szoros munkakapcsolat alakult ki Ön és közvetlen munkatársaim között. Többször hangsúlyoztam különböző fórumokon, hogy bár szokatlannak tartottuk azt az eljárást, amellyel Önt az előző kormány megbízta a Nemzeti Színház vezetői teendőinek ellátásával, de ezt a döntést nem vitatva Önt tekintettük a Nemzeti Színház igazgatójának. Törekedtünk arra, hogy Ön és tárcánk között naprakész, kulturált kapcsolat alakuljon ki, s igyekeztünk tőlünk telhetően az Ön munkáját segíteni.”

Nehéz meghatottság nélkül olvasni ezeket a sorokat. Hogy el ne rontsuk e szép pillanat emelkedettségét, inkább nem idézzük a következő bekezdést, amelynek kezdő mondata: „Nemcsak a Nemzeti Színház társulatának féltése mondatja velem, hogy az Ön lemondása miatt kialakult helyzetben igen nehéz lesz zökkenőmentesen előkészíteni a következő évadot...”

Epilóg 3.

Miután elégedetten nyugtáztuk, hogy az Orbán-kormánynak sikerült egy sor leselkedő veszélytől megvédenie a magyar kultúrát és benne a Nemzeti Színházat, emlékezzünk meg arról is, hogy saját hatáskörében milyen példamutatóan hajtotta végre azt az átmenetet, amelynek terveit oly jogosan kérdőjelezte meg 1997/1998 fordulóján.

2000. szeptember 1-jétől a Hevesi Sándor téren a Pesti Magyar Színház működik. Ettől a naptól kezdve 2002. március 15-ig nem volt az országnak Nemzeti Színháza – már amennyiben azt a színházat gondoljuk létezőnek, amelynek társulata és műsora van. A felépült új Nemzeti Színház társulatát a 2002/2003-as évadra Schwajda György szerződtette. A 2000 előtt Örökös tag címet szerzett színészek a Magyar Színházban maradtak, s nem saját akaratukból nem kerültek át az új Nemzetibe.

Függelék

Feljegyzés a társulati ülésre

1. A status quo. A Művészeti Tanácsnak írt levelemben használtam a kifejezést, annak érzékeltetésére, hogy nem támogatnám a Nemzeti Színház és az Operaház összevonását. Természetesen tágabb értelemben is a status quo fenntartása mellett vagyok, fontos-

nak, folytatandónak és folytonosan megújítandónak gondolom a nemzeti színházi tradíciót. A megújítás nem öncél, hanem korkövetelmény. Tartalmáról most kezdődnek csak a viták, eredményességét csak a gyakorlat bizonyíthatja.

2. Az alapító okirat. Jogállami keretek között valóban fontos formalitás. Évtizedeken keresztül nem volt a színháznak alapokmánya, mégis képes volt működni. Ma jogszabály írja elő minden költségvetési intézmény számára, ezért készítettük el tavaly. A pályázók közül azok, akik nem rendelkeztek vele, és kérték, megkapták. Ha kívánják, idézhetem az alapító okirat szövegét, hogy lássák, természeténél fogva meglehetősen általános megfogalmazásokat használ, s talán a stílusa sem túl korszerű, de nem is az örökkévalóságnak készült.

3. A pályázat kiírása. Azokkal a felvetésekkel, s ilyeneket nemcsak önkéntől kapok, amelyek pályázat nélküli kinevezés mellett érvelnek, sajnos nem tudok mit kezdeni. Pontosabban egyetértek mindenkivel, aki a nemzeti kulturális intézmények külön jogi szabályozása mellett érvel. Ehhez azonban néhány törvényt módosítani kellene. Mindenesetre gondoljanak bele, milyen lenne, ha minden különösebb, formalizált előzmény nélkül, egyszer csak eljőnnék önökhöz, és beiktatnám az új igazgatót. A másik kritika a pályázat tartalmának szól, hiányolva a felhívás szövegéből különböző információkat. Engedjék meg, hogy felidézzem az előző, 1994-es pályázati felhívás tartalmi bekezdését. „Az igazgató feladata a Nemzeti Színház értékes hagyományainak megőrzése mellett korunk korszerű művészeti törekvéseihez kapcsolódó színházi műhely megteremtése.” Azt hiszem, ehhez nem kell kommentár, a mostani pályázat ehhez képest barokkosan túlírt.

4. A társulat helyzete. Én is úgy gondolom, hogy ez a legkényesebb kérdés. A szélsőséges megállapításoktól ezen a ponton jó lenne óvakodni. Amíg a Nemzeti Színház repertoárszínház lesz, a pályázatban ez szerepel, addig a társulatnak mindenképp lesz valamilyen folytonossága, akkor is, ha kivételes pillanatokban nem hosszabbítják meg a színészek többségének a szerződését. Az egyének, a munkavállalók részére ott van a közalkalmazottak védelmét szolgáló törvény a járandóságokkal, a végkielégítéssel. Lehet, hogy ez most túlságosan lélektelenül, bürokratikus hangzik. A társulatot, az egyént a tehetsége, a teljesítménye védi meg, hiszen az értékrendet vezetői helyzetből képviselő szakember is tévedhet. Nehéz ilyenkor konszenzusra jutni, a társulat ugyanis – végső soron a sokféle szándék eredőjeként – a változatlanágban érdekelt. Ugyanakkor véleményét nemcsak elmondani, hanem érvényesíteni is szeretné, s ha ez nem sikerül, akkor máris megfogalmazódik a vád, hogy a demokrácia szenvedett csorbát.

5. A Magyar Színház kérdése. A Hevesi Sándor téri épület sorsa néhány héttel ezelőtt a fővárosi veze-

tökökkel folytatott tárgyalások során merült fel, s emlékezhetnek rá, hogy mint a Thália Színház cserealapja, egy befogadó színház terve rajzolódott ki. A szándék megváltoztatását éppen a Nemzetiről szóló komolyabb elemzés kényszerítette ki. Az új épületben való újrakezdés lehetősége a tiszta lappal indulás ígéretét hordozza ugyanis. A másik oldalon pedig ott van az elhagyott épület, komoly tradíciókkal, hiszen évszázados fennállása alatt ötven évig a Magyar Színháznak, harminc évig pedig a Nemzetinek adott otthont. Van tehát mihez kapcsolódni, van mit folytatni. Egy újabb repertoárszínház kínálatával gazdagodik a választék, több művészi és munkalehetőséget kínál a két új intézmény, s egyben az új színházépület belépésekor jelentkező elhelyezkedési problémákat is enyhíti. Csupán néhány számadat tényszerű felsorolásával jelezném, miről van szó, persze anélkül, hogy a leendő igazgatók szabadságát korlátoznám. A Nemzetiben jelenleg az Örökös tagokon kívül van, mondjuk, 42 színész szerződötve. A Magyar Színház létszámgigénye kb. 30 fő, az új épületben is dolgoznak majd legalább ennyien. Ez azt jelenti, hogy kb. 40%-kal nőtt a létszám, hiszen a két társulat létszáma szükségszerűen nagyobb, mint egy társulaté.

6. Az átmenet kérdései. Ezen a ponton nagyon veszélyes vizekre evezünk, hiszen olyan dolgokról beszélünk, amellyel kapcsolatban az új igazgató(k)nak kell egy szakmailag és emberileg elfogadható megoldást megtalálniuk. Ezért az eddigiek során csak azt vizsgáltuk, van-e valamilyen elháríthatatlan akadálya az átalakulásnak, illetve azt, hogy milyen elvekhez kell mindenáron ragaszkodnunk. A Nemzeti Színház működésének folytonossága elsőrendű szempont, bár az új épület belakása mindenképpen okoz majd kisebb-nagyobb megrázkódtatásokat. Az átmeneti évad az 1999/2000-es, amikor a Hevesi Sándor téren és a Várban is két-két színház játszik, a Nemzeti és a megalakult Magyar Színház. Közös játsszák a régi repertoár darabjait, hogy semmi ne vesszen kárba, és külön útjaikat kijelölendő tartják új bemutatóikat: a Hevesi Sándor téren a Magyar Színház, a Várszínházban pedig a Nemzeti. A négy-négy bemutatóval megalapozzák a következő évad dal bekövetkező különélését. Az átmeneti év másik fontos hangsúlya a Nemzeti számára a nyitásra való felkészülésben jelölhető ki. 2000 tavaszán elő kell készíteni az új színház első bemutatóit, hogy a vendégjátékokkal együtt legalább havi 18-20 előadásnapot teljesíthessen a színház.

7. A menetrend

1997/98-as évad

A Nemzeti leendő igazgatója az építkezésben vesz részt, valamint a színháznyitásig elkészíti igazgatói működésének részletes terveit.

1998/99-es évad

Ősszel megbízást kap a Magyar Színház leendő igazgatója, tavasszal a két igazgató szerződött, és felké-

szül az átmeneti évadra. A Magyar Színház első évadját lehetséges, hogy megbízott igazgató irányítja, akinek személye garantálja a harmonikus együttműködést. Az illető lehetne Iglódi István, akinek 2000-ig szól főrendezői kinevezése. Tekintettel a bonyolult helyzetre, ma még korai ezt a személyi kérdést felvetni, de tudnunk kell azt is, hogy az igazgatói pályázat szigorú peremfeltételei elég riasztóak lesznek.

1999/2000-es évad

Megalakul a Magyar Színház. A Hevesi téren és a Várban közösen játsszák a régi darabokat, az új bemutatókat pedig mindkét színház a saját helyén tartja. A költségvetési támogatás, figyelemmel az új színházra, ekkor kb. másfélszeresére növekszik, a növekmény plusz egy forint az új színházé. A Nemzeti felkészül a nyitásra, személyzet, műsorterv, költségvetés, az évad második felében pedig beüzemeli az új épületet.

2000. október 23-án ünnepi díszelőadás

Az új épületbe költöző, ezentúl két helyen, de legalább három teremben játszó színház költségvetését a megnőtt kubatúrára, valamint a gazdagabb programra tekintettel kell megállapítani, ami nem azt jelenti, hogy meg kell duplázni a támogatást. Nem ünnepontó szándék, hanem az átértézt felelősség vezérel, amikor összefoglalom a leírt folyamat költségigényét éves bontásban, 1997-es árakon.

1998	450 millió Ft
1999	550 millió Ft (400+150)
2000	950 millió Ft (700+250)
2001	1 150 millió Ft (900+250)

1997. december 14.



MINDEN PÉNTEKEN!

KERESSE A HÍRLAPÁRUSOKNÁL VAGY FIZESSEN ELŐ!

Kedvezményes éves előfizetési díj 15.500 Ft

Megrendelhető a szerkesztőségben:

1089 Budapest, Rezső tér 15.

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

e-mail: lapterjesztes@es.hu

A sokféleség jegyében

BESZÉLGETÉS NICHOLAS HYTNERREL



A londoni National Theatre idén ünnepi megalakulásának ötvenedik évfordulóját. 1963-ban az Old Vic Színház Waterloo Road-i „albérletéből” és az Aquinas Streeten felhúzott, irodaként szolgáló „ideiglenes” fabódéból indult útjára a Laurence Olivier vezette angol nemzeti színház. A South Banken álló, mára műemlékké nyilvánított, három játszóhellyel rendelkező állandó épület (tervező: Denys Lasdun) hosszas késéssel, 1976-ra készült el teljesen. A National Theatre ugyan a *Hamlettel* nyitott, ikonikus előadásává mégis az 1964-es *Othello* vált, Olivier-vel a címszerepben. A színház az évfordulót felújítással és átépítéssel, valamint egy *Othello*-bemutatóval ünnepi, melyet a jelenlegi igazgató, Nicholas Hytner rendez. Beszélgetésünkre az első próba előestéjén az ő Temzére néző, emeleti irodájában került sor.

– Miért alapítottak nemzeti színházat 1963-ban?

– Magának a nemzeti színháznak az eszméje az 1890-es évek végén született. Két nagyszerű színházi ember és színikritikus, William Archer és George Bernard Shaw voltak az élharcosai. Az ötlet kifejezetten a korszak népszerű színházára adott válasz volt. Angliában ugyanis nem volt hagyománya az államilag támogatott színháznak. Ami persze egyszerre áldás és átok.

Akárcsak számos európai színház, az angol is a kocszmák udvarából indult útjára, vándorszínészek előadásaiból, akik ott ütöttek tanyát, ahol tudtak. Aranykorát Londonban, itt, a Temze déli partján élte, alapvetően népszerű előadásokat játszó üzleti vállalkozásként. Az Erzsébet kori három híres társulat (melyek egyikéhez, a Lord Chamberlain's Men nevűhöz tartozott Shakespeare) is egytől egyig ilyen volt. Szükségük volt ugyan az udvar patronálására, de egyikük sem volt állami színház. Sőt, sem előtte, sem 1590 után nem létezett ilyen. Ebből következően Angliában a színházak sosem álltak állami irányítás vagy udvari felügyelet alatt. Kötelező volt ugyan (szinte egészen napjainkig) hivatalos játékgengedélyt (licence-et) váltaniuk, de a legnagyobb szükségük mindig is a legszélesebb körű fizető közönség támogatására, a jegybevételre volt. Az összes londoni színház arra kényszerült, hogy állandó szórakoztatással szerzett jegybevételből tartsa fenn magát.

Ennek az lett a következménye, hogy 1890-re lényegében nem volt egyetlen komoly színház sem Londonban. Néha játszottak Shakespeare-t, de ezek az előadások is mindössze nagy, látványos, ügyetlen történetmesélésre szorítkoztak. Shakespeare műveinek mélyreható vizsgálata, a brit klaszikus repertoár felfedezése, komoly, új darabok írása – mindez egyszerűen elmaradt.

Shaw-ra nagy hatással volt Ibsen drámáinak első angol fordítása. Ibsen színrevitelét azonban nem engedélyezte a cenzúra. A *Kísérteteket* kizárólag műkedvelő előadásként, egy alkalommal mutathatták be. Shaw végül egy javaslattal állt elő: ahhoz, hogy az angol színház végre felnőjön, skandináv, illetve közép-európai mintára kialakított nemzeti színházat kell létrehozni. A terv megvalósulására azonban további hetven évet kellett várni.

A XX. század első felében született néhány népszerű színdarab Angliában, de ezek össze sem mérhetőek a korszak orosz, német vagy amerikai drámatermésével. A Broadway aranykora idején írt remek, új, kommersznek számító darabok végtelenül energikusak, érdekesek voltak, és sokkal szö-

rakoztatóbbak, mint jóformán bármi, ami 1956 előtt Angliában íródott.

A változás a második világháború után kezdődött, az első (szerény) állami támogatás hatására. Ez a támogatás azonban mindig is távolságtartó volt, nem követelt semmiféle befolyást cserébe, és ezt fontos hangsúlyozni, hiszen a National Theatre ma is élvez állami támogatást...

– Ez konkrétan mit jelent?

– A teljes bevételünk huszonöt százalékát, ami a hasonló európai intézményekkel összevetve nagyon szerénynek számít. De ezt a pénzt nem közvetlenül a kormánytól kapjuk. Az első állami színházi befektetés során – ez a háború utáni munkáspárti kormány vívmánya volt – a támogatás egy kormánytól független szervezeten keresztül érkezett. Az Arts Council független a mindenkori kormánytól, és döntéseit a mai napig kizárólag nem politikai alapon hozza meg. Noha színházainknak és egyéb kulturális intézményeinknek gyakran voltak nézeteltéréseik a kormánnyal, ezek alapvetően a támogatás mértékéről szóltak, sohasem – és ez nagy szerencse! – tartalmi kérdésekről. A mindenkori kormány sosem akart beleszólni abba, hogy mit játsszon a színház. Gyakran próbálta megnyirbálni a nekünk szánt összeget, de tartalmi kérdésekkel nem foglalkozott. És ez nálunk négyszáz éves hagyomány.

Noha az állami cenzor intézménye csupán az 1960-as években szűnt meg, a XX. század során azonban – és ez megint jellemzően angol dolog – szinte kizárólag azzal foglalkozott, hogy egy darab ne legyen sze-

xuálisan vagy morálisan sértő. Politikai szempontokkal nem törődtek. És ez mulatságos.

– Számtalan elvetélt kísérlet után 1963-ban végül megalakult a *National Theatre*, és az intézmény megkapta a pénzt a színház építésére...

– Ez is egy nagyon jellemzően angol történet! Miért jutott el ez a pénz a rendeltetési helyére? Azért, mert egy vezető politikust az éppen hatalmon lévő konzervatív kormány kabinetjéből kirúgott a miniszterelnök. Ez a politikus azonban még élete hátralévő részében is tevékenykedni akart. És észbe jutott, hogy az édesanyja szeretett színházba járni...

– *Lord Chandos, született Oliver Lytteltonról van szó, akinek nevét ma a színház egyik színpada őrzi.*

– Így van. Chandos arra is emlékezett, hogy a pénzügyminiszter, Selwyn Lloyd tartozott neki egy szívességgel. Úgyhogy kifőztek egy egyezséget, miszerint egymillió font álljon rendelkezésre a *National Theatre* építéséhez. Természetesen ez szóbeli megállapodás, *gentlemen's agreement* volt, mint nálunk minden.

– Ezzel gyakorlatilag ahhoz a pénzhez juttatták hozzá a *National Theatre-t*, amelyet a parlament már 1949-ben megszavazott az ügyre, de valami oknál fogva elakadt a folyósítása.

– Ezt a történetet azóta többen is megírták... Ugyanebben az időben, az 1960-as években Peter Hall Stratfordban dolgozott, és azon ügyködött, hogy a működő Shakespeare Fesztivál tradícióiból Stratfordban összekovácsolja a *Royal Shakespeare Companyt*.

Chandos úgy vélte, a *National Theatre* csak akkor jöhet létre, ha sikerül Laurence Olivier-t megnyernie, hogy álljon a színház élére. Amit Olivier el is vállalt. Utólag nézve ez óriási jelentőségű döntés volt Olivier részéről! Ő ugyanis ünnepeelt hollywoodi filmsztár volt, és egyben a West End-i bulvárszínházak csillaga. Ennek ellenére vállalta, hogy otthagyja jól fizető munkáit, és helyette a *National Theatre* szekerét tolja. Hát így kezdődött. Ha nincs Chandos, mondhatni, szeszélyes elhatározása, és Olivier döntése, hogy beleveti magát az ügybe, akkor ez a színház soha nem jött volna létre.

– És mi volt a színház *ars poeticája*?

– A *National Theatre* olyan európai modellt követett, amelyre eddig nem volt precedens Angliában: olyan komoly színház kívánt lenni, melynek el-tökélt szándéka, hogy a hazai és külföldi drámairodalom klasszikusait játssza, valamint hogy kortárs hazai drámaírókat foglalkoztasson. Ugyanakkor kezdetektől fogva az angol hagyományhoz is kötődött. A kontinentális tradícióból átvette a szándék komolyságát, a saját hagyományunkból viszont a szórakoztatás igényét: nemcsak az értelmiséghez akart szólni, hanem a társadalom teljes egészéhez. És ennél a sajátosságánál fogva a mi színházunk különbözik a többi európai állami színháztól. A célunk az, hogy a színház stimuláljon, politikai és szellemi vizsgálódások fóruma legyen, ugyanakkor szórakoztasson is. Számunkra ez a két szándék sosem állt egymással ellentétben. Mi a skála egyik végén helyezkedünk el, a másik végén meg a francia állami színházak, ahol szigorú határ választja el a bulvárt a komoly színházról. Mi nem látjuk szükségszerűnek a kettő konfliktusát. Ez a különbség Shakespeare és Racine között.

– Ma miben látja a *National Theatre* szerepét?

– Nem különbözik radikálisan Olivier céljaitól.

– Kivéve, hogy Olivier színházával ellentétben ma már nincs a *National Theatre*-nek állandó társulata.

– Abban valóban különbözünk, hogy milyen módon valósítjuk meg ezt a célt. Olivier, a kontinentális európai hagyomány szellemében, állandó társulattal dolgozott. Ma már jóformán nincs ilyen ebben az országban. Ez bizonyos szempontból sajnálatos újítás, de a mi színházunk esetében leginkább a repertoár nagyságának a következménye. Egyetlen olyan társulat sem létezik, amelynek a színészei el tudnák játszani mindazt, amire ennek a színháznak szüksége van.

London hallatlanul kozmopolita város. Szerintem nem csak az a dolgunk, hogy eljátsszuk az angol és külföldi klasszikus repertoárt, vagy felkérjük szerzőket, hogy írjanak új drámákat nekünk, és azokat színre vigyük. Azt kell valamilyen módon biztosítanunk, hogy a három színpadunkon bemutatott előadások, amennyire csak lehet, tükrözzék a nemzetet –

amely nemzet ma egészen más, mint amelyet Olivier szolgált. Nagyon sokféle közösség él Londonban, és nem látom, hogy a színház erre kellőképpen reflektálna. Ráadásul az utóbbi ötven évben a színházcsinálásnak megannyi különböző módja alakult ki.

Olivier nemzeti színháza irodalmi színház volt. Manapság sokféle színház létezik, és ezt a mi színházunknak tükröznie kell. Az ehhez szükséges képességek, kulturális referenciák azzal járnak, hogy nem tudunk egyetlen társulatnyi színészt tizenkét hónapon át foglalkoztatni. Pláne hogy a színészeink, legalábbis a legjobbak, nem vágyanak arra, hogy kizárólag egyetlen társulatnak szenteljék a pályájukat. Mindannyian több, különböző médiumban akarnak karriert építeni. Úgy gondolom, egy nemzeti színháznak (bármely nemzet színházának) a legfontosabb feladata a lehető legváltozatosabban tükrözni a nemzetet, mégpedig a sokféleség jegyében. Ami minket megkülönböztet a többi londoni színházról, az a nagyságrend, amelyben nekünk működ-nünk kell. Ez egy hatalmas méretű, a közösséget szolgáló színház. E tekintetben hasonlítunk valamelyest a három nagy Erzsébet kori színházhoz.

– A három színháztermükből a két legnagyobb nagyjából ezer főt tud befogadni.

– Vannak darabok, amelyek a mi színpadjainkon hatnak a legjobban, míg másokat nem lehet itt, az Olivier vagy a Lyttelton Terem deszkáin játszani. A legnagyobb játszóhelyünk bizonyos tekintetben archaikusnak mondható, ezerkétszáz fős amfiteátrum. De amikor nagyszabású közéleti darabokkal töltjük meg (ha nem is mindegyik klasszikus illik ide, de Shakespeare, a görög tragédiák és az Erzsébet kori drámairodalom nagy része igen), vagy nagyszabású közéleti kortárs drámákkal, az remekül működik. Nagyon sikeresek voltak azok az előadásaink, amelyek a mai életünkre próbáltak reflektálni, de nem csak értelmiségiek számára érthető módon, hanem úgy, hogy azt esténként ezerkétszáz ember élvezze. Mi nem tartjuk a darabjainkat repertoáron úgy, mint azt az európai színházak többsége teszi. Addig játszunk, ameddig érdeklődés van rájuk.



FENT: Denys Lasdun, a National Theatre épületének tervezője és Laurence Olivier

JOBBRA: Jerry Springer: The Opera

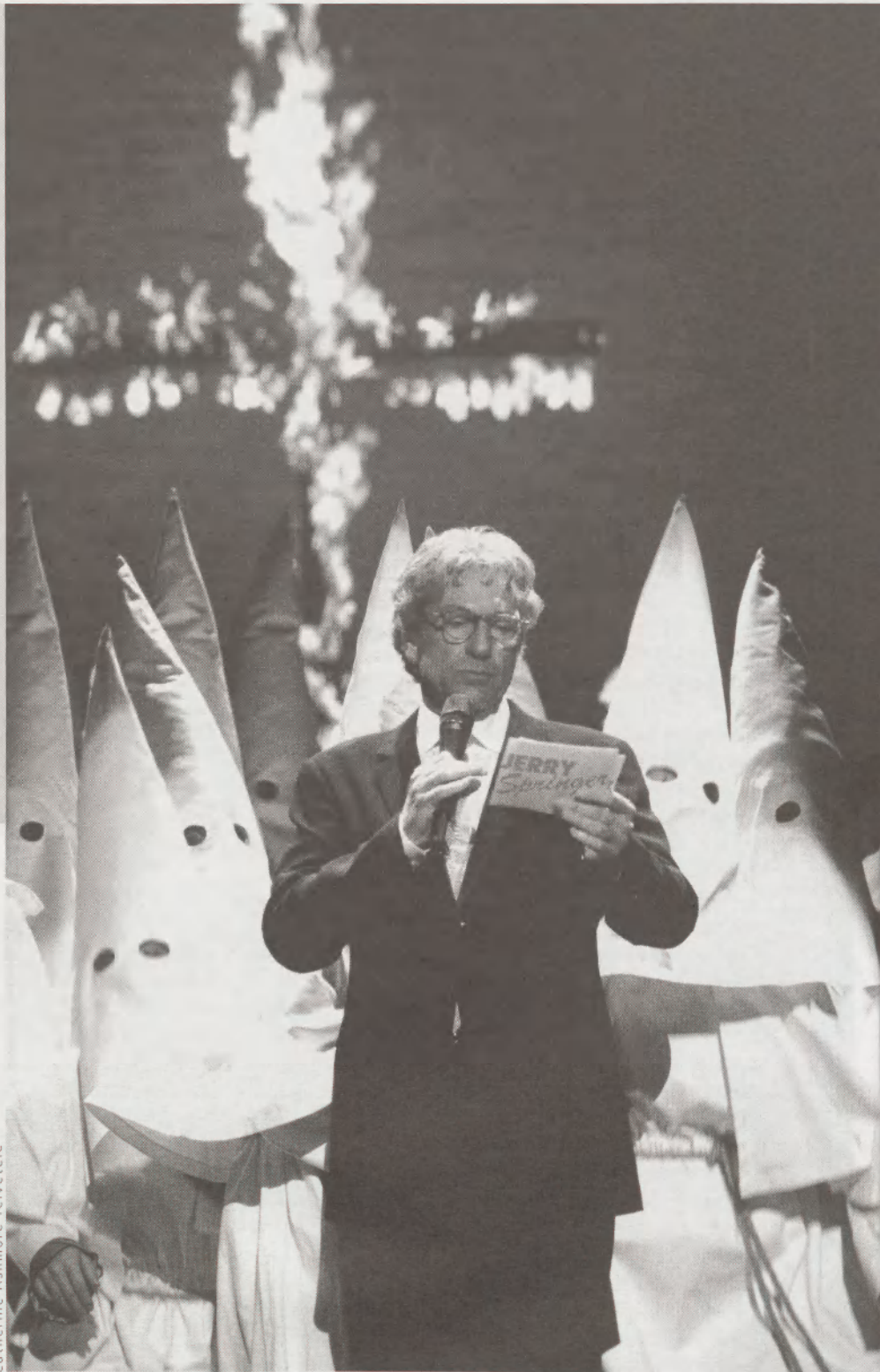
Mire egy nagyobb, sikeres előadás lemegy az Olivier-ben, addigra, nagyjából hat hónap alatt, körülbelül százezer ember látta.

Például most egy fiatal szerző, James Graham darabját játsszuk, amely napjaink politikáját vizsgálja az 1970-es évek politikájának görcsővén keresztül. Nagyon szövevényes, nagyon vicces, nagyon élvezetes mű, és mélységesen komoly. Mire lemegy, százezer néző fogja látni, és további ötvenezer az NT Live, az előadás élő egyenes moziközvetítése által.

– Mi a különbség az élő televíziós közvetítés és az NT Live között?

– Én a magam részéről nem vagyok híve a színházi előadások tévés közvetítésének, mert a színpadra írt és ott játszott darab különbözik a televízióra szánt és ott bemutatottól. Számomra a mozi-előadás hozta meg a változást: az a kezdeményezés, amelyet az opera indított el. Egy élményt kivetítve, élőben, az aznapi közönséggel együtt megtapasztalni nem hasonlít a mozihoz, a televízióhoz meg végképp nem, hanem egyfajta hibrid forma. Úgy érzem, e téren van még hová fejlődni...

És ez a másik kötelességünk: hogy annyi ember lássa az előadásainkat, amennyi csak lehetséges. Engem zavar az a fajta színház, amely önmagáról beszél, vagy csak egy szűk, rendkívül művelt közönséghez szól. Olyan színházat akarok csinálni, amely, mint Shakes-



Catherine Ashmore felvétele

peare-é, egyszerre szól az egyszerű és a kifinomult közönséghez. Azt gondolom, hogy ennek a színháznak szándékaiban komolynak, megjelenésében szórakoztatónak, népszerűnek és nagyszabásúnak kell lennie. Persze van egy kisebb (négy száz nézőt befogadó) színháztermünk, ahol a kísérletezőbb jellegű munkák láthatók.

Évente húsz új produkció készül a Nationalben, amit a következő évben újabb hússzal lecserélünk. Semmi nem ragad le nálunk sokáig. Folyamatos a frissülés, a megújulás igénye. A társadalomnak kell tükröt tartanunk, méghozzá olyan nagyságrendben, amitől ez va-

lóban közszínház lesz, ezenkívül népszerűnek és bárki számára elérhetőnek kell lennünk – ez az NT Live. És persze turnézunk is...

– És a legsikeresebb darabokat játsszák a West Enden...

– ...de végre ott vagyunk a mozivásznon, mindenütt az országban.

– Az Ön tízéves vezetése alatt a National Theatre izgalmas változáson ment át. Rendkívül népszerű lett, hatóköre jóval túlnyúlik a South Banken álló három színháztermen, ugyanakkor élvonalbeli és nemritkán erős állásfoglalásra készített darabokat játszanak. Mik a tervei a National Theatre jövőjét illetően?

– Most kezdődött el a színház épületének renoválása. A munkálatokat az az eszme vezeti, hogy a színházat még vonzóbbá, még inkább felhasználóbaráttá tegyük, valamint hogy szélesítsük a pedagógiai munkánkat.

– A színház előtt most egy hatalmas, vörös fabódé, a Shed áll.

– A „Sufni” csak ideiglenes, amíg a Cottesloe Terem átépítése zajlik. Arra nyújt lehetőséget, hogy igazán fiatal, új színházcsinálókkal dolgozhassunk, akik más-ként nem biztos, hogy betennék a lábukat a National Theatre-be. Azt remélem, hogy mire a Sufni eltűnik, és a Dorfman megnyílik...

– Ez lesz az átépített Cottesloe új neve...

– ...ez az alkotóközösség a jövőben megveti a lábát az új épületben. A jövő arról szól, hogy folyamatosan megújítsuk a színházban dolgozó művészek közösségét. Csakis a művészek frissítésével frissíthetjük a közönséget. Az a tapasztalatom, hogy London sokféle város, itt nem egyetlen fajta közönség él. Ezt a színházat úgy lehet életben tartani, úgy lehet a telt házat biztosítani, ha felismerjük, hogy nagyon sokféle színházat kell játszani nagyon sokféle közönségnek. Eltökélt szándékunk, hogy különféle tradíciókat képviselő művészeket találjunk, akik mind másképpen fognak színházat csinálni.

Túl nagy színház ez ahhoz, hogy egyféle munkában mélyedjen el. Nekem nem ez a dolgom. Nem akarom, hogy a színészeink csakis egyféleképpen játsszanak. Nem akarom, hogy a rendezőink ugyanazt a rendezői nyelvet beszéljék. Nem akarom, hogy az íróink csakis egyféleképpen írjanak. Mert ez a kulcsa annak, hogy a színházat e sokféle közönség számára otthonossá tegyük.

– Mit tekint a legnagyobb eredményének?

– Annak örülök a legjobban, hogy tárgult a színházban dolgozó művészek köre, hogy a közönség jóval szélesebb rétegeihez érünk el, és hogy a művészek új generációja, új írók és rendezők jöttek a színházba. Persze van ennek árnyoldala is. Senki sem marad nálunk elég sokáig ahhoz, hogy megalapozza és megszilárdítsa a hírnevét. Ez nem az a fajta színház, amely a lassú felfedezésekre és a bizalom fokozatos elnyerésére alapuló, végtelenül hosszú projekteknek ad otthont. Általában addig tetszik valami, amíg új.

– Kikre a legbüszkébb?

– Például arra a három kortárs íróra, akiknek a munkáját legutóbb a Cottesloe színpadán játszottuk: Lucy Prebble-re (*The Effect*), James Grahamre (*This House*) és Simon Stephensre (*Port*). Mindhárom dráma rend-

kívüli, hihetetlenül merész és hallatlanul népszerű volt. Ezt szeretem! Szeretem, ha népszerű a munkánk. Ráadásul mindhárman fiatal írók, akikkel magam is különösen szeretek dolgozni. Szeretem azokat a pályakezdőket, akik épp most kezdenek nevet szerezni maguknak a szakmában. Itt van például Sam Hollcroft darabja, az *Edgar & Annabel*, amit a nyári időszaki játszóhelyünkön, a Paintframe-ben mutattunk be. Fantasztikus munka! Az említettek mind fiatal drámaírók, akik előtt hatalmas pálya áll.

Ugyanakkor a neves íróinknak – például David Hare-nek vagy Alan Bennettnek – is otthont adunk, és ez is jó. Izgalmas felkutatni olyan rendezőket, mint Marianne Elliott vagy Rufus Norris, akik mára híresek lettek, és behozni újakat, mint Nadia Fall, Polly Findlay vagy Bijan Sheibani. Az, hogy sikerült ezeket az embereket becsábítani a National Theatre-be, és látni a munkájuk gyümölcsét, ez szerez nekem örömet.

– Említene olyan előadást is, amely megosztotta a közönséget, esetleg vihart kavart?

– Az első előadások egyike, amit az én igazgatásomban bemutattunk, a *Jerry Springer: the Opera* volt. Na, az vihart kavart! Teljesen őrült volt, de opera: nagyszabású, könnyen érthető, vulgáris opera, amely a Jerry Springer talk show ötletén alapult. Nagyon vicces, zeneileg igényes, kifejezetten provokáló és népszerű mű. Tíz évvel megelőzte a *The Book of Mormon* című, nagy sikerű Broadway-musicalt! És sokkal bátrabb előadás is volt. Vagy amikor meghívtuk Lloyd Newson DV8 táncszínházat...

– A *To Be Straight With You* a homoszexualitásról, a *Can We Talk About This?* az iszlámról szólt, meglehetősen erőteljesen és provokatívan.

– Igen, az provokatív volt! Vagy Richard Bean drámája, az *England, People Very Nice*, amellyel sikerült mindenkit felháborítani, ugyanakkor rendkívül népszerű és szórakoztató előadás volt.

– Ez Önt nem zavarja?

– Az a helyzet, hogy felháborodást mindig az vált ki, ha a politikai meggyőződésükben nagyon határozott emberek elmennek a színházba, és ott szembesülnek valamivel, amivel nem értenek egyet. Én nem szeretem azt a színházat, amely kinyilatkoztat. Nem szeretem, ha a színpadot szószéknek használják. Azt a színházat szeretem, amely méltányolja az ellentmondásokat és a kétértelműséget. Nagyon-nagyon könnyű megbántani, megsérteni az ideológiailag magabiztos embert. Én ideológiailag nem vagyok magabiztos, és hiszem, hogy az ideológiai magabiztosság rossz művészetet szül. Nem minden művész értene ebben velem egyet. Úgyhogy sikerült sokszor felbosszantanunk az embereket. De nem egyetlen közönségünk van. Ha csak egyetlen közönségünk lenne, akkor végül kizárólag olyan előadásokat játszhatnánk, amelyekkel az a közönség egyetért. Na, ilyen nálunk nincs!

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE:
TRENCSÉNYI KATALIN

Rockenbauer Zoltán

Hátra-e az előre?

Patkányok szaladnak keresztül a színen szapora léptekkel... – nem, nem *A diótörőt* nézzük, hanem a *Lohengrint* Bayreuthban, ahol a kísérleti laboratóriummá korcsosult Brabant patkányember alattvalói sokkolják a közönséget. Sokkolják? Már csak azokat, akik kifejezetten szeretnek „sokkolódni”, felháborodni és pfujolni – ők meg is teszik ezt a szíveséget az előadás végén –, az edzettebb fajta inkább érdeklődéssel várja, vajon mi jön ki az extrém koncepcióból. Azért a biztonság kedvéért Hans Neuenfels

ter, Andris Nelsons friss tempókat diktál, a kórus hatásos, a Jonas Kaufmannt helyettesítő Klaus Florian Vogt jó formában van. Kifelé jövet az élményeimet hasonlítgatom: a megelőző, Keith Warner-féle bayreuthi rendezés, amely Ortrud és Elza párharcára tette a hangsúlyt, inkább megfogott, Katharina Wagner sokat szidott pesti produkciójában az NDK-parafrazist túlon túl erőltetettnek találtam, a jó évtizeddel korábban Bécsben látott, tradicionalista színrevitel (Wolfgang Weber) viszont ólomszürke és ásítóan unalmas volt.



rendező a kulcsot is kezünkbe adja: „A patkány rendkívül intelligens, veszélyes és falánk rágcsló, gyorsan szaporodik, miközben mulatságos és undorító is egyszerre – fejtegeti a programfüzetben. – Mindent elpusztít, miközben ő maga valóságos túlélő művész. Rádásul tömegekben él.”¹ Némileg csalódott vagyok, túlságosan bombasztikus az ötlet, miközben elég sovány a mondanivaló, és ezzel a magyarázattal se lett testesebb. De a muzsika remek, a fiatal rigai karmes-

Nehéz meghatározni, hogy az operaprodukciótól kapott élményben végül is melyik a domináns elem. Nem feltétlenül maga a mű, mert olyan előadás is lehet nyugözni, ahol a darab nem tartozik a kedvenceim közé, és persze bosszankodom, ha egy szeretett operát méltatlan előadással megcsúfolva látok/hallok. Komponista, karmester, zenekar és énekesek, rendező, díszlet- és jelmeztervező szellemi erőfeszítésének kaleidoszkópjából áll össze mindaz, amiért operába járok.

Előzmények: Pál Tamás vitaindítója (Operarendezés, operakritika, 2013. július), Molnár Szabolcs és Márok Tamás hozzászólása (2013. augusztus).

¹ Wagner Musik denkt Gross. In Richard Wagner: *Lohengrin*. Bayreuther Festspiele, 2010, 13.

(A megtisztítás igénye)

A rendezőként is tevékenykedő, kiváló dirigens, Pál Tamás átgondolt írásban igyekszik feltárni a mai színrevitelek problematikusnak tartott sajátosságait és annak okait. Logikusan felépített gondolatmenetét élvezettel olvastam, és alig lenne vele vitám, ha ő maga nem szánná vitaindítónak, és nem vonna le vitatható konklúziót: „Lépünk hátra, menedzserek és igazgatók, lépünk hátra, rendezők és kritikusok! [...] Lépünk hátra, azaz lépünk előre! A műfajban való régi hittel tisztítsuk meg az operát a ráakódott sikerhajhász szennytől. Ne féljünk újból és újból elmesélni a régi meséket, mindig lesz, akinek a mese új, s aki mesél, az sem tudja kétszer ugyanúgy elmondani a számtalanszor ismételt történetet, hiszen ha igazi művész, ő is mindig változik.”

Nem tudom, lehet-e, van-e értelme az operaipar korifeusainak bármilyen általános érvényű tanácsot adni egy olyan korban, amelynek alapvető jellemzője, hogy a művészi látásmód sokfélesége él egymás mel-

egyoldalúak. Álláspontom kialakulását nagymértékben – jóllehet nem kizárólagosan – Wagner-előadások sokasága befolyásolta, úgy vélem azonban, hogy ami az operát illeti, a „rendezői színház” előretörése szempontjából Wagner zenedrámái kiemelt jelentőséggel bírnak. Két ellentétesnek tűnő okból: egyfelől, talán nincs még egy komponista, akinek intenciói ennyire jól ismerhetőek lennének a saját művei előadására vonatkozólag, másfelől, mindennek ellenére éppen Wagner színpadi művei azok, amelyek leggyakrabban válnak a rendezők és díszlettervezők szabad asszociációinak terepül.

(Wagnerek evolúciója)

Richard Wagner, köztudomású, a *Gesamtkunstwerk* jegyében rendkívül alapos rendezői utasításokkal bástyázta körül a librettó cselekményét. Számára a zene, a szöveg és az előadás egysége jelentette a műalkotást, olyannyira, hogy a lényegét illetően annak egyik elemét sem bízta másra. Ha valahol igazán ellenőriz-



Enrico Nawrath felvétele

Hans Neuenfels
bayreuthi
Lohengrinje
(2011)

lett. Abban meg végképp nem vagyok biztos, hogy jó ez a tanács, még ha a legvége némileg mintha vissza is vonná azt. De ne szaladjunk ennyire előre.

Elöljáróban le kell szögezmem, hogy sem muzsikusként, sem muzikológusként, sem operarendezőként, sem zenekritikusként nem vagyok. Laikus vagyok, a közönség része. Talán nem az az „ártatlan néző, aki nem tudja, hová viszik az elrabolt Gildát”, akinek érdekében Pál Tamás felemlíti a szavát, hanem az, aki vissza-visszatér az operába. Ha úgy tetszik, nem a *szűz*, hanem a *szerető*. Meglehetősen sok előadást láttam itthon és a világ nagy színházaiban, bár ismereteim tagadhatatlanul

hető a szerzői szándék, hát az ő esetében az. A traditionalisták tehát itt megalapozott érvekkel harcolhatnak a rendezői színházzal szemben, sőt, végső soron bármely, Wagner által le nem írt rendezői utasítást joggal kifogásolhatnak, mondván, a komponista mindent előírt, amit fontosnak tartott. Műveinek sérthetlensége olyannyira szentségnek számított, hogy a Wagner család – élén az özvegy Cosimával – elszánt küzdelmet folytatott már azért is, hogy a *Parsifal*t soha ne lehessen Bayreuthon kívül máshol előadni. Wagner még maga hirdetett harmincéves moratóriumot a darabra, de annak lejártá után azonnal sok helyütt be-

mutatták, Budapesten például már másnap. Wagnerék nem pusztá önzésből kardoskodtak a moratórium fenntartása mellett, hanem az *autentikus előadás* érdekében, mivel a *Parsifal* az egyetlen olyan zenemű, amely kifejezetten a Festspielhaus speciális akusztikájára íródott. S bár a *Parsifal*t végül nem sikerült örökre Bayreuthhoz kötni, az ősbemutató rendezéséhez fél évszázadon át nem nyúltak hozzá a Zöld Dombon. Amikor aztán 1934-ben az intendáns, Heinz Tietjen meghívta Alfred Roller díszlettervezőt egy megújított színpadkép kidolgozásához, önmagában a szándék is heves tiltakozást váltott ki a wagneriánusok körében.



FENT: Keith Warner bayreuthi Lohengrinje (1999)
BALRA: A bayreuthi Parsifal Stefan Herheim rendezésében (2008)

mittálódott a háború alatt. Mindenképpen változtatni kellett a Fesztivál túlélése érdekében. Ez ugyan doktriner szempontnak tűnhet, de a komponista unokái ihletett művészi invencióval újították meg a wagneri látványvilágot. Mindez korántsem ment nehézségek nélkül. A háború utáni újraindítás (1951) első bemutatóját, a később modellértékűnek tekintett *Parsifal*-rendezést, minden korábbinál nagyobb felzúdulás kísérte. A darab dirigense, Hans Knappertsbusch nemcsak a minimalista színpadkép miatt háborgott, de hiányolta a zárójelenetből a fehér galamb alá-

Ám a kőbe véssett előadói tradíció ügyének képviselői mostanra teljes vereséget szenvedtek az Ünnepi Játékokon. És ebben az a legkülönösebb, hogy éppen a hagyomány letéteményesei, Richard Wagner egyenes ági leszármazottai lettek azok, akik a feje tetejére állították a pátriárka koncepcióját. Először a két unoka, Wieland és Wolfgang Wagner az „új bayreuthi stílus” megteremtésével, majd legutóbb a dédunoka, Katharina Wagner a Regietheater egyik markáns híveként.

Megjegyzendő, hogy Wieland Wagner esztétikai forradalma annak idején nem kis mértékben politikai megfontolásból született. Azért szakított a romantikus színpadképpel, mert a náci propagandagépezet túlságosan is a saját szolgálatába állította a germán hőseszményt, és a Wagner család maga is kompro-

szállását, amit Wieland Wagner elhagyni szándékozott. Mivel a zeneszerző ezt a színpadi effektust is előírta, a karmester nem volt hajlandó enélkül vezényelni a művet. Végül kompromisszum született: csak olyan magasságig engedték le a makettgalambot, hogy Knappertsbusch még éppen láthatta a zenekari árokból, de a nézőtérén ülő publikum már nem. Egy évvel később Herbert von Karajan dobta be a törülközőt Wieland Wagner *Trisztán és Izolda*-rendezése miatt: „Wagner úr, új zenét kell írnia, ez nem illik ahhoz, amit a színpadon ábrázol”² – mondta a rendezőnek, és soha többet nem tért vissza Bayreuthba. Az új-

² Idézi Robert C. Bachmann: *Karajan. Megjegyzések egy karrierhez*. Budapest, Európa, 1990, 234.

bayreuthi stílus puritán díszletezése még hosszú ideig megosztotta a wagneriánusok táborát.

Wieland 1966-ban bekövetkezett, korai halála után testvére, a kevésbé invenciózus, ám remek szervező Wolfgang volt az, aki már nemcsak az új esztétikát, de a parafrázelt tartalmat is a színpadra engedte. 1976-ban a centenáriumi *Ring* rendezésére meghívta Patrice Chéreau-t, aki az ipari forradalom időszakába plántálta át a germán mítoszok és hősmondák világát, újabb tiltakozási hullámot provokálva ezzel. Legutóbb, 2007-ben pedig a dédunoka, Katharina – Wolfgang Wagner kijelölt örököséeként, még apja életében (és áldásával?) – vitte színre *A nürnbergi mesterdalnokok*at úgy, hogy már nem is mesterdalnokok, hanem „mesterpiktörök” versenyeztek egymással a színen, és ráadásul jó nagyot csavart a darab mondanivalóján. Nála felcserélődnek az értékek: a vaskalapos, maradi Beckmesser a történet folyamán „progresszív” figurává fejlődik, és erkölcsi értelemben felmagasztosulva kerül ki abból az ideológiai küzdelemből, amelyet a fokozatosan ízlésdiktátorrá avanszáló Hans Sachs és az öntörvényű művészből nívóttan celebbé züllő Stolzinger Walther párosával vív.

(Operát bárhol, bármikor)

Óhatatlanul felmerül a kérdés, hogy szabad-e ezt, és egyáltalán miért tűri el a közönség. Nem tűri. Pontosabban a közönség egy része nem tűri, míg a másik fele lelkesen ünnepel. Aki volt már Bayreuthban, tapasztalhatta az előadások végén felzúgó *bú!* (pfujolás) és *bravo!* (éljenzés) semmihez sem hasonlítható kakofóniáját. Az effajta élénk reakciók örvendetesen cáfolnak rá a hiedelemre, hogy az opera halott műfaj lenne.

Szokták azt is mondani, hogy az opera egyre csökkenő számú elit közönségre tarthat csak számot, és a rendezői átértelmezések tovább apasztják a rajongók táborát. Szerintem ez tévedés. Valójában soha ennyire nem volt még széles körű az opera élvezetének lehetősége, és feltehetően soha ilyen mértékben nem fogyasztottak operát, mint manapság. Nem arról van szó, mintha az operába járás olcsó mulatság lenne, de számos kezdeményezés célozza, hogy minél többen férhessenek az előadásokhoz. Hugue Gall, az Opéra Bastille igazgatója, miként egy alkalommal elmondta nekem, kifejezetten a népszórakoztatás intézményévé akarta tenni a Bastille-t, olyanná, ahol nincs *dress code*, olcsó a büfé, és az arra járók mintegy csak „beugranak megnézni egy-egy előadást”, akárha moziba mennének. És lám, 2006 óta a *Metropolitan Opera Live in HD* program szerte a világon élő közvetítéssel, high-tech mozikban teszi közkincsé a legfrissebb New York-i előadásokat. Manapság mind több operaház biztosít egyidejű utcai vetítéseket, az évadnyitókat gyakran televízióon lehet követni, Katharina Wagner pedig az interneten teszi elérhetővé a Bayreuthi Ünnepi Játékok egy-egy produkcióját. És túl a valós időben sugárzott előadásokon, ott vannak a felvételek milliói tévécsatornákon, videókon, DVD-ken, az interneten, amelyeket akár hordozható eszközökön lehet nézni, hallgatni, a jegyárakhoz képest igen olcsón, a YouTube-on pedig ingyen. Nem túlzás azt mondani, hogy manapság tér- és időkorlát nélkül bárki megte-

kinthet bármely operát és annak a különféle színpadra állításait.

A XIX. században egyetlen mód volt rá, ha valaki meg akart ismerni egy darabot: el kellett mennie oda, ahol éppen játszották. Vajon hányszori alkalmat, hány variációt tett ez lehetővé? Egyáltalán, lehetett-e igény a variációkra? Hányszor láthatta valaki a *Parsifalt*, mikor 1913-ig csak Bayreuthban lehetett megnézni? (Most tekintsünk el az 1904-ben „ellopott” amerikai sorozattól.) De még a kevésbé speciális, népszerű repertoárdarabok, sőt a szimfonikus művek esetén is igen korlátozott volt a zenefogyasztás lehetősége. A gramofonlemezek elterjedéséig még egy kerülő út létezett: a zongorakivonat. „Ahogy megszületett a *Trisztán* zongorakivonata – hódolatom, Bülow úr! –, felcsaptam wagneriánusnak” – írta Nietzsche az *Ecce homo*-ban,³ Hans von Bülow-nak, az ősbemutató karmesterének és a zongorakivonat elkészítőjének mondva köszönetet azért a fantasztikus lehetőségért, amely a zongorázni tudó polgárság számára létezett. A századforduló idejének nagy találmánya, a hangrögzítés és a fokozatosan mind jobb minőségű hangvisszaadás aztán igen komoly előrelépést jelentett ahhoz, hogy a zenei élményt az otthonunkban is bármikor megkaphassuk. Ez számomra egyébként ma sincsen másként – ha leginkább a zenében akarok elmélyedni, ezt otthon teszem, lemezjátszóval. Ám operába *legalább felerészben* a színházi megvalósításért megyek. És ha egy művet több alkalommal is megnézek, igénylem a rendezői invenciót. Egy kiváló produkcióra még csak-csak jegyet váltok két, esetleg három alkalommal, de egy közepesre már nem, mert új vizuális, új gondolati élményt szeretnék kapni. Ha komolyan vesszük a szerzői szándék „feltétlen tiszteletben tartására” vonatkozó óhajt, akkor csak egyféle előadás létezik jobb-rosszabb megvalósításban.

(Az autenticitás anakronizmusa)

Az úgynevezett „szerzői szándék” fetisizálását egyébként is anakronisztikusnak tartom. Zenében éppúgy, mint a rendezések terén. Minden tiszteletem a historikus zene kutatóinak és művelőinek, olykor magam is nagyon érdekesnek talállok egy-egy ilyen előadást, de nem gondolom, hogy csak az eredeti állapot rekonstrukciós kísérlete alapján lenne szabad a műveket előadni. És nemcsak azért, amire Pál Tamás is céloz írásában, hogy az esetek többségében csak talál-gathatunk arról, hogy miként is szólalt meg az „ősváltozat”, és egyáltalán lehet-e egyetlen ősváltozatról beszélni, hanem leginkább azért, amit Wilhelm Furtwängler fejtegetett idestova jó nyolcvan éve a barokk zene előadása kapcsán. „A régi zenekari létszámhoz mindenekelőtt meg kellene próbálnunk a régi helyiségeket is helyreállítani, a régi helyiségekkel együtt azonban lehetőleg mindjárt az akkori közönség »mentalitását« is [...] – írta már 1932-ben, amikor még egyáltalán nem követelték normaként a historikus előadásmódot. – Újra meg újra hangsúlyozzuk, mennyire más a mi fülünk, mint a régieké volt, mennyire mások az idegeink, a felfogóképességünk,

³ Friedrich Nietzsche: *Ecce homo*. Budapest, Göncöl, 1994, 45.



Smiller Katalin felvétele

A Xerxész Kovalik Balázs rendezésében (Magyar Állami Operaház)

mint Bach és Händel kortársaié.”⁴ Nem elegendő tehát a rekonstruált hangzásképre hivatkozni, figyelembe kellene venni a XX–XXI. század zajszennyezettségét a korábbi századokéhoz képest, és ennek megfelelően az ingerküszöb csökkenését is. És, egyáltalán, autentikus lehet-e egy térből, időből, szellemi közegből kiemelt előadás csak azért, mert a korabeli hangszereket és játékmódot megpróbálják újraalkotni? Autentikus lehet-e egy liturgikus rendből kiszakított mise? A *Máté-passió* megszólaltatása templom helyett koncertteremben, gyülekezet helyett laikus közönség előtt? Egy rokokó opera, amelynek mitológiai, erkölcsi, politikai utalásai óhatatlanul homályba vesznek a mai ember számára?

A színház – de minden művészet – mindig jelenkorú abban az értelemben, hogy a jelenkor közönségéhez szól, és a jelenkor közönsége azt érti meg belőle, amihez viszonyulni tud: legyen az morál, érzelem vagy látvány. Amit valamilyen formában a saját életére tud vonatkoztatni. Meggyőződésem, hogy az operának is aktuálisnak kell lennie, nem formalinban őrzött szertári tárgynak. Alig hiszem például, hogy Händel *Xerxészének* „eredeti formában történő előadását” érteni-élvezni tudná a mai publikum, és ezért tartom nagyszerűnek Kovalik Balázs többrétegű, átgondoltan aktualizált rendezését, és vele a recitativók ötletes, ma-

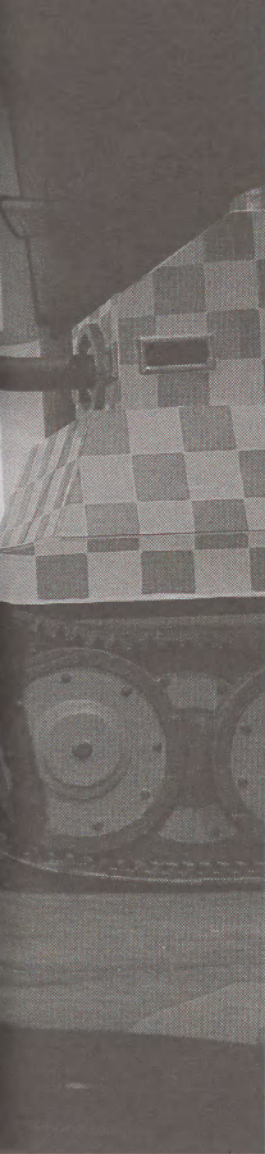
gyar nyelvű átköltését, amely a pesti Operában, 2009-ben oly’ szellemesen hozta közel a darabot.

Hogy a színrevitel mitől válhat fontossá, erre ma a legszélesebb skálán nyílik lehetőség, amelybe értelemszerűen beletartozik az is, hogy a historikusok korhűnek gondolt előadással próbálják szembesíteni saját korunkat. De az is, ha egy rendező szürreális látomással, netán minimál-előadással, *horribile dictu*, eklektikus eszköztárral igyekszik kihozni a mához szóló gondolati tartalmat a mű mélyrétegeiből. Nem a választott módszer, csakis a minőség számít, és ma – örüljünk neki – a rendezők nincsenek belekényszerítve egyetlen stílus vagy gondolatvilág Prokrusztész-ágyába.

(Új vizualitás)

Az a benyomásom egyébként, hogy a konzervatívnak mondott ízlés sem az eredeti „szerzői szándékot” kéri számon, hanem leginkább egyfajta romantikus-realista illusztrációt, bármely korban íródott is a darab. Az ósváltozat látványa az esetek többségében éppoly megütközést váltana ki többségükből, mint a „modernistának” hitt rendezések. És nem kell visszamenülnünk a barokkig, hogy ezt belássuk. Elegendő megnézni a Wagner és Verdi korának jelmezes szereplői-

⁴ Wilhelm Furtwängler: Megjegyzések a régi zene előadásához. 1932. In Wilhelm Furtwängler: *Zene és szó. Zenei és esztétikai írások. Diszkográfia*. Budapest, Q.E.D., [2002], 53.



ról készült fotókat! Mennyire karikatúraszerűen hatna egy ilyen színrevitel manapság! Különösen, ha hozzáképzeljük a korabeli gesztusrendszert, amelyről már Somssich Andor, a Cosima kori Bayreuth magyar krónikása is így ír: „A múlt század végén az akkor híres Solymossiféle szabadiskolában azt tanították, hogy a színjátszás meghatározott stereotip gesztusokból áll. Szerelem: előre, ijedtség: hátra, kajánság: balra, gyűlölet: jobbra. [...] Az énekes az úgynevezett nagy áriát a sűgőlyuk előtt, mintegy a közönségnek címezve énekelte el, egyik kezét a szívére téve, a másikat feltartva. Azután vad gesztusokkal rohant ki a színpad mögé, de csak azért, hogy azonnal visszatérjen, és a baretjtét fejéről levéve, meghatottan fogadja a nézők hódoló tapsát.”⁵

Az opera legalább harmadrészben látvány. Vizuális felfogóképességünk is folyamatosan változik, talán sokkal inkább, mint bármely más érzékelésünk. Évszázadokon keresztül ahhoz voltunk hozzászokva, hogy többé-kevésbé lineárisan kövessük az eseményeket. Így olvastunk, hallgattunk zenét, néztünk színdarabot. A számítógép grafikus felülete azonban megváltoztatja szokásainkat, és mindinkább előtérbe kerül a szinkronitás. A weboldalakon az információk általában nem vonal mentén, egymás után rendezetten tárulnak elénk, hanem síkbeli struktúra részeként, amelyekből kattintásokkal léphetünk a „harmadik dimenzióba”. Az interneten való tájékozódás során ablakokat nyitunk meg, teszünk félre, továbbállunk, visszatérünk. Különböző időből és térből származó információk kerülnek egymás mellé, alá, fölé, ahogy a legcélszerűbbnek gondoljuk a barangolást a virtuális térben. Sőt, az „olvasáshoz” bármikor párosíthatunk hanghatást, álló- és mozgóképeket. A mai fiatal generáció párhuzamosan több technikai eszközt is képes használni: fülhallgatón zenét hallgat, miközben esetleg fél szemmel a tévét nézi, az okostelefonnal pedig a facebookon kommentál eseményeket. Lehet ezt korunk pestisének tekinteni, de nem szabad figyelmen kívül hagyni, hogy a folyamszerűen „elmesélt régi mesék” sokkal kevésbé kötik le a megosztott figyelemre és a felgyorsult információbefogadásra trenírozott agyat.

A színház mindig is alkalmazkodott a kor vizualitásához. A képzőművészeti avantgárd megjelent a díszletekben, a mozgásban, a mozgófilm megoldásai visszahatottak a színi rendezésekre. Néhány éve láttam egy remek, orosz–német koprodukcióban készült *Hovanscsina*-előadást Münchenben. A rendező, Dmitrij Csernyakov a webes felület mintájára öt részre osztotta a színpadot a bonyolult cselekmény színhelyeinek megfeleltethetően, és szinte úgy váltogatta az ép-

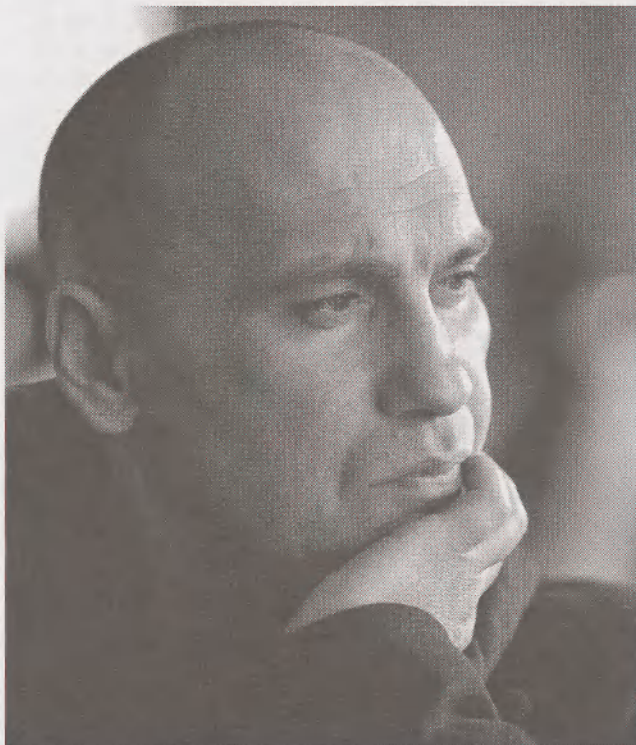
pen megidézendő jelenetet, ahogy az érintőképernyőn nyitunk ablakokat. És lám, ettől nem lett kuszább a történet, hanem érthetőbb és izgalmasabb. A modern színpadi technika képes rá, hogy bőven merítsen a filmes megoldásokból. Most nem elsősorban a projektorok alkalmazására gondolok, amelyek kétségkívül új távlatokat nyitnak meg a képi megjelenítés számára, hanem az „analóg” eszközökre. Stefan Herheim legutóbbi, bayreuthi *Parsifal*-rendezése tartalmi okokból ugyan nem tartozik a kedvenceim közé, de kétségkívül lenyűgözően használja a színpadot. Ahogy például a díszletelemek hirtelen megnövelésével a zoom illúzióját képes kelteni, vagy cirkuszi illuzionista módjára szereplőket a színről eltüntetni, visszavarázsolni. Christoph Schlingensiefel sokat vitatott *Parsifal*-ja ugyancsak tobzódott – szerintem túlságosan is – az ötletekben, monumentális kulturális kollázs, amelyben a tradicionális Afrikától a pop-arton át a sci-fi világáig mindent bevetett, a kortárs képzőművészet installációihoz tette hasonlatossá Wagner művét. Helmut Schörghofer úgynevezett „félíg szcenizált” *Ring*-előadása a MűPában különféle technikai és műfaji megoldásokat rétegelt egymásra: filmes jelekkel, animációval, pantomimmel, árny- és bábjátékkal többszörözte a stilizált színpadi mozgást. A budapesti Operaház a 3D-s mozikból ismert megoldást igyekezett bevonni egy *Kékszakállú*-rendezésbe, most mindegy, hogy milyen sikerrel. Nincs megállás.

Ebben az összetett vizuális világban azonban nemcsak a képek, de a gondolatok, jelek, szimbólumok, utalások és asszociációk is egymásra rétegződnek. Egy opera-előadás már nemcsak önmagát jelent(het)i, hanem annak okát is, amiért ma újra előadják, s ami nem feltétlenül esik egybe azzal, amiért a darabot annak idején megírták. De nem kell attól tartani, hogy elvesz az eredeti mondanivaló. Ami a *Don Giovanni*-ből ma számunkra megérthető, az egy ártértelemezett koncepcióval kölcsönhatásban is megérthető. Nincs igazából értelme feltenni a kérdést, hogy „szabad-e az új közönségnek másképp eljátszani egy operát, mint ahogy az meg van írva?”, mert – mint fentebb utaltam rá – gyakorlatilag mindenki számára hozzáférhető a hagyományos értelmezés is. Aki attól tart, hogy nem érti majd meg a történetet egy kortárs rendezésből, ma már nemcsak az *Operák könyvének* zanzáihoz fordulhat az alapismeretek megszerzése céljából. A rendezői színházzal az opera-élmény nem elvesz, hanem komplexebb lesz. Hogy sok a blöff, a bornírt megoldás, az erőltetett párhuzam? Hát persze. Ahogy vannak zseniális rendezők (zeneszerzők, írók, festők stb.), úgy vannak kevésbé ötletesek is, ráadásul egy tehetséges művésznek is lehet gyenge vagy csak rosszul kivitelezett ötlete. De nincs ez másként a tradicionális előadások esetében sem. Nemcsak Otto Schenk vagy Franco Zeffirelli kaliberű művészek állítottak színre zenés darabokat hagyományos díszletezéssel.

A mai színház nem akar pusztán az elmúlt korok szolgáloénya lenni.

⁵ Somssich Andor: *Harminc esztendő Bayreuthban*. Budapest, Rózsavölgyi, 1939, 10.

Beszélgetések a kritikáról



Schiller Katalin felvétele

HORVÁTH CSABA

– *Hogyan találkozott a kritikával?*

– A húsz évvel ezelőtti Sámánszínház előadásáról, a Magyar Évával közösen létrehozott *Ringató*ról és az általam koreografált *Duhaj*ról, amelyeket Székely Gábor Új Színházában mutattunk be, írt Molnár Gál Péter. Addig nem is voltam annak tudatában, hogy például akkoriban mindenki a hétfői *Népszabadságot* várja a hétfégi bemutatók után – számomra igazán akkor derült ki, hogy a színházi előadásokat jó esetben követi a kritika. Ez után az előadás után rólam mint koreográfusról és mint előadóról külön is írt MGP, mégpedig igen jól. De nem ezért volt nekem fontos ember, hanem mert kiemelkedő színvonalon művelte a hivatását: lényegében zenei etűdöket írt, a szigorúan szubjektív véleményét az általa jól kigyakorolt formába öntötte. Egész nap csörgött a telefonom, euforikus élmény volt – az első a kritikával kapcsolatban.

– *Ebben a sorozatban, nem volt egyetlen olyan beszélgetés sem, amelyben az ő neve ne hangzott volna el.*

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), Babarczy László és Sopsits Árpád (június), Cseke Péter és Jákfalvi Magdolna (július), Onodi Eszter és Bocskárdi László (július).

– Az érzéseit írta, eredeti funkciójaként kezelve a feladatát. Egy ilyen írás hat a közönségre – a kritika a színház és a közönség közötti kommunikációs csatorna. És látjuk, hogy változik. Amikor MGP csak a saját felületén tette közzé az írásait, ő sem ért már el ugyanolyan hatást, azóta pedig rohamosan alakul tovább a média. Ennek következtében például sok nem szakavatott ember is ír színházról, és ezek az írások a média mai jellegéből adódóan a hivatalos kritika mellé kerültek, ami nem éppen szerencsés az egész szakmára nézve. Másfelől persze nem baj, hogy ezeknek a változásoknak a révén nincs mindenki koncentrált hatalmi helyzetben, mert a sokszínűség gazdagságot eredményez.

– *Az rendben is van, hogy a kritikusok hatalmi szempontból már nem számítanak, de nem értem, amivel mindannyian továbbra is szembesülünk: hogy halálisan meg tudnak sértődni, akiről írunk.*

– A művészek érzékeny emberek, szoktuk mondogatni, de a művészeknek muszáj kitartónak is lenniük, a kritikussal szemben is. Rólam is írtatok, mondatok rosszat, persze, hogy rettentően fáj, de ha halom a hangsúlyokból, hogy az illető nem elemien gonosz, hanem valós kifogása van a munkámmal szemben, akkor már működik a kritika. Hogy aztán igazat adok-e neki vagy sem, az már a következő kérdés. Ha szerencsém van, és egy kritikus meglát valami lényegi dolgot, amit én képes vagyok megérteni az írásából, akkor figyelmeztetni tud a kritika. Ezért vagyunk egy szakma. Aki azt gondolja, hogy a kritikus azért dolgozik, hogy kellemetlenkedjen, az nem érti a saját szakmáját. Mi is folyamatosan változunk, és meg kell adni a kritikusnak is az esélyt, hogy változzon – nyilván nektek sem sikerül minden jól, ti is esendőek vagytok. Egy önkritikus művész is tud vérgis sértődni, ha úgy gondolja, márpedig nincs igaza az adott kritikusnak, de ezt egyszerűen meg kell tanulni ebben a szakmában kezelni.

– *Jelen helyzetekben mit vársz a kritikustól?*

– Ugyanazt, mint egy alkotótól. A kritikus egyik alapvető képessége kell legyen, hogy felismerje az igazit, és megkülönböztesse a jól mimelőtől – látszólag alig van különbség egy karizmatikus művész és egy közegét, az elvárásokat jól értő és kezelő, szakmailag felvértezett alkotó között. Jelentősége van, hogy egy kritikus hogyan nyilatkoztatja ki azt, amikor egy tehetséget nagyra tart – ugyanúgy megvan ennek a dramaturgiája, mint egy előadásnak. Érdekes módon bárki tehetségét a tehetséges emberek ismerik fel először. Vannak attitűdök, amelyek azonosak, akár színházcsinálóról, akár kritikusról van szó. Az egyik ilyen az alázat: a kritikusok is beleesnek abba a hibába, amelybe a művészek is, ha az egót teszi előre. Persze mindannyiunknak fontos az egónk, csak nem mind-

egy, hogy közben dolgozik-e az arányérzékünk. A legérdekesebb pedig az egymásra hatásunk: ha jól működik a szakma, akkor kölcsönösen tanítjuk egymást, és közben muszáj, hogy kérdéseink legyenek. Nincs ember, aki mindent tud, és mindenben tévedhetetlen. Ha sok kritika születik egy előadásról, és azok egy irányba mutatnak, az sokat jelent. Persze akad olyan is, aki felismerhetően azért ír rosszat egy sok kollégája által kedvelt előadásról, hogy kifejezze a különbözőségét, de ez már nem is arról az előadásról szól.

– *Tehát érzékenységet vársz a kritikustól, együttműködést, nyitottságot. Ezen túl pedig minél jobban értenünk kell a színházhoz.*

– Annak örül az ember, ha a kritikus a tehetségen túl meglátja a lényegét, a szakmunkát, de el tudom képzelni, mekkora munka évek, évtizedek után úgy beülni, hogy ne legyél érintett, ne befolyásoljanak – mert felteszem, ti is ezt várjátok el magatoktól – az előítéleteitek. Naivul hangzik talán, de minden előadás előtt csodát kell várnotok. Tudom, hogy a csoda viszonylag ritkán jön el, de ha ti tisztességesen dolgoztok, akkor mégis így ültök be egy színházba. Ha rettentő nehéz, szinte lehetetlen, akkor is, mert így előfordulhat, hogy meglepődtek. Képesnek kell maradnotok a meglepődésre. Azért mondom el egyébként, hogy mit várok a kritikától, mert bár attól még lehet előadásokat játszani, ha senki nem ír rólunk, de úgy gondolom, kritika nélkül nincs színház – mert akkor nincs közeg, nincs szakma –, ezért sem várok mást a kritikától, mint az alkotóktól. Nincs mű befogadó nélkül. Minek csinálnék színházat, ha senki nem kíváncsi rá? A közönség nagyon fontos, szokás is erre hivatkozni, de ebben az értelemben nem felelős: rajong, vagy elutasít, de nem elemez. A kritikus tudja, hogy amit állít, annak jelentősége van. Világéletemben viszolyogtam attól, hogy magyarázzam a munkámat. Nem mintha nem tudnék a magam ösztönösségéről, tudatosságáról értekezni, ami manapság a siker kulcsa – aki értelmesen és médiaképesen kommunikál, aki tudatosan stílust kreál a munkájából, az előbbre jut –, de engem ez nem érdekel. Azért dolgozom azokkal, ott és úgy, ahogy szeretnék, mert az érdekel. Lehet, hogy ez túl egyszerű, de én a munkám által akarok megszólalni. Egy alkotó szellemisége nem attól születik meg, hogy ügyesen megcsinálja magát – éppen a kritikustól várom, hogy jól lássa meg, amit csinálok, és meg tudja ítélni, mit ér, mert a kritikust érdekli a színház, saszeme van, érti, mit lát, és le is tudja írni. De ez a viszony soha nem lesz harmonikus, mert érzékenységnél fogva igazságtalanok vagyunk, meglehet, kölcsönösen. Ez egy indulatos, érzelmes, szenvedélyes viszony, és ez jól is van így, hiszen tétre játszunk.

– *Mostanában élő probléma, ha például nézek egy független előadást, hogyan beszéljek, ha a látványvilágáról akarok mondani valamit. Kérdés, hogy mitől nem működik egy jelmez, mitől ronda egy tér, összefügg-e ez a színházcsinálók nincstelenségével.*

– Hát persze, hogy az ember megértő ilyen helyzetben, de a kritika nem beszélhet szociális alapon. Tudjuk, egy drága díszlet, jelmez ugyanúgy lehet jó vagy rossz, ahogy egy olcsó is, nyilvánvaló azonban, hogy egy színház komplexitása hiányt szenved, ha folyton toldozott-foldozott anyagokból kell dolgoznia. Szóval muszáj

ehhez valamelyest asszimilálódni, megtanulni a szegénységen belül is megkülönböztetni a vizualitást. Ha jól működik a kritika, akkor ebben részvételteljesen tud differenciálni, miközben a lényegi állításaiban kegyetlenül pontos, ami által akár kimondja egyesek alkalmatlanságát is. Mindezzel az egész szakmának használ.

– *Egyesek szerint létezik egy illemszabály, amit én például teljesen értelmetlennek tartok, éppenséggel önző okokból: állítólag nem illik a művészeknek reflektálni a kritikára. Én megtiszteltetésnek veszem, ha valaki komolyan veszi, amit írtam, akkor is, mondjuk, ha szándékosan átnéz rajtam, bár jobban örülnék, ha elmondaná, mit gondol: én tanulhatnék belőle, neki pedig legközelebb egy kicsivel felkészültebb kritikusa lenne. Azt látom, és ezekből a beszélgetésekből is ez derül ki, hogy a színházcsinálók többsége távol akarja tartani magától azokat, akik írnak a munkájukról. Sokan mondták, hogy nem attól lesz valaki jó kritikus, ha belelát a színházcsinálók munkájába. Még az sem kizárt, hogy ennek a többségnek igaza van. Mondjuk, nincsen kipróbálva.*

– Ez egy személyes viszonyrendszer lehet. Én sem szeretném, ha bárki beülne a próbáimra, csak mert kritikus. Akiben megbízom, azt persze beengedem. És abban a kritikusban bízom meg, aki komolyan veszi azt, hogy része a színháznak, aki személyesen szeretné, hogy a magyar színház jobb legyen a munkája által is, akinek rang, hogy ebben részt vesz, akinek ez hivatása, nemcsak kellemes vagy kellemetlen időtöltése – de ezt nekem kell tudnom, ez egy kölcsönös bizalmi helyzet. Gondolom, te sem akarsz bármilyen próbára beülni. Jó esetben felismerjük egymás kvalitásait: ezért nem mindegy, hogy ki mit ír egy előadásomról – mert vannak szerencsére eltérések, ha általánosságban beszélünk is a kritikusról. Számomra többnyire például kiderül akár két negatív kritikából is, hogy egyikük az ürügyet keresi, hogy rosszat írhasson, a másiknak pedig az általa tárgyalt okok miatt nem tetszik. Így átéltem már azt is, hogy egy kritikus, aki engem – mármint művészként – nem szeret, de éppen a szakmai alázata, a profizmus miatt meglátta, hogy az adott előadásom jó, és akkor megírta azt, felülemelkedve a személyes antipátiáján.

PEROVICS ZOLTÁN

– *Hogyan kerülnek a Metanoia Artopédia társulatába az alkotók?*

– Megtaláljuk egymást. Találkozom emberekkel, lehet, hogy valaki nem is beszél folyékonyan, de ahogy elmondja azt a két mondatot, pontosan amiatt, ahogy az a szöveg általa megszólal, egyértelművé teszi, hogy igen, dolgoznunk kell együtt, és az is világos, hogy tanulhatunk egymástól. Az a színházi norma rendben is van, hogy a színész beszéljen érthetően, hiszen a nézőnek meg kell értenie a szöveget. Ám az életben senki sem beszél túlművelt, túlképzett hangon, és a roncsolt beszédmódnak olyan drámai ereje és igazsága van, ami kikerülhetetlen, annak is ott a helye. Ezzel kapcsolatban érdemes Jeles András Monteverdi Bir-kózókörrel készített előadásait sorban szemügyre

venni, hiszen kimerítően sok kutatást és felfedezést tettek a hiteles emberi megszólalás tekintetében is.

– *Mi is, ahogy mondd, az emberséget keressük nézőként a színházban, de az elég nehezen beazonosítható, egy kritikában pedig nehezen leírható, nehezen bizonyítható dolog. Az ember, mondjuk, érzi, hogy valami szíven üti, tegyük fel, úgy, hogy a tetten érhető, elemezhető esztétikum mellett felismerem a játszó emberségét – de kérdés, ezt hogyan lehet leírni, és hogyan lehet a hiányát számon kérni. Nekem képtelenül nehéznek tűnik néha ez a feladat, mert amikor vitatkozunk egy előadásban, akkor ha nem is ezt a kifejezést használjuk, éppen ilyesmiről beszélünk: egyikünk szerint van, a másikunk szerint nincs. Az érzéseim igazát nem lehet bizonyítani, márpedig a nézőnek talán ez a legfontosabb egy előadásban.*

– Valóban előfordul, hogy az ember éppen a tudatosságával gátolja meg magát abban, hogy tényleg megértse valamit. Úgy látom egyébként, a férfiaknak behozhatatlan hátrányuk van e téren a nőkkel szemben. De nem tudom, mit tehet ez ügyben a kritika. Az érzéssel persze vigyázni kell, manapság ugyanis szinte mindenki hatni akar, gyakran akár úgy is, hogy semmi mondanivalója nincs.

– Nyilván előadás közben is érzékelitek, hogyan reagál a közönség – mielőtt még szóban elmondanák a nézők.

– Igen, előfordult, hogy nagyon dicsérték az előadást, de mi tudtuk, hogy az nem jött létre, nem sikerült.

– *Mi az, hogy nem sikerült?*

– Nem történt meg. A színházcsinálók és a nézők közös elementáris öröme, ami átitatódik azzal a megrendült tiszta érzéssel és felismeréssel, amely a katarzis előjele.

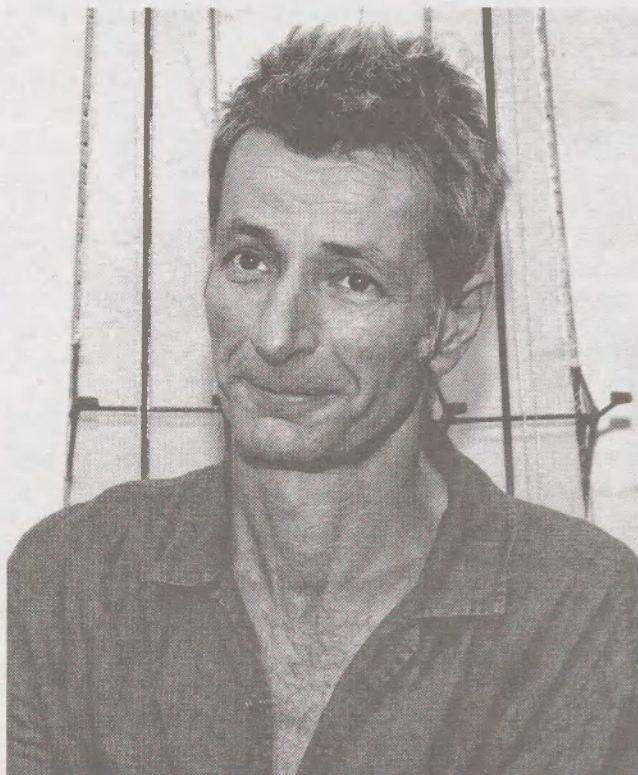
– *Az érzéseken túl rengeteg részlettel kell tisztában lennie a kritikusnak, hogy kompetensen beszéljen az előadásról. De az ember elfelejt, nem figyel meg elég jól részleteket. Zavar, ha valaki utólag kérdez meg ilyesmiről?*

– Egyáltalán nem. Az előadásnak nyilván lehetnek olyan részletei, amiket nem sikerül megjegyeznie a kritikusnak, az is előfordulhat, hogy olyasmi homályosul el az emlékezetében, amit pedig fontos lenne felidéznie azért, hogy az előadás olvasatát ne hiányosan vagy egyoldalúan közvetítse. Ezért teljesen normálisnak tartom, hogy ha valaki nem pontosan emlékszik arra, amit mégsem szeretne megemlítenül hagyni, megkérdezze tőlem, és én segítek pontosítva felidézni. A kritikus abszolút felelős azért, hogy mit emel ki, mit hallgat el, és hogy merre tolja a hangsúlyt, egyáltalán hogyan számol be egy színházi eseményről.

– *Miért tartják a színházcsinálók gyakran rosszindulatúnak a kritikusokat?*

– Nem tudom. Ma az újságírók egyre kevésbé függetlenek a politikától, hovatartozásuk miatt esetleg előítéleteik vannak, vagy aszerint ítélik meg a színházcsinálók tevékenységét. Ez nem egyértelmű, de mindenkinek megvan a saját története. Ha például nekünk politikai erőkhöz köthető emberek akarnának színházat adni, nem fogadnám el. Az ember vagy független, vagy nem.

– *Az előadásaitokról, különösen a lakásshínháziakról másképp kell írni, mint egy kőszínházi előadásról, mert ti is mást vártok a nézőtől. Nehezebb is talán, mert kevésbé ismert annak a fajta színháznak az előképe, amihez képest a ti munkáitokról lehet beszélni.*



Tóth Balázs Zoltán felvétele

– Szeretnék egy tévedést eloszlatni: mi soha nem akartunk lakástérben előadásokat létrehozni. Egyszerűen nem volt olyan helyünk, ahol kísérletezhettünk volna, 1990 és 1996 között mégis nagylélegzetű, vizuálisan is több szinten építkező, bonyolult térszerkezetű előadásokat hozhattunk létre a szegedi Bálint Sándor Művelődési Házban. Később csak lakástérben folytathattuk a munkát. A lehetetlen helyzeteknek is van pozitív eredményük – az ugyanis, hogy laboratóriumi körülményeket alakítottunk ki a lakásban: így jött létre az Artopéd Műterem is. Mindent kitaláltunk hozzá, új fénydramaturgiát, miniatűr lelátót, kozmikus perspektívát, hárttyát, újabb installációkat, és így tovább. Ez a hely, ez a helyzet a nézőt is megváltoztatja, más törvényszerűségek lépnek ott életbe, ezért az emberek is másképpen viselkednek. Nincsenek elvárásaim a nézőtől, ismeretlenül is tisztelem mindenkit az az emberi lényt, aki viszont megtisztel jelenlétével, figyelmével, esetleg véleményével is. Talán annyit szeretnék csupán, hogy aki bejön, legyen nyitott, és ne csodálkozzon azon, ha esetleg megfosztjuk azoktól a nem kötelező, mégis mélyen rögzült színházi szokásoktól, hogy például tapsoljon az előadás végén. Bár ez sem igaz: ha akar, tapsolhat, legfeljebb így minősíti a helyzetet vagy önmagát, ha mégis az derül ki számára, hogy éppen nincs ott helye a tapsnak. Jó esetben egy előadásban minden néző azt olvassa, ami ott történik, amivel együtt időzik, függetlenül attól, hogy éppen milyen térben vagyunk – lakásban vagy másutt. Az azzal együtt időző ismeretlen tanúnak – hiszen nincs garancia arra, hogy később exponálja magát – ugyanúgy van, lehet olvasata, ahogy a kritikusnak, és ugyanúgy el is mondhatja azt – legfeljebb kisebb nyilvánosság előtt. Az ő felelősségtudata ugyanúgy megvan, vagy nincs meg, ahogy a kritikusnak, függetlenül attól, hogy kevesebb emberrel osztja meg az előadással kapcsolatban kialakított véle-

ményét. Ahogy az előadásnak, úgy az arról szóló kritikának, véleménynek is van következménye, természetesen a hallgatásnak is. Az igazságot sem eltitkolni, hanem közvetíteni kell, éppen azért, mert az felvilágosít. Ami pedig az előképet illeti, nagyon erős hatást gyakorolt rám Szabó Lajos és Hamvas Béla szellemi hagyatéka, mindkettejük emberi magatartása, Weöres Sándornak nem csupán a költészete, de magához a költészethez való viszonyulása, Jeles András írásai, nyilatkozatai, filmjei, színházi rendezései, emberi és alkotói magatartása, illetve Halász Péter előadásai közül elsősorban *A sisakkészítő gyönyörű felesége* című, nagymamájáról szóló munkája. És folytathatnám Artaud-val, Tadeusz Kantorral, Van Goghgal, éveken át rendszeresen forgattam a Bibliát, az Apokrifeket, haszid, szúfi, zen és taoista szövegeket, hiszen a metanoia mint elementáris, az egész lényt velejéig átjáró megújító, megváltoztató fordulat a legfontosabb meditációs objektumot jelentette számomra akkoriban, abban az értelemben is, ahogy azzal az elmúlt két évezredben visszaéltek. Jó ideje visszatérő meditációs objektum számomra Szabó Lajosnak a Mammon természetrajzáról szóló tanulmánya is, amit képzeletben gyakran összekapcsolok Erdély Miklós *Bújtatott zöld* című environmentjével. Éppen írok is erről a különös kapcsolódásról a *Haszontalan szövegek gyűjteménye* sorozatban. Erdély Miklós munkái, kutatásai, felismerései rendkívül szerteágazóak, lenyűgözőek és inspirálóak. Az 1977-ben a budaörsi művelődési házban *Bújtatott zöld* címmel megrendezett egyszeri kiállításán például volt egy két méter átmérőjű tiszta fehér kör, amelyet a ház padlóját borító széna vett körül. A kiállítás látogatói gyakran rámentek erre a fehér körre, rárugdalták, behordták a szénát, amit Erdély Miklós egy megtoldott nyelvű seprűvel sepregetett le, hogy a kör mindig tisztán maradjon. A kiállítás bezárásakor hozatott egy csacsit, hogy legeljen. A csacsit nem lehetett rávenni, hogy rámenjen erre a körre. Ösztönös intelligenciájával megérezte, tiszteletben tartotta azt a transzcendens közeget, amelyen az emberek egyszerűen átsétáltak, feltehetően nem is érzékelve azt.

– Ez nagyon szép. A kritikusnak muszáj belekerülnie egy előadás kínálta helyzetbe, s figyelnie, hogy legalább a körön ne menjen át. Csakhogy nem kerül mindig bele, vagy ha túlságosan belekerül, máris olyan személyes viszonyt alakít ki, ami megzavarhatja az elfogulatlanságot – amit a kritikától sokan és joggal elvárnak.

– Az jó, ha személyesen foglal állást, illetve érvel valami mellett a kritikus. Hiszen hogyan is lehetne másképpen. Ha ott valóban történik valami a térben, akkor a kritikusban az embert érinti meg az a valami, és nem fordítva. Az ember az, aki a kritikát írja, személyes érintettségében, ha létrejött ilyen érintettség, ha nem, akkor anélkül. A színházat csak szakmaként művelők hiába művelik munkaidőben, intézményszerűen, amit egyébként magamról nem tudok elképzelni, mert képtelen lennék, hiszen értelmetlennek és lelketlennek tartanám másfél hónaponként menetrendszerűen és üzemszerűen teljesíteni. Ha egy Shakespeare-drámát rendez meg valaki „az eredeti szöveget, drámát alázatosan követve”, akkor is ott

a személyesség, ott a rendező olvasata, koncepciója, illetve az, amit általa kínál. Sok rendezést gyakran éppen a szöveg ment meg, mert a szerző annyira erős, azt legalább nem tudta tönkretenni. Persze azt is képesek húzni, áramvonalassá herélni, arra hivatkozva, hogy így fogyaszthatóbb a mai modern lélek számára. Vagy nincsen szándékuk, vagy nincsenek eléggé tisztában a szöveg lehetőségeivel, sem annak keletkezési körülményeivel, így nem is alakul ki személyes viszonyuk azzal, hogy itt és most hogyan is szólalhatna meg az hitelesen. A magunk rendszertelen rendszerének megvan az a szabadsága, hogy eljussunk ehhez a személyes viszonyhoz, személyes olvasathoz, és eljuttassuk ezt azokhoz is, akik bejönnek a színházunkba. Igaz, a mi esetünkben minden drámai szöveggé válhat, még egy szerződés vagy használati utasítás is. Tudom, miről beszélek, alkatomnál fogva, még ha meg is mondhatnám, sem mondom meg a frankót, még a végén leszakadna az égboltozat, nem is zárom le az előadást, sem boldog, sem boldogtalan véggel, hogyan is zárnám le azt, amiben nyakig benne vagyunk... A nézőnek is legyen ezzel dolga, hiszen ott van az a meghívott aktivitás, ami a tapsra nem elfecsérelt energiában felsűrűsödik. A kritikus pedig beszéljen a látottak, hallottak következményeként átélte, felváltaltan személyes mozzanatokról. Ha nem ért egyet azzal, amit látott, úgy azt írja meg, és vállalja a vitát a számára fals vagy hamis kritikával szemben is. Ne idézze úgy az előadás szövegét, ahogy az az előadásban nem hangzott el, továbbá ne változtassa meg az elhangzó mondatok jelentését, hiszen bizonyára számára is fontos, hogy ne egy másik, nem is létező előadásról írjon. Ez persze nem az én elvárásom, hanem feltételezem, ez minden kritikus magával kapcsolatos elvárása.

– A nemtetszésnek persze igen sok oka lehet. Ha, mondjuk, a megszokotthoz képest egészen más eszközökkel dolgozó vagy csak sokkal hosszabb előadást csinál valaki, már nagy kockázatot vállal. A kőszínházakban most például van olyan tendencia – állítólag a nézői elvárások miatt –, hogy kompakt másfél órás előadások készüljenek, amit nyilván ugyanúgy meg lehet csinálni jól és rosszul, mint több felvonásban, hosszan. Ti ugyancsak érzékelitek a közönség ilyen irányú változását?

– Nem. Azért mondom ezt ilyen bizonyosan, mert mindig kapunk visszajelzéseket azoktól is, akik maradnak, és beszélgetni akarnak velünk az előadások után. Az emberek továbbra is szeretnék olyan előadással, olyan színházi eseménnyel találkozni, ahol nincsenek átvágva, ahol nincsenek kiszolgálva, ahol meglepetések érik, ahol érzik, hogy helyükre kerülnek a dolgok. Lényegtelen, hogy az nyolcórás, vagy másfél, ha az rendben van. A színházban nem kell kiszolgálni a közönséget, mert a színházat nem a közönség ízlése határozza meg. Ez csak feltételezés, hiszen ahány ember, annyi ízlés. Ezt azok találták ki, akik nézettséget, bevételt akarnak, mindegy, milyen áron.

AZ INTERJÚKAT KÉSZÍTETTE:
PROICS LILLA

Török Ákos – Turbuly Lilla

Test – tér – képek

A MEZTELEN TEST HÓD ADRIENN KÉT KOREOGRÁFIÁJÁBAN

Testképek a társművészetekben

Legyen szó írásról, képről vagy mozgásról, a meztelen test a kortárs művészet megkerülhetetlen témájává és újraértelmezendő, újra felfedezendő területévé vált. Valamit ugyanis a művészetnek is kezdenie kellett a korábbiakhoz képest számítógépi közelségbe került „testpiaccal” vagy éppen a test reklámhordozóvá válásával. A nagyközönség ingerküszöbét ezek a művészi törekvések ritkán érték el, ahhoz legalább az kellett, hogy például Nagy Kriszta Tyereskova fehérneműs óriásplakáton hirdesse kortárs festőművész voltát. Hogy a test iránti kíváncsiság – főleg ha valamilyen borzongató, extrém formában jelenik meg – mekkora, azt jelzi, hogy nálunk is nagy sikert arattak azok a számos etikai vonatkozást is felvető anatómiai vándorkiállítások, a *Bodies I–II.* és a *The Human Body*,¹ amelyeken preparált emberi testeket láthattak az érdeklődők.

Az utóbbi évtizedben a test megjelenítése a kortárs irodalomban is központi, már-már megkerülhetetlen témává vált. E folyamat egyik kiindulópontja Nádas Péter *Párhuzamos történetek* (2005) című műve volt, amelyben a szexualitásról és a testről való beszéd a regényfolyam egyik meghatározó jellemzője.² Ugyanebben az évben jelent meg az *Éjszakai állatkert* című antológia, amely a témáról szóló, női nézőpontú alkotások születésének adott lendületet. Ezt a sort folytatta két évvel később a sorozat második kötete, a *Szomjas oázis* is.³ A számos példa közül még egyet említünk: Tóth Krisztina *Pixel* című novelláskötetét, amelyben az egyes testrészekről szóló írások adnak ki egy, a novellák közötti számos kapcsolódási pontból összeállított szövegtestet.⁴ Akár a többi felhozott példában, a test

legtöbbször itt sem önmagában, hanem a szexualitás vagy a betegség, öregség hordozójaként jelenik meg.

A meztelen test az ókort követően jellemzően női testként volt jelen a művészetekben, így a képzőművészetben is, mégpedig úgy, ahogy a férfi alkotók látták. Ez az uralkodó nézőpont azonban az utóbbi száz évben megkérdőjeleződött. A változás képzőművészeti lenyomatának is volt tekinthető idén tavasszal *A meztelen férfi* címet viselő kiállítás, amely nagyjából a linzi LENTOS Kunstmuseum anyagából készült, a tárlnak helyet adó Ludwig Múzeum együttműködésével. Bár a kiállításnak csak egyik fejezete viselte a *Női tekintet* címet, a reklámkampányából, videoajánlójából⁵ és magából az egész tárlatból is az tűnt ki, hogy elsősorban nőknek szánták ezt a női nézőpontot kiemelt irányként kezelő válogatást. Az összeállítás az utóbbi száz év anyagából készült, s Egon Schiele és Kernstok Károly képei éppúgy szerepeltek benne, mint Keith Hering, Koncz András vagy Annie Leibovitz munkái. A nagy távolságokat a kiállítás tartalmi szempontjai voltak hivatottak áthidalni, a cél ugyanis annak bemutatása volt, hogy milyen változásokon ment keresztül a férfiak társadalmi szerepe és identitása. Ami témánk szempontjából érdekes: a tárlat tematizálta a férfitest és a férfimeztelenség egyes aspektusait (a hős-szerep erodálódását, a nemek közötti határvonalak viszonylagossá válását, a szenvedés, öregedés megjelenítését, a nemi szerv tabu voltát és annak feloldását, a férfitestet mint a vágy tárgyát stb.), és az adott mondanó illusztrációjaként tekintett a műalkotásra.

Leéptített konvenciók

A képzőművészethez képest a táncművészet, a jelen időben előttünk mozgó ember művészete az ember-test kultúrtörténetében a táncnak különleges státust biztosít. Burkoljanak egy táncelőadást akár zenével és fényekkel az illúzió sejtelmébe, legyen akár a végtelenig absztrakt, kapcsolata az emberi fizikummal és vele a hozzászólás a konkrét embertesthez mindenképpen megmarad.

Hód Adrienn két legutóbbi koreográfiáját, az *Ahogy azt az apám elképzelte* (2012) és a *Pirkad* (2013) címűt éppen abból a szempontból szeretnénk értelmezni, hogy miként szólnak hozzá ehhez a konkrét embertesthez.

Anélkül, hogy a teljes alkotói pályáivet megrajzolnánk, Hód Adrienn koreográfusi munkái közül több szempontból is idekíváncozik a 2011-ben bemutatott *Basse danse* című darab. Mind a hazai, mind a nemzet-

¹ A *Bodies I.* kiállítást 2008-ban több mint ötszáz ezer ember látta a VAM Design Centerben Ugyanitt volt látható 2012-ben a *Bodies II.*, a *The Human Body* kiállítást szintén kétszer, 2008-ban és 2012-ben mutatták be Budapesten, a Váci 1 Üzletházban.

² Margócsy István így ír erről: „Nádas végtelen és nemes radikalitással, a társadalmi nyilvánosság tabuit és nyelvi korlátait tökéletesen ignorálva, oly természetességgel vonja be a szexualitást az általa ábrázolt több életterület közé, hogy az bizonyára forradalminak tekinthető.” <http://nadas.irolap.hu/hu/margocsy-istvan-nadas-peter-parhuzamos-tortenetek>

³ *Éjszakai állatkert – Antológia a női szexualitásról.* Szerkesztette Forgács Zsuzsa Bruria – Gordon Agáta – Bódis Kriszta. Jonathan Miller Kft./Artizánok, 2005. *Szomjas oázis – Antológia a női testről.* Szerkesztette Forgács Zsuzsa. Jaffa Kiadó, 2007.

⁴ Tóth Krisztina: *Pixel.* Magvető, 2011.

⁵ <http://www.youtube.com/watch?v=GQoaMb36L1s>

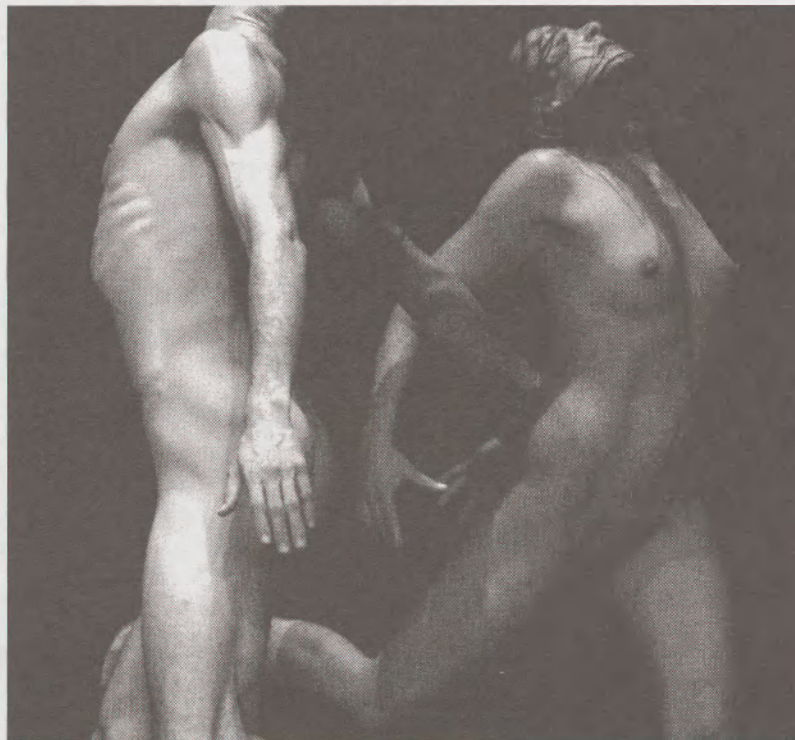
közi elismerése (Lábán Rudolf-díj, illetve a darab beválasztása az év húsz legjobb előadása közé, az Aerowaves kortárs táncfesztiválra) jelzésértékű. Kézzel fogható, füllel és szemmel is érzékelhető eredménye mindannak a formanyelvkeresésnek, amelynek az utóbbi évek előadásai (a *Kapcsolódjunk és bőmböltessük!* két része, a *Supra hits*, a *Mindennap rutin*-sorozat darabjai) olyan állomásai voltak, amelyeket alapvetően elfogadó attitűdje mellett is helyenként fanyalogva fogadott a kritika. A táncszínházi konvenciók tudatos leépítése, a meghatározott strukturális pontokon rögzített mozgásos improvizáció, a következetes munka a hasonló szerkesztésű élőzenei (és élő zenészi) jelenléttel ezen a ponton rátalált valamire. A *Basse danse* túlért az önmagában is néha izgalmas tartalmakat szülő, máskor kétséges hozadékú eszköztáron, a pusztá alkotói formán. Az *Ahogy azt az apám elképzelte* a *Basse danse* rátalálása mentén a konvencióktól való felszabadulás lemeztelenítő tettebe a ruhákból való kivetkőzés meztelenségét vonta bele. Hogy ezt eszközként, célként, formaként és/vagy tartalomként tette, az előadással kapcsolatban feltehető fontos kérdések egyike.

II/1. Ahogy azt az apám elképzelte

A korábban az alkotásban táncosként részt vevő Marco Torrice most koreográfusként, Molnár Csaba koreográfusként és táncosként is szerepet vállalt az előadás létrejöttében. Elmondásuk alapján a közös munkába Torrice a testtudat tágitásának, Molnár a kint és a bent kettősének kérdését hozta be, míg Hódot a megmozduló test többértelműsége, a *mit látunk?* kérdés megválaszolatlanlansága foglalkoztatta. Közös kiindulópontjuk az a gondolat volt, hogy minden történés eredetpontja a megmozdulás. Eredménye pedig a mozdulat és a mozdulatokban kódolt történések leplek nélküli megmutatása.⁶ A kérdés az, hogy az így megcélzott meztelenség igazság, vagy csupán egy újabb, még rafináltabb öltözet-e.

Az előadásban az első leleplezés nem a testé, hanem a nézőé. A táncosok a legváratlanabb pillanatban harapják el a civil és a jól képzett lét határvonalát rendre oda-vissza átlépő mozdulatsoraikat, és ilyenkor hol többen, de legalább egyikük kinéz a színpadi helyzetből. Ezek a privát hangulatú tekintetek azonban, amelyek a táncosok előadó és a nézőtérén ülők néző voltát egyként leplezik le, nem pusztán leépítenek a játéktér köré húzott falak hagyományából. Nehezen dönthető el, hogy a ránk irányított tekintetek szóródnak-e a pusztá tudomásulvételről a kihívó vizslatásig, vagy éppen a mi érzetünk szóródik így, a nézett néző egy minősített esetét hozva ezzel létre. Ez nem a színházi alaphelyzet egyszeri – és ezzel az előadás egészére vonatkozó – leleplezése, és még csak nem is olyan, mint amikor a befogadót a folyamatos megvilágítás gesztusa hozza helyzetbe. A befogadó és az előadó közötti kapcsolat itt nem csupán utalásszerűen változik meg: a nézés és a látottság (az előadás első felében jellemzőbb) folyamatos közössége az *Ahogy azt az apám elképzelte* egyik legerősebb történése.

⁶ Fehér Anna Magda interjúja Hód Adriennel itt olvasható: http://fidelio.hu/tanc/interju/hod_adrienn_a_megnevezhetetlen_mozdulatok_erdekelnek



Jelenet a Pirkad című előadásból

A koreográfia a zenéből is kivetkőzik. A néhány másodpercnyi zenei hangzások, amelyek talán ha hét-szer-nyolcszor szólalnak meg az előadás során, sejtlen jelentéstöbbletet adnak a színpadon történetekhez, miközben egy struktúra képzetét is keltik. A teret nyert csendből – csoszsanásokkal a padlón, az egymásnak ütődések zajával, minden erősebb lélegzetvétellel – már az embertest hallatszik ki.

Az előadás második felében a táncosok eleinte szinte észrevétlenül, majd egyre nyilvánvalóbban kezdik lebontani maguk körül a teret is. Hol a függönyökbe gabalyodnak bele, hol a padló alá bújnak, a végére gyakorlatilag a feje tetejére állítják a MU Színház táncterét, mindezt pedig játékosan, néha kifejezetten humorosan teszik.

A négy táncos sokáig magában mozog, lassan, ráérősen, hétköznapi mozdulatokból építkezve, hol bekapcsolódva a mozgásba, hol leállva. Mintha nagyobb részt improvizálnának, de amikor felvételtől visszanezünk egy másik előadást, kiderül, hogy ez csak látszat, a koreográfia zömében rögzített elemekből áll össze. Egyedüllétük ellenére egymásról folyamatosan tudomással bíró közösségként léteznek. (A darab lezárásakor egymásra nézésekkel tudatosítják ezt a közösséget.) Mindeközben hol egyikükről, hol másikukról kerül le egyik vagy másik ruhadarab, van, hogy csak egyvalaki meztelen, ő is csak félig, van, hogy többen. Olyanok ezek a levetkőzések, mintha valami varázsszemüveggel beláthatnánk a ruha alá. Mintha a koreográfia elérné, hogy semmi sem változik meg attól, hogy a táncos meztelenre vetkőzik-e vagy sem, így amikor meztelenebb, akkor egyszerűen csak azt láthatjuk, amit máskor nem: hogy milyen a teste a ruha alatt „működés” közben, szőröstül-bőröstül-inastul. Ebből következően ezek a levetkőzések szinte teljesen

kizárják az erotikát. A meztelenség, a ruhák elhagyása itt, úgy tűnik, eszköz, nem pedig tartalom.

II/2. Pirkad

Mindazt, amit az előző előadásban Hód Adrienn elkezdett, a *Pirkad*-ban folytatja, bizonyos tekintetben pedig egészen a lehetséges végpontig viszi. Míg ott a lemeztelenedés és a lemeztelenítés gesztusa fokozatosan ment végbe, itt úgy kezdődik az előadás, hogy ugyanaz a négy táncos bejön a táncterre, aztán a négy sarokba mennek, és levetik a ruhájukat. Mindeközben a tér már maga is „meztelen”, vagyis a Trafó színpadából úgy szakítottak ki egy négyszöget, hogy azt mi, nézők üljük körbe, az oldalfalak mellett egy sorban, az eredeti nézőtérén és a színpad hátsó falánál pedig többen. Így a táncosok mintha egy ringben mozognának, ahol minden oldalról látjuk őket, sokszor egészen közelről. Itt is végig megvilágított térben ülünk, s nem bújhatunk el a „mi ruhában ülve látjuk, hogy ti meztelenek vagytok” szituáció elől. Ráadásul az előadás első részében nem hallani semmiféle zenét vagy zörejt sem, csak a testek ütközéséből, csapódásából eredő zajokat.

A felöltözöttség és a meztelenség ellentéte – az *Ahogy azt az apám elképzelte* esetétől eltérően – csak a nézők és a táncosok viszonylatában érvényesül, a táncosok egymás közti kapcsolatrendszerében azonban nem. (A Bloom! formáció Lábán Rudolf-díjas City című előadása másként közelít ehhez az ellentétéhez, más célra használja a színpadi meztelenséget: ott vannak olyan jelenetek, amelyekben valamennyi táncos meztelen, és vannak olyanok, amelyekben egyvalaki különbözik a többiektől, vagy úgy, hogy csak ő van felöltözve, vagy úgy, hogy csak ő nincs. A végeredmény mind a két esetben ugyanaz: a különbözést, a csoporttörvények be nem tartását a többiek rosszallással, kiközösítéssel viszonyozzák.) A *Pirkad*-ban a táncosok ebből a szempontból végig egyenlőek, ahogy a saját viszonylatukban szintén egyenlő nézők is, és ez a játszó és a közönség között hoz létre egyenlőtlen helyzetet, amit itt is éppen a nézők megvilágítása emel ki. Ez az egyenlőtlenség azonban néhány perc elteltével elveszti szokatlanságából adódó meglepetésjellegét, és mint az *Ahogy azt az apám elképzelte* előadásban, itt is a produkció természetes részévé képes válni.

A négy táncos két párba rendeződik (Cuhorka Emese Molnár Csabával, Garai Júlia Marcio Canabarróval), és ezek a párok egészen az előadás utolsó pár percéig állandóak maradnak: nincsenek szolók, és táncpartnert sem cserélnek. Azt a negyvenöt percet, ami ezután következik, nehéz körülírni. A mozgássorok mintha a matematikailag lehetséges összes variációt be szeretnék mutatni, ahogy két test viszonyba kerülhet egymással. Sokszor mechanikusak ezek a mozdulatok, mintha nem is emberi testekről lenne szó, főleg olyankor, ha az egyik táncos mozgatja a passzív másikat. Ritkán beszélhetünk hétköznapi értelemben vett harmonikus mozgásról, gyakoribbak a töredezett, kicsavart mozdulatok, a néha groteszknak ható megmozdulások, és gyakoriak az ismétlődések is. Ugyanakkor úgy tűnik, mintha a mozgásvariációk közül éppen azokat zárnák ki, amelyekre a mindennapokban

gondolnánk egy meztelen nő és egy meztelen férfi párosa esetében. Azaz szinte teljesen hiányzik köztük az intimitás. A látvány – azt leszámítva, hogy a meztelenség valamilyen, a néző személyiségétől is függő mértékben azért mindenképpen felidézi – erotikától mentesnek is mondható. De – és itt is bejön a képbe az a szándékolt eldöntetlenség, amiről Hód Adrienn az interjúban beszélt – az előadás későbbi szakaszában megszólaló, fokozódó zörejszene (Sörös Zsolt és Mizsei Zoltán munkája) és egyes mozgássorok ritmusa akár az ellenkező értelmezésre is alapot adhat. Mindenesetre ezek a jelenetek is személytelenek, és ekkor sem tükröződnek a táncosok arcán érzelmek. Csak abban a talán két percben az előadás közepe felé, amikor egymással szemben állva néhány finom mozdulattal, arcsimítással és mosollyal megteremtik az addig hiányzó intimitást. És ez a jelenet éppen a korábbiaktól való radikális különbözése miatt lesz hatásos.

Eltér a *Pirkad* az előző előadástól abban is, hogy itt a táncosok nem próbálnak kapcsolatot teremteni a nézőkkel. Ha felénk néznek, azt is személytelenül teszik. Ahogy azonban haladunk előre az időben, a megerőltető, folyamatos és túlnyomó részében dinamikus mozgás a fiziológiai folyamatok szintjén is hatni kezd. Az előadók izzadnak, fáradnak, a hajuk megnedvesedik, bizonyos pózoknál remeg a kezük vagy a lábuk, gyorsul a lélegzetük, és ezek a jelek a személytelenség felől az esendőség, ezzel pedig a személyesség felé bilentik a mérleget, és a tőlünk karnyújtásnyira ziháló, a padlóra folyó izzadságukon megcsúszó táncosok és a nézők viszonya székszerűen változik. A néző valósággal aggódni kezd értük, amihez az is hozzájárul, hogy a meztelen test óhatatlanul védtelenebbnek és sérülékenyebbnek tűnik a felöltözöthöz képest. (Hasonló tapasztalat volt a *Végtelenbe zárva* című előadásban az üvegládába csukott, Góbi Rita által megtestesített, igen távolinak tűnő Lény nézőkhöz közelebb kerülése pusztán azáltal is, hogy az olyan fizikai folyamatok, mint az izzadás, párasodás, a vékony gézruha átázása, élőbbé, emberibbé tették ezt a bizonyos Lényt.) A *Pirkad* cím egyébként egy másik Hód Adrienn-interjú szerint⁷ éppen egy ilyen fizikai jelenségre, az ütésektől, súrlódásokról kipirosodó bőrre utal.

Bár e cím valaminek a kezdetét is jelentheti, maga az előadás minden dinamizmusa ellenére is inkább tűnik a meztelenség mint színpadi és nem színpadi jelenség vagy állapot megmutatásának, semmint egy valahonnan valahová tartó folyamat rajzának. Nem eszköz tehát, ami valamely más tartalmat szolgál, hanem maga válik tartalommal. A testet önmagában, a maga fizikai-mechanikai törvényszerűségeivel, a ráakódott értékítéletek és sztereotípiák nélkül mutatja meg. Megközelíthetjük úgy is, hogy ezzel a megmutatással éppen az a cél, hogy a testről és a testhez való viszonyunkról a már megszokottá vált vonatkozásokon (mint a szexualitás vagy a test romlása) túl is gondolkodjunk. A két előadás így összességében egy ívet rajzol ki: a táncszínházi konvenciók fokozatos lebontásával elér a tánc egyetlen nélkülözhetetlen eleméig – a megmozduló emberi testig.

⁷ Fehér Anna Magda interjúja itt olvasható: http://fidelio.hu/tanc/interju/hod_adrienn_az_erintesektol_a_bor_szinte_megpirkad



A londoni National Theatre

Paul Greenleaf felvétele

OPERA

MAGYAR ÁLLAMI OPERAHÁZ
HUNGARIAN STATE OPERA

Giuseppe Verdi

Falstaff

Vígopera három felvonásban

Bemutató ► 2013. szeptember 21.

Élő közvetítés az Andrássy úton felállított óriáskivetítőn!

További előadások: 2013. szeptember 24., 27., 29., október 1., 3., 5., 8.

Rendező, díszlet- és jelmeztervező ► **Arnaud Bernard**

Társ-jelmeztervező ► **Závodszy Dalma**

Karmester ► **Halász Péter**

**Kiril Manolov, Alexandru Agache | Alik Abdukayumov, Haja Zsolt | Balczó Péter | Megyesi Zoltán
Horváth István | Gábor Géza | Fodor Beatrix | Baráth Emőke | Budai Livia | Gál Erika**

Stratégiai médiapartner:



Kiemelt médiapartnerek: **ELLE** **PORT.hu**

www.opera.hu | www.facebook.com/Operahaz