

2014. JANUÁR
WWW.SZINHAZ.NET

SZÍNHÁZ



Alföldi Róbert
és Tenki Réka

Meggyeskert
Kálmán György

392 Ft



XLVIII. évfolyam 1. szám

nka
Nemzeti Kulturális Alap



Debreczeny Csaba (Gajev), Ficza István (Arra járó) és Kerekes Éva (Ranyevszkaja)

az Örkeny Színház *Meggyeskert* előadásában

Schiller Kata felvétele



KOSZTOLÁNYI (5. oldal)
A kritika kritikájáról



OPERAVITA
Anyegin



KÁLMÁN GYÖRGY (28. oldal)
Jubileum hiányában
Wellesz Ella felvétele

Magyar játékszín

- 2 Hermann Zoltán:**
Csehov nélkül
A Meggyeskert az
Örkény Színházban
- 5 Koltai Tamás:**
A kritika kritikájáról
Egy beszélgetéssorozat
margójára

Interjú

Marosvásárhelyi
Nemzeti Színház

- 10 Parászka Boróka**
beszélgetése
Gáspárik Attilával
- 13 Tompa Andrea** beszélgetése
Alina Nelegával

- 16 Tompa Andrea:**
Amikor ránk ömlött
a nyilvánosság
Beszélgetés
Gálos Orsolyával

Opera

- 22 Marton Árpád:**
A kritikus helyzet

Portré

- 26 Kővári Orsolya:**
Csehovi mélységekben
Tenki Rékáról

Színháztörténet

- 28 Gosztonyi János:**
Jubileum hiányában
Kálmán Györgyről

Tánc

- 39 Králl Csaba:**
A tiszta tánc és
a hangulatképzés
Töprengések a Bathseva
Dance Company *Sadeh21*
címmű előadása kapcsán

Világszínház

- 44 Jászay Tamás:**
Széttartó párhuzamosok
Nyitrai Nemzetközi Színházi
Fesztivál 2013

Könyv

- 47 Varga Anikó:** Az átmenetiség
színházi jelenségei
Kovács Flóra: *A közösség
a kortárs erdélyi drámában
és színházban*

A címlapon: Alföldi Róbert és Tenki Réka az *Amphitryon*ban (Nemzeti Színház). Schiller Kata felvétele

színház

MAGYAR SZÍNHÁZI TÁRSASÁG | ORSZÁGOS
SZÍNHÁZTÖRTÉNETI MÚZEUM ÉS INTÉZET

XLVII. évfolyam 1. szám
2014. január

Megjelenik havonta
XLVII. évfolyam
HU-ISSN 0039-8136

www.szinhaz.net

FŐSZERKESZTŐ: KOLTAI TAMÁS. FŐSZERKESZTŐ-HELYETTES: TOMPA ANDREA (világszínház). A SZERKESZTŐSÉG: CSOMOR MÁRTONNÉ (szerkesztőségi titkár); HERNER DÁNIEL (technikai munkatárs); **KÖNCZ ZSÚZSA**, 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.szinhaz.net>; e-mail: szinhaz.folyoirat@t-online.hu; Felelős kiadó: KOLTAI TAMÁS

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

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

TÁMOGATÓK:
Nemzeti Kulturális Alap



Magyar Színházi Portál
www.szinhaz.hu



Hermann Zoltán

Csehov nélkül

A MEGGYESKERT AZ ÖRKÉNY SZÍNHÁZBAN

Csehov, ha egy-egy színrevitel csak a csehovi dramaturgia vagy a Sztanyiszlavszkij-féle színpadi világépítés *tankönyvi* külsőségeit akarja megjeleníteni, tud rossz vagy unalmas is lenni. Ami 1900 körül a Moszkvai Művész Színházban még *farce* volt, vígjáték, travesztia, azt a nyugati és a Csehov utáni orosz színházi tradíció az 1920-as évektől egyfajta teatralizált elégiává hangolta át. A darabok lassú tempója, a szerzői utasításokban is megjelölt szünetek-hallgatások, a látszólag összefüggéstelen, a reflexiók hiányából épülő dialógusok vagy a hipernaturális díszletek kétségkívül hozzátartoznak ehhez a tévképzethez: a megbocsátólag-fájdalmasan „unalmas, mégis szép” Csehov-brandhez.

De létezett-e egyáltalán, és létezik-e még ez a Csehov-*knowhow*? Nem lehet egyértelműen sem nemmel, sem

igennel válaszolni erre a kérdésre. A kortárs orosz Csehov-adaptációkban, a nemzetközi fesztiválok Csehov-(át)értelmezéseiben, a magyar színházkultúra utóbbi két-három évtizedében – ha csak a Katona József Színház kánonalakító *Három nővérére* (1985), *Platonovjára* (1990) és *Cseresznyés kertjére* (1995) gondolunk – már aligha; jóllehet szinte minden rendezés használ valamit azokból a sztereotipikus, színházi Csehov-effektekből, amelyek maradéktalanul, együtt talán soha nem jelentek meg az „egyetemes” színháztörténet egyetlen Csehov-színrevitelében sem. A „hogyan szokás Csehovot játszani?” brandje tehát fikció. Annál nagyobb baj, hogy Zsótér Sándor rendezése mintha abból a meggondolatlan előfeltételezésből indulna ki, hogy az Örkényben színre vitt előadásnak „kötelessége” egy ilyen szte-

Takács Nóra Diána (Ánya)
és Nagy Zsolt (Lopahin)

reotip – és még egyszer:
elképzelt – *Cseresznyés kert*/
Meggyeskert-imázs minden
elemével szemben alterna-

tívát kínálnia. De egy (már?) nem létező hagyomány-
nak ellentartani: értelmetlen dolog.

Talán – gondolhatja ezt a rendező – a nézők fejében
van ez a közhelyhalmaz a „Csehov-kompatibilis” szín-
revitelekről. A hetvenes–nyolcvanas évek fordulóján
divat volt – az akkori magyar közmédiában – Csehovot
parodizálni: a paródia pedig éppen akkor hatásos, ha a
színházi modorosságokon ironizál, s akkor filozofikus,
ha társadalom-lélektani elfojtásokat hoz felszínre egy-
egy gegben. Ezek a néhai Csehov-paródiák, Alfonzóék
Ványadt bácsija vagy a nőnek öltöző Márkus László,
Körmenyi János és Haumann Péter szilveszteri bo-
londozásai a Madách Színházban döbbenetesek és fre-
netikusak voltak. Temettek egy már akkor is hamis
Csehov-stílust, és kinevették a tétlenségbe merülő het-
venes éveket. És tragikus következményük is lett: úgy
jártunk, hogy a „hogyan szokás Csehovot játszani?”
közhelyei nem a magyar színházak utolsó három-négy
évtizedének Csehov-előadásai, hanem a Csehov-paró-
diák burleszkjeiben rögzültek. (Hogy lényegében a pa-
ródia erősíti a sztereotípiát, arra éppen a Madách esete
a legjobb példa: az 1979-es szilveszteri tévékabaré
után a színház már januárban levette a műsoráról
a *Három nővért*, mert amint behozták a szamovárt – ez
volt a kabaréjelenet visszatérő poénja –, szétesett, per-
cekig állt az előadás a közönség és a színészek elfojt-
hatatlan, vinnogyó nevetése miatt.)

Csehov színművei persze eleve paródiák, de nem úgy,
ahogyan ezt gondolnánk, és főleg nem úgy, ahogyan
egy mai magyar néző érthetné. A Csehov-dramák tele
vannak a klasszikus orosz irodalomból vett idézetek-
kel, csupa Puskin-, Turgenyev-, Dosztojevszkij-hős áll
előttünk a színpadon, néhányuk alig elváltoztatott ere-
deti nevéen. A régi századforduló orosz közönsége,
amely otthon volt ebben az irodalmi közegben, amely-
nek a műveltsége ezekre a szövegekre épült, érzekelte
a színpadon elhangzó idézetek kontextuson kívülségét,
a regényhősök színpadi esetlenségét, komikumát. Érzek-
kelte, hogy Csehov hogyan játszik a tragikus regény-
hősökkel, hogyan parodizálja el velük saját sorsukat,
hogyan forgatja ki a szituációkat. Mi ezt nem értjük.

A Csehov-daraboknak vannak nagyon sűrűre szőtt
szimbolikus rétegei is, köztük talán a legkibogozhatat-
lanabbak Csehov utolsó színművének, a *Meggyeskert*nek
a szimbólumai. Az elmúlt száz év Csehov-életrajzai,
dramaturgiai szakirodalma sok mindent belelátott a
darabba: életrajzi utalásokat, lélektani tragédiát, filozo-
fikus nemzetkarakterológiát és pravoszláv tanítást a
bűnös ember megtéréséről. 2004-ben, Csehov halálá-
nak és a *Meggyeskert* bemutatójának századik évfordu-
lójára jelent meg Moszkvában Emma Polockaja monog-
ráfiája a darabról (*Земля Полоцкая: Вишневи сад. Жизнь
во времени, 2004 / Meggyeskert. Élet az időben*), amely
nemcsak a mű értelmezésének és színreviteleinek tör-
ténétét ismerteti, de Csehov írói és színházi elképzelé-
seinek a darab szövegében való jelenlétét is elemzi.

Gyakran eszembe jut, hogy érdemes volna egyszer
elemzést írni arról, hogy egy-egy előadás műsorfüzete
milyen segédletet képes adni az előadás értelmezésé-

hez, hogyan vezetik a rendező értelmezése felé, vagy
vezetik félre a nézőt a bennük közölt alkotói nyilatko-
zatok, dokumentumok. Polockaja lényegében ugyan-
azokból a dokumentumokból dolgozik, mint a fordító-
dramaturg és az Örkény-előadás műsorfüzetét szerkesz-
tő Ungár Júlia, az eredmény mégis nyugtalanítóan más.
A műsorfüzetben idézett Csehov-levelek csak rávillan-
tanak az alkotói folyamat egyes pillanataira, de nem
mutatnak rá az összefüggésekre. Csehov itt nem alkotó
elme, hanem sajnos ugyanaz a Csehov, akinek álro-
mantikus regénnyé szerkesztett magánleveleit – Magyar-
országon is bestseller volt a *Csehov szerelmei* (Magvető,
2002) – talán a színháznéző is olvasta. Az összefü-
géseket persze az előadásnak kellene megmutatnia.
Én azonban nem látom az összefüggéseket, mert Zsótér
rendezésében az előadás éppen hogy kiemelni akarja
a darabot a kontextusokból – még a műsorfüzet által
teremtett kontextusból is.

Polockaja felhívja a figyelmet arra, hogy maga a szö-
veg hány helyen ad definíciót a *cím* értelmezésére, s
hogy itt nem is az ibseni vagy a korábbi művek cseho-
vi szimbolizmusára, hanem valami többre, másra, egy
szándékosan sokféleképpen értelmezhető metaforahá-
lózatra kell gondolnunk. Ranyevszkaja *kertje* az első
felvonás látomásszerű jelenetében például a „főhősnő
édesanyja”, de a kert „Ljubov Andrejevna és Leonyid
Andrejevics gyermekkorra, egy elégikusan megidézett,
de már nem létező világ” is, „egész Oroszország”, „a
csodálatosan virágzó, de gyümölcsöt soha nem termő
élet” és még sok minden más. Ez a metaforahálózat
azonban egy ponton mindig keresztülfut – írja Poloc-
kaja –, mert minden, a szövegben felbukkanó utalás
Ranyevszkajával van összefüggésben, minden utalás
úgy említi a kertet, mintha Ranyevszkaja – erotikus –
teste lenne. Szigorúan véve pedig – ha beszélő nevet
látunk a Ranyevszkaja névben – nem is a test, hanem
a test *sebei* (*раны*) ennek a metaforarendszernek az
identikus pontjai. A csehovi lélektan már ismeri azt a
fogalmat, hogy a lelki sérülések, traumák, neurózisok,
sebek hozzák létre, teszik önazonossá és egyedivé az
emberi személyiséget. Ahogy Csehov leveleit, terveit,
kérdéseit, utasításait olvassuk a műsorfüzetben, vilá-
gossá válik, hogy miért alakul úgy a darab koncepció-
ja, ahogyan alakul. Először Varja, a nevelt lány, a házi-
asszony lenne a központi figura, ő azonban egyszer csak
háttérbe szorul Ranyevszkaja alakja mögött. Egyszerűen
egy összetettebb, poétikusabb, már nem fiatal, sok
megrázkódtatáson átesett nőnek kell a főszerepet ját-
szania, mert *minden* metafora az ő kimondott vagy ki-
mondatlan személyiségjegyeihez kapcsolódik. Voltaké-
ppen a filozófus Dosztojevszkij híres mondatát –
„a szépség váltja meg a világot” – parodizálja Csehov.
Ranyevszkaja kertje ez az abszolút és kanti értelemben
is céltalan, világot megváltó *szép* – csak ezt az abszolút
szépséget mentené meg előbb valaki!

Zsótér Sándor rendező és Ungár Júlia fordító-dra-
maturg munkájában azonban éppen ennek a filozófiai
paródiának, a *Meggyeskert* metaforahálózataiból épülő
dramaturgiai szerkezetnek a lerombolását látjuk.
Zsótérék nemcsak a színházi – fentebb szó esett róla:
fiktív – tradíciókból igyekeznek kiléptetni a Csehov-da-
rabot, de belső utalásrendszerét is igyekeznek felszá-
molni, hogy egy másik konstrukciót építsenek föl a szét-

szerelt elemekből. A koncepció csaknem minden elemében transzfigurálni igyekszik, elidegeníteni akarja a színrevitelt a szövegtől. Nem az elégikus Tóth Árpád-vagy a racionális Elbert János-féle (még *Cseresznyés kert* címen megjelent) és nem Spiró György (már *Meggyes kert* című) fordítását használja, hanem egy olyan, szándékosan költőietlen, nyersfordításnak ható szöveget, amely nem engedi meg a színészeknek a szereppel való azonosulást. Szinte minden színész kívül is marad a szerepén. Ambrus Mária díszlete láthatólag nem a nézőnek adott értelmezői kulcs, hanem a színészeknek szóló enigma; olyan elemekkel van tele a tér (pálmafa, hatalmas macskafej, ágynyi mobiltelefon), amelyhez nem lehet a darab szövege alapján viszonyulni – „környezet helyett lelkiállapotot próbálnak megjeleníteni”,

Bátor igazán az a Tóth Árpád volt, aki nem tájékozatlanságból írt *cseresznyét* a *meggy* helyett. Ha tényleg Siegfried Aschkinazy és Lion Feuchtwanger 1913-as *Der Kirschgarten*-jéből fordított – a németben ugyanis a cseresznye és meggy is csak *Kirsche* –, akkor is megbocsátjuk neki a poétikusra sikeredett magyar címet. A cseresznyének vannak a magyar nyelvben olyan ironikus konnotációi, amelyek Tóth Árpád fordítói képzeletét elragadták: nála a békeidők familiáris biztonságának elvesztése, az egykor összetartozó – egy asztalnál ülő, „egy tálból cseresznyézó” – közösségnek a szétesése jelenik meg. A *Cseresznyés kert* címváltozat a sok lehetséges közül ezt a motívumot emeli ki: Firs még emlékszik rá, hogy régen aszalták, lekvárnak főzték a gyümölcsöt, de mióta nem törődik a természellel senki, a fák sem teremnek, virágjukban fagynak el.

A *meggy* címváltozat sokkal összetettebb. A meggynek inkább szexuális jelentéskapcsolatai vannak a magyarban – ha akarom, ez benne van az előadásban, ha akarom, nem, Zsótér metafizikus színpadán legalábbis többnyire nem jelenik meg. A *meggyes* azonban Csehovnál nem is a gyümölcs, hanem a *nem termő faültetvény* neve, úgy, ahogy magyarul is azt mondjuk: „akácós”. A cím egyfajta csehovi nyelvújítás is. A *Вишневый сад* kifejezés szabályos kiejtése az orosz beszélt nyelvben 1900 körül még a „visnyevij” volt, de maga Csehov kéri Sztanyiszlavszkijt egy levelében, hogy a színpadon a színészek „visnyóvíj”-t mondjanak. A „visnyevij” a konkrét ’fás terület’ jelentést hordozza – írja Po-

lockaja –, a „visnyóvíj” pedig ennél sokkal absztraktabb, a virágzó ültetvényt és a meg nem termő gyümölcsöt is jelöli, és a normától eltérő, hibás, nyelvjárási hangsúlyával az elvont egyediség, a megismételhetetlenség képzetét kelti. (Különös, de Csehov hatására az elmúlt száz évben az orosz nyelv áttért a „visnyóvíj” kiejtésre.)

A címen túl is a szöveggel van a legtöbb gond. Még akkor is, ha értem, hogy koncepciózusan akar ügyetlennek látszani, hogy russzicizmusok maradnak benne, és hogy költőietlenül nyers. Mintha nagyon közel akarna maradni az eredetihez, de ez Ungár Júliának mégsem sikerül. A Spiró-féle fordításban volna meg leginkább az eredetihez való nyelvi közelség. Zavar, hogy kihallani az előadás távolságtartó szövegéből Tóth Árpádot, Elbertet és Spirót. Egy szemtanútól tudom, hogy a bemutatón Spiró mindig odasúgott valamit a szomszédjának, ha a saját mondatfoslányait hallotta vissza a színészeketől. Ilyen szövegre pedig nem lehet rendezői koncepciót építeni. Mert ha a színész hibázik – a bemutató után egy hónappal is hibázik –, ha rá van utalva a sűgóra, mert a szövegnek nincs lendülete, ha értelemzavaró hangsúlyhibákat követ el, az kiköckenti, ritmustalanná teszi az előadást. Hacsak nem része



Schiller Káta felvételei

Rada Bálint (Jasa), Kerekes Éva (Ranyevszkaja) és Szandtner Anna (Varja)

írja önkritikusan a díszlettervező a műsorfüzetben. (Annál kiábrándítóbb, amikor funkciót nyernek ezek a tárgyak: a levelek a mobilképernyőn érkeznek, Varja a Gellért-hegyi Szabadság-szobor pózába áll be a darab végén, két magasba emelt kezében a pálmalevéllel.) Benedek Mari jelmezei, a ruhák növényi ornamentikája nyomaiban felidézi ugyan a szöveg által sugallt metaforahálózatot, de a karikatúrisztikus túlzások – Sarlotta, Varja és a férfiak jelmezei – mintha hitelteleníteni akarnák a kert és a drámai hősök szimbolikus azonoságát. Szimbolikus ugyan Sarlotta (Trokán Nóra) és Varja (Szandtner Anna) jelenléte, de valami olyasminek a szimbólumai, ami nem része a szövegnek, ők inkább – mondjuk így – a rendező víziójának szimbólumai. Tallér Zsófia zenéje egyszerűen fantáziátlan és esetleges, igaz, jól szolgálja a dekontextualizálás rendezői elvét.

Mi nyugtalanít mégis? Sok minden. A *Meggyes kert* cím is Zsótér provokatív szakítási kísérletének jelképe akar lenni, pedig csak egyszerű fordítói precizitás.

a koncepciónak, hogy a hibákra kényszerített színész kívül marad a csehovi szerepen. (De ezt magam sem gondolom komolyan.)

Az előadás legerősebbnek szánt dekontextualizáló effektusa – a díszletek, a jelmez, a zene és a szöveg mellett – a fabábuszerűen mozgó, férfi-női testiségétől is megfosztott öreg inas, Firsz színpadi jelenléte: Békés Itala megrázó alakítása. Ő Csehovnál is egy magányos, végül nem tölggyé, hanem meggyfává változó Philemón-alteregő. Békés Italanak itt egy személyben kell a mitológiai házaspárt, a nőt, a férfit és az öregséget eljátszania: eljátszsa, hibátlanul. Mégis ez az erős Zsótér-effekt világít rá arra, hogy a Csehov-mű szimbolikus-metaforikus szálainak (a tematikus párhuzamok, irodalmi intertextusok, a felszínen nonszensz, de lélektanilag analizisszerűen pontos és értelmes dialógusok) szisztematikus elmetszegetése miatt önveszélyes próbálkozás. Zsótér *Meggyeskertje* azért igyekszik csehovtalanítani Csehovot, hogy fölvezesse a magára maradt Firsz monológját, ezt a valóban megejtő szépségű színházi pillanatot. Csak a darab egésze esik áldozatul ennek a zavarba ejtő halál-esztétikumnak, az egész játék egy indokolatlanul elnyújtott, pusztá prológusa így a zárójelenetnek.

Zsótér ugyanis egy dologgal nem számol. Lecsupaszított, de következetesen az eredetit követő szöveget játszat, mégsem – vagy éppen ezért nem – tudja elkerülni, hogy minden elidegenítő, dekonstruáló szándéka ellenére az előadás ne működjön a csehovi dramaturgia szerint.

Egészen konkrétan a Ranyevszkáját játszó Kerekes Éva rontja el a rendezői koncepciót – egyszerűen a jelenlétevel –, azzal, hogy neki Ranyevszkáját kell játszania. Ahogyan Emma Polockaja nagyon szépen elemzi, Csehovnál tényleg ez a szerep a középpontja a *Meggyeskertnek*. Csehov *Meggyeskertje* igazából monodráma,

sok-sok mellékszereplővel. A szereplők nem is igazi karakterek. Nem olyanok, mint például a *Ványa bácsi* figurái. Testetlenek. Ők, az élő és halott szereplők csak a lelki tulajdonságai, ikonográfiai attribútumai, *sebei* Ranyevszkájának – mint egy középkori mártír szentnek –, csak a Ranyevszkájához való viszonyukban van értelme a jelenlétüknek, csak akkor élnek, ha Ranyevszkaja beszél hozzájuk, ha megérinti őket. Nem hiszem, hogy van színésznő – akármikor, akármire instruálja egy akármikori rendező –, aki ha alkalmas Ranyevszkaja szerepére, ne ezt a csehovi Ranyevszkáját akarná játszani. Kerekes Éva pedig ilyen Ranyevszkaja, talán önkéntelenül, talán a rendező akaratának megfelelően vágó igyekezete ellenére is ilyen. Zsótér metafizikus színpadi tere szinte felrobban, amikor Ranyevszkaja bent van a színpadon. Hiába kellene a többieknek és neki is szekundálnia Firszhez. Nem megy. (Nagyon jól van, hogy nem megy.)

Már a nézőtéren ülve elhatároztam, hogy ebben a kritikában nem lesz tiszteletkőr, nem fogok megemlékezni külön-külön az alakításokról. Nincs miért. Fegyelmezett, hideg és pokolian nehéz színészi munka így felvezetni a Firsz-monológot. Miért? Mert nem lehet a *Meggyeskertet* úgy játszani, hogy ne Ranyevszkaja legyen a középpont, és úgy sem, hogy két főhőse legyen a darabnak. Ezért írja – idézi a műsorfüzet is – Csehov Olga Knyippernek 1903. október 14-én: „Ljubov Andrejevna te játszod, mert senki más nem tudja eljátszani.” Az a kérdés ebben a darabban, hogy a színészek neki játszanak-e, vagy sem. Csak ez a fontos. A többi merő kitaláció.

A szépség váltja meg a világot, de őt ki váltja meg? Csehov nem árulja el. Örüljünk neki, hogy még van, ebben a felkavaró, megváltatlan állapotában. Egyszerűen csak létezik.

Most éppen Ranyevszkáját játssza az Örkényben.

Koltai Tamás

A kritika kritikájáról

EGY BESZÉLGETÉSSOROZAT MARGÓJÁRA

Egy éven át, 2013 januárjától decemberéig tartott lapunkban a színházi kritikáról folyó beszélgetéssorozat. Nem nevezem vitának, mert nem nézetek ütköztetése volt a cél, a későbbi interjúalanyok nem a korábban megjelent álláspontokhoz kapcsolódtak, a szerkesztőség és a beszélgetéseket készítő Proics Lilla szándéka az volt, hogy felmérje a színbírálat jelen állapotáról vallott véleményeket. Mivel a *sakmában* elterjedt leggyakoribb, általánosítható nézőpontokat akartuk összegezni, a megkérdezettek között volt drámaíró, rendező, színész, koreográfus, dra-

maturg (tervező, sajnos, nem), színházi menedzser, színháztörténész-kritikus és a sorozat legvégén mint egyetlen „külső szemlélő”: pszichoterapeuta. Összesen huszonegy interjú jelent meg.

Az életkorokat tekintve a fiatal színésztől a rendező-doyenig terjedt a skála. A felmérés nem tekinthető reprezentatívnak, azokat kérdeztük, akik szívesen válaszoltak (kevesen utasították vissza, és a készséges partnerekkel még sokáig folytathattuk volna). Azokat viszont *nem* kérdeztük, akik kijelentik, hogy nem olvasnak kritikát, ennek ellenére sűrűn nyilatkoznak

róla. (Komolytalan disputába nem érdemes belemenni. Másrészt a dialógus legalább viszonylagos őszinteséget feltételez. Tudjuk, hogy az is olvas kritikát, aki kijelenti, hogy nem olvas kritikát.)

Egyszer minden sorozatot le kell zárni, és summázni kell. Mi volt az értelmük ezeknek a beszélgetéseknek? Volt-e egyáltalán? Leszűrhető-e belőlük valami? Adódik-e következtetés a színikritika helyzetére, eredményeire, hiányosságaira, az alkotókhoz való viszonyára vagy a jövőre nézve?

Legjobb, ha megnézzük, melyek az általánosan hangoztatott kitételek.

Abban jóformán mindenki egyet ért, hogy a kritikus a szakma része. Ismerje belülről a színházi alkotófolymatot, de ehhez nem kell feltétlenül próbákra járnia, bár nem is árt. Szeresse a színházat. Ez egy szeretet-hiányos szakma. (Mármint a színházi.) A kritikus szeresse az alkotót, és bár az alkotó tudja egy bizonyos kritikusról, hogy az illető őt nem szereti, a javára írja, hogy jót ír róla, ha jót csinál. A kritikustól elvárható, hogy írja le az alkotó munkáját. Az a dolga, hogy értse meg, amit az alkotó akart. Nem jó, ha a kritikus tudni véli, mit gondol, és mit érez az alkotó. Legyen tudatában, hogy egy előadás fáradságos munkával készül, és hogy egyetlen alkotó sem akar eleve rosszat csinálni. Ne törődjön minden pillanatban az értelmezéssel, inkább oldódjon föl. Ha egy előadásban nem talál egyetlen, számára értékes momentumot sem, inkább ne is írjon

MGP elképesztő nagy tudású, mérvadó ember volt. MGP a mindent tudok rólatok vitriolos fogalmazásmód embere volt. MGP nagyon szerette a színházat, írásai műalkotások voltak. MGP az érzéseit írta, eredeti funkciójaként kezelve a feladatát. MGP kritika apropójú krockokat írt, olykor szakmailag relevánsnak nem tekinthető állításokkal.

A kritikában elfogult tekintélytiszteltet uralkodik. Létezik az eleve jó kategóriája. Tarol a megúszós kritika. Megszeret egy színházat, és részrehajlóvá válik. Előre lehet tudni, mit fog írni. Divatokat követ. Szakmailag respektált alkotóknak nem karmol oda. Rendkívül pártos, és rémesen átlátható. Kialakított egy hierarchiát és ezen belüli preferenciákat. Kiszámítható.



Kosztolányi Dezső

Ady Endre



Egyeseket egységesen ajnároz, mások nem kapnak reális visszajelzést, esetenként meg sincsenek említve.

A kritika csapnivaló, mert elborította az ideológia és a politika.

Jellemző a brutális átpolitizáltság. Aki belép ebbe a térbe, szerepet vállal a polgárháborúban. Ez természetes, mert „minden, amit teszek, az politikus”.

A magyar kritikus nem viselkedik felszabadultan, ellentétben a románnal, aki nem spórol a dicsérettel. Jó, hogy a magyar kritikus nem koptatja az erős jelzőit, mint a francia. Sajnos, az üres, formalista német színház az ideálja. A mintaadó német színház egyszerű, mégis teátrális fogalmazása és robbanó metafizikája a kelet-európai színházi alkotó csodálatának tárgya.

A kritikának az aktuális műveket elemző módon el kellene helyeznie egy életpályán és egy korszakban, ellenkező esetben nem különbözik egy internetes blogtól. Az interneten tombol a műkedvelő, botcsinálta, süvöltő dilettantizmus. Nagyon igényes blogok is vannak, és ezekkel megvan az egyébként hiányzó párbeszéd lehetősége. Szélesebb tudásra lenne szükség szubjektívizmussal helyett. Személyes viszonyra lenne szükség szakmai alapon. Ady és Kosztolányi lehettek személyesek, mert ők összetett, érdekes személyiségek voltak unikális íráskészséggel, és csak mellékesen foglalkoztak színikritikával, illet ma nem találunk, ma szakmáiban kopnak az érzékek, és már mindenki személyes. Vannak, akik a személyiségükkel felülírják a következtetés iránti elvárást. A szubjektív kritika a jó kritika. Az élményszerű, szépirodalom és esszé felé hajló kritika a nyerő. Egyesek helytelen módon irodalmi műfajként kezelik a kritikát, és életművet építenek.

Eddig tartott a véleménykivonat. Csak a legjellegzetesebb állításokból szemelgettem, és teremttem belőlük mesterséges pró-kontra helyzetet. A szemelvények gyakorlatilag egy az egyben vett idézetek, csupán a rövidítés és a toldalékmódosítás miatt nem tettem ki az idézőjeleket.

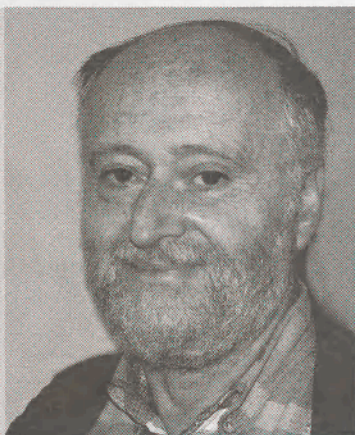
Nincs értelme pellengérré állítani az ellentétes kívánalmakat, hiszen nyilvánvaló, hogy képtelenség lenne egységes általános követelményrendszert állítani a kritika elé. Az esztétikában, de még az ideológiában sincs olyan mértékrendszer, amely normákat állít fel, és amelyhez úgy mérhető a teljesítmény, mint a párizsi „ösméterhez”, esetleg egy sokkal kézzelfoghatóbb eszközhöz, a magasugróléchez, amelyet a versenyzők vagy átvisznek, vagy levernek.

Szakmai és etikai normák azonban mégiscsak vannak, bár ezek használata sem egységes. A beszélgetésekből egyértelműen kiderül, hogy sokan

rendkívül szűken, kizárólag éncentrikusan értelmezik a kritikát, annak tükrében, hogy a bíráló ismeri és elismeri-e az egyéni teljesítményt, míg mások bizonyos maximákat is megfogalmazznak vele kapcsolatban a színházi és társadalmi folyamatokat illetően, működését szükségesnek tartják nemzetközi és történeti kontextusba helyezni, feladatának tekintik a jelenségek utólagos, áttekintő-értékelő elemzését, a még csak csírájukban jelentkező tendenciák, sőt egyes al-

Fodor Géza

MGP



kotók fölfedezését és támogatását, illetve a jövő útjainak kijelölését. A két szélsőség között szóródnak a szubjektív elvárások, és csak egyetlen utópikus nézőpont tekinti a kritikust – az összes többi alkotóval egy csapatban – a jövő

multifunkcionális színházi emberének, aki publikus és nyilvános (írásbeli és szóbeli) föllépései mellett az alkotások létrehozásában is részt vesz.

A leggyakrabban hangoztatott „kritikaellenes” vádak egy része szubjektívizmust és általánosítást takar, ezáltal könnyen cáfolható. Más részük sok igazságot hordoz, és továbbgondolásra érdemes, annál is inkább, mert az eredeti következtetéséken túl súlyosabb hiányosságokat és mulasztásokat fed föl a színházi közéletben.

Nézzük az első csoportot.

Túltelített éntudatra vall feltételezni, hogy ha a kritika nem látja meg a rendezői szándékot, abban csak a kritikus a hibás. Hátha a szándék, ha volt egyáltalán, a rendező édes titka maradt? Miért gondolja egy alkotó, hogy művészi mondanivalója minden kétséget kizáróan átüt az előadás szövetén? Hogy az általa használt eszközök világosan közvetítik az akarátát? Hogy nincs kétség afelől, hogy az előadás egyáltalán „átjön-e a rivaldán”? Gyakran a színészek maguk is bevallják, hogy fogalmuk sincs, mit játszanak – legutóbb egy Kossuth-díjas rendező friss bemutatója után panaszkodtak erre –, miért kellene akkor a kritikusnak tudnia? Talán mégse kérdezze a rendezőtől. (Hasonló okból ne járjon annak az előadásnak a próbára sem, amelyikről kritikát ír.)

Ugyanez érvényes a színészre és a produkció összes résztvevőjére is. A kritikus nem „visszajelez”, hanem értelmez. Ha van az előadásban értelmezni való. Ossze-

függéseket keres, és remélhetően talál. Az egyes teljesítmények csak az egész összefüggésében értelmezhetők. Ehhez mindenképpen arra kell törekednie, hogy belülről világítsa át a produkciót, ne külső szempontokat próbáljon érvényesíteni. Az egyik interjúalany találó megfogalmazása szerint „azt lássa, amit néz”.

De mi van akkor, ha bármilyen mélyre hatol is, ott nem talál semmit, vagy csak igen keveset? Hallgassa el? Ne írjon egyáltalán, ahogy valaki javasolja? Ugyanő azt szorgalmazza, hogy az „érthetetlen” helyett írja a kritikus azt, hogy „nem értem”. Ez evidens. Minden kategorikus kijelentésnél jobb a személyes egyes szám első személy. A kritikus véleménye abban különbözik másokétól, hogy a nevét adja hozzá. Itt nemcsak a névtelen bloggerekre és fórumozókra utalok, hanem azokra a „szakmai” véleményekre is, amelyek olyan sűrűn szálldosnak a színházi légtérben, mint a pollen a parlagra virágzásakor. Egyetlen leírt és aláírt színkritika sem közelíti meg szélsőségességében, érvhiányosságában, durva hangvételében és szakmaiatlanságában azokat a szélnek eresztett, kategorikus *ítéleteket*, amelyeket színházi emberek mondanak nemritkán egymás munkáiról.

Gyakran anélkül, hogy látták volna, amiről beszélnek.

A tekintélytiszteletről, részrehajlásról, előítéletességről, divatosságról és az „eleve jó” kategóriáról szóló kijelentésekkel legalábbis óvatosan kell bánni. Általánosítva semmiképp sem igazak, ehhez elég végigolvasni a teljes kritikai kínálatot. Megteszi valaki? Rendszeresen születnek ugyanazokról a produkciókról ellentétes értékítéletek. (Ez ugyanúgy „baj” a szakma szemében, mint a – szerintük – egységes ajánlás: nyilván „személyes elfogultságból” vagy „hozzá nem értésből” ered.) A „divatos”, „preferált” alkotók kritikai megítélése távolról sem egységes, ez szinte naponta igazolható. Hogy személyes példával éljek: pár évvel ezelőtt lesújtóan rossznak minősítettem egy „kiemelt kategóriás” rendező munkáját, amelyet neves kollégám az évad legjobbjának ítelt, az idén pedig kis híján lemondtam egy produkciónak a legmagasabb piederstálra helyezéséről egy olyan, szerintem konvencionális színészi alakítás miatt, amely kritikudíjra lett jelölve, és kis híján meg is kapta.

Hasonló példák tömegével sorolhatók.

Másrészt szimptomatikus, hogy senkinek sem jut eszébe legalább *feltételezni*, hogy a legjobbaknak ítelt alkotók tényleg a legjobbak. Ami nem azt jelenti, hogy mindig egyenletes színvonalon teljesítenek – nem is kapnak egyenletes elismerést –, de kisiklásaik rendszerint a saját minőségükhöz képest kisiklások, és előfordul, hogy ezzel is meghaladják a nagy többség színvonalát. A kritikus – elvileg – egyetlen teljesítményt sem önmagában mér, hanem korábbi teljesítményekhez, életpályákhoz és az adott periódus színházi összteljesítményéhez. Ezért kellene minél több előadást látnia. A kritikudíj-szavazásra kilencven előadás jogosít, ez egyesek szerint túl sok, mások szerint túl kevés – én az utóbbit gondolom.

Tudomásul kell venni, hogy amikor „a magyar színházról” beszélünk kritikailag, akkor a magyar színház egy vékony szeletéről beszélünk. Akik az interjúkban az egyoldalú kedvezményezettséget kárhoztatják, *soha*

nem látják a magyar színház átlagos és átlag alatti előadásait, s gyanítom, hogy sokan azokat sem mind, amelyekre hivatkozva kritikai előjogokkal rendelkező alkotókat emlegetnek.

Sőt, az átlag alatti színház tetemes részét a kritikusok közül is csak igen kevesen látogatják. Részint azért, mert ehhez sem az objektív, sem a szubjektív feltételek nem adóttak – fizikailag és anyagilag képtelenek rá –, részint azért, mert ők is csak emberek, nem mazochisták.

Az egész interjúorozatra, de magára a színházi közudatára is az jellemző, hogy csak az elit fér bele a látókörébe. A mérvadó kritikai recepció a produkciók szűk körét érinti, azokat helyezi el – képletesen – egy olyan érték-skálán, amelyen a létező és túlnyomórészt recenziálatlan produkciók többségét a negatív tartományban kellene elhelyeznünk.

Holott az összkép csak velük együtt lenne teljes, s a kritikusnak ezt a masszív többséget is a horizontjába kellene emelnie ahhoz, hogy hitelessé váljon. Szemelgetni a csúcspanakciók közül – többé-kevésbé mindannyian ezt tesszük – *kritikusi elitizmus*. Kiválasztani a valamilyen szempontból kiválasztottakat, hébe-korba írni, rendszertelenül, „mellékfoglalkozásként” – mint Kosztolányi és Ady, Kosztolányi és Ady képessége nélkül – alibi tevékenység. Ritka elemzésekkel megjelenni lehet tudományos munka, időnként lelkesedésből lánggra kapni lehet irodalmi publicisztika – ezek fontos dolgok. De a kritikus működés nem élhet meg folyamatosság, rendszeresség és az egészre való rálátás nélkül. Csakhogy a jelenlegi sajtó- és lapstruktúra nem tudja és nem is akarja megteremteni ennek a lehetőségét. Erről legkevésbé maguk a kritikusok tehetnek. Sőt, ők a mostoha körülmények között is teljesítenek, működésüknek köszönhető, hogy minden anomália ellenére reális értékhierarchia alakult ki a színházról.

A magyar színikritika – ezt egyedül Babarczy László tartotta fontosnak megemlíteni – az elmúlt évtizedekben sokat segített a színháznak. Mielőtt Kosztolányit és Adyt emeljük piederasztárra, amit magam is gyakran megtettem – egyébként halkan kérdezem: hol voltak ők *szakmaiak*? –, nézzük már meg, hogy sok olyan szakmai testület volt-e, van-e, amely a Kádár-rendszerben is kiállt, s azóta is kiáll esztétikai és morális elvekért. És ha már a „brutális átpolitikáltsága” miatt simfeljük a színházi újságírást, kapjunk észbe, hogy nem ugyanaz történik-e, mint amikor az MSZMP Pártközpont agitprop osztálya ítélte el félévenként „a” színikritikát a marxista ideológiától idegen, helytelen önálló véleményéért, holott az ugyanúgy a szellem szabadságát igyekezett érvényesíteni a dogmákkal szemben, mint ma.

A kritikus elitizmust említve már érintettem az interjúorozatot azt a mozzanatát, amely fontos igazságtartalmat hordoz, és amely túlmutat a kritika körén. Az ezzel összefüggő kérdéseket sorolom a tanulások második csoportjába.

Valóban léteznek előnyös és előnytelen helyzetű alkotók a színikritikában, csakhogy őket elsősorban a színházi *közélet* határozza meg, nem mindig szakmai szempontok szerint. A kritika csupán leképezi az oly-

kor igazságtalan, gyakran hamis értékrendet, ahelyett, hogy korrigálná azt. Akiknek – úgymond – „tekintélytisztelt”, „elfogultság” és „állandó hely” jár a hierarchiában, azok ezt jórészt tényleges teljesítménnyel vívták ki, de kétségtelen, hogy a fényben állni vagy épp ellenkezőleg, az árnyékban maradni nem mindig (vagy *nem csak*) a tehetség, illetve tehetségtelenség függvénye. A körülményeké is. Ezek lehetnek földrajziak, politikaiak, vagy a személyiség által meghatározottak.

Vidéken dolgozni jelentős hátrányt jelent, a fővárosban közepes teljesítménnyel is reflektorfénybe lehet kerülni, egy vidéki színházban ehhez a kiugró minőség is kevés. A legutóbbi POSZT-on az egyik válogató „fedezte föl” Ecsedi Erzsébetet, akit valójában nem kellene fölfedezni – tudható, hogy régóta kiváló színésznő –, legföljebb azért, mert nála sokkal kisebb kaliberűek huzamosan „sztárok” Budapesten. Színészek, rendezők, tervezők kerülnek hátrányos helyzetbe, ha „csak” tehetségesek, de nem ügyeskednek, nyomulnak, vagy árulják magukat, mert a színházcsináló szakmai elit nincs képben, nem veszi a fáradságot, hogy fölfedezze és kipróbálja őket, inkább a jól bevált, önmenedzselő, simulékony és kockázatmentes közepeseket választja – a pályája elején járótól a Kossuth-díjasig – a visszahúzó, öntörvényű, karcos, bonyolult és nonkonform karakter helyett.

A kritika korrigálhatná az anomáliát, ha nem volna maga is kiszolgáltatott helyzetben, és számos okból nem lenne kényelmesebb számára „sajtót csinálni” a közeli celebeknek (a függetleneknek is, ha fővárosiak!), mint hasonló intenzitással odafigyelni a távoli teljesítményekre. Csak néhány elhivatott, szakmailag elkötelezett, főfoglalkozású kritikus engedheti meg magának a *mainstream* horizontján túltekintés luxusát.

A földrajzin kívül a politikai tényező is kritikai centrumképző, olykor csakugyan felettébb kontraproduktív módon. Az *István, a király*, ez a színvonalas szórakoztatóipari termék 2013 augusztusában a politikai hisztéria révén csinált botcsinálta kritikust színházidegen értelmiségiek tucatjaiból, és emelte akkora fénybe a művet, ahová színházilag kulturált országokban tényleges szellemi és esztétikai minőségek jutnak. Alföldi Róbert – és persze Vidnyánszky Attila – maga is a túlhabzó politika nyertese, illetve áldozata. (Hogy világos legyen: Alföldi akaratán kívül a nyertese, Vidnyánszky saját akaratából az áldozata. Ez valaha paradoxonnak tűnt, mondaná Hamlet, de a mai kor bebizonyította. És főleg a jövő fogja.) A kritika ebben is az *ellenőrzési pont*, szemben a hatalomhoz igazodó szakmai klientúrával. Vajon az aktuális politika kedvezményezettjeinek egyike, a hatszázmillióval megtámogatott filmsorozathoz jutó színész-rendező, aki kijelenti, hogy Vidnyánszkyra szavaz Alföldi ellenében, hol volt tíz-tizenöt éve, amikor a kritikai trend a kárpát-ukrajnai rendezőt beemelte a színházi kánonba, a „színházi emberek” pedig látványosan kirekesztették belőle?

Meglehetősen elkésérítő látni a beszélgetések tükrében, hogy még a jóindulatú színházi szakma is milyen távlattalanul, úgyszólván provinciálisan ítéli meg a kritika feladatát; ez a maga nemében sokkal lesújtóbb, mint a politika révén szakmai hegemoniához jutott érdemtelenség eszement sorozattámadása. Az utóbbi

átmeneti és önleplező jelenség, az előbbi azonban a korszerűtlen szakmai gondolkodás riasztó jele. Csak egy-két konstruktív hozzászóló haladta meg – kritikai megjegyzéseivel együtt – a felszínes, partikuláris és individuális szempontrendszer, és konstataulta a rendszerhibát. Jellemzően a határon túli magyar színház, illetve az előadás-szolgáltatáson felül a színházi nevelésre szakosodott szakma képviselői.

Viszont föl sem merült – axióma volna? –, hogy a kritikus az (lenne), aki nem csinál mást, mint hogy kritikákat ír. Nem szórványosan, nem erről-arról, hanem rendszeresen, folyamatosan, áttekintően, komparatíván, a produkciókat és a jelenségeket a színházi és a társadalmi valóság spektrumába helyezve, mozaikdarabkákból rakva össze egy személyes összképet. Szíves felhasználásra színháztörténészeknek vagy társadalomkutatóknak.

A leghitelesebbek egyikét, Fodor Gézát már nem lehetett megkérdezni. De a véleménye, amelyet 2004-ben Petrovics Emilnek írt (2012-ben megjelent), híressé vált levelében fogalmazott meg, ma is érvényes. Különös véletlen, hogy a sokat emlegetett MGP apropóján:

„A magyar színházi kritikát mindig rossznak tartotam, az operakritikát még rosszabbnak. [...] Ami a színikritikát illeti, szórakoztatónak találtam MGP kritikáit, imponált, ahogy érzékletesen le tudta írni, hogy milyen volt Ungváry László fehér harisnyás lábikrája, amikor átszaladt a Margitszigeti Szabadtéri Színpadon Oberonként a *Szentivánéji álomban*, de az volt a véleményem, hogy nem mérvadó kritikus, mert a kis impresszionista érzékenységek mellett nem látja, hogy milyen folyamatok mennek végbe a színházban – a világszínházban és a magyar színházban –, nem érzékeli a történelmi tendenciákat. 1968 után, a hetvenes évek folyamán átalakult a magyar színház. Akkor lett a nagy színészek színházából rendezői színház. MGP akkor még nem vette észre, hogy mi történik, azt persze látta, hogy még egy Ádám Ottó színháza is

kiüresedik, de azt nem ismerte fel, hogy oda kell állnia azok mellé a folyamatok mellé, amelyek – véletlenül éppen az én generációm rendezői körül – a vidéki színházban kibontakoznak, s egész egyszerűen azért kell odaállni, mert egy kiüresedő színházkultúrával szemben azoké a folyamatoké a jövő, azok a folyamatok termékenyek. Természetesen minden új veszteségekkel jár az életben. A rendezői színház azt a nagy többletet hozta, hogy a színházi produkció mint egész vált műalkotássá és értelmessé. Ez a színház olyan komplexitását hozta, amilyen korábban ismeretlen volt. De veszteségekkel is járt, s köztük a legnagyobb a színészi kreativitás visszafejlődése, a nagy színészek kihalása. Ma is ebben az ellentmondásban él a színház – s most már az opera is –, de MGP ezzel az egész helyzettel nem tud mit kezdeni, csak ismételteti kirohanásait az »önmegvalósító rendezők« ellen. Mert hiába ismeri tényszerűen a színház történetét, nem érti, hogy itt egy olyan folyamatról van szó, amely Goethe weimari színházában kezdődött el, folytatódott Wagner színházi koncepciójával és II. György meiningeni herceg színházában, s tetőződött a XX. század első felében Reinhardtól Mejerholdig, és kezdi önmagát szétrágni a hatvanas évek végétől máig, és nincsen belőle visszaút, s csak remélhetjük, hogy lesz belőle kivezető út, de nem is sejtjük, hogy milyen irányba. Nálunk mindez minimum ötvenéves késéssel kezdődött, s az örök megkésettégből és szervetlenségből adódóan kínosabb, mint az egészségesebb színházkultúrájú, mert egészségesebb történelmű országokban. Egy MGP érzékeli, hogy milyen a színház, de nem érti, hogy mért olyan, amilyen, személyes elvetemültségekre, tudatlanságra, maffiára, mit tudom én, mikre gyanakszik – és gyanúsítgat –, és nem érti, hogy a történelemmel, az individuum történeti sorsával a modern világban, s mindezekben belül a magyar történelemmel van dolga színházi transzpozícióban.”

Tekintsük ezt posztumusz irányjelzésnek.

Felhívás Shakespeare születésének 450. évfordulójára rendezendő SHAKESPEARE FRINGE FESZTIVÁLRA, GYULA

A Gyulai Várszínház 2014. július 3–13. között rendezi meg a **tizedik nemzetközi Shakespeare Fesztiválját**. A jubileumi évad egybeesik az angol drámaíró születésének 450. évfordulójával. Ebből az alkalmából megrendezik Gyulán a **Shakespeare Fringe Fesztivált**, kapcsolódva a nagy fesztiválhoz.

Felhívással fordulnak az előadóművészekhez, várva jelentkezésüket a fesztiválon való részvételre. Olyan látványosságokat keresnek, amelyek az utcán előadhatók. Utcaszínházak, kisebb társulatok, színművészeti egyetemisták, diákszínjátszók jelentkezését várják, akik egy-egy Shakespeare-művet vagy Shakespeare-ről, illetve a koráról szóló produkciót mutatnak be. A reneszánsz korabeli színházi előadások szüneteiben mutatványosok szórakoztatták a közönséget, ezért keresik mai utódaikat. Zsonglőrök, tűznyelők, akrobaták, cirkuszi mutatványosok, gólyalábasok, bábosok, zenészek jelentkezését várják, akik szívesen bemutatkoznak a gyulai fesztivál közönségének.

A jelentkezéseket a produkció és az előadó rövid bemutatásával **2014. január 31-ig** várják a Gyulai Várszínház, 5700 Gyula, Kossuth u. 13. címre vagy a **gyulaivarszinhaz@t-online.hu** email címre. Bővebb információ a **66/463-148**-as számú telefonon vagy e-mailben kérhető.

Marosvásárhelyi Nemzeti Színház

BESZÉLGETÉS GÁSPÁRIK ATTILÁVAL ÉS ALINA NELEGÁVAL

Gáspárik Attila:

Olyan modell kell, ami itt működik

Gáspárik Attila 1988-ban végzett a Marosvásárhelyi Színművészeti Egyetemen, ezután 2001-ig a vásárhelyi Nemzeti Színház tagja. 2007 óta tanít a Színművészeti Egyetemen, 2008-2011 között az egyetem rektora. A Marosvásárhelyi Nemzeti Színház vezérigazgatói posztját 2011 óta tölti be.

– Nemzeti színházat vezet, különleges státusz ez, Erdélyben több szempontból is kiemelt pozíció – mit jelent ez?

– Nem tudom, hogy mi ma a nemzeti színház. A nemzeti színház egy szép múlt századi idea volt, a nemzetvétele fontos állomása. A szocializmusnak fantasztikus adományozó kedve volt, így történhetett, hogy egy országnak több nemzeti színháza is létrejött, itt Romániában is. Mindezzel együtt úgy érzem, hogy egy nemzetnek egy nemzeti színház „jár”. Mikor 1989-ben a Marosvásárhelyi Állami Színháznak megadták a Nemzeti státust, azt jelentette, hogy az intézmény több pénzből gazdálkodhatott. Akkor sem értette senki, mit jelent egy nemzeti színház magyar nyelven Romániában. Mára a helyzet megváltozott. Azt kell mondanom, hogy Romániában nem probléma a magyar anyanyelvet használni, legalábbis ami a színházakat illeti. Ceaușescu után megalakult Csíkszeredában, Székelyudvarhelyen, Aradon a magyar színház, független társulatok is működnek, a bábszínházak száma is nőtt. Ma az a kihívás, hogy az anyagi biztonsággal rendelkező színház próbáljon meg egy felnőtt nemzet fejével gondolkodni. Alkotó módon hozzáállni a művészethez. Engedje meg a munkatársaknak hogy új formákat, tartalmakat, új színházi nyelvet keressenek. Nem azért, mert a régi unalmas. Egyszerűen az új kérdésekre új válaszokat kell adni, és ugyanakkor a régi kérdések régi válaszait is új formában kell megmutatni, bemutatni vagy esetleg felmutatni. Felénk a politikai és a gazdasági hatalom nem minden esetben szereti az ilyesmit. Romániában is akadnak – nem annyian, mint most Magyarországon –, akik azt szeretnék, hogy a színház csupán az öncélú szórakozás, a kikapcsolódás színhelye legyen. Ez itt főleg az önkormányzatok által patronált színházakra jellemző. A nemzetiket a minisztérium működteti.



Bartha László felvétele

– Korjelenség az anakronizmus, a tartalmatlanság és az ízléstelenség?

– Az önkormányzatok rájöttek arra, hogy rákényszeríthetik a színházakat az önfenntartásra. Ez csak úgy lehetséges, ha engednek a színvonalból. Ma egy politikusnak az az érdeke, hogy az ember menjen színházba, és szórakozzon. Számháború folyik a nézőkért, azért, hogy hány embert tudunk a szó legkonkrétabb értelmében kikapcsolni.

– Mit lép erre a politikai közhangulatra a Marosvásárhelyi Nemzeti Színház?

– Mi arra vállalkoztunk, hogy ha már minket ellát a minisztérium támogatással, próbáljunk meg az alapkérdésekre választ keresni. Kínáljunk egyfajta reflexiót arra, amiben mi élünk. Élettartamát tekintve a színházi előadás a legrövidebb ideig élő alkotás. Abban a pillanatban, ahogy a fény kialszik, vége az alkotásnak. Egy festmény eléll öt-hatszáz, egy irodalmi mű két-há-

romszáz évet. Mindig azt hittük, hogy a film megmarad. Nem örök az se. Nem tehetünk mást itt a színházban, mint hogy a márt provokáljuk, anélkül, hogy megtagadnánk a múltat: érdekel minket a nemzeti, az európai identitás kérdése, érdekel, hogy a szerelem, a gyűlölet, a halál ma hogy néz ki a színpadon. A közönség fontos. Nagyon fontos. Igazán akkor szerelem, mikor nem passzív ezerfejű cézár, hanem aktív, az alkotásban részt vevő elem. Nem hiszek az üres házak művészetében.

– *Két éve vezeti a színházat. Honnan indult, merre tart?*

– Azt majd mások megállapítják. Egy hitehagyott, furcsa, hogy ne mondjam, fals hierarchiájú színházat vettem át. Olyat, amelyet a szakma már-már leírt, közönsége elhagyott.

– *Itt működik egy nagyon fontos művészeti egyetem, stratégiai szakág a színház, van kikből választani, kikkel dolgozni.*

– Az egyetemen lehetett néhány éve lemérni, hogy milyen rosszul megy a színház: egyszerűen elfogytak a felvételizők. Nem volt vonzó pályamodell a marosvásárhelyi színház.

– *Pontosan milyen időszakról beszélünk?*

– A közelműltről. Hét-nyolc éve tizenkét helyre tizenkét felvételiző jött, mindenkit fel akartak venni, és akkor én azt kérdeztem: mi van akkor, ha ezek az emberek tehetségtelenek? Meg akartak győzni, hogy mindenkit fel kell venni, mert a diákok után kapjuk a támogatást. Végül tíz embert vettünk fel, öt végzett, de ők bárhol, bármilyen színházban megállják a helyüket. A város színházi állapota befolyásolja a jelentkezők számát. A körülmények jobbak, mint a pestiek. Mégis inkább Kolozsvárra mentek a hallgatók, abban a reményben, hátha valahol az utcán Tompa Gábornak megakad valakin a szeme. Ma szerencsére háromszoros túljelentkezés van.

– *Nagyon régi ez a Kolozsvár–Marosvásárhely ellentét, mi van emögött?*

– Ez a kis frusztrált kolozsváriak ellentéte a még kisebb, még frusztráltabb marosvásárhelyiekkel. A történet a negyvenes évek végén indult, mikor megalakult Marosvásárhelyen a Székely Színház, és akkoriban sokkal korszerűbb volt, mint a patinás kolozsvári. Személy szerint jól szórakozom rajta, de nem tudom komolyan venni. Számomra Erdély egy település, ahol Nagyvárad, Sepsiszentgyörgy, Kolozsvár egy lakónegyed. Jókat nevettem azokon, akik pánikba estek és kiakadtak, hogy a nagyon tehetséges, szakmájában már külföldön is bizonyított Keresztes Attilával akarok dolgozni.

– *Ezt fordítsuk le a kívülállók számára: miért volt ez baj?*

– Az volt a baj, hogy ő Kolozsváron végzett, és attól tartottak, ha elhozom Marosvásárhelyre, akkor nem veszi majd fel a Vásárhelyen végzett hallgatókat.

– *Mi volt ez a szerződés: békekötés?*

– Nem. Béke csak a háborút követi. Nem háborúztam soha senkivel. Egyszerűen összhang van közöttünk szakmailag, régóta kinéztem magamnak őt, még 1995 körül, elsőéves egyetemista korában.

– *Ez egy alkotói partizánakció; szélesebb körben ki lehet lépni az erdélyi magyar színházi konfliktusok tradíciójából?*

– Nem ez a cél. Engem az érdekel, hogy egy olyan színházat rakjunk össze, amelyik középtávon elér az európai színvonalra, fogyaszthatóvá válik sok helyen, anélkül, hogy az identitását feladja. A rendezőktől is kompromisszummentes szereposztást kérek, senki nem tartozom felelősséggel a társulattól. Senki sem játszik alanyi jogon csak azért, mert éppen társulati tag.

– *Mennyire korszakváltás az a program, amit ön követ?*

– Hozott anyagból kellett elkezdenem a munkát. Nálunk a törvények védik az alkalmazottakat. A régi vezetés mindenkivel határozatlan idejű szerződést kötött. Nagyon heterogén volt a társulat. Voltak olyan tehetséges emberek, akik már évek óta nem tettek le az asztalra semmi fontosat vagy érdekeset. Most is van olyan, akinek minden reggel el kellene mennie a templomba hálát adni, hogy egyáltalán tag lehet nálunk. És van olyan színészünk, aki a világ bármely pontján színész lehetne. Nem volt itt tudatos társulat-építés soha. Az én ideálom egy olyan színház, amelyikben nincs társulat, és nincsenek műhelyek. Maga az alkotás folyik, és minden alkalomra csapatot keres magának az alkotó. A színésznek új impulzusokra van szüksége, abban hiszek, hogy ma itt vagyok, holnap ott, ma tévézek, holnapután filmezek. Persze ez megvalósíthatatlan állapot. Mindenesetre megszüntettem a rendezői és díszlettervezői posztokat. Szabad szakmák.

– *A mobilitás feltételei adottak?*

– Szerintem igen. Persze van tízes listám a társulatról, amelyet természetesen senki sem ismer. Erre építjük a műsorunkat, a marketingtervünket. Amúgy minden produkció előtt szereplőválogatást tartunk, az esélyegyenlőség nevében.

– *Az igazgató benne van? Gáspárik Attila valamikor sokat játszott.*

– Nincs benne. Egyrészt paranoiás vagyok, mindig azt hiszem, hogy azok, akik dolgozni akarnak velem, az igazgatónak akarnak megfelelni. Amúgy meg azért vonultam vissza az alkotásból, mert tudom, milyen nehéz együtt játszani egy igazgatóval. A kellékes hamarabb ugrik, az öltöztető élesebbre vasalja az inget. Fölösleges feszültségeket kelt a színpad körül. Két év alatt két kisebb szerepet vállaltam el, mert a korosztályom teljesen hiányzik a palettáról. Ketten végeztünk annak idején, Bács Miklós (aki Kolozsváron van és tanít) és én. Az előttünk és utánunk jövő nemzedék szinte teljes létszámban elment az országból.

– *A színészek közül sokan hivatkoznak a „csapatra”?*

– Ismerem a csapat-teoretikusokat. Minden a Csapat. Személy szerint nem hiszek az arctalan csapatokban. Egyik legfontosabb feladatomban a színészek karrierjének menedzselése. A néző a színészre jön be a színházba, csak nagyon sokadik szempont a műfaj, még további a darab, és csak mindezek után „érdekes” a rendező. Ne áltassuk magunkat: a színházban első sorban színész kell a közönségnek. A színész tízes listámat következetesen nyomjuk előre, nekik mindig kell játszaniuk. Lehet, hogy nem is tudják a színészek, hogy így gondozzuk a pályájukat, nem tudják, miért kell részt venniük előadásokon kívül sportrendezvényeken, közösségi eseményeken. Persze az ösz-

szes színész problémája, öröme, születésnapja, „bogar” is nagyon fontos.

– Marosvásárhely sztárgyár?

– Igen, én hiszek a sztárságban, sztárnak lenni jó. Páger Antalnak, Major Tamásnak, Lohinszky Lorándnak, Mácsai Pálnak, Trill Zsoltnak... lenni jó volt.

– Lohinszkyhoz mérhető sztár ma már nincs az erdélyi színházi életben.

– Ez a média felelőssége. Az internetről sokkal hamarabb le lehet kapni és címlapra tenni Brad Pittet, mint egy köztünk élő színészre odafigyelni. Sztáron én azt értem, hogy komoly szakmai felkészültség és rátermettség, teljesítmény van az ismertség mögött. A közösségnek sztárookra van szüksége. Akkor érzem jól magam a városban, ha sztárokat látok magam körül. Amikor Marosvásárhelyre kerültem, fantasztikus volt Harag fehér inge, Csorba András szemöldöke, Lohinszky bevásárlókosara – ezek az epizódok, részletek tették a várost azzá, ami. Szeretni kell az ilyesmit, mert aztán... Lohinszky pár hónapja halt meg, kétségbeesetten írogattam a magyarországi hivataloságoknak – még a konzuli gyászkoszorú sem érkezett meg. Több mint hatvan év a magyar színpadokon, több tucat magyar film, több mint száz felnevelt színész... Nekem azóta ne (igaz, azelőtt se) mondja senki, hogy a határok eltűntek, és a kettős állampolgársággal egyesült a nemzet! Egy határon túli Kossuth-díjas magyar színész sincs... Vagy Nemzet Színésze...

– Alföldi is marketing-szönyegbombázást folytatott.

– Én őt kicsit sajnálom, olyan euforikus állapotban rúgták ki az évad végén, amilyenben nem lesz soha többé része. Nincs színházigazgató, aki ne szeretne így búcsúzni: megrendezhette a saját szakmai temetését, végignézhette az őszinte rajongást, ami körülvette. Hogy mennyi szólt ebből a rendszernek és mennyi a tehetségének, hát ezt se fogja senki eldönteni. De akár-hogy veszem, magyaros volt, balladisztikus, katartikus. Csak azt nem értem, hogyan tudott az erkölcsi győzelemnek ebben az abszolút felfokozott pillanatában beülni egy kereskedelmi televízió kutyaütő műsorába, egynek lenni a többi közül. Sajnos itt látszik ez az egész magyar nyelvű színjátszásra. Mikor Šerbant a kilencvenes évek elején Bukarestben kirúgták a Nemzeti éléről, egy rakás színház lihegett a kegyeiért, végül Amerikában kötött ki. Felénk? Elmész zsúritagnak. Ascher, Schilling, Mundruczó, Tompa Gábor, aki át tudta lépni a hegyeshalmi határt – a többi...?

– Van egy értékelvű, sztáralapú színháza, amelyben fontos a mobilitás. Hogyan működik Marosvásárhely a többi színházzal együtt és mellett, a Szeben–Kolozsvár tengelyen.

– Amikor az ember vezető szerephez jut, sorra veszi, milyen modellek vannak körülötte. Említette Nagyszebent és Kolozsvárt. Én nem akarom ezeket az utakat követni. El sem utasítom, de nem lehet átültetni a mintákat. Nekem erre a városra, erre a realitásra kell építkezni. Olyan modellt akartam (akarok) meghonosítani, ami itt működik. Elférünk egymás mellett, mert akármilyen jó ez a két színház, csapnivalóan kevesen nézik. Azt mondják, a kolozsvári színház-

nak jó a nézettsége – a többi városhoz képest –, de ha azt vesszük, hogy a kolozsvári magyar nézők felét sem tudja megszólítani, akkor az nagy baj. Marosvásárhelyen az a cél, hogy a város lakosságának fele évente egyszer eljőjön színházba, most közelítünk ehhez a célhoz, de ez tragikusan kevés. Romániában nem járnak színházba az emberek.

– Mit lehet tenni?

– Lépcsőház-politika. Lemegyünk az első fordulóiig, és felhozzuk a közönséget az emeletre. Hosszú és alázatos munka. Ezért nem mondtam soha, hogy visszahozom a nézőket a színházba. Új közönséget, közönséget építünk. Ehhez az alap a komp-gondolat: két part között működünk, nagy dimenzióban Európa és a Balkán között, a katolicizmus és az ortodoxia, a román–magyar konfliktusok törésvonalán. Aknázzuk ezt ki, hogyan lehetne ezt az interkulturalitást beiktatni a programunkba; mi lenne, ha a román és a magyar színház mosolyogna egymásra, ahelyett, hogy azt kérném: beszéljék egymás nyelvét?

– Mindkét nyelven feliratozzák az előadásokat.

– Ez tapasztalás a sebre, mert aki eljön, az rendszerint beszéli a másik nyelvet, de jólesik neki, ha az anyanyelvén megszólítják. Évszázados kibeszéletlen arroganciák csapnak össze. Elképedtem, amikor Stefano Bottoni *Sztálin a székelyeknél* című könyvét olvastam, hogy milyen trauma érte az ötvenes években itt a románságot, mikor bevezették az autonómiát. Rengeteg román családot megaláztak, az érintettek még élnek, görgetik ezeket a történeteket a szűkebb környezetükben. Hermetikusan élünk, nem kerül át egyik kultúrától a másikba a sérelem, orvosolni sem lehet. Ezen a mi színházunk segíthet; nem ez az alapvető cél, mert tulajdonképpen műalkotásokat hozunk létre, de ezekre az ügyekre nem lehet nem odafigyelni. Kevesen akarták felvállalni Székely Csaba *Bánya*-darabjait, mi vállaltuk a színrevitelt. Parlagon heverték a szövegek, de látni kell, hogy nem ússzuk meg: magunkról kell beszélnünk, magunkról magunknak kell előadásokat gyártanunk. Ezek az előadások mindig telt házzal mennek. Nem mondhatjuk azt, hogy ez egy múltba forduló környezet, és csak Wass Albertre kíváncsi. Nagyon fontos és piacképes a kortárs tartalom.

– Formai szempontból merre halad a színház? Hagymányt is őriz, formát is bont – meddig fér el ez egymás mellett?

– Közel húsz előadása van a magyar tagozatnak aktívan műsoron. „Szoktatás” kérdése, hogy mit várakoz a közönség. Nem űzhetem ki azt a nézőréteget, amelyik felejteni járt a színházba. Abban hiszek, hogy finom csavarral neveljük át a közönséget, pontosabban hozzuk közel a mai formákhoz. A klasszikus előadásokban megjelennek olyan elemek, amelyeket eddig nem láthattak. A *My Fair Lady*-ben élő zenekarral játszottunk, a koreográfia Bodor Johanna munkája volt. A *Bányavirág*-ban bizonyított Székely Csaba–Sebestyén Ába páros készíti a következő szilveszteri előadást. Nem hiszek abban, hogy jön egy igazgató, eltöröl mindent, és egy csapásra minden más lesz. Ha tudnám, hogy mi a biztos recept, akkor sorok állnának a szobám előtt. Kísérletezek, keresek, ez nem egy ké-

nyelmes, megállapodott helyzet, ahol csak végrehaj-
juk azt, amit már jól kitaláltunk. Mindennap újra
kezdjük az építkezést. Ami állandó, az a kétkedés!

– *Hány éves terve van, mennyire lát előre?*

– Iszonyatosan tudok improvizálni; lehet, hogy dél-
után már a repülőtéren leszek légiforgalmi kísérő,
vagy disznópásztor...

– *Egy sztárgyáros azért ennél tudatosabb.*

– Még van három évem, nincs nagyobb tervem, sze-
retném a mandátumot végigvinni. Szeretnék egy na-
gyon stabil, művészi szempontból megkerülhetetlen
társulatnak a tagja lenni. Fáradt vagyok nagyon, nem

tudom, meddig lehet kemény idegekkel bírni a meg-
terhelést. Orosz Lujza mondta, hogy a színész idegei
legyenek hajókötélből. Tudod, Attila – mondta pár
éve –, mikor a műszak először hozza utánad a sámlit,
hogy feltedd a lábad előadás közben, a színpalak mö-
gött, na, akkor kell távozni. Végleg. Amíg bírom, ma-
radok. Amúgy igazgatója vagyok egy román társulat-
nak is, egy másik kultúrának, egy másik érzékenység-
nek... Ott még rosszabb állapotban voltak a dolgok...
Meséljek?

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE: PARÁSZKA BORÓKA

Alina Nelega:

A tér, amit megosztunk egymással

Alina Nelega marosvásárhelyi születésű író, drámaíró, a Marosvásárhelyi Színművészeti Egyetem tanára, a drámaírói mesteri program elindítója, a Marosvásárhelyi Nemzeti Színház román társulatának vezetője. Az Ariel underground színház alapítója. *Rudolf Hess tízparancsolata* című darabját magyarul is játszották, regénye, *Az utolsó boszorkány* 2008-ban jelent meg magyarul.

– *Igazi vegyes etnikumú városban nőttél fel, amely fele-fele arányban magyar és román. Itt nevelkedve bizonyára van valamilyen ideálad a multikulturalizmusról.*

– Sajnos semmilyen ilyen természetű ideáalom nin-
csen, mivel a kommunizmusban nőttek fel, s így a
magyar kultúrát folyamatosan elfedte előlünk, románok
elől a propaganda, valamint a magyar nyelvet megta-
nulhatóvá tevő struktúrák hiánya. Nyelv hiányában
nem férhetsz hozzá a másik ember kultúrájához.
Akkoriban a multikulturalitás egy általános és domi-
nánisan román szöveget jelentett, amiben a kisebbségi
kultúrák úszkáltak. Szerettem volna megtanulni
magyarul valamiféle komolyabb oktatási keretek közt,
és nem a tömbházak közt felcsípni egy-egy mondatot
vagy mindennapi kifejezést a gyerekektől, akikkel ját-
szottam, és akik egyébként románul beszéltek velem.
És meg is maradtam ennyinél, hiszen egy másik kom-
munikációs szint számomra csak közvetítő nyelven
keresztül lehetséges. Jó lenne például most veled is
magyarul beszélgetni ebben az interjúban, ahogy te is
elegánsan tudsz románul kérdezni.

– *Most, ma milyen multikulturális valóságról beszélünk?*

– Jobb szeretném, ha inkább interkulturalitásról le-
hetne beszélni, egymás el- és megismeréséről, egy
olyan kultúrák közötti párbeszédéről, ami igazi kölcsönös
kapcsolatokat jelent, egyenlő esélyeket, és nem a több-
ségi szöveg felől közelíteni az apró kisebbségi szigete-
kig, hanem egyik kulturális kontinensről a másik kon-
tinentálisig haladni. És bár a magyarok nagy része, főleg
az értelmiség jól ismeri a román kultúrát, irodalmat,
színházat, filmet, ez nem igaz a románokra és a román
értelmiségre sem. Én például, aki egy elsődlegesen



Anda Cadariu felvétele

magyar kultúrájú városban élek, csak az angol közve-
títőnyelv segítségével férek hozzá (legalábbis részben)
a magyar kultúrához. Számomra természetellenes-
nek tűnik, hogy a mellettem élőről ilyen kerülő uta-
kon tudhassak meg bármit. Az iskolának gondja volt
arra, hogy megtanuljak franciául, angolul és kicsit né-
metül is, de senki sem törődött és ma se törődik
azzal, hogy az erdélyi román gyerekeknek megköny-
nyítse a magyar nyelvhez és irodalomhoz való hozzáfé-
rését, tulajdonképpen diszkriminálva őket, és azt az
érzést keltve, hogy idegenek a saját hazájukban.

– Azok a színházak, amelyekben a román és magyar nyelvű és kultúrájú társulatok ma együtt élnek, a kommunista kultúrpolitika hamis (vagy tán nem is annyira hamis) elképzelései alapján jöttek létre. Mi változott 1990 után?

– Erdélyben sok helyen, főleg 2000 után, ezek a társulatok szétváltak, és azóta is külön működnek. Azt hiszem, hogy ott, ahol megvan a párbeszéd lehetősége – Váradon, Temesvárt, Szatmáron, nyitottabb városokban, mint Marosvásárhely –, ez a különválás jó dolog. Ugyanilyen a Marosvásárhelyi Színházművészeti Egyetem, amely nemzeti, de egyben nemzetközi intézmény is, ahova az egész európai régióból jönnek, ez román és magyar nyelven is működik, minden gond nélkül, közös projekteket szervezve. Ha azonban egy ilyen, ekkora nevelő hatással és identitásformáló erővel bíró intézmény, mint a Nemzeti Színház, szétválna román és magyar színházra, ez, attól tartok, mindkét oldalon túlkapásokhoz és a politika által is támogatott konfliktusokhoz vezetne.

– A vásárhelyi színház az elmúlt két évtizedben mit tudott tükrözni a város etnikai összetételéből, a te interkulturalitás iránti vágyadból vagy egyszerűen csak a valóságból?

– A kilencvenes évek elején volt egyfajta kulturális nyitás, főleg bizonyos fesztiválokra köszönhetően, de annak az érdeklődésnek a hatására is, amelyet Vásárhely ébresztett – egy olyan város, amelynek rehabilitáltatnia kellett magát az 1990 márciusában történt kulturális öngyilkossági kísérlete nyomán. Ez a nyitás azonban nem volt tartós. Megalkuvó színházvezetőket neveztek ki, akik egyre inkább a bezárkózást választották, főleg a román oldalon, s így a társulat klientúrára épült, és középszint alatti lett. De talán éppen ezért is születhetett számos független, alternatív kezdeményezés ebben a városban; 2005-ben Vásárhelyen volt a legtöbb színház Romániában, ha nem tévedek, összesen hat színház volt itt, ami egy százötvenezres város esetén nem kis dolog.

– Mit látsz Erdély más városaiban? Ez az együttélés tud-e platformmá válni a kulturális párbeszéd számára?

– A román színházban igen jelentős a nyitottság a magyar felé, és fordítva is igaz ez az információáramlás és az együttműködések szintjén. Ez egy folyamatos szakmai párbeszéd, ami sosem szakadt meg. A románok sokra tartják a magyarok fegyelmét és szigorát, a magyarok pedig a román kreativitást és örök improvizációs képességet. Ez igen termékeny kulturális csere. Ezen túl azonban nem hinném, hogy létezik egy igazi közös közönség, legfeljebb fesztiválokra vagy Bukarestben, ahol a magyar színházakat mindig jól fogadták.

– Minőségét tekintve milyen volt korábban a vásárhelyi Román Nemzeti? És milyen volt a viszony a két társulat között?

– Nem hinném, hogy bármilyen „viszonyról” lehetne beszélni 2011 előtt, mielőtt új csapat érkezett a színházba. Addig mindkét társulatnak megvolt a maga programja, persze a színészek ismerték és tisztelték egymást, néha megnézték egymást a színpadon, de ez inkább kivétel volt. Nem voltak közös projektek, semmi ilyesmi, és minden ilyen próbálkozást úgy te-

kintettek, mint a társulat életébe való illetéktelen beavatkozást.

– Mi a „ti” programotok Gáspárik Attilával? Volt-e közös elképzelés, vagy mindenkinek megvan a magáé?

– Engem Gáspárik hívott a vezetői csapatába, tehát ismertem a programját, részt vettem a megbeszélésein, és voltak javaslataim is, mielőtt az ő pályázata nyert volna a Kulturális Minisztériumban. Tulajdonképpen húsz éve ismerjük egymást, rektor korában együtt dolgoztunk az egyetemen, most is mindketten tanítunk, és azt hiszem, nagyon jól szót értünk egymással, mivel ő valódi kozmopolita, akinek van humora, szerteágazó vezetői tapasztalata, sokat volt Bukarestben, és jól ismeri a román kultúrát. Az ő programjának alapja a dialógus és a nyitás, ezért is vállaltam, hogy a román társulat életébe változásokat hozzak, ahol nagyon jó színészek vannak, de alig voltak láthatóak, és akkor is egy provinciális, poros és kínos repertoárban. A rossz nyelvek azt beszélték, hogy három hónapig sem fogjuk kibírni, és lám, már több mint két éve dolgozunk együtt, és most már kezdenek látszani az eredmények is.

– A vásárhelyi Nemzeti életében volt más magyar vezető? Ha nem, most mi változott? És hogyan lehetett Gáspárik igazgató?

– A színház életében, mielőtt Nemzetivé vált volna, természetesen voltak magyar vezetők, hogy mindjárt a társulat nevét viselő Tompa Miklósról utaljunk, vagy a Színházművészeti Egyetem korábbi rektorára, Csorba Andrásra. De valóban 1973 óta, amikor a színház új épületbe költözött, és Nemzeti lett, nem volt még magyar igazgató. Gáspárik az első, és szerintem ez a normalizálódás jele. Olyan pillanatban pályázta meg ezt a színházat, amikor mindenki menekült előle a rossz híre miatt. Miután átvette, a román társulat színészei nyomában elfogadták, szeretik és értékelik őt, ami néhány hónapja nyilvánvalóvá is vált, amikor egy durva politikai támadás nyomán a színészek és a többi színházi dolgozó – anélkül, hogy ezt bárki kérte volna tőlük! – egy mindkettőnk támogató nyilatkozatot küldött a Kulturális Minisztériumnak, a magyar társulat tagjaival. Először történt meg, hogy a két társulatnak azonos véleménye volt valamiről.

– Erre a konfliktusra még sort kerítünk. Mi volna az ideális együttműködés a két színház között?

– Ideális az volna, ha lenne közös közönségünk. Ez jelentené azt, hogy végre normálisak lettünk. Ami ezt az ideált illeti, ahogy mondom, fontos üzenet volna, hogy mindkét társulat feliratozza az előadásait – ám gyakran mondják nekem, hogy a magyarok tudnak románul, tehát a mi előadásainkon nincs szükség feliratokra, de én erre azt mondom, hogy ezek a feliratok valójában a románoknak szólnak, hogy emlékeztessék őket arra, nincsenek egyedül ebben a kulturális térben.

– Vannak közös projektek?

– Persze. Művészeti vezetőként az első előadásom, a *Carmina burana* óta, ami lényegében tánc, kevés benne a szöveg, az is latin nyelvű. Mindkét társulat színészei játszanak benne, ahogy mindkét egyetem hallgatói is. A *Három pont* című darabban, a román társulat munkájában beszélnek magyarul is. A román

társulati tagok is játszanak a magyar előadásokban. De volt showcase, voltak konferenciák, volt egy mindkét nyelvű középiskolásoknak szóló projekt, melyet egy skót rendező irányított. Tervezzük azt is, hogy egy szilveszteri előadásban egyesítsük a magyar kabaré-hagyományokat és a román mulatás hagyományait, Gigi Căciuleanu rendezésében. Talán ez volna az első alkalom, hogy a szilvesztert mindkét kultúra közönsége együtt ünnepelné.

– Mekkora a szabadságotok? Mennyire abszolút vagy relatív?

– Megvan a szabadságunk, hogy megcsináljuk, amit vállaltunk, és projektjeink átláthatóak, megtekinthetőek a színház weboldalán. Akadnak persze támadások és megfélemlítési kísérletek, de mi tesszük a dolgunk.

– Melyek volnának a két közösség elvárásai? És hogyan lehet az elvárásokon változtatni?

– A román közösség, azt hiszem, meg van lepve, de nagyon jó a sajtótámogatásunk, és az elmúlt húsz évben először a színházunk két előadással szerepel a Nemzeti Fesztiválon, egy-egy darabbal mindkét társulat. Mindkét közösséget meglepte, hogy bizonyos dolgok kimondatnak a színpadon, úgy, mint Székely Csaba darabjában, amelynek mindkét közösségből vannak nézői (románok persze kevesebben, de azért akadnak). Persze, hogy kezdetben volt valamelyes kényelmetlenség Csaba keserű szövegei hallatán, de az emberek nevetnek, és aztán beszélgetnek a darabról. Hát így válik egy előadás beszélgetési platformmá.

– Vásárhelyen született az első valóban többnyelvű és kulturaközi párbeszédet generáló előadás, a 20/20. Vásárhelyet a független színház modellvárosának is nevezik,¹ s e független mozgalom egyik elindítója, alapítója vagy. Miért éppen Vásárhely?

– Mint ahogy említettem, ez volt a válasz arra, hogy nem volt itt más lehetőség. Akkoriban a Nemzeti halott hely volt, mindkét társulat szempontjából, ugyanakkor a színészeknek szükségük volt új tapasztalatokra, kihívásokra, hogy kiteljesíthessék magukat, úgy-hogy ők voltak azok, akik valójában ezeket generálták. Létezik egyfajta versengés is, van egy egyetem, volt egy fesztivál, a Dramafest, egy nyitott színház, az Ariel bábszínház. Én, Sebestyén Aba, Nicu Mihoc színész – mi csak becsatornáztuk és összekapcsoltuk a városnak ezeket az energiáit.

– Hogyan látod a közszínház és a független együttműködését?

– A kolozsvári Ecsetgyárral volt már egy közös munkánk, és vannak még hasonló terveink. Egy olyan léptékű színháznak, mint a mienk, ilyen stabil infrastruktúrával – szerződöttünk új embereket is, akik a független szférából jönnek –, bizonyos kötelességei és kulturális felelőssége van, pontosan azért, mert közintézmény. Nemcsak a nemzeti örökséggel kell törődnünk, hanem a jelen élő kultúrájával is. Az egyetemmel és a fiatal művészekkel való együttműködés, akik általában független struktúrák körül csoportosulnak, gazdagít minket, és úgy hiszem, kötelező is ahhoz,

hogy élők, figyelmesek maradjassunk, és legyen kapcsolatunk a valósággal.

– *Te vagy az első nő Romániában, aki egy Nemzeti Színház élén áll, és emellett van egy másik identitásod, hiszen a független szférából érkezel. Kérlek, beszélj a romániai színházi vonatkozású gender-kérdésről, illetve azokról a független művészekről, akik belépnek a közszínházi rendszerbe.*

– A színházban a nőket valamelyes bizalmatlanság övezi, még a rendezőket is, hiszen ez hatalmi helyzet, olyan, ami a nők számára tiltott terület. De ez a bizalmatlanság inkább implicit, mint kimondott. Mindenféle ideges reakció követte a mi kinevezésünket a Nemzeti élére – egy magyar meg egy nő! –, rágalmak és botrányok a helyi sajtóban és nem csak ott. De azt hiszem, ami az egészet kiváltotta, inkább a Gáspárik-féle program nyitottságától való félelem volt: más színházi formák, új nevek, új arcok, akik sokkal kevésbé „viselkednek”, olyan emberek, akik kultúrpolitikáról beszélnek, és nem vetik alá magukat talpnyalóként a kormánypolitikának. Hiszen bizonyos értelemben éppen ez az ellenmondás, amivel harcolok: mint független művész mindig baloldali vagy, egy közintézmény társulatának vezetőjeként azonban kormánystruktúrák szubvenciója alapján működsz, tehát mintegy jobbos vagy. Úgy vélem azonban, a művész lelkiismeretének szabadnak kell maradnia, és az állami támogatás politikailag nem határozhat meg téged. A nehézség azonban a teljes közösségnek a szolgálatában van, hiszen olyan dolgokra kell figyelned, amikre addig nem: például foglalkoznod kell a kulturális hagyományokkal, a nemzeti örökséggel vagy a kulturális emlékezettel. Mindenféle megemlékezés, ünnepekkel, konferenciákkal, évfordulókkal. Ilyesmivel eddig nem volt dolgom, nem érdekelt. Szerencsére Gáspárik egy pillanatig sem engedi, hogy elfelejtsem, és mindig emlékeztet arra, hogy bizony ezek a dolgok is szükségesek.

– *Nemrég volt egy helyi szintű konfliktusotok. Hogy oldódott meg?*

– Ez egy sűrített támadás volt bizonyos, hozzá nem értés miatt elbocsátott vezetők, frusztrált vidéki művészek és egy költői ambíciókat dédelgető politikus részéről. A helyi szintet azzal lépte át, hogy egy rágalmakkal teli panaszt küldtek a minisztériumba, amelynek nyomán bukaresti vizsgálóbizottság érkezett (és ez számunkra jól végződött). Gáspárikkal együtt úgy döntöttünk, hogy nem reagálunk a rágalmakra, párbeszédet nem folytatunk velük. Volt néhány sajtónyilatkozatunk, de a dolgokat próbáltuk minél nyugodtabban kezelni, főleg a személyeskedésre nem válszoltunk. Azt hiszem, nagyon jól kezeltük ezt a konfliktust, nem hagytuk eluralkodni, bár nem volt könnyű. Egy adott időszakban azt mondták, hogy a román szenátus kulturális bizottságának minden ülése az én szidalmazással kezdődött. Ezek szerint tényleg nem sok dolguk van ezeknek az embereknek! Arra viszont nagyon jó volt, hogy láthatóvá vált a helyi és a szakmai sajtó véleménye, sok támogatás érkezett, adtunk néhány fontos helyen publikált interjút. Valahogy mindenki, aki számít, egyesült egy támogatói csoporttá. És mindkét társulat határozot-

¹ Lásd erről Iulia Popovici írását 2013. decemberi számunkban.

tan, közös nyilatkozatban kiállt a vezetés mellett a minisztérium előtt.

– *A helyi politikának milyen hatása van a színházra, és milyen igényei vele szemben?*

– Úgy vélem, a helyi vezetéssel való jó viszonyunk, a városi és megyei szintűvel, alapfontosságú a mi vásárhelyi jólétünk szempontjából. Egyébként Gáspárik diplomáciájának köszönhetően, de a jól kiválasztott helyi politikusoknak is, mindig támogattak és segítettek, különösebb beavatkozás nélkül. Én igazán nem panaszkodhatom, nagyon jó a viszonyunk, támogatták a projektjeinket, 2012-ben kétszer tízezer eurót is kaptunk a városától és a megyétől a román társulat fennállásának ötvenéves évfordulójára, egy olyan eseményre, amelynek ezt a címet adtuk: „50 év kultúráköziség”, a mindkét oldali szélsőségesek nagy bánatára.

– *És hogyan lavíroztok a (helyi) elvárások között?*

– Itt válnak fontossá az igazgató vezetői képességei. Én erre képtelen volnék, bevallom. Általában nagyon idegesen reagálok, amikor a politika bele akar avatkozni a színházba – én a kommunizmusban nevelkedtem, és érzékeny vagyok. De a kompromisszumkészségnek is megvan a maga művészete, a méltó és intelligens formája, amit Gáspárik csodásan tud gyakorolni. A nélkül a védelem nélkül, amit ő az egyes művészeti programoknak biztosít, nem tudnék dolgozni, bármit is építeni a román társulatban. Az a támogatás, amit tőle kapunk, hogy biztonságban dolgozhassunk, és ne a kicsinyes konfliktusokban őrlődjünk fel, lehetővé tette a román társulat újjáélesztését.

– *A minisztériumot általában könnyebb boldogá tenni?*

– Időről időre érkezik onnan is nyomás. Olykor a legfelsőbb szintről. Elég kellemetlen tud lenni. Eddig valahogy boldogultunk. Ami minket hitelesít, az talán a munkánk minősége és a helyi közösség támogatása, s a szakmáé is, hiszen jó a hírnevünk itthon. A Nemzeti Fesztivál nemrég egy beszélgetést szervezett a sikeres menedzsment kérdéseiről, ahová Gáspárikot szakértőként hívták meg, mint aki egy olyan színházat tudott feleléstzeni, amely már régóta árnyékban volt.

– *Melyek a színházad gyenge és erős pontjai?*

– A kulturális nyitottság az erősségünk, és egyben a leggyengébb pontunk is. Hiszen remek dolog nyitottnak és átláthatónak lenni, de néha az előítéletek megvédenek. Meddig nyit, hogy ne veszítsd el az identitásod? Hol kezd a nyitottság veszélyessé válni? Egyelőre próbálok az értékcserét biztosítani és elkerülni a fanatizmust.

– *Milyen szubjektív és objektív eredmények vannak?*

– Egy társulat művészeti vezetőjének lenni irtó nehéz mesterség. Sok projektben dolgoztam független művészekkel, mindent csináltunk együtt a kávéfőzéstől az elszámolásig, lelkes emberekkel, akik most is velem jöttek, mert nélkülük nem boldogulnék. De ez sosem volt ennyire nehéz. Másrészt egyetemi tanárként sokat dolgozom, készülök, és ez máshogy vesz igénybe. A saját írói dolgaim inkább mindennapi kínldáássá változtak, szenvedek, mert most nem tudom ennek szentelni magam. Lehet, hogy arról kellene lemondani, ami a leginkább igénybe vesz – a művészeti vezetésről. De elindultam ezen az úton, és megláttam, hogy lehet tenni valamit: lehet dokumentarista drámát rendezni közszínházban, láttam, hogy a színészek nagy örömmel dolgoznak együtt, és tanulnak egymástól, és mintha feltámadtak volna, hogy lehet európai, nemzetközi projekteket csinálni, mint amilyen a *Fabulamundi. Playwriting Europe*, ami az első EU finanszírozta projekt a Nemzetiben kortárs drámának szentelve, s hogy a művészek keresnek, szeretnének eljönni Vásárhelyre, miközben éveig menekültek innen. Érzem, hogy teszek valamit másokért, és magamért is persze, meg ezért az egészen különleges városért, ahol születtem, és ami megérdemel egy igazi jó román színházat, egy olyat, amely tiszteletben tartja a magyar identitást, és magáénak érzi ezt a teret, amelyet megosztunk egymással.

2008–2013 között a Nemzeti Színház kommunikációs vezetője. A Veszprémi Egyetem színházstudomány szakán végzett, majd hét évig a Trafóban a sajtókapcsolatokért felelős. 2006–2008 között a Bárka Színházban dolgozott, melyet akkor Alföldi Róbert vezetett. Innen kerül a Nemzeti Színházba.

– *A Nemzeti Színház egyik meghatározó személyisége voltál, a kommunikációja, arculata terén. A szakma ismer, de talán a közönség felé nem látszottál.*

– Az utolsó két évben már a nézők felé is látszottam, elsősorban azért, mert én tartottam velük a kapcsolatot. Amikor az első két-három év után kialakult a közönségünk – mi szerettük közösségnek nevezni, hiszen a vége felé igazi közösséggé kovácsolódott –, rajtam keresztül kommunikált a társulattal. A kezdet kezdetétől úgy képzeltem el a színházat, hogy legyen minél nyitottabb, elérhetőbb, hogy meg lehessen minket keresni, és valóban meg is lehessen találni; ezért a honlapon létrehoztuk a Vendégkönyvet, ami lehetővé tette a közvetlen párbeszédet. Itt én voltam a kapcsolattartó, én válaszoltam a kérdésekre, felvetésekre. Az utolsó két évben már az arcomat is ismerték, a különböző közönségtalálkozón, nyílt napokon az aktívabb, visszajáró nézőkkel személyesen is sokszor találkoztam.

– *Ez a nyitottság sokat segített a színház közönségének kialakításában. Az, hogy kapcsolatba lehet kerülni egy művésszel, eleve meglehetősen rendhagyó. Tehát az első három év után alakult ki ez a közönség?*

– A szándékunk az első pillanattól a nyitottság volt, a párbeszéd minden területen. A maradéktalan megvalósításához két igazgatói ciklusra lett volna szükség. Így körülbelül félidőig jutottunk el, ez alatt az idő alatt az alapokat le tudtuk rakni, a művészi munkában és a kommunikációban is.

– *Mi történt a harmadik évadban, amikor ez a közönség létrejött?*

– A 2010/2011-es évad sok szempontból meghatározó volt. Bármilyen ellentmondásos, de csodálatos

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE: TOMPA ANDREA

Amikor ránk ömlött a nyilvánosság

BESZÉLGETÉS GÁLOS ORSOLYÁVAL

év volt, a Jobbik-tüntetéssel együtt. Az az év hozta a legnagyobb szakmai sikereinket: három előadásunkat válogatták be a POSZT-ra (*Egyszer élünk, Három nővér, Vadászjelentelek Alsó-Bajorországból*). A társulat erősen összekovácsolódott a sikerek, de a támadások miatt is. És ezt a nézők is megérezték.

– A nagy sikereket megelőzték a 2010. decemberi események.

– Igen. Az első két évad nem volt nagyon látványos. De az első két év mindenhol a keresgélés időszaka. Nem hazudhatjuk azt, hogy ne lettek volna buktáink, ne nyúltunk volna néha mellé, Robinak is meg kellett tanulnia egy ekkora intézményt vezetni. Eredményeink azért voltak, például hogy nem riasztottuk el a nézőket, azokat, akik már korábban is jártak a Nemzetibe, és elkezdődött az új nézőcsoportok felkutatása. De ekkor nagy tűzijáték még nem volt. Az ötből a középső évben, 2010-ben jött az áttörés szerintem.

– Az első igazgatói év szinte mindig a „hozott anyag”, hiszen a pályázatát csak egy fél évvel előzi meg a kinevezést. Kész helyzetek, darabok, társulat fogadja az igazgatót. Alföldi is két előadás meghívásával nyitott, és nem saját bemutatókkal. Természetesen üzenetértéke volt, hogy miket hívott meg: Kolozsvárról a Ványa bácsit és a Trafó–Krétakör A jég című előadását. A második évben már jobban látszik a szándék. A harmadik év azonban döntő: ha az nem jó, a többi sem lesz jó. A színház a harmadik évben már azokkal dolgozik, akikkel tényleg akar.

– Valóban ez lehet az evolúciós folyamata egy színház irányításának.

– A színház az első pillanattól pozitívan, úgy mond, proaktív kommunikációt folytatott. Nem akartatok teljes repertoárcserét, nem akartátok a régi nézőket elidegeníteni, sőt, még az épületet sem szidjátok. Lassú építkezés folyt...

– Az én nézőpontomból fogalmazva a történetünket, Jordán Tamás és Alföldi közös fél éve során az átvétel előtt volt időnk arra, hogy végiggondoljuk, mit akarunk csinálni. Annyit tudtunk, hogy ezt a házat, ami a Nemzeti Színház, mindenképpen újra akarjuk defi-



niálni, és sokat gondolkodtunk azon, mi legyen az az üzenet, amit meg szeretnénk fogalmazni. Akkor körvonalazódott az, amit mindvégig meghatározónak tartottunk a színház életében: hogy a klasszikus és a kortárs értékeket szeretnénk megjeleníteni, a hagyományt nem megtagadni, hanem újraértelmezni kívánjuk, használni akarunk mindent, ami értékként ránk maradt. Nem megszüntetni akartunk, hanem építkezni. Robi színházában egyébként is ez a kettőség van jelen; sok klasszikust rendez mai értelmezésben. Ez lett aztán a színházunkra is jellemző: klasszikus értékek kortárs nyelven.

– Az első évadotokban a kommunikációtok e két fogalom köré rendeződött. A két jelszó, ami plakátokon betértette a várost: „Klasszikus? Ki mondta, hogy unalmas?”; „Kortárs? Ki mondta, hogy érthetetlen?”. Nem is annyira a tartalom, az üzenet volt a meglepő, hanem a közlés ténye. Színházak ritkán szoktak magukról bármit is kommunikálni, legfeljebb megnézendő előadásokat hirdetnek.

– A Nemzeti Színházról mindenki, az a néző is gondol valamit, aki nem járt benne, ezért fontosnak tartottuk, hogy határozottan megfogalmazzuk a mi Nemzeti Színházunkat.

– Hogyan kezdett kialakulni az új közönség?

– Erre nehéz válaszolni. Robi személyét bizonyára nem lehet kihagyni ebből. Az első igazgatói pályázatban utaltunk is arra, hogy Robi országos ismertségét a színház használni fogja. Ő kezdettől fogva a ház arca volt, s nézőket pró és kontra is vonzott, tehát az elején működött az a fajta kíváncsiság, hogy mit tud ez a negyven körüli, a színházi világban fiatalnak számító igazgató. A társulat is nagyon erős tőke volt mindvégig, hiszen csodálatos színészeink voltak. Aztán az első két meghívott előadás, a *Ványa* és *A jég* olyanok kíváncsiságát is felébresztette, akik korábban nem jártak ide, és akik szerint Robi túl kommersz vagy konzervatív színházat csinált. A Trafó vagy a Krétakör közönsége például... Talán őket is sikerült kíváncsivá tenni.

– A két vendégelőadás sokkal radikálisabb ígéret volt, mint ami aztán megvalósult.

– Igen, lehet.

– *Egyfajta szakmai figyelmet irányított az új Nemzetire, amire szükség is volt a meglehetősen középszerűnek ítélt Jordán-érát követően. E két radikális előadás után eléggé csikorogtak az új darabok, bár én az Oresztészt jó előadásnak tartottam, igaz, nem radikálisnak. A színház sokkal inkább valahogy középre akarta magát pozicionálni.*

– A radikalizmus nem is volt szándékunk. Meg akartuk tartani a nézőket, de újakat is akartunk szerezni. A cél az volt, hogy a mi esztétikai elvárásainkon belül maradó harminc előadásnyi repertoárból tényleg mindenki találjon a maga számára fontos produkciót. Hogy legyen hátradőlős-szórakoztató és mélyen szembesítő, felkavaró előadás is. Ennek az alapjait raktuk le az elején. Akkor még nemigen tudtuk, hogy pontosan kinek és mit csinálunk, csak a színvonal volt biztos. Az első két év a társulatépítés korszaka is volt – Robi két hullámban cserélte ki a társulatot –, és ahhoz is kell idő, amíg összeszoknak, amíg kiderül, hogy mi áll jól nekik.

– *Alföldi személyén kívül mi segített még a közönségépítésben?*

– A fiatalok megnyerése volt a legnagyobb sikerünk. Ennek csak egy része köszönhető a kommunikációnak, hiszen leginkább magukkal az előadásokkal sikerült őket behozni és itt tartani. Elsőként a *Bánk bán junior* volt nagy hatással rájuk, visszajáró csoportok, osztályok látogatták. Ezek az előadások felrázták őket, az ő nyelvükön szólaltak meg, ezért könnyebben fel lehetett ébreszteni a kíváncsiságukat más előadások iránt. Sokszor tapasztaltuk, hogy az a középiskolás diák, aki először a sulival jött, elhozta később a szüleit, vagyis a szokásos „színházba szoktatási” folyamat megfordult. Emellett a Nemzetinek mindig volt és lesz turisztikai vonzereje.

– *Közöltünk a lapban egy interjút egy Nemzetibe (is) járó magyartanárral, Asboltné Czapári Beátával¹ arról, hogy hogyan alakul egy színház és egy iskola kapcsolata. A színházak természetesen mindig is igyekeztek kialakítani ezt a kapcsolatot, néha erőszakosabb módszerekkel, néha remek beavató programokkal.*

– Körülbelül mindenki ugyanazokkal a címlistákkal dolgozik... Mi sajnos ebben pont megálltunk középúton, a hagyományos közönségszervezés és iskolai csoportok mozgósítása, illetve az érdemi színház-pedagógiai munka között.

– *Ez utóbbi nem volt a Nemzetiben.*

– Szakember által vezetett, tudatosan felépített színház-pedagógiai programot nem tudunk elindítani. Ez a következő ciklus programja lett volna. De az iskolákkal érdemi, tartalmi kapcsolatokat azért sikerült kiépítenünk. Rendhagyó irodalomórákat, beavatókat, közönségtalálkozókat tartottunk, több előadásunk érettségi tétel lett...



– *Próbáltatok vizsgálni a közönséget?*

– Az első év végén igen, mert látni akartuk azt, hogy mennyire cserélődik a közönség. Később talán még egyszer-kétszer kérdőíveztünk, a legutolsó ilyen vizsgálatnál a Nemzeti társadalmi megítéléséről akartunk képet kapni. Az új közönség kialakulásának volt egy határozott jele: bevezettük a bérleteket, aminek itt nem volt hagyománya, és az ötödik év végére majdnem hatezer bérletes lett. Ez sikernek nevezhető.

– *Az első arculatkampányt követte később újabb?*

– Nem, és nem is volt rá pénz. Ahogy évről évre csökkent a költségvetés, ezek a dolgok tűntek el elsőnek. Egy-egy évad jellegét, tematikáját azért próbáltuk kommunikálni. Volt magyar évad, klasszikus évad... De nagyobb szabású kampánynak nem volt értelme, hiszen 2008-ban egy imázskampányban megtörtént az arculatváltás.

– *Az első pillanattól kezdve nem volt hátrafele mutogató, sem a korábbi társulatra, előadásokra, épületre. Ez utóbbi meglepő.*

– Az épület problémáira azért a sorok között utalgattunk. Eleinte volt képzőművészeti program, ami aztán pénz hiányában szintén megszűnt. Ennek – túl azon, hogy a társművészetek megjelenjenek a házban – az is volt a célja, hogy a képzőművészek átértelmezzék

¹ SZÍNHÁZ, 2012. december

a teret. Így jelentek meg a Nemzetiben El Kazovszkij, Vojnich Erzsébet, Szüts Miklós és mások munkái.

– *De soha nem beszéltek az épület problémáiról, inkább új tereket nyitottatok meg, például a festőműhelyt.*

– Nem jutott eszünkbe arról beszélni, mi volt előttünk. Számunkra óriási lehetőség volt, hogy a Nemzetiben megmutathattuk, mit gondolunk a színházról. Ez sokkal fontosabb volt, mint minősíteni, véleményezni másokat. Fantasztikus lehetőséget kaptunk, megvalósíthattuk az elképzeléseinket. Az izgatott minket, hogy mi itt mit tudunk csinálni.

– *Nem szeretném Alföldi pályázatát rajtad számon kérni, de egyvalamit biztosan nem sikerült megvalósítani: a Nemzeti Színházat mint épületet bekapcsolni a város vérkeringésébe, nyitva tartani, hubbá, közösségi helyé tenni. Ez egy sokkal nagyobb projekt lett volna.*

– Ez nehéz kérdés, és talán ez is olyasmi, aminek a második ciklusban lett volna realitása. A házat nyitva kellene tartani, de a Nemzetiben egyszerűen nincsenek alkalmas közösségi terek, és az is tény, hogy erre nem is volt energiánk, figyelmünk és kapacitásunk. Másrészt nem volt hiányérzetünk, úgy éreztük, hogy élő hely vagyunk, de időnként azért elgondolkodtunk azon, hogyan tehetnénk a színházat fizikailag is nyitottabbá. A második vezérigazgatói pályázatban vannak is erre vonatkozó elképzelések, de biztos, hogy ehhez pénz is kellett volna.

– *A 2010. decemberi eseményeket, a Jobbik-tüntetését mi előzte meg? Már nyitott vendégkönyve volt a Nemzetinek, közönségtalálkozók zajlottak, de volt-e előszele annak, hogy ilyen indulatok szabadulnak majd el?*

– Szerintem arra, ami bekövetkezett, egyikünk sem számított. Viták voltak természetesen a Nemzeti körül, ahogyan a százhetvenöt éves történetében mindig. De a Jobbik-tüntetésig zömében olyan nézők nyilvánultak meg a Nemzetről, akik legalább egyszer jártak már a színházunkban. 2010 decemberétől ez változott meg radikálisan. Paradigmaváltás történt, és Robi személye került olyan élesen az indulatok keresztútjába, ami addig elképzelhetetlen volt. Korábban, bár lehet, hogy ez is illúzió, de egy „európai” diskurzus vette körül a színházat. A Jobbik-tüntetéssel és a parlamenti felszólalásokkal ez a diskurzus átlépett egy határt, és a nyilvánosságban elfogadottá vált az indulatok, a gyűlölet vezérelte szóhasználat. Azóta mindez egyre gyakoribbá, keményebbé vált, és már egyre kevesebb ember kényes ízlését bántja. Akkor átrendeződött egy normatíva. Ma már minden hónapra jut egy ilyen...

– *... zsidózás, buzizás. Megszólalt azonban már Alföldi kinevezése pillanatában egy durva hang: a pályázaton vesztes Balikó Tamás nyilatkozott mint „ötvenéves, evangélikus, adófizető, háromdiplomás, heteroszexuális színházigazgató férfi”. Ez már Alföldi személye, perszónája, tehát az ember ellen szóló támadás volt.*

– Alföldi személye körül sosem volt konszenzus, nem mindenki gondolta azt, hogy neki kellett megkapnia a Nemzeti Színházat, de amennyire tudom, ezt a Nemzeti szinte minden igazgatója átélte. És a nemzeti színházi igazgatói átok öröklődik...

– *A „román botrány”, ahogy nevezhető, nagyon megosztó volt. A színház egy Balanescu–Bartók-koncertre adta*

volna ki a nagytermet a Román Kulturális Intézetnek december 1-jén, Románia nemzeti ünnepén, amikor is az Erdéllyel való egyesülést ünneplik. Te személyesen mit gondoltál erről?

– Azt, hogy nem voltunk elég körültekintőek. Beleesőtünk egy helyzetbe, de ha kellően felmérjük, hogy milyen érzékenységeket sérthet, akkor módunk lett volna úgy előkészíteni, megszervezni, tudatosan felépíteni, hogy a mi kezünkben legyen a gyeplő. De a figyelmetlenségünk vagy hibánk miatt az történt, hogy mi szaladtunk az események után. Ez nagy lecke volt, akár a kommunikáció, akár az egész működés tekintetében. Tanultunk belőle. Azt is gondolom, hogy meg lehetett volna csinálni úgy, hogy senkit ne sértsen, bántson.

– *Hogyan lehetett volna ezt kivitelezni 2010 Magyarországon? Miközben én személyesen fontos, előremutató, a román–magyar kapcsolatok szempontjából normális dolognak tartottam volna.*

– Mi mindig azért dolgoztunk, mert hatni akartunk erre az országra és a világra, amiben élünk. Ezt csinálja a művészet. Szembesít, vagy ha ez a szó túl keménynek tűnik, akkor mondjuk: felismerésekre készít. Ezek lehetnek boldog felismerések vagy fájdalmasak, egyéni utak vagy közösségi, társadalmi utak. Mi hatni akartunk, konstruktívak lenni, együtt gondolkodni, közösségként megoldani közös dolgainkat. Sok előadásunk arról szólt, hogy a múlt szőnyeg alá söprése, letagadása generációkon keresztül milyen károkat okoz. Ilyen módon ez az est is fontos lett volna a színház számára, ilyen gesztusaink az előadásokban is voltak.

– *Arra persze nehéz lenne válaszolni, hogyan lehetett volna mégis megtartani ezt a román estet úgy, hogy közben ne legyen botrány.*

– Ezt én sem tudom. De talán lehetett volna.

– *2010 decembere után a közbeszédbe is bekerült, ami a politika szintjén antiszemita, homofób támadásként, szólamként megjelent a Parlamentben a Nemzeti ellen. Ezek után a színház szinte folyamatos ostromállapotban van, és még hátravan néhány nehéz pillanat. Alföldi mégis kitöltötte a mandátumát, bár szinte végig úgy nézett ki, hogy nem fogja. Egy nyilvános beszélgetésen megkérdeztem, hogy félt-e. Azt válaszolta, hogy nem. A társulat összezárt, erősnek érezte magát. Nehéz elhinni, hogy tényleg nem félt. Most téged kérdezlek: hogy érezted magad akkor, amikor 2010. december 2-án a Jobbik tüntetett a színháznál?*

– 2010 végén átmenetileg pánikbeteg lettem, hiszen folyamatos volt a stressz. Kommunikációs vezetőként szinte folyamatosan csörgött a telefonom, és állandó prés volt, minden ponton fogást kerestek rajtunk. A bulvársajtón és a politikai cirkuszra éhes médián kívül ekkor kezdtek el olyanok is megtalálni minket – nem nézők, mert ezek nem jártak a színházba –, akik rengeteg mocskolódo fenyegetést írtak, e-mailben, levelezőlapon. Olyan színvonalon, hogy idézhetetlen. A ránk zúduló mocskok egy részét próbáltam befékezni, hogy ne jusson el minden Robihoz. Aztán fékezhetetlenné vált a dolog, mert egy szélsőjobb honlap kiadta Robi személyes elérhetőségeit – a többit el lehet képzelni. Dőlt minden csatornán a szenny.



Schiller Kata felvételei

Folyton résen kellett lenni. Azt érezte az ember, hogy nem kap levegőt.

– Átszakadt egy gát, és elszabadult a gyűlölet.

– Maga a tüntetés is borzasztó volt. Főnt álltunk hátul az erkélyen, ahonnan le lehetett látni a tüntetésre. Hallgattuk, hogy „buzi, zsidó, hazaáruló”. Néztük Robi arcát, mint egy szobor, félsötétben, félig takarásban állt, megrázó volt. Annyira nehezen viseltem az egészet, hogy előfordult, hogy pánikrohamot kaptam, nem tudtam bemenni dolgozni.

– 2010 decembere után nem kommunikáltatok sokat.

– 2010 decemberében diplomáciai szintre jutott a román botrány, mi ezt a külügyi protokollt nem is ismertük. Robi meghozta a döntést, hogy nem adjuk ki a házat, közzétettünk ezzel kapcsolatban néhány sajtóközleményt, és ezek után lezártunk tekintettük az ügyet. Az előadásokra, a színházi munkára akartunk koncentrálni. Ebből a helyzetből többek között azt tanultuk meg, hogy szemmagasságban nem lehet kommunikálni.

– Mit értesz szemmagasságon?

– Az adok-kapokot, a támadást és ellentámadást vagy védekezést, magyarázkodást, huzakodást. Elegánsan elengedtük a fülünk mellett a szint alatti megnyilvánulásokat. Erre jó példa, hogy a vége felé, amikor megjelent egy Vidnyánszky Attilával készült interjú a *Népszavában*, amelyben a nézőket, a társulatot és az előadásainkat véleményezte, a nézők nagyon felháborodtak. Mi is tanakodtunk, hogy hogyan reagáljunk, hiszen mindannyiunknak fájdalmas volt. Akkor fogalmaztuk meg, hogy mit is jelent nekünk a kríziskommunikáció: nem direktben válaszoltunk Vidnyánszkyknak, cáfolva, vitatkozva stb., hanem „átugrottuk”, és

a feje fölött összekacsintottunk a közönséggel: Alföldi írt egy nyílt levelet a nézőknek, amelyben megköszönte a támogatásukat, figyelmüket, kíváncsiságukat. Minden krízishelyzetben az történt, hogy akkor szólaltunk meg, amikor úgy éreztük, hogy muszáj a nyilvánosságnak megismernie az álláspontunkat. Az volt a célunk, hogy mi irányítsuk az eseményeket, ne mi szaladjunk az események után. A kommunikációnk néhány nyilatkozatból állt, és nem fecsegtünk. Rengeteget tanultunk a nyilvánosság természetéről.

– Alföldi személyisége, a te technikád mind benne volt ebben a kommunikációban.

– Robi ismerte a média működését. Tudta használni a médiát, és ennek az elején csak pozitív hozadéka volt. Amikor ránk ömlött a nyilvánosság, akkor is sok előnye volt. És persze nagyon kellett a személyisége, az, hogy a román helyzetben és máskor is, ha tévedett vagy tévedtünk, akkor azt be tudtuk ismerni. Ez szerintem ritka. Ezzel nem találkozunk a mindennapokban, és példaértékűnek tartom, hogy egy közintézmény vezetője képes beismerni a hibáit. Talán ennek is köszönhető, hogy a nézők jöttek velünk, mert így váltunk hitelessé számukra. Ami az én kommunikációs technikáimat illeti: az elmúlt hét évben nagyon sokat tanultam Robitól. Amikor mi a Bárkában találkoztunk, öt perc alatt dőlt el, hogy együtt fogunk dolgozni. És a kommunikációnk is valahogy evidenciákon nyugszik – egyikünk számára sem volt kérdés, hogy nem fogunk frontálisan, ütközve, harcolva nyilatkozgatni.

– 2010 decembere után az Alföldi személye elleni támadások, a perszónával szembeni negatív diskurzus összefonódik a színházzal, és valójában elválaszthatatlan. 2011 májusában a színház sajtótájékoztatót tart az általa „orális botrányának” nevezett helyzet után, amikor Az ember tragédiájáról tesz egy újságíró egy megjegyzést, amire Alföldi élesen reagál. Ezen a sajtótájékoztatón szembesül a néző, a sajtó azzal a rengeteg mocskokkal, amit a színháznak írogattak. Akkor nagyon veszélyesnek tűnt a helyzet.

– Alföldi másnap ment a miniszterhez meghallgatásra.

– De a sajtónak nem nyilatkoztatok. Ezért a külföldi újságírók rendszerint a magyar kritikusokkal beszélgettek a színház helyzetéről, mert ti magatok nem akartatok interjúkat adni.

– Így volt. Ennek a sajtótájékoztatónak két fontos eleme van. A nyilvánosság addig nem tudhatta, hogy a színházat milyen támadások érik. Az, hogy Robi minden kommentár nélkül betűhíven felolvasta az életveszélyes fenyegetéseket és mocskolódásokat, minden jóérezésű ember számára megrázó volt. A másik elem Blaskó Péter váratlan megszólalása a sajtótájékoztatón, ami nagyon fontos mozzanat volt, és talán éppen a perszóna és az intézmény összeolvadása, amit említesz, váltotta ki Blaskóból azt a reakciót, hogy megvédte Alföldit, mert úgy érezte, hogy egy emberrel nem lehet ezt megtenni. Akkor Péter már a *Tragédiában* próbált, és világos volt, hogy a színházban folyó művészi munka színvonala megkérdőjelezhetetlen. A sajtótájékoztató egy az egyben felkerült az internetre, talán sikerült szembesíteni sokakat mindazzal, ami minket ért abban az évben.

– A színház nagyon okosan osztott szerepeket ebben a korszakban. *Blaskó az Urat játszott a Tragédiában, így a darab érinthetetlen lett, Stohl András (aki nemrég súlyos közúti balesetet okozott, és rendőrségi eljárás alatt állt) viszont rendszerint valami bűnözőt vagy egy korrump papot. A színház valójában azt tematizálta, ami körülötte folyt.*

– Nem tudom, mennyire volt ez tudatos, de azt hiszem, ez a fajta kendőzetlenség jellemző volt ránk, igen.

– *Direktben nem akartatok fogalmazni, azaz nyilatkozni.*

– Igen, inkább a munkánkban akartunk mindent elmondani. Az előadásaink önmagukért beszéltek. És a kommunikációban sem mondtunk mást, ugyanazt fogalmaztuk meg, mint a színpadon.

– *A sajtótájékoztatóra visszatérve, engem nem lepett meg az a mocskolódás, amit Alföldi felolvasott. Hiszen a Parlamentben ez folyt, onnan sugárzott ki. Ha a Parlamentben szabad, akkor nyilván máshol is.*

– Abban a pillanatban úgy éreztük, hogy muszáj szolidaritást kérni a nyilvánosságtól. A román botrányt betudtuk a magunk hibájának. De most Alföldinek raportra kellett mennie, veszélyben forgott az egész ház. Egy normális diskurzusban, egy normális országban egy ilyen újságírói kérdésre adott riposztot mindenki a helyén kezelt volna. Nálunk egy Nemzeti Színház sorsa dől el, az „affér” eljut a miniszterig. Bizonyos fokig nevetséges, de nem kockáztathattunk. A délelőtti sajtótájékoztató után este a *Tragédia* ment, és akkor először volt a Nemzetiben álló taps. Valaki fölállt, aztán utána az egész nézőtér... ilyet még talán egyikünk sem élt meg. Aznap este szinte mindenki temette a színházat.

– *Min múltott, hogy Alföldi maradhatott? Félt a politika a botránytól?*

– Nem tudom, és nem akarok semmit vélelmezni, főleg nem szeretnék a politika gondolataiban olvasni. Nem is szeretem azt mondani, hogy a politikának köze volt ahhoz, hogy mi hová jutottunk. Nem szeretném, hogy ez az Alföldi-korszak úgy maradjon meg, mint amit a politika tett naggyá azzal, hogy a viharban, ellenszélben mekkora hősök voltunk. Amit ez a színház művelt, fontos volt, és Robi tartotta kézben a színházat, a művészi munkát.

– *Előadások ellen is folytak később mindenféle támadások.*

– A buzizás volt a standard tartalom, némi hazaárulással és a magyar kultúra meggyalázásának vádjával keverve.

– *Érdekes, hogy ekkor került reflektorfénybe a János vitéz, a Parlamentben kezdték azt is támadni, aztán Vidnyánszky is minősítette. Jóval később, mint ahogy bemutatták, hiszen egyik első bemutatója volt a színháznak. Én nem tartottam jelentős előadásnak, bár egy színház-történeti jelentőségű darabnak, az Egyszer élünk-nek lett az ihletője. Viszont ez az időbeli elcsúszás is mutatja, hogy kisugárzott a botrány egy sereg darabra. A Magyar ünnep esetében, amit a román botránykor mutatott be a színház, annak hatására a MúPa elállt a közös produkciótól. A bemutatón ülve az ember drukkolt, hogy ne vetközzön le senki, ne káromkodjanak, ne legyen botrány. Szégyellem, de ilyen érzésekkel néztem a darabot. Aztán a vége felé persze sok minden előkerült: például hogy miért szólt a színházban annyi előadás a melegekről.*

– A vége felé már minden az igazgatóváltásról szólt, amit nem volt könnyű kezelni. 2012. december közepén egyszerre veszítettük el Hollósi Frigyeszt és a színházat.

– *Mit kockázatot volt a színház, ha durvább, nyersebb, frontálisabb kommunikációt folytat?*

– Robi egy közintézmény élén állt, 2010-ben kormányváltás történt. Direktben soha nem politizáltunk, az aktuálpolitikába sosem folytunk bele. Az előadásokon keresztül beszélünk, messzebből néztük a horizontot, és erre nagy szükség volt. Mi azt tételeztük fel, hogy európai országban élünk, normális körülmények közt, Robinak van egy élő kinevezése, és ő ki fogja tölteni a mandátumát, mi pedig nem cenzúrázunk magunkat. És annak akarunk megfelelni, amiért oda kerültünk. Ezek a gondolatok sok mindenben segítettek.

– *Egyvalamiről nem beszéltek. A politikai nyomás súlyos költségvetési elvonások formájában is jelentkezett.*

– Az évad végi sajtótájékoztatókon mindig elmondtuk a tényeket. A Bárkában is fontos alapállás volt, hogy minél nehezebbek a körülmények, annál inkább dolgozunk. Ahelyett, hogy kevesebb bemutatót tartanánk, többet tartottunk. Ez remek energiákat mozgósított. Egy ideig kihívás, hogy hogyan tudsz megélni három forintból. A végtelenségig persze nem ment volna. De értelmezés kérdése, hogy ez politikai nyomásgyakorlás volt-e.

– *A Nemzetiben az utolsó szezonban megszűntek a díszletek...*

– Ezért mondom, hogy a végtelenségig nem lehet pénz nélkül színházat csinálni. De az utolsó szezonban már tényleg nem a díszlet volt a lényeg. Dolgoztunk és kész. Elképesztő szélsőségeket éltünk meg, hihetetlen amplitúdóval az öröm és a fájdalom között, felkavaró és megrázó helyzeteket. Emlékezetes végjáték volt, ami rengeteg energiát, töltést adott. A gyász azóta is tart, mert a hétköznapiakban most éljük meg igazán, hogy szétszóródtunk. Sikeres és izgalmas öt év volt a Nemzeti Színház Alföldi-korszaka, és ha csak annyi értelme volt, hogy megszülethetett az *Egyszer élünk*, már azért megérte.

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE: TOMPA ANDREA

ÉLET ÉS
IRODALOM
IRODALMI ÉS POLITIKAI HETILAP

**MINDEN
PÉNTEKEN!**

**KERESSE A HÍRLAPÁRUSOKNÁL
VAGY FIZESSEN ELŐ!**

Kedvezményes éves előfizetési díj 18.000 Ft

Megrendelhető a szerkesztőségben:

1089 Budapest, Rezső tér 15.

Tel: 06-1 210-5149, 210-5159

Fax: 303-9241; e-mail: lapterjesztes@es.hu

Marton Árpád

A kritikus helyzet

A kritikus süket. A kritikus vak. A kritikus paparazzo. Próba alapján irkál. A kritikus gyűlöli a színészt. A karmestert. A komponistát. Főleg önmagát gyűlöli. Sikertelen, keserű pasas. Kibillent a lelki egyensúlya. Üldözi a rendezőt. Őt meg a rendező. A direktor. A producer néni meg SMS-t küldözget neki. A kritikus romba dönti a marketingtervet. Lebeszéli a nézőt, hogy nézzen. Csődbe viszi a színházat. A kritikusnak igaza van. Jól megmondja. Ha mégsem, akkor nincs igaza. Bérenc. A kritikus kárpótol minket az elmaradt szórakozásért. A kritikus a nép szószólója. Primus inter pares. Azt kürtöli világgá nagy bátran, ami mindannyiunk szívét nyomja. Véleményvezér. Rezonőr. Gratulálunk is neki, de nem a facebookon, mert azt furtonfurt lesik az igazgatók. A kritikusnak dalból van a lelke.

Megeshet, hogy nem éppen „reprezentatív”, de a fenti vélemények forrása mégiscsak az élet rögtönözte közvélemény-kutatás. Pál Tamás briliáns esszéje épp a nyári fortissimo előtt hasított bele színházi közéletünkbe – a drámai érzék csalhatatlan. És bár Kolozsi László Gadamerrel karöltve fölmentett a művészetelméleti bogarászás terhe alól, Pál és Koltai Tamások kitüntető fölszólítását mégsem hagyhatom megválaszolatlan.

Mindenekelőtt: nem vagyok muzsikos. Sem pedig kritikus. (Noha Rév Lívia egy ízben muzsikussá avatott. És noha írok olykor-olykor kritikát. Is.) S most lássuk részletesebben.

„A bíráló tulajdonképpen nem más, mint a kotta összehasonlítása az előadással, s ez kottaismeret nélkül nem megy” – olvassuk Pál Tamás gondolatébresztő dolgozatában. Hadd pontosítsam, mit értek ebben a szellemben a zeneértés, kottaismeret fogalmain. A zeneértés nézetem szerint éppannyira nem azonosítható a kottaolvasási készséggel, mint amennyire az olvasás sem a szövegértéssel. Tudom, hogy Pál Tamás sem efféle szűkkeblűséggel viszonyul a témához, mégis szükségesnek érzem a finomítást ezen a téren. Mindenekelőtt ne takargassuk álszent módon a zenészek és az úgynevezett zeneértők páholyszellemét, elittudatát. Kevés dolgot övez annyi sznobéria, mint a zenét, kivált az operát. Számomra rejtély, mi okból, de a zenészek céhében gyanakvással fogadnak mindenkit, aki „kívülről” közelít a témához. Csakhogy az efféle attitűd alapjaiban zeneellenes! Talán nem épp egy muzsikustól származik-e a gyakorta hangoztatott jelmondat: „legyen a zene mindenkié”? Miért kellene szakácsvizsga ahhoz, hogy az ember értékeljen egy – üsse kő – *tournedos à la Rossini*-t? Ha a zenét belterjes ügynek tekintik, a zenészek farizeus módon magukat zárják ki a világból, amelyet megszólítani pedig hivatásuk. Azt pedig jóindulatúan nem részle-

tezem, hány esetben tapasztaljuk tanult, hivatásos muzsikosok részéről a zene teljes félre-, illetve nem értését. A zenét tehát mindenekelőtt ne azonosítsuk a kottaképpel, ne faragjunk belőle cégért.

S most a kritikus megítéléséről. Sajnálatos, hogy az elnevezés – mint az a fentiekből érzékelhető – a negatív konnotációkkal tapadt véglegesen egybe. Olyan ez, mintha a sebészt úgy tartanánk számon, mint aki sebet ejt, szabdal-kaszabol. Ha a krízis annyi, mint próba, válság, mindent eldöntő helyzet, a kritikus nem más, mint olyan ember, aki próbát tesz az elemzés alá vett művészi fenoménon.

A fő kérdés eszerint az, milyen értékrend, értékhierarchia birtokában és nevében. Mihez fellebbez a kritikus, hacsak nem akar teljességgel önkényes, személyeskedő és persze talajtalan lenni?

Mely lényegi kérdés immár Pál Tamás gondolatainak leglelkéhez utal bennünket – kiváltképp a bloggek korában, amikor a korábbiaknál is súlyosabban esik latba a véleményalkotás és ízlésformálás felelőssége. Ma bárki büntetlenül leírhat akármit. Ami – véleményem szerint – fölértékeli a kritikus ténykedését.

Mi az operaművészet lényege? – summázhatnánk a központi kérdést. Mi a társadalmi küldetése, illetve szituáltsága? Ki a művész, mi a helye a társadalomban, illetve – megengedő értelemben – azon kívül (fölött, előtt stb.)? Mi a helyes szereposztás zeneszerző, muzsikos, rendező és társalkotók közös produkciójában?

Mindama kérdésekre, amelyek a mű és a színpadra állítás (opera esetében tehát zenei és színházi megvalósítás) viszonyát, illetve a produktum megítélésének jogosultságát illetik, eme természetes viszonyrendszerből vezethető le a válasz. Az előadás ugyanis sohasem áll önmagában. Ahogyan maga az alapmű sem. „Az ember sosem az első ember” – írja Ortega y Gasset.¹ Ahogyan minden egyén társadalmi kapcsolatok hálójában valósítja meg identitását, ugyanúgy minden mű és minden előadás is egy közösségi identitás eredője és továbblendítőjeképpen születik. Tér- és időbeli, közösségi párbeszéd eseményeként. Akkor is, ha levet.

Az operarendezésről és operakritikáról folyó disputa vitaindítóját, Pál Tamás írását júliusi, Molnár Szabolcs és Márok Tamás hozzászólását augusztusi, Rockenbauer Zoltánét szeptemberi, Kolozsi Lászlóét októberi, Fischer Ádámét novemberi, Almási-Tóth Andrásét decemberi számunkban közzeltük.

¹ Ortega y Gasset; José: *A tömegek lázadása*. Budapest, Nagyvilág, 2003, 35.

Akkor is, ha megtagad. Ha kritizál. Minden átdolgozás, viszonyulás alapja az eredeti (amíg játsszák és ismerik). A megértés alapja a közös eszmei mező.

Ez a vitathatatlan adottság jelöli ki alkotás és értékítélet korlátait, és – természetszerűleg – ez biztosítja a lehetőség feltételüket. Tetszik, nem tetszik, nincs végtelen alkotói autonómia. Hogyan korlátlan személyes szabadság sincsen. A relativizálás nem válhat abszolúttá, a szűm-bolikus gyökeres tagadása a dia-bolikus. A „*condition humaine*” határokat von körénk. Ezek adnak kontúrt egyéniségünknek.

És mert a kritikus számára semmi egyéb, mint épp eme közös értelmezési mező szolgálhat értékítélete alapjául, ennek logikus következményeként az a kulturális kódrendszer, amely őt meghatározza, azonos a művészt is meghatározóval.

Maradjunk Pál Tamás példájánál. A zeneművészet az egyetemes emberi kultúra egyik magasrendű kulturális kódrendszere. Bár sajtyszerű és öntörvényű, mégsem független a közös kulturális kódrendszer többi dimenziójától. Például: történelmileg beágyazott. Ha nem így volna, nem beszélhetnénk korstílusokról. A zene megszólalása pedig mindennél inkább időhöz kötött, lévén időelvű jelenség, az idő a maga átszellemített konkrétságában. Ennek okán minden más művészeti ág nál inkább az életbe ágyazott, mi több, magát az életet valósítja meg: produkálja, nem pedig reprodukálja. Ebből ered mindennemű historizmus alapproblémája. Nézzünk csak egy Stradivari-csellót. Sohasem hallhatjuk úgy, mint ahogyan Stradivari hallhatta. Am ő sem hallhatja, mivé érett a hangszer háromszáz év elmúltával. Ím, az „életre keltett kőhű” művészet apóriája.

Másfelől a mű – épp történelmi beágyazottsága folytán – alapos ismereteket követel meg, tiszteletet parancsol. A remekmű olyan, mint egy tekintélyes, idős mester. Amit ne tévesszünk össze az élettellelenséggel. A historikus muzsikálás szélsőségei számos esetben teljes élettellelenséghez vezettek. A kínos reprodukálás kudarc, és alapjában véve lehetetlen – lásd a Stradivari-példát. Újra azt állítom: nem a kottát, hanem a művet kell olvasni, megérteni, kibontani és szóhoz juttatni. Otromba példa: ha a kottát követnénk, az összes Verdi-operát végig kellene keringőzniük a hősöknek és a hősnőknek.

A műhöz való hűség tehát mélyebben gyökerezik, szélesebb körű tájékozódást feltételez. Ezen a ponton válik diszkontinuussá számos kortársi színrevitel. A zenes mű rendezésének márpedig nem elég önmagában konzekvensnek lennie. Tévedés azt képzelni, elég, ha a zenemű mellé komplex mozgást és látványt tárítunk. A végigakciózott színpadi történelem gyakorlati bosszantóan öncélú, nem szervesül a zenéhez, azt kísérőeffektussá alázza. Általános baklövés például, hogy a színpad túlmozgásba lendül. Rendezői horror vacui ez: bizalmatlanság a zenével szemben, amely –

történetesen – a nyugalmat és a csöndet is mozgással: muzsikával fejezi ki. És a partitúra mégiscsak a műfaj lényegadó entitása. Az opera zeneelvű volta olyan szimbolikus közeget teremt, amely parancsoló a társműfajokkal szemben. Lényegéből eredően ellenáll például a naturalista fölfogásnak – közmondásosan ez fogalmazódik meg az operai halál abszurditásának képében. Ne essünk azonban a „szerzői szándék” abszolutizálásának csapdájába: az opera olyan szimbólumrendszer, amely emberi alkotás, azaz törekszik a teljességre, és a szerző tehetségének függvényében meg is testesíti a tökéletességet. Nem önmagában abszolút tehát – mire valók volnának ez esetben a szerzői változatok? Élő műfajról lévén szó, a szerző hatásköre egyébként is eleve korlátozott. Kevés kínosabb élmény akad, mint a saját verseiket „szavaló” költők produkciói. Az operajátzás is össz munkát feltételez. Ha tehát a művet egy komplex szimbólumrendszer – az élő előadás – meghatározó, lényegében már eleve komplex, szimbolikus elemeként, ugyanakkor mint tör-



Juronics Tamás szegedi Traviata-rendezése

ténelmi fenomént sikerül megértenünk, tehát mint az összemeri önreflexió lenyomatát az adott kontextusban, úgy föltárható a benne rejlő örök érvényű: fény derül a mű kontextusa és a mindenkori ma kontextusa között húzódó eleven szálakra.

Már ha vannak. Valljuk be, mára egy Kazinczy-vers sem számít napi örömforrásunknak. A kultúrtörténeti becs kevés az eleven hatóerőhöz. A legtöbb barokk opera cselekménye érdektelen vagy nonszensz, és csak azáltal tehető élvezetessé, ha ráfeszíthető valami egyetemes pszichológiai képlet, mitológiai szkéma. Amiért – természetesen – ismét a történelmi körülmények, a műfaj fejlődése felel. Hisz az egzisztenciálisan eleven hatású, sorsszimbólumként funkcionáló zenei fenomént a barokk nem ismerte. Valahol Mozart műhelyében kerekedett csak ki a kottafejekből, az *Idomeneo*

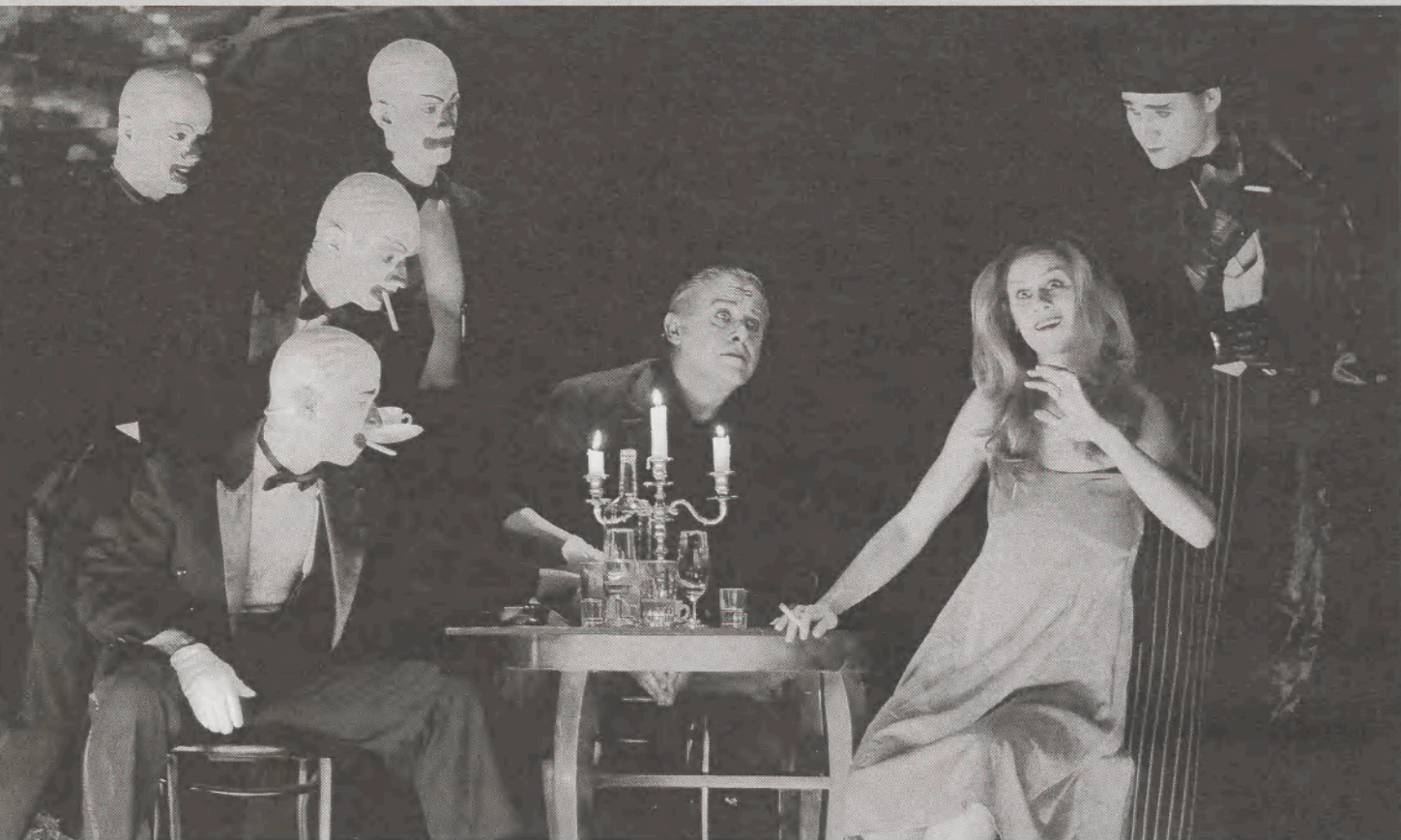
tengeri-pszichológiai vihartablójában. Ez lett a romantika zenei eszménye. Azaz ez jellemzi az opera alaprepertoárját. Zenei karakterek viszonyba állítása, amely sorsképletté szövődik, szervesül. Ama állítás tehát, miszerint a zenés színházi produktum szerzői részről erőteljesen determinált, színházi szemszögből jobbra csak Mozarttól kezdve érvényesíthető.

Nézetem szerint a fentiek megértése az operajátszás és -kritika sarkalatos pontja. A zene elevenítő hatalmát kérni számon megszólaláson és színpadra állításon. Amit nem minden esetben esetben hagynak szóhoz jutni „a szövegtől és a kottától teljesen független történetet vonultatva fel” – mint Pál Tamás írja. Ellenben semmi sem garantálja, hogy a „szerzői szándék” itt és most akként juthat szóhoz, mint akár csak tegnapelőtt. Nemhogy százötven-kétszáz éve. Ki érti meg például a kortársi publikumhoz címzett kiszólásokat? Tudjuk-e olvasni a szerzői kor gesztusnyelvét? Ilyen esetekben dönteni kell: vagy a kultúrtörténeti összefüggés jelölése, vagy párhuzamos értelmű mai kódok megtalálása a járható út. Utóbbi a veszedelmesebb, szájbarágással és öncélúsággal fenyegető kísértés: tenger, partot (sosem) érés és hontalanság képzetei például oly erőteljesek és elevenek, hogy *A bolygó hollandi* szituációját holdkomp bevetése nélkül is tökéletesen dekódolja a mai átlag néző.

A történelmi beágyazottság okán viszonylag ritka az afféle szerencsés találkozás, mint a Purcäretéé és Prokofjevé, „akiknek” *A tüzes angyala* – bízvást

JOBBRA: A végzet hatalma Vidnyánszky Attila rendezésében
(Magyar Állami Operaház)

LENT: A tüzes angyal Silviu Purcărete rendezésében Debrecenben



állíthatjuk – közös műként, komplex zenei-színházi-filozófiai szimbólumrendszerként valósulhatott meg. Szerző, rendező és befogadó értelmezési mezője itt viszonylag határos még. Puccini idejében alighanem világraszóló botrányt okozott volna, ha Angelica nővér krisztusi stigmákban vérzik el. Holott az egyik legerősebb operai gesztus, amit valaha láttam. Ugyanakkor

nem sikerült azonosulnom Kovalik Balázs e rendezésének pár külsőséges elemével, például a szkafanderes-lánclóbáló apácákkal. Talán bennem volt a hiba, talán nem hoztam magammal, vagy épp nem kaptam elég kapaszkodót. Más esetekben viszont a hasonló stílusú kortársiasság teljesen elszakadni látszott a darab lényegétől, öncélú volt, és bosszantott, holott a jobb



Eder Vera felvétele

megértés kedvéért a teljes napi vizuális arzenált fölvonultatta alumíniumlétrától a Stihl-fűrészten keresztül az úrállomásig/színésfém-kereskedésig (Vidnyánszky Attila *A végzet hatalma*-rendezése).

Megesik, hogy a túl- (vagy fél)műveltség visz tévútra egy-egy alkotót. Rendszeresen arra hivatkoznak például, hogy Almoviva grófné utóbb gyermekkel ajándékozza meg Cherubinót. Csakhogy a Beaumarchais-trilógia befejező része (*Az anya*, 1792) készen sem volt még, amikor Mozart és Da Ponte színre vitte a *Figarót*, és akinek annyi jó kevés, hogy a finálé katarzisa kap léket, ha a szereplők habitusát megfricskázzuk, hadd utaljak arra, hogy a Grófné cavatinája (*Porgi, amor*) szinte pontos idézete egy Mozart-mise Agnus Dei tételének!²

Csak színleg morális, alapjaiban véve inkább művészetszociológiai képtelenség, ha a *Traviatát* trendi közegbe helyezzük: a hi-tech szcénában egész egyszerűen hiteltelen, anakronisztikus és bizarr a kitarított nő apoteózisa – egyáltalában: érdekel-e valakit manapság, ha egy nő nem makulátlanul lép a házasság szent kötelékébe? Ó, kaméliás hölgyek, hová levétek? – Verdi heroizmusát leveti magáról a konzumlét tobzódása, azaz a zenei és a látványkódok feloldhatatlan konfliktusba kerülnek. Juronics Tamásnál maradván: Kodály volt olyan rutinos zeneszerző, hogy ha magyar sorstragédiát álmodik meg Garay biedermeier mosolygású népies eposza ürügyén, ebbéli szándékának kifejezést ad a *Háry* kottájában. Éppígy nem értettem Pál Tamás *Anyegin*-rendezésének számos megoldását – a bőrszerkós prostikká fazonírozott eperszedő lányokat és kivált Lenszkij deheroizáló, vodkagőzös ödönghését –, míg csak az itt hivatkozott dolgozat rá nem ébresztett: Tamás a zenére fittyet hányó rendezői önkényt kívánta demonstrálni előttünk.

Hadd osszam meg egyik legkedvesebb példámat, engedelmet kérve a Mozart iránti elfogultság miatt (látatlanban is élvezve Fischer Ádám

fölmentését). Számos *Don Giovanni*-rendezést végignéztem. Modernet, historizálót, még a prágai ősbemutató replikája is hozzáférhető a Tyl Színház újranitásának idejéből. Kevéssel voltam maradéktalanul elégedett. Pál Tamás által is nagylelkűen fölkarolt Mozart-elemzéseim során kibontakozott előttem az operatörténet (esetleg a teljes színház-történet) első „egzisztencialista” darabjának mélylélektani, jungiánus olvasata. Ennek fényében a három nő három pszichikai síkot képvisel a kalandor animájában, női lélek-részében, a Kormányzó szerepe pedig azonmód megrendítő tartalmakkal mélyül el, hisz – szoborként kiváltképp – numinózus hatalom, istenimágó, akinek legyilkolása a lelkiismeret megölésével egyenértékű. Dolgozatom megfordult több rendező kezében, nem tudok róla, hogy hasznosították volna. Mígnem kezembe került Peter Brook eszköztelen, katartikus, pszichológiai változata.³ Iskolapéldája a díszletlenkosztümtelen-sallangtalan, tiszta színháznak, amely még a rendezői-muzsikusi nézőpontot is képes összebékíteni. És amelyben a csábító, maga elé rántva áldozatát, mintegy a saját szívének irányzott késszúrással oltja ki a Kormányzó életét.

Nem tudom, Brookot a partitúra sorai vezették-e ehhez a megoldáshoz, engem „csak” a zenei benyomás. Hátborzongató élmény volt látnom: mozarti jóváhagyás, a zene jelentésségének és elemezhetőségének fejedelmi vizsgálása. Hisz a zene olyan érzéki gyönyörűség, amely érzékfölköti összefüggéseket tesz átélhetővé. Kívánok hasonlókat szerzőnek, muzsikusknak, rendezőnek, nézőnek és kritikusnak egyaránt.

² Ehhez lásd MARTON Árpád: *A Mozart-galaxis*. Szeged, Gerhardus, 2009. Vö. H. C. Robbins LONDON: *Mozart. The Golden Years*. London, Thames & Hudson, 2006, 160.; KÁRPÁTI Miklós: *A halhatatlan Figaro*. Budapest, Gondolat, 1960, 126. sköv.

³ Aix-en-Provence, 2002. DVD-n Bel Air Media 2005.

Kővári Orsolya

Csehovi mélységekben

TENKI RÉKÁRÓL

A báj a valaha volt egyik legproblematikusabb színészi erő. Kortalan és nemtelen. Ugyanúgy nincs köze a belső, mint a külső szépséghez. Nem tudni, honnan jön, nem lehet megdolgozni érte, egyszer csak ott van, és végképp kiszámíthatatlan, mindig marad. Adottságnak sem nevezhető igazán. A színészt, aki birtokolja – még ha csak időlegesen is –, tenyerén hordja a jóisten.

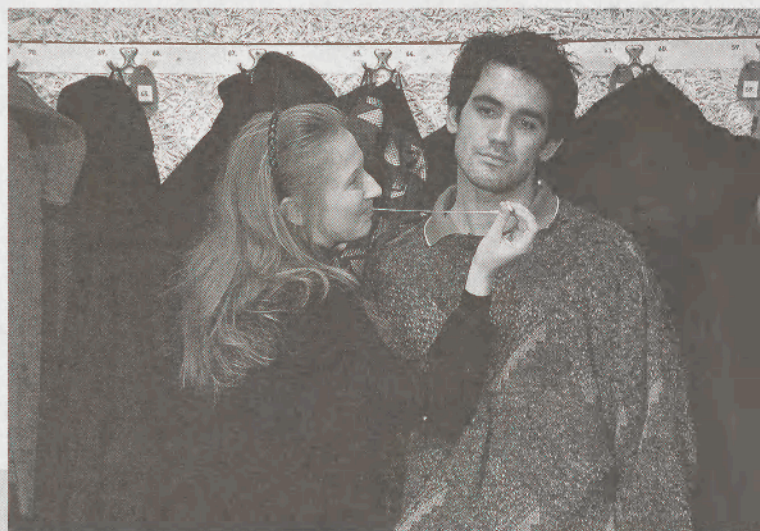
Nem veszélytelen adomány. A báj természeti erő módjára uralja a színészt, és módfelett szeszélyes jószág. A színésznő fokozottan veszélyeztetett. Ez a szeszély a szeszélyben képlete. A báj esetükben finnyásabb, mint hímnemű kollégáiknál. Távol marad a primadonnáktól, az abszolút naiváktól és a túlzottan érzékiektől. Közönségesek, kiszámíthatóak és határozottak neki. Fiatal színésznőnél a recepció összefüggésében életveszélyes. Bájos, ifjú színésznőt látva megfoghatatlanságok zavarognak kontrollálatlanul a néző képzetében kedvességről, szeretetreméltóságról, szép-

lelkűségről, kellemről meg ilyesféléről, ami redukálja az emocionális befogadást, és félrevezetheti a mentálist.

Tenki Réka bájos. Él vele. Jól kezeli. Humora van magához.

Ez utóbbi okán olyan jó egyébként a *Római vakáció*-ban, ahol – minthogy Pelsőczy Réka rendezésében a forgatás kulisszáiba is betekintünk – egyszerre játssza a dolgok hétköznapi valósága felett lebegő hercegnőt és a térdig abban dagonyázó, hercegnőt játszó színészt, amittől a szánkban érzett marcipándesszert húszárvágásra medvecukor ízet ölti.

Tenki érdekessége, hogy szépségében és bájában van valami nyugtalanítóan szabálytalan, ami ezt a benyomást folyamatosan felülírja, de legalábbis megkérdőjelezi. Vonzereje a látszólagos tartózkodás, a szenvtelenység, olykor hidegség és a meghitt pillanatra időzített heveség ambivalenciájának fenntartása. Alfred Hitchcock esküdött a szexualitás ezen formájára, a mindennemű közönségességet nélkülöző, de decens visszafogottságából bármikor meglepetésre képes nőtípusra.



A Sirályban (Fehér Tiborral)

Az ember tragédiájában



Tenki a néptánc tagozatos művészeti általános és a dráma tagozatos gimnázium után a Színművészeti Zsámbéki–Zsótér–Bodó-osztályából tört be a magyar repertoárszínházba az alpesi levegő frissességével. Kívül-belül rántalanul. Nő is volt, meg kislány is. Nem naiva, hanem naiv. Ártalmatlannak egyáltalán nem mondható ártatlan. Mindezek már Vidnyánszky Attila *Úri murijában* láthatók, Tenki Rozikában próbálgatta báját, egyszerre volt halovány, és ért fel egy vérátömlesztéssel.

Nem sokkal később Gorkij *Barbárok* című művében Jegor Petrovics (Nagy Ervin) krisztusi korban feszülő mérnök feleségét adta a Katona József Színházban. Sovány fiatalasszonyt, szerelmes, de pillanatig sem szenvedélyes tekintettel, előnytelen kosztümben, unalmas cipőben. Hihetően viselte a csipkekesztyűt. A hajszálvékony test finom rezzenései, az apró ujjak tétova mozdulatai azonnal felvázolták a házastársi erőviszonyokat. Anna Fjodorovna ebben a kapcsolatban, ami a testiséget illeti, nincs jelen. Túlszereti viszont a lát-



Schiller Kata felvételei

A Vitéz lélekben (Nagy Annával és Trill Zsolttal)

hatóan primer vágyaktól duzzadó férjet. Rajongóként követi, félti, retteg érte. Kölcsönös frusztrációjuk rutinszerűen torkollik a nő megaláztatásába. Tenki mulatságos foggal-körömmel ragaszkodása élethalálharc, gyengesége feltétlen elismerése nem kapituláció, hanem utolsó leheletig vívott háború. Tenki annafodorovnasága Ascher Tamás közreműködésétől lett csehovi mélységű. Ascherről gyakran állítják, hogy színészközpontú rendező, pedig nem a színész érdekli. Pontosabban: nem színészalkatban, hanem lelki alkatban gondolkozik, a belső milyenség izgatja, a titkok és a latenciák, a legmélyebb szenvedés, az önuralom hiánya, nem véletlen, hogy számos színészt hozott már emberi helyzetbe. Női szenvedésben különösen otthonos.

Zsámbéki Gábor elsősorban alighanem Aschernak szerződtethette Tenkit, döntése legalábbis inkább igazgatói fontoltságon alapult, mintsem rendezői vonzalmon.

Ez a lélekből szótt, gátlásos, minden porcikájában érző, színpadi szerelemre is képes nőtípus, melynek nincs maskulin aspektusa, legkevésbé Zsámbékit érdekelte saját színházában. Tenki a *Mesél a bécsi erdő* után jogosan érezhette magát púpnak a rendezői koncepció hátán. A váltás a Katona és a Nemzeti között kritikai érdeklődésre tartott számot, amolyan nehogy már a nyúl vigye a vadászpuskát alapon.

Az *ember tragédiája* és az *Angyalok Amerikában* igazolni látszott a kételkedőket. Szó sincs róla, hogy ne lehetne elemezni és méltatni ezeket az alakításokat, lényegileg azonban, függetlenül Tenki hozzáadott értékeitől, inkább rendező- és nem színészportré rajzolódna ki belőlük. Nem így a *Sirályban*, ahol már esszenciáját adhatta a női boldogtalanságnak, és a *Mephistóban*, Lotte Lindenthal szerepében. A jól fekvő vidéki naivából kurzusprimadonnává, majd náci tábornagyfeleséggé avanszáló törékeny szókeségnek olyan erős stílust, pofátlan humort, és jeleneteinek olyan feszültséget kölcsönöz Tenki, mely foltjaiban egyenesen Tarantino kultmozija, a *Becstelen brigantyk* bizarr világát idézi. Nem először bizonyítja itt jártasságát az apró gesztusok szakterületén.

A színházi karma fintora, hogy Tenki Gothár Péternél gurítja a legnagyobbat a Nemzetiben, amiről nem lehet állítani, hogy előzmény nélküli meglepetés volna. Először, mert Gothár volt az, aki szabálytalanságára és nem mindennapi humorára legélénkebben rezonált már a Katonában is. A *Golden Dragon* fogát különösen hosszan fájlaló kuktája például igazi bravúr volt, nem könnyű színészi feladat, még ha az előadás egésze ke-

vessé sikerült is. A *Vakondban* dühös tinédzsert csinált belőle. A *filozófusban* virághintába ültette; kapva kapott jelensége költőiségén, úgy olvadt bele Tenki az előadásba, mint finom rím egy mulatságosan értelmes szonettbe. És amennyiben elfogadjuk Thomas Manntól, hogy az *Amphitryon* „a világ legszellemebb, legszebb szindarabja”, meg is értjük a közös nemzetis siker gyökerét. Tenkinél mit sem sejtőbb, háborgó lelkűbb Alkménét, aki képes kiragyogni szépségével, erényével, tartásával, aki átviszi, hogy szerelmet igen, de hűséget kicsalni nem lehet, hogy a test fölött igen, de a lelken nincs hatalma senkinek sem, nemigen találhatott volna Gothár. Külön ínyencség, hogy egyes mito-

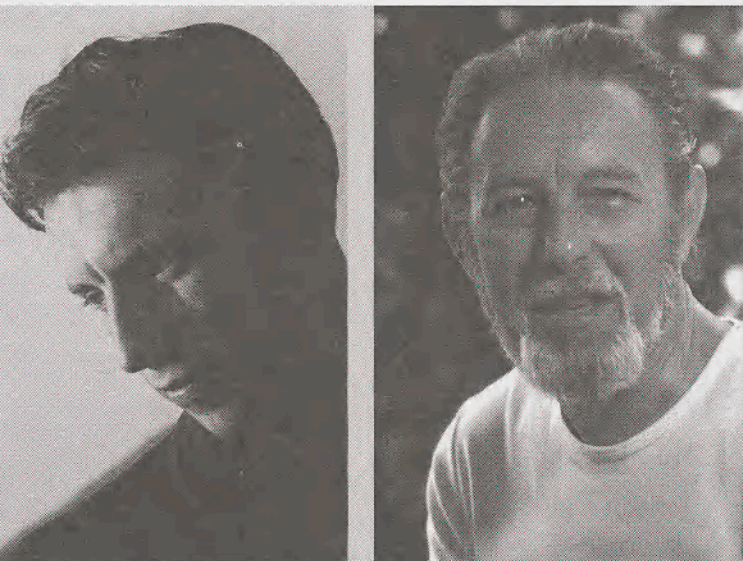


Szkárosy Zsuzsa felvétele

A Római vakációban (Fekete Ernővel)

lógiai verziók szerint az istent nem ugyanolyan vágy hajtotta Alkménéhez, mint a többi asszonyhoz, hanem azért esett rá a választása, mert méltó fiút akart nemzeni.

Tenki valahogy úgy járt az átszerződéssel, mint a perspektivikus kapcsolatot szerelemre váltó és azt teljes odaadással megélő nő, aki mostanság (egyébként meg nem bánt) döntése árát fizeti. Vitéz lélekkel viseli. Még mindig helyén van a szíve.



Gosztonyi János

Jubileum hiányában

KÁLMÁN GYÖRGYRŐL

Én nemsokára bevégzem, gyöngyharmat utánam. És kicsoda jó napjuk lesz (tán több is) „áldozataimnak”, akiknek méreteit, készségét, művészi s néhol emberi értékét kikezdttem. És nem lesz olyan halotti beszéd, sem írás, amely elismerné: ha nem is volt két könyvemnek érdeme több, de próbálták legalább az igazat mondani néhány kor- és nem kortársról.¹ Megpróbálták igenis, itt, ahol ez nem szokás, ahol alku tárgy csupán, valamint egy elfogadható illemkódex olcsó, üres szólama. Frázisparádé a csalóka béke érdekében, hogy senki ne tudja meg magáról, hogy akad, aki nem szokványosan látja őt. Kísérlet történik arra, hogy legalább néhány kendőzetlen szót halljon valakitől, aki (elfogult, szűk látkörű, gonosz dög) gyakran mégis a felismerés síkjára téved. Némi-lyik portréja elfogadhatatlan, mégis igaz. Ki akarta ezt hallani? Ki követelte két, nem túl vastag kötet írás nyomán, hogy rajta, gyerünk, halljuk tovább?! Szabadítsuk meg iksz és ipszilon alakját a rárakódott hazug jellemzésektől, bókoktól, hízelgő jelzőktől. Gyakoroljuk kicsit azt a szokatlan tevékenységet, amely nem gyakori vendég mifelénk, szakmánkban meg éppen nem, amelynek összefoglaló póriás neve: szókimondás.

Torkom szakadtából próbáltam, és sikerült is néhány igazi és sanda mosolyt, őszinte és sunyi igenlést begyűjtenem, és akadt nem egy örvendetes egyetértő azonosulás. Akadt olvasóm, aki hitt nekem, és némi-lyeg csodálkozva helybenhagyta, amit írtam, mondván: „Hogy úgy van!” vagy „Lehetséges!”. Ám az igazi vagy legalább igaznak szánt szavakat itt bebetonozzák, mint szarkofágba a pusztult, de még mindig veszélyes reaktorokat. És akik velem tartottak abban a kísérletben, amely az IGAZ mondásával próbálkozott, mellettem elhaladva némán, helyeslőn szorították meg a kezem. Mi többet is tehettek volna egy beteg ország torzszülött előítéletei és elmaradhatatlan törlesztései között?

Sokba került e királyi élvezet. Alaposan megadtam az árát, csöppet sem lepett meg, hogy a sértettek valamilyen formában benyújtják a számlát. (Mifelénk az is sértett, aki nem találja kellően melegnek a róla nyilvánított dicséretet.) Köszönet, hála a nagyszerű

Márton Lászlónak, aki a dolgot (vállalkozást) sugallta. Még igaza lehet. Azzal áltatom magam, hogy a betonkriptákat szétporlasztja valamilyen aktualitás vagy akár csupán az idő, és közepes regényeknél bizonyosabban túlélnek egyes technikával tompított düheim. Sikerültebb portréimban (akár a piktúrában) tettszést találnak azok is, akik az írás modelljeit nem is ismerték. Hogy az ilyen maradandó értékű nyom mit ér? Nem áltatom magam, de az ember nem csillapíthatja bizonyos, mégoly gyarló vágyait.

„Titokzatos szenvedély”

A művész nem feltétlenül, de a színész bizonyosan kétszeres halált hal. A szokott, elkerülhetetlent, s ezt a gyors feledés követi (mivel e második halál még gyors is). KÁLMÁN GYÖRGY barátom, egy egész korszak intellektuális közönségének (persze nem kizárólag annak) kedvence, beszédtema, titokzatos személy, megfejtésre ingerlő rejtvény... jóformán semmi idő után a teljes feledésé. Nem tudok rá emlékeztetni, hivatkozni, varázslatos mesterségbeli tudását elemezve továbbadni. Hát ezért harcolt, eszelt ki olykor zseniálisnak tűnő húzásokat, hogy értelmetlenül bámuljon rám valahány színi pályára készülő vagy akár csak színházimádó, ha szóba hozom? A nagyközönség pedig? Próbálkozni sem merek. Habár Gábor Miklós sem járna sokkal jobban; talán Sinkovits Imre és Latinovits az, akiről meddő magyarázkodás helyett párbeszédet folytathatok – igen, igen, akad, kivel kurta időkre föleleveníthetem személyüket.

Ennyi a színházi dicsőség. Gyorsan múló. Megőrizhetetlen. A pillanaté.

Elmondhatatlanul becsvágyó volt. Jelentős erőfeszítéseket tett, hogy ezt eltitkolja. Vagy ha már a helyzet nem engedte, legalább elmismásolja. Úgy hittem: engedni kell, ebben a témakörben legalábbis, a barátság kedvéért. Nem vitakoztam, cáfoltam (vagy ha igen, csak úgy a peremén). Ilyenkor mindig indulatba jött, és nagy hévvel érvelt, míg csak úgy nem tettem, mintha beadnám a derekam. Ez is egy alakítása volt, tartós, folytatólagos, karcos, karcos. Az előbbre jutásnak, a ranglétra magasabb fokára hágásnak alaptörvénye (szerinte), és azt kell mondanom: életében működött is.

¹ Gosztonyi János: *Láttalak, elmeséltelek.* (Argumentum, 2005); *És téged is láttalak és téged is elmeséllek.* 2007.

Tudott haladni, amihez persze elsősorban képességei segítettek, de hittel hiszem, és ő ezt tudta: a képesség önmagában szép is, jó is, de nem minden. A portékát, ami te magad vagy, menedzselni kell. (Ismertük már akkor ezt a szót? Lehet, hogy csak nem használtuk, mindegy, szükség volt rá.) Aki pedig nem értett hozzá, az megfizetett érte. Ő zseniális volt abban is, ahogyan menedzselte magát.

Szerettem, csodáltam, mindig mindenféle ajtón előreengedtem, neki ez tőlem járt. Mindig a második voltam, beértem vele, nem lázadoztam, hiszen ez volt a reális helyzet. Ő pedig megkönnyítette számomra azt, hogy a nyomában járok, anélkül, hogy csicskásának tűnnék, soha megalázó, bántó mozzanatot barátságunk tíznél több esztendejében történni nem hagyott. Volt rá gondja: amennyire lehetséges, sűrű együttmutatkozásaink során, sok tapintattal, valami egyenlőségfélért teremtett.

Álpanaszait, mondva csinált problémáit ellenkezés nélkül hallgattam végig. Neki ez úgyszólván hobbi volt (egyfajta – nem öncsalás, hisz maga sem hitte, amiket összehordott), de szerette ezt az állapotot, amikor (mindig önmagáról) képtelenségeket állít. Félreértettséget, fájdalmat, megbántódást nem színelte: *é l t*, magas fokon alakította és tódította őket. Köznapi kudarokat képzelt, és fájlalta őket.

Őszintébben taglaltuk egymás között a környező világ jelenségeit, kortársaink jellemét, viselkedését. Azon a téren élveztük egymás értelmét, jó megfigyelőképességét. Ízlésünk különbözött az emberek megítélésében. Ő sokkal több társunk jellemében talált kedvelni-, értékelni-, megbocsátanivalót. Jó néhány olyan alakkal foglalkozott, akikkel én hűvös vagy semmilyen viszonyban nem álltam. Ha ezt a magatartását piszkáltam, rám hagyta, igazat adott nekem, de folytatta a minél szélesebb körben való (barátkozásnak nem nevezném) szíves kapcsolatteremtést. Úgy gondolta: a népszerűségnek nem csak a közönség körében van fontossága. Kivívta-ravaszkodta, és én máig sem tudom: valóban szüksége volt-e arra a teherre, amibe ez a kulisszák mögötti fáradozása került.

Most pedig, ahelyett, hogy hivalkodnék vele, mint nagy emberek barátságával szokás, megpróbálom elmondani, miként vesztettem el Kálmán György barátságát. Persze, persze, a barátság minden lehetséges elemét, keletkezését, elmúlását, közbeeső fordulatait ragyogóan leírták már, ezekről hosszan elmélkedni nem fogok. Mindössze felületesen hadd emlékeztessenek arra, hogy a szerelemhez hasonlóan keletkezik, kibomlik, megfakul, elmúlik. Az évek múlásával megfogynak bennünk a „barátsághajtó anyag” (Anatole France). Egyébként akad benne örömteli felismerés, csalódás, minden hasonlóképpen – vagy mondjam: ugyanúgy?

György barátom sztár volt, hívták, keresték, sokat szerepelt. Nem volt anyagiás, nem sokat gondolt a pénzzel. Mindenki sejthette, hogy dúskál a lében, amit akkoriban inkább „dohányos” nevezünk. György ritkán (vagy inkább sohasem) tagadta meg a segítséget, a baráti kölcsönt. Nem barátoktól sem. Elég volt pár kérlelő szó, tekintet, már nyúlt is a zsebe felé. Olykor zavartan észlelte: nincs is pénze, holott kéne lennie. Ámde abban a szakaszban már a pesti pumpolók színe-java tudta, mihez fogjon, ha megszorul.

Éjjel-nappal pumpolták (ez a kifejezés nem halt ki). Igen, éjjel is, minthogy szívesen jártuk együtt az éjszakát, és mindenütt szenzációt keltett, ha megjelent. (Pompásan tudott megjelenni, váratlanul, szerényen és mégis a keltett hatás tudatában.) Minden számlát ő állt. Fizetni senkit soha nem hagyott. Engem sem. Soha. Ungvári László, a Nemzeti vezető színésze egyszer ki is fakadt fülem hallatára: „Mit fizet ez nekem, helyettem, amikor én azt utálom?” Valóban. Miért tette? Nagyrészt azért, hogy szeressék. Az emberek a szeretet nem túl mély válfajával fogadják, ha valaki megkíméli pénztárcájukat. Nem ez volt egyetlen jele a szomjúságnak, amellyel szeretetre pályázott, ha kevésre, hát kevésre, de a sok kicsi... ismerik a mondást. Kedvében járt olyan embereknek is, akiről tudta, hogy nem szeretik, mi több, akiket ő sem szeretett. Az ilyen kapcsolatok megoldásával sok időt töltött, és csekély eredményt ért el.

Ott volt az a hülye férfijáték (soha nő még nem játszott, esküdnek), hogy a mutató és középső ujjat összeszorítva (felváltva) a lehető legnagyobbat üssük az ellenfél odatartott, hasonlóképpen összeszorított két ujjára. Volt a színháznak egy taplószívű mázsás színpadmestere. Nos, a barátom, hogy kedvében járjon, odaállt vele ezt a marhaságot játszani. Imre, így hívták, otromba ujjá párjával hatalmasakat sújtott barátom finom ujjaira, aki fölszisszent a csapásoktól és az azokat kísérő röhögéstől. Abba hagyhatta volna, ehelyett folytatta a játékot, a szenvedést. Abban a hitben tette, hogy a tuskó embernek fel kell ismernie a dolog egyenlőtlen voltát, önmagától kell rájönnie, hogy ő kíméletre szorul. Vagyis föl akarta ébreszteni a játszótársában szunnyadó – mit „szunnyadó”; mélyen alvó – picurka emberséget. Mindhiába. A játék végére, a megoldás részleteire már nem emlékszem, de arra igen: György valami kényszeres humorba oldotta kudarcát, és távozott, hogy dagadt kezét borogassa. Hasonló kudarcot gyakran vallott, minthogy sűrűn fáradt a „jóra ébresztés” szándékával, valóságos szenvedélye volt, nem tudott leszokni róla. A két dagadt ujjnál többet sem sajnált áldozni érte.

„Maga megöl engem”

Művész. Művészi hajlam a család környékén? Se híre, se pora. Világ csodája, ahogyan az ilyesmi valahol előzmények, vonzások nélkül tanyát ver! Viszonylag későn kezd, rejtőzködve, nagy nehezen – miközben rögtön tudja, hogy tudja, és hogy mennyire, az a környezetnek meglepetés, ámulat, neki nem, ő, ismétlem, tisztában van, volt vele. Honnan? Nem szerepelt soha, nem mutogatta magát rokonoknak, de még a tükörnek sem. Belül hordta, és akkor is csak azért mutatta meg, mivel a körülmények kényszerítették rá. „Hát itt van, nesztek, ha olyan türelmetlenek és kíváncsiak vagytok!” Elsőpró volt, ahogyan a vékonydongájú legényke elefánttá változott, akinek élelmet dobnak (kellékhasználat nuku), és elefántként rádöbben, hogy becsapták: nem élelem az, hanem egy olajos rongy (a vezető tanár változtatta azzá, és maga is elcsodálkozott a teljesítményen). Akarta, nem akarta (de én azt hiszem inkább, hogy akarta), antrénak ez kitűnően megfelelt, ránk, bizonytalan növendék-társ-



A tojásban (1957) Olthya Magdával

ira alaposan ráíjesztett. Tekintélyre tett szert, és noha visszabújt szerepelni nem kívánó magányába (egy színioskolán!), most már legtöbbször tudtuk, hogy előtünk jár. Továbbra is mindene fájt, veséje leszakadni készült, ropogott a térde, fogával gyúlt meg a baja, képe még egy vedlett sálat is szoríthatott, csak hogy mutatkoznia ne kelljen, de már elkésett. Akinek volt szeme hozzá, és olyan fürkészőn figyelt, mint mi azokban az ismételtetetlen kezdetekben, abban a pár percben látta, hogy ez a morcos, titkolózó „nagybeteg” fiú utolérhetetlen.

E sok – csak sértődés árán cáfolható, mivel hiteles – komédia tette, hogy utóbb (amikor már régen nem voltunk jó barátok, illetve csupán nyomaiban voltunk azok – igen, akár a fontos szerelmeknek, a hasonló barátságoknak is marad valami nyoma –, bennem mindig élt valamiféle remény, hogy vétkem elévül, és barátságunk megújulhat) nem akartam elhinni, hogy komolyan beteg. „Nincs levegőm! – panaszkolta zihálva a kis színház művészkiáratánál az udvaron. – Akárcsak a színház főszereplő direktorának, ha a két dolgot összekeverhetem.”

Kezelő orvosnője valamilyen hibát követett el injekciónál (légmell?), és bocsánatáért rimázkodott. Hallgatta, hallgatta, majd mikor a csend beállt, mindig megcsodált egyszerűségével így vigasztalta a kétségbeesett doktornőt: „Semmiség. Maga megölt engem.”

Laikus módon hallottam valamit harangozni arról, hogy szívnagyobbodása vagy mi je van. A bori munkaszolgálatosok táborában a nehéz munkától, túlerőltetéstől, ha jól mondok. 1925-ös születésű lévén, ott volt

munkaszolgálatos, a bori bányában, távol, Szerbiában. Felszabadulásuk után Bukarestben töltöttek néhány szabadságtól mámoros hónapot, onnan került haza, iratkozott be egyenesen a Színiakadémiára, amely akkor még a büszke „királyi” jelzőt viselte. A színiiskolai lét első pillanattól kezdve magán hordta a kommunizmus aggasztó jegyeit. Akár egy közeli szélvész ígérő alkonyon az ég alja, gyorsan vörösödött minden. Nem bocsátkoznék átfogó leírásába annak, ami és ahogyan történt. Lényegében mindenütt ugyanúgy. Sokan leírták, és biztosan akad ez írások között jó is. A magunk pokla azonban annyi személyes jeggyel rendelkezett – minden ugyanaz, és mégis: a részletek különböztek, ha a bugyrok nem is. Mindenki iparkodott életben maradni, ami annyit jelentett, hogy az áhított célt, a Pályát mindenképpen, bármi áron el akarta érni. Bujkálni kellett, alakoskodni, közben örködni azon, hogy ép eszünk el ne hagyjon, és némi értelmet, becsületet megőrizzünk, huzamosabban is tudjunk tükörbe nézni. Azt, hogy néha a pusztta hallgatástól be ne mocskolódjunk, nem kerülhettük el. Mikor pedig a tisztesség azt kívánta volna, hogy legalább megnyikkanjunk. Ehelyett lapultunk, mint fűben a nyulak, és fellélegeztünk, ha nem mi kerülünk terítékre. A magam kieszelt és végigvitt modus vivendiéről nem kívánok most részletesebben beszélni. Hasznomra voltak a lágerben elsajátított, kitanult túlélési technikák. Most azonban Kálmán Györgyről szól az írás, aki szintén választott magának harcmodort. Pontatlan voltam. Harchoz nem sok köze volt e kieszelt, képlékeny magatartásnak. A pártélet az iskola mindennapjait uraló vonulat volt. Minden percét meg kellett oldani. György a szerbiai rézbánya csöbréből ebbe a vederbe került. Nem ellenkezett. Nem is morgott. Nem hallgatott dacosan. Egyébként is: a póre ellenkezésért hamar megbűnhődött az ellenkező. Vitázni is káros és hasztalan volt. Gyuri zavaros, többértelmű semmiségeket beszélt, a szünetek tízperceiben majomkodott, marhult, a bohóc szerepét adta. Amikor, például, valami undok társadalmi munkát akartak ránk löcsölni, mondjuk, négy nap múlva, szerdán, ő felordított: „Nem!” És csend lett, és mindenki bámulta a lázadót, aki, úgy látszott, lemond a pályáról, megunt az Intézményt, és szárnyak nélkül repülni óhajt onnan. Ámde György a beállt pauzát a végsőkig feszítve nem várta be, amíg ellenállásáért szétlapitják, hanem, halkabban, ismételte: „Nem! Nem szerdán. Csináljuk már hétfőn!”

Scapin furfangjai

Még azután is gyakran elővette ezt a receptet, adta a túlbuzgót, akiben csak úgy pözsög a forradalmi hevület. Sok volt, olykor nevelésesen sok, de rajtakapni nem lehetett. Hittek neki meg nem is, de volt valami ebben a gyakran ismételt gyatra trükkben, ami megvédte. „Hátha csakugyan így érzi? Őszintének hat! [Naná! Hasonló képességű színészpalántától!] Családi háttere kispolgári, de nem tagadja, és bizonyos vonásait szó nélkül hagyja bíráltni, sőt, még tódítja is. És szakmailag jó, sőt, nagyon jó, ez már eldőlt, a szocializmusnak hasznára lesz, ha félbolond is, vagy éppen mert félbolond, hagyjuk békén!”

Így jutottunk a négy akadémiai, utóbb főiskolai névre változott évek végére, amikor már a közönség elé kellett állni, jelmezes darabokat, jelentős szerepeket játszani. Szóval eljött a vizsgák ideje. Antigoné? Porcikája sem kívánta a részvételt, kimaradt. Priestley *Veszélyes fordulója*? Kedvére való szerep abban sem akadt. Hadd vizsgálzzanak a többiek, sok sikert! Neki nagyobb hozamra, valamilyen átütő sikerre fáj a foga. A vizsgalehetőségek utolsójában Scapin címszerepére, találgattuk. És természetesen meg is kapta, neki az a címszerep már járt. Keserű képpel látott munkához, kedvetlen volt, el-eltünedezett, betegeskedett. Nem értették. Scapin! Parádés szerep, kizárt, hogy valaki, akinek még való is ez a mozgékony, csupa ideg, aktív figura, kevesellje az ebben való megmutatkozást. Márpedig kevesellte. Nem Scapint kívánta alakítani, hanem másik szerepet. Scapinnek a szó szoros értelmében bele kell szakadnia, hogy megvalósuljon, és kicsiholja azt a fajta sikert, amelyre barátunk pályázott. A fél iskola beszélt lelkére, könyörgött, hogy igenis nagy lehetőségei vannak, ha nekiveselkedik. Címszerep! Bólogatott, és csak az alkalmat leste, hogy a parádés főszereptől megszabaduljon. Tett is érte. Nyavalygott, elkóborolt, végelgyengülés fenyegette. Úgynevezett „ziccerre” fáj a foga. Azt nézte ki magának, az egyik apa szerepét. Géronte -ot, aki a darab második felében jut fontos jelenésekhez,

Molnár Tibor, vizsgázó osztálytársa küszködött mellékszerepével, sértődötten végezte dolgát. Szentül hitte, hogy neki Scapin lenne való, ehelyett molière-i apát kell játszania. Barátunk a próbaidő derekán (ha sakkjátszmában lettünk volna, azt mondanám: a középjáték derekán) kiravaszkodta, hogy címszerepét arra a kisebbre cserélje, amelyet társa rühellt. Furfangjai sorát nehéz lenne követni, habár rátermett személynek nem tanulság nélkül valók. Betegség, idegi fáradtság, a fog, az a mindig rakoncátlan fog, szöveg nem tudása stb. Elég az hozzá, hogy a

cseré másnapján már a boldog Molnár Tibor viharzott Scapinként a színen, csinálta ügyesen a mókát, szötte a hálót, lubickolt, mint hal a vízben. Kálmán pedig szokása szerint lassan, lapjait mindig a végső-kig eltakarva Géronte szövegét mormolta (amelyet természetesen rég betéve tudott, minthogy erre készült, semmi másra). Mit eresszem hosszú lére? A Gellért Endre rendezte vizsga sikeres volt, a derék Molnár Tibor jó kis lendületet vitt a játékba, iparkodása tapsot érdemelt. Mindenki derekasan helytállt. Kálmán György azonban kiugró sikert aratott. Még zajlott az előadás, már az övé volt nevetés, ováció, a teljes győzelem. Az „alig várjuk, hogy ismét ő következzen” állapot. „Kiugrás” – ezt így nevezi

A Glembay Ltd.-ben (1958) Major Tamással



Az Emlékezz haraggal című előadásban (1960) Soós Edittel

a szakma. Parádés kiugrás. Szilvafakorában észrevette, hol terem, miből csíholható átütő siker! (És ez utóbb is mindig így történt. Ilyesmiben tévedhetetlen volt.) Mi többiek meg mehettünk Kukutyinba zabot hegyezni.

A Nemzeti Színház játékos direktora, Major Tamás, aki voltaképpen a teljes színházi terület gazdája volt, négy végzöst szerződtetett az osztályból tanárunk javaslatára ösztöndíjasnak (havi ötszáz forintokért). Mindegy. A Nemzeti Színházat a fiatalok temetőjének nevezték, és sejtettük, hogy nem alaptalanul. Mégis biztonságot ígért, fejlődést, szerencsés esetben álmok beteljesülését. Négyünk között volt Kálmán is, boldog lebegésünkön csak somolygott.



A Hosszú út az éjszakában című drámában (1963) Bessenyei Ferencsel

MTI – Keleti Éva

Kényszernek, valóságos rabságnak érezte azt az egy évet, amelynek végén, nagy megrökönyödésünkre, fel is mondott. Fel, fel bizony. És Pécsre szerződött, Szendrő József életes színházához, ahol percekig sem kellett a ranglétra alsó fokán vesztegelnie, toporogva várnia, hogy munkához jusson.

Mégsem az ő távozása, nem a földrajzi távolság szakított el bennünket egymástól. Hisz nem sok idő múltán mint sikeres színész tért vissza a Nemzetibe, ahol én fuldokoltam. Ő immár főszereplőként, azaz szakmai körökben ismertén és elismerten érkezett. Major direktor nem egy pécsi szerepében megnézte. Egyébként is kedvelte mindig kordában tartott pimaszságát, képességeit. Különbösen is, az a fajta vezető volt, aki gyűlöli vagy imádja munkatársait. (Én a harmadik csoportba tartoztam, aki nem számíthatott részéről jelentős indulatokra.)

Gyurit imádta, nagyra tartotta, és ez nem változott az évek során. Egyébként hasonló indulatai igen változékonyak voltak, ok és magyarázat nélkül is, áttekinthetetlenül. Igaz, hogy György barátom, aki vélt vagy valódi szakmai sérelmet többnyire árulással büntetett (különbösen is finoman csiklandozta

olykor egy késhegynyi, többnyire ártalmatlan árulás, ha alkalma nyílt rá), hozzá mindig hú maradt, amíg érdemes volt. Egyébként a Nemzetit vezető triumvirátus leggyengébbjéhez, Marton Endréhez húzott, minthogy nála volt rendre főszereplő. Jelentős sikereit az ő általa jegyzett darabokban érte el. Kezdetből a „valamit valamiért” iskola jeles rendű diákja volt. No és? Bűn ez? Nem. Legfeljebb néha.

A bécsi út bűne

Nem szándékoztam a főcsapáson haladni, ti. barátságunk fájdalmas elvesztésének történetén, ezt a jövőre nézve sem ígérem, de most itt az ideje a beharangozott témára térni.

'56 tavaszán a keserves Rend szigora oldódni látszott. A szakma (boldog, boldogtalan) bécsi hajóutat szervezhetett magának. Hosszú, évszázadnak tűnő idő után rés nyílt a vasfüggönyön, és azon át egy zsúfolt gőzhajó Bécsnek indult. Míg a hajókürt meg nem szólalt, és a hajótest el nem szakadt a parttól, alig hittük, hogy ez az út létrejön. De létrejött. Szabad földre léphetünk! Ismeretlen és váratlan érzések törtek ránk, rohangáltak bennünk. Látni fogjuk, sőt, járni azt a világot, amelyről tündérmesék keringtek (hivatalosan haláltáncát járta). Mindenki készült a maga módján, mint kiéhezett egy tartalmas étkezésre. Rejtegetett pénzeket dugdostunk, vásárolni készültünk, bámulni és vásárolni, a fogyatékos honi kereslet után a bőségből meríteni.

Schäffer bácsi, aki addig a napig a pesti színésznépet nejlonműtűrökkel és nálunk beszerezhetetlen apróságokkal látta el esténként színházról színházra vándorolva, csak nézte, nézte szomorúan a kikötői nyüzsgést, olvasta, mi játszódik a lelkekben, hogy az ő nejlonholmija bizony a nyakán marad, és állítólag valaki hallotta, amint azt mormolja maga elé: „Ez az én halálhajóm.”

Luciferként (1964) Váradi Hédivel és Sinkovits Imrével



Kellész Ella felvétele

Említettem már? Azt hiszem, még nem. Én az idő tájt Gyuri bankára voltam. Igen. Egyszemélyes hitelintézet. Gyuri megsokallta, hogy a kölcsönkérők fosztogatják, és miután ő nemet mondani nem tud, nem szeret, rám osztotta a kőszívű bankár szerepét, nálam tartotta pénzét (amivel pár ellenséget is szerzett nekem). Kora reggel kezdtek nálam jelentkezni a kölcsönkérők, leggyakrabban Gyuri családos nővére, meg akikkel a napokban találkozott, és volt képe hozzám utasítani őket, abban a hitben, hogy majd én utasítom el őket. Meg is tettem. Mindenkitől megtagadtam a kölcsönzést, nem tettem kivételt. Még véget sem ért az első kora reggeli roham (legalább négy-öt hívás), már érkezett Gyuri telefonja, hogy ne legyek kőszívű, ennek, annak meg amannak igenis adjak pénzt. (Megdumálták, megrágták, gonosz személyemre uszították őt, és engednem kellett.) Így rajtam keresztül költötte vagyontkáját. Mondtam én neki, hogy nem lesz ez jó, a jóisten minden pénztét elszedik így tőlem, ha egyetlen „nem”-et sem hagy érvényben. De nem hagyott. Bolondul jószívű volt. Mindennél fontosabb volt neki, hogy szeressék.

Bankárságomnak semmi értelme – mondtam neki –, hiszen hülyét csinálsz belőlem. Egy órán belül mindkinek engednem kell (és micsoda alakoknak), nem sokáig viselem ezt az állapotot. Ha te hagyod magadat kifosztani, lelked rajta, de még egy ilyen eset, és nem bankárkodom neked tovább.

Így huzakodtunk akkortájt is, és jókat röhögtünk közben, mikor a bécsi hajóút szóba került: „Mennyit akarsz, mennyit hozzak neked az útra?” Még az ujjával is mutatta: „Két és felet.”

A forintot jól váltják Bécsben, járta a hír (nem volt igaz, pocsekul váltották), és én kétszázötven forintnak véltem a „két és felet”. A zsebpénzzel együtt – már nem emlékszem, mennyit kaptunk – elég lehet, hiszen barátom nem „vásárlós”. Tévedtem. Ő se látott rendes holmit hosszú évek óta. Két és fél ezer átváltani való forintot gondolt, de ez csak akkor derült ki, amikor már a Parlament előtt húzott északnak a hajó. Hibát követtem el, nem azt a bizonyos súlyosabb hibát, azt csak később, de az már ott volt érzékelhető távolságban. Én jól felszereltem magam, mindenféle első osztályú osztrák bélyeget vittem eladásra, több ezer schillingre tettem szert, tudtam, és tudta ő is.

Szabadult rabok érezhetik azt, amit mi éreztünk a hajóról kilépve, közös kabinunkat az éjszakai nyugalom idejéig hátrahagyva.

A szerzés vágya rövid időre háttérbe szorult, a légkör önmagában elbűvölt. Akkor kezdtük (mindannyian) azt hinni, hogy létezik egy olyan igazi élet, amelyben nem lesunyt fejjel, félelmeit nehezen palástolva jön-megy az ember... Ezek itt mosolyogtak! Csevegtek. Ültek a mindenféle kávéházak, bisztrók előtt, és jó kávékat ittak, ropogós péksüteményt fogyasztottak, szabadságuk érzékelhető volt, illata volt. A rengeteg autó, ahogy piros jelzésnél összeterlódott, és zöldre, mint karmester intésére, pontosan tovarobajlott. Nem vagyok fejfájós alkat, életemben alig kínzott ez a baj, de az első bécsi percek során megfájdult a kobakom, és „fejfájdító” tablettára szorultam. A kirakatok megálásra és bámulatra készítették. Nem haladtunk, csak ha

olyan utcákba értünk, ahol nem voltak üzletek. Találgattuk, minden csoportban, valahány koponyában az forgott, kimondva-kimondatlanul: vajon mikor érzük el ezt az életformát, gondtalanságot, amely itt hol csodálattal, hol irigységgel töltött el? Mindenki jószolt, ki hosszabb, ki rövidebb időt gondolt, mondott, de a valóság mindnyájunkra alaposan rácáfolt, kibabrált velünk, mondhatom most, és cáfol makacsul, kitartóan, 2013-ban is, amint e sorokat írom.

Miféle hibát követhettem el az elkövetkező, már nem emlékszem, hány nap során, amelyet helyrehozni többé nem lehetett? Nem pillanatok alatt változtatta meg barátságunk lényegét (léteznek ilyen villámcsapásszerű kiábrándító pillanatok), de a kiábrándulás, folyamat lévén, ugye, időbe telik. Idő kellett, míg ki-derült, hogy nem osztom meg a barátommal azt, amim van. Csak magamra gondolva költöm a pénzemet, noha ő az én értetlenségem miatt maradt pénztelen. Tudtam, hogy meg kéne tennem. Felezés és slussz. Egy igaz barát így tesz, és elismerést sem vár érte. Képtelen voltam rá. Mint mindenkiben közülünk, bennem is tombolt a hosszan elnyomott fogyasztói étvágy. Mindmáig ez a világ érti legjobban, hogyan kell ezt az étvágyat felkelteni és ébren tartani, némelykor a józan ész bomlásáig csigázni. Ahogy bandukolt ott mellettem, míg én egyszer az életben a prímét vittem társaságában! A birtokos prímjét a nincstelennel szemben. Kis alamizsnákat persze hullattam neki, míg magam eszeveszetten vásároltam. Eszeveszetten, igen. Mindenféle marhaságot, szükségtelen bővít „beszákoltam”. Ő meg csak jött mellettem, részt vett, tanácsokkal is szolgált ámokfutásomban. Jó barátként viselkedett továbbra is, de érezhető volt, fizikailag érezhető, ahogyan távolodik tőlem, kiábrándul, leépül benne, ami szép és harmonikus volt. Roncsteleppé vált a barátságunk. Még nagyon megkívánt egy olcsó, pofás kis hátizsákot. Darab ideig lebeszéltem, de vadul ragaszkodott hozzá, mint valami utolsó, döntő próbatételhez. Nem kellett neki a hátizsák, a gesztus kellett volna. Aztán odaadtam neki (túl későn) a pénzt, övé lett a műanyag hátizsák, amely nem is kellett neki. Úgy tett, mint aki elégedett, de én... ahogyan korszerűen mondja a nagyvárosi szleng, már „le voltam írva”. Tudtam, és mindent tudott ő is. Láta, felmérte, ahogyan kinlódok, és mégis kitartok hibás döntésem mellett. Rettentően túlbecsülöm a vásárolható holmit. (Bine, domnule, bine! – mondta olyankor, ha igazán neheztelt, mivel Borból szabadulván pár hónapot Bukarestben töltött. És ezt úgy mondta, hogy mindent kifejezett vele. Elhiszik, hogy meggyőzően csinálta?)

És ennyi volt. Mohóság, kapzsiság, amely addig rejtve (mivel nem volt alkalmam mutatkozni) élt bennem, kitört, tért nyert, és megsemmisítette, ami életemben a legbecesebb dolgok közé tartozott. Attól kezdve még mindig, de már csak jóban voltunk. És csöppet sem vigasztal, hogy noha új barátok után nézett, nemigen talált, mint ahogyan magam sem, pedig ezután még sok esztendő eltelt, és most már nincs is közöttünk, hogy egyszer úgy igazán el tudjam neki mondani mindazt, amiről itt és most beszélek, amit mindhalálig bánok és szégyellek.

„Soha el nem jegyezte magát”

Sorom a Nemzetinél lassan kitelt. Major direktorral olykor összefutotunk, és bizony „kisütöttük” egymást. Ez a jelenség mindent kifejezett jelenről és jövőről. Nem voltam az ő embere, csak azért tartott meg szerény státusomban, mivel Gellért Endre, mindenkinél többre becsült tanárom, a színház főrendezője kedvelt, és mellettem állt. Kálmán György pályája, igaz örömmre, csak feljebb és feljebb ívelt. Egyszer, régebben, megmondta: „Én nem veled vetélkedem, tévedsz. Gábor Miklós, Kállai, Sinkovits Imre az én vetélytársaim!”

A Körúton bandukoltunk a Blaha Lujza tér felé, mikor ezt mondta, én bután mosolyogtam, de tudtam, hogy személyemet illetően igaza van. Viszont hogy Gábor Miklós és a többiek? Mindegy. Ezzel egy pillanat alatt elintézte, hogy veled versengeni még álomban se próbáljak. És bár akkor még messze járt a realitástól, tanúja lettem, amint később, és főleg akkor, mikor már nem ugyanazon földél alatt dolgoztunk, nagyralátó kijelentése realitássá válik, beteljesedik. Olyan sikeres volt, olyan magasra értékelték! Érthetetlen és megmagyarázhatatlan, hogy annyira, de annyira feledve van. (Igen, a színészsors már ilyen, de ez esetben a mérték az, ami megzavar, ellenkezésre, írásra késztet.)

’55 késő telén a Pécsi Nemzeti Színház bemutatta első drámáját, a *Columbust*, amely vegyes fogadtatása ellenére, mondhatom, sikert aratott. A műfaji váltás előzménye a munkára, sikerre való teljes kiéhezett-ségem volt. Sorjáztak a bemutatók, és egyikben sem kellettem. A nekem szánt fonnyadt munkák csak arra voltak jók, hogy alkalmatlanságomat bizonyítsák. Kezdték híre menni, hogy velem problémák vannak. A sajtó ezt még nem tudta, néha-néha dicsért, de a szakmai leértékelés ettől nem változott. Egy harmatos színdarab olvasópróbája a Nemzeti házi színpadán rávezetett, nem, -taszított, hogy magam is próbálkozzam darab írásával, és megtettem. Addigi szürkeségem kicsit átszínésedett a bemutató ígéretétől. Téma lettem, rémséges színházi interjúk alanya, a népszerűség határáig sodródtam. György mindebben baráthoz illően viselkedett. Részt vett, tódított, és legfőképpen szorongott egy picit, hogy beelőzhetem. Vagy meg. Biztatott, hogy „rajta, előre! (de ne nagyon)”. Lelekésésébe némi fékező hajlam is keveredett. Indokolatlan volt. Amilyen tökéletesen ismerte a színházi terepet, olyan kevésbé volt járatos a tollforgatók iszapbirkózásában, amely rám várt.

Én réges-rég nem gondoltam, hogy bármely téren is versengjek vele, de ő ebben élt. A „ki hol tart?” kérdés erősen foglalkoztatta, a teljes színházi síkon észben tartotta, finom kis húzásokat eszközölt, nem sajnált rájuk időt, fáradságot. Haladt, és visszafogott másokat, a szakma soha írásban le nem fektetett törvényei, jobban mondva szabályai szerint. Első pillanattól fogva tudta, hogy a művészet egyik ága sem elvont küzdés, hanem ember ember elleni, gyomoridegességgel és sok alakoskodással járó viaskodás. Akik a csúcsokról mosolyognak le a kapaszkodókra, azoknak bizony előbb meg kellett mászniuk a hegyet. Kálmán nem röstellte a „te szar, ha nem volnál akkora zseni” jellegű Molnár Ferenc-i technikákat alkalmazni. És még sok minden mást is, amire jómagam képtelen lettem volna, és ha megpróbálom, hamisan, hiteltelenül hangzott volna. Tőle szerénykedő mosolygással fogadták. Szakmai népszerűsége kivételes, tanácsait kérték, megszívlelték. Az idő múlásával egyre inkább. Néha rejtélyes modorban nyilatkozott meg, utána kellett gondolni, mit is sugallt, de mindig megérte. Szakmailag tévedhetetlennek tűnt. Bármelyik színházba látogatott el vendégként, próbára, mondjuk, csoportosulás támadt körülötte. Hisz a színészberek egyik legnagyobb fájdalma, hogy csak ritkán hallanak magukról szakmailag mérvadót. Halkan beszélt, szuggesztíven, csuda, hogy mi mindent észrevett a színpadon történekből. És akkoriban már kiegyezett helyzetével. Nem osztogatott cvikipuszikát a környezőknak, vagy ha mégis, merő nosztalgia volt.

A színháziak, a szakma volt a családja. Soha el nem jegyezte magát. A bonyolult, kívülállónak felfoghatatlan kapcsolatokban érezte magát jól, illetve rosszul, mikor szenvedni támadt kedve. Ha az ügy, a kapcsolat egyszerűnek ígérkezett, hát addig bonyolította, míg végül foghatta fejét, és

jóízűeket gyötrődhetett. Ha én, olykor, átláttam ilyesfajta mesterkedésén, vadul tiltakozott. Ragaszkodott mélységes boldogtalansága őszinte voltához. Roppant színesen tudott boldogtalan lenni. Szerelmi bánatba esni, amikor nem is volt szerelmes, és bánatos még annyira sem. Legrosszabbul, már-már neveltségesen adta elő ezt az állapotot, de úgy kellett tennem, mintha nem látnék át rajta, mintha komolyan venném maga gubancolta fájdalmait. Színházi modorban sértődött meg, ha nagy néha szörmen-



tén érzékeltetem, hogy talán nem is olyan húsba vágóan igaz, amit előad. Gyorsan múló sértődések voltak, de ezeket is szerette, és majd mindig ugyanazokkal a szavakkal és égnek forduló pupillákkal roszszallta, hogy „legjobb barátom, és nem ért meg!”. Akadtak persze valóban zűrös helyzetei. Azokat becsben tartotta, akár valami talált kincset. Egy családrobbantásos, bonyolult szerelme igaz voltában is ezért találtam kételkednivalót, de nem cáfoltam, mivel nem akartam még erősebb bizonyításra kényszeríteni. (Különben sem járhatott a szám, mivel akkorra már túlságosan eltávolodtunk egymástól.) Ma már azt hiszem, az érintett asszony természetéből, értékéből kiindulva érzem, hogy az kivételesen nem valami „belelovalós játék”, hanem igazi dolog volt

Színházon kívül nem az irodalom vagy más hasonló nyavalyák érdekelték. Szenvedélyes nőcsábász volt. Pazarul értette, hogyan kell az úgynevezett „gyengébb nemet” megközelíteni és meghódítani, dúlni közöttük és fel-dúlni őket. A lélek (nevezzük nevén: a lelkizés) belekavarása nélkül a legalpárabb, röpké kalandba sem bocsátkozott. Ő diktálta a stílust, ő lépett ki az ügyből, lehetőleg a legkevésbé érthető, váratlan pillanatban. Csak. Mivel az akkor egy pillanat volt, és neki az egész ügynél többet ért. Egy színész-szeni a köznapok középfajú drámái-

Endrére rakta minden tétjét. Nem könnyű vázlatosan beszélni róla. Major Tamás pozíciója a legfelső pártkörökben meginogván (túl sok a komédia, a beválatlan ígéret, a színház forrong stb.), Révai főelvtárs Gellért Endrét kínálta meg az igazgatói székkel. Ő visszautasította e posztot, védte főnökét, hibának vélte ilyen színes, képességes valaki leváltását. Érvei hatottak, a helycserére nem került sor. Major azonban pusztá jelölését sem bocsátotta meg neki. Elvégre azt bármikor megismételhetik, és különben is. A kisebb, addig nyögve nyelős feladatokkal küzdő második rendezőt, Martont kezdte erősíteni, aminek logikus következménye Gellért gyengítése volt. (Erősítés a színházban: valaki érdekében folytatott manipuláció, pofásabb feladatok, kedvezőbb sajtó, megnyilatkozás gyakori lehetősége.) Bonyodalmak és később tragikus fordulatok követték egymást, de most Kálmán Györgyről lévén szó, ezeket nem részletezem. Ő minden erejével, képességével Marton szekere tölta, mivel ilyenkor bezörögnek a szekerek, és



BALRA:
A Lédában (1965)

KÖZÉPEN:
A Marat halálában
(1966) Sinkovits
Imrével

JOBBRA:
A bűnbeesés után
(1967) Váradí
Hédivel

MTI - Keleti Eva
felvételei

ban tett gyorsan múló, jelentéktelen kísérleteket. Azért élt volna, azért viselkedett így, mivel keservesen utálta az unalmat, és nem állta, ha vele órákig nem történik semmi? Vagy sem mire sem tartotta a színjátszás nélkül töltött időt? Az álom órái, no jó, rendben... de amint a szemét kinyitotta, kezdődött, azaz folytatódott a darab, egyszerre több is. Játszott és játszott.

A házasságtól (kötöttségtől) való viszonyát jól fejezte ki, amit négyesben sétáló házaspárokra (két csevegő férfi elől, a két asszony csacsogva mögöttük) ilyenkor mindig elmondott: „Sikerült megnyerni a hölgyeket?” – kérdezte epésen.

Major - Gellért - Marton

A nemzeti színházi színpadon kívüli drámájában a három jelentős szereplő közül a leggyengébb mellé állt. Marton

azokat bizony tolni kell (nem lebecsülendő szolidaritását Marton nagy szerepekkel viszonzotta). Tamásunk vígan vágta a fát maga alatt, és sikerült Gellértet – némi túlzással és csak képletesen mondom – a sírba gyengítenie, önmagát pedig végleg megbuktatnia. Marton Endre lett rövid időre a király... pardon, az Igazgató, és Kálmán György az ő első, vezető színésze... Erről ennyi elég. Mire a dolgok idáig jutottak, én már nem voltam a közelben.

Györgyünk szemében Gellért Endre jóvátehetetlen vétke, hogy nem bízott benne eléggé. Egykori növendékét kedvelte, nagyra tartotta, de vezető főszerepet nem nagyon adott neki. Kálmánnal ilyen nem lehetett büntetlenül tenni. Megérezte Gellért süllyedését, Marton rövid, de számára hasznos csillogását. Húzásai, amennyire én követni tudtam, diszkrétan és finoman történtek. Mindent úgy állított, hogy cáfolható legyen. Mindezt *Manézs* című drámámban írtam le, egy színdarabban, mivel hogy ez valódi dráma volt. Részletes és persze analitikus feldolgozást érdemlő történet.

A filmvászon nem igazán kedvezett színészi habitusának. Fájlalta. Fájlalhatta is, mivel az áhított népszerűséghez közelebb vitt a gyenge filmekben való főszereplés, mint magasrendűen elővezetett színpadi szerepek sora. Nyílt volna alkalmá, hogy a filmesek rákapjanak, vágyaival, ismétlem, egybeesett volna a „filmsztárság”. Rosszabb mozi-darabok is tettek ismertté színészeket, mint azok, amelyekben ő fő-

szerepelt, de egyszerűen: nem volt sikeres. Színpadi közvetlenségéről az ember azt képzelte volna, beteljesíti a filmrendezők álmait a nem teátrális színészlől. Közvetlensége azonban a vásznon nem működött. Jelentékenységének, amitől a nézőtér az angyalok jelenlétének áhítata támad, nem volt nyoma. Igaz, hogy gyenge, az angyalokat kifejezetten elriasztó moziban mutatkozott. Nem volt errefelé valami nagy választék forgatókönyvekben emberemlékezet óta. Ha jobbak is azok a könyvek, ő tudta-e volna bennük hozni magát? Elgondolkodom az okán. Régebben egyszerűen tudomásul vettem, ahogyan ő tette, érezte, hogy idegen, számára nem rokonszenves terepen mozog. Talán a munka szaggatottsága miatt, ahogyan a filmnek minden esetben készülnie kell? Nem tud kibontakozni az a folyamatosság, azok a ritmusok, amelyeket színpadon alkalmazott, nagyszerűen pedig. A szünetek nem az ő csöndjei voltak, a tempók nem az ő tempói. Valamiképpen mindig éreztem rajta a fanyalgást, hogy ez nem művészet, hanem egy penzum, amit teljesíteni kell, és tőle ne várja senki, hogy majd örömet leli ebben. Nem volt cserkész, akin meglátsszik a sikeres teljesítés visszajelzése. Az ellenkezője látszott, és nem mindig akarata ellenére. Én úgy emlékszem rá, mint aki teljesít, de magában tudja, és fogalma sincs, hogy ez látszik rajta. Nem jutott el azokba a mélységekbe és magasságokba, ahová a színpadon mindig eljutott. Ha őt kérdezte az ember, bukott-e már meg valamelyik szerepében, találmra mondott volna valamit, de ez nem lett volna igaz. Attól fogva, hogy mint főiskolás egy székkal rohant be a színpadra első szereplése alkalmával (Molière *Tudós nőkjében*), színházban mindig jó volt, vagy jobb, vagy felejthetetlen.

Így aztán a mozi lassan elmaradt témáink közül, ő is a moziból. Nem látta értelmét, talán ereje sem maradt volna, hogy a hazai mozi intrika dzsungelében is eredményesen harcoljon.

Pathelin mester

A színház, „elheverőinek” szilveszteri békítésére, műsorra tűzte a *Pathelin mestert*, ezt a középkori verses játékot, amely Magyarországon még soha sikert nem aratott, keményebben szólva: megbukott. Jelentős színészek, amatőr színjátékosok, olyan nagyon sok kísérlet nem történt, de a darabbal, hiába remekmű a maga nemében, egyszerűen nem bírtak. Sem az időnként kísérletező kedvű, legügyesebb játékosok, sem a profik, akik már a híre miatt is utálták. (Ha olykor nekidurálták magukat, jó vége sohasem lett.) Nos, Kálmán György... mennyit beszéltem már róla anélkül, hogy elementáris humorát említettem volna! Hisz már emlékezetes vizsgaelőadásán, a Molière kínálta apaszerepben fergeteges kacagás kísérte minden mozzanatát. Ezt várták tőle ebben az esetben is, kétségkívül joggal, alappal, de ebben a kérdésben sohasem lettünk okosabbak, soha nem tudtuk meg, mennyire tudná eljátszani, végre megdöntve a szabálytalan hosszúságú (mert rövid) darab bukássorozatát. (E szokatlan rövidség is a kudarcok oka lett volna? Azt hiszem. Akkoriban még a hosszú, gyakran tizenegy, azaz huszonhárom órákor végződő darabok divatja járta.)

A színház a frissen végző rendezőhallgató, Kazimir Károly vizsgájának szánta az előadást. Jelentősebb művészeiből Kálmán Györgyre bízta a főszerepet. No hiszen. Kazimir nem bánta, hogy félig-meddig leértékelt portéka a szereposztás, hisz ott volt az ász, aki minden elődjét túl fogja játszani, és a sikeres vizsgát önmagában is biztosítani képes. Történt pedig, hogy ugyanez a Kazimir valamikor a pesti éjszakában azt a meggondolatlanúságot követte el, hogy lebeszélte Gyuri egyik bonyolult szakításoktól és egyéb fordulatoktól zavart szerelmét a kapcsolat folytatásáról, magáról Gyuriról, aki csak ellöki, visszarántja, bolondulásig hajszolja, éjszaka felzavarja, és balladai stílusban ad neki szerenád, vagyis vall és érvel, de elég! Károly balszerencséjére mindez kitudódott. Ráadásul a lány hallgatott Károlyra, és megkötötte magát. Barátom mit se szólt, de aki igazán ismerte, tudta, hogy a dolgot nem hagyja annyiban.

Károly a darab szokatlan és lehangoló rövidségét előjátékkal kívánta kiküszöbölni. A jó tollú Hubay Miklós drámaíró polihisztornál rendelt előjátékot. Miután a *Pathelin mesterben* a színház történet során először szerepel a színen ágy, abban egyeztek meg, hogy az előjáték az ágy színpadtörténeti szerepéről szóljon. Talán jó ötlet lett volna, ha abban az ágyban nem egy ravasz adós tette magát betegnek, hanem valami mozgalmasabb történik. Így azonban bő lére eresztett értekezés készült erről az izgalmas helyről. Az első próbák egyébről sem szóltak, mint hogy az előjáték hosszú és száraz, nem a drámaíró. Hanem a polihisztor fabrikálta. És félelmetesen pontos adatok nyüzsögnek benne, olykor viszont mintha humorizálás akarná feledtetni az aszú szárazságot. Mondhatatlan volt, és mindenki utálta. Húztunk, és még többet húztunk, hiszen az előjáték hosszabbra sikerült magánál a darabnál, Miklós polihisztor oly derekas munkát végzett. Bemutattuk neki saját nyomorúságos változatunkat. Kálmán a humorosnak szánt részeknél megengedte magának, hogy ilyenkor a nézőtér felé fordult, és két ujjával jelezve, mutatva mindannyiszor azt mondta: „Kis poén!” Még véget sem ért a mű prezentálása, amikor a különben is sértődős Hubay halálra sértve elrohant, és nem is láttuk többé. Vele együtt az előjáték is eltűnt. Maradt maga a hihetetlenül nehéz darab, ezt még nem említettem. Kísérő darab hiánya pedig fokozta a bukás veszélyét.

Kazimir mindenféle, akkoriban modernnek számító elemmel akarta fűszerezni az estét. Nézőtéri járásokat iktatott be, Gyurit az egyik földszinti páholy mellvédjére ültette, különösebb indok nélkül. Barátunk a látszat kedvéért vitatkozott kicsit, aztán engedett. Major direktor, hogy a kavarási nagyobb legyen, fizetésemelést ígért Suka Sándornak, aki a rászédett kereskedő szerepét alakította. Ő átszellemült az ígértétől, rettenetes iparkodása is csak zavart keltett. Én kopasz párókával játszottam a bírót, hitem szerint gyengén, közepesen. Károly azonban inkább úgynevezett megoldásokkal kísérletezett, semmiféle színpadi igazságra, színészek vezetésére törekedni ideje sem jutott. Kálmán korrekt volt, nem lelkesedett (de azt színpadi munka során máskor se nagyon tette), közepes szereptudással, talán kissé kishitűen végezte dolgát.



MTI - Keleti Éva

FENT:
Szerelmem, Elektra (1968)
Berek Katival

JOBBRA:
Az a szép fényes nap (1976)
Kállai Ferencsel

Szilveszterkor aztán ütött a boszszú órája. Gyuri minden megbeszélte instrukciót követett, éppen csak azt közvetítette róluk: szemenszedett marhaságok. Pathelin bejövetelét a nézőtéri nénik megakadályozták. Állt a színpad. Az előcsarnokból hangos kiáltás hallatszott. A nézőtériek kiválóan oldották meg a (Gyurival alaposan megbeszélte, de természetesen egyszer sem próbált) feladatot. Végül mégiscsak beküzdötte magát, amikor már (a közönséget kivéve) mindenki zihált a röhögéstől. A páholy peremére is felült, mondta a szöveget, majd hirtelen az ott helyet foglaló nézők ölébe hullt. A színház akkori konstrukciója szerint megint egy üres perc következett, amíg barátunk a páholyból a színpadra ért.

A legrutinósabb színész idegzete is feszültebb a színen a köznapinál. Ezért nevetetik meg egymást könnyen, ha ez a szándékuk, a hírhedt nagy nevetetők (voltak ilyenek szép számmal). Így aztán közlünk csak Suka Sándor nem nevetett, küzdött a direktori fizetésemelésért. Ő annyira begőzölt, hogy nem is vette

észre a kibontakozó botrányt. Monológjára készült, amely majd bizonyítja fényes képességeit (jó színész volt különben). György barátom eközben mondta a szöveget, gusztustalankodott: az ágy mellé tett lavórt maga alá húzta, és Sukával váltott párbeszéde közben úgy tett, mint aki szükségét végzi. Ezen így elmondva nem, csak akkor és ott lehetett röhögni, de nem állhattuk meg, mivel Kálmán nagy bravúrral mondta és kontrázta meg egyidejűleg a verses szöveget. A szórakozni vágyó közönség azt hitte: megőrültünk. Amikor a kámzsát fejemről levettem, és tök kopaszon mutatkoztam (a tárgyalási jelenetben), egyedül én röhögtem, de annyira, hogy megszólalni is alig bírtam. Gyuri elcsente bírói kalapácsomat, és anélkül, hogy a szövegen vagy tempón változtatott volna, azt jelezte, hogy a foga fáj, és minden szereplőnek kínálta a szerszámot: ugyan ütné ki már azt a rakoncátlan fogat. Amikor Sándor, a kereskedő látta, hogy nem jut pénzéhez, egy nagyobb szövegdarabba ölte minden erejét, keservét, végszó kimondása után nyomban elájult (rögtönzött, vagy a kétségbeesés tette, máig se tudom).

A hangos botrányt valahogy mégis megúsztuk, a közönség zavarodottan hagyta el a mai Katona József Színházat. Kazimir Károly rendező pedig



MTI - Keleti Éva

elég okos volt ahhoz, hogy kitalálja, miért kapta ezt a fajta pályaindítót. A direktor komolyan nem vehető fegyelmet indított ellenünk. (Szerintem ismerte az egész dolog hátterét.) Ezzel kivette mindazt az ügyből, ami szín, zamat még benne maradt. Megdorgált bennünket, a *Pathelin mester* pedig továbbra sem lett ajánlott darab, habár mi, kicsit rossz lelkiismerettel, pompásan mulattunk, igaz, nem a darabon, hanem tulajdon bornírtságunkon.

Még főiskolás korunkban előfordult, hogy Kálmánt rossz következmények fenyegették kispolgári nézetei és magatartása miatt. A „ne holnap menjünk, hanem rögtön” jellegű megnyilvánulások nem hatottak többé.

Állást kellett foglalnia egyik-másik kérdésben, és ő megtette. Minden második szavával cáfolta az előzőt. Olyan zavart keltett a figyelő bizottságokban, hogy nem tudtak mit kezdeni vele. Helytelenített, de egyúttal megértést is tanúsított, cáfolta állításait, majd megcáfolta cáfolatait, nem volt ember, aki el tudta volna dönteni, hogy hát most mi is voltaképpen az álláspontja. Váratlanul kapta az átvitt értelemben pofonnak nevezhető összegezést az iskolát uraló diákbizottságtól. Valamilyen ügyben, ahol abszolút mellékszereplő volt, a bizottság „ügyésze” a következő mondatot szőtte „vádbeszédébe”: „Még az olyan rohadt kispolgári elemeket, mint Kálmán György, igen, még azokat is felháborította...” stb. György elsápadt (mindig kissé sápadt volt, de most megmutatkozott, hogy tovább sápadni is képes), és többé nem iparkodott a forradalmi ifjú szerepére. Szakmai kiválósága hamarosan megváltotta a politikai mimikri kényszerétől.

Mit tudok róla még, ami fontos, és idekíváncozik?

Kesztyűsinas korában (kitanulta a szakmát) a villanyoson tujázott. A „tujázás” gyakori tevékenység volt, félig játék, félig potyautazás. A villanyosok végében (hátluján), az ütközőn elég kényelmes helye volt a „tujázónak”. A kalauzok, hivatalos személyek természetesen ellenségei voltak ennek a nem is veszélytelen műfajnak. Györgyöt azonban nem intő szó, nem gorboság érte egy ilyen alkalommal. Valami több, valami rosszabb. A kalauz megnyitotta a jármű hátsó ablakát, a fiú észlelte, és felpillantott. Abban a pillanatban olyan inzultus érte, amit teljes életére megjegyzett, sőt, mondhatom: ami teljes életére kihatott. Arcul köpték. A kalauz így torolta meg vétségét. Akkor örökre eltűnt a villanyosok hátlujáról. Talán nem erőltetett magyarázat, hogy akkor jött rá: „hátluj” lenni sebezhető pozíció, gyerünk csak előre, előbbre, és hogyan muszáj, átvitt értelemben, mi köpjünk a haszontalan potyautasokra.

Rembrandt

Barátságunk bonyolultsága *Rembrandt* című drámám nemzeti színházi bemutatója körül mutatkozott meg teljes valójában. A darabot az állítólag már beteg Gellért Endre rendezte. Az olvasópróbán, amely minden darab első „előadása”, taps fogadta a drámát. Hatása alá kerültek. Nem tudnám megmondani, hányadik próba körül, elég hamar, rossz hírek kezdtek járni. A darab nem hagyja magát rendezni, Gellért nem találja a kulcsot, amelyre a szerkezet jár. Kálmán kétségbeesetten rohángált föl s alá a házban, mentette a darabot. És talán nem is tudatosan, de a pánik fokozásával sírját is ásta. Micsoda darab az olyan, amit menteni kell? Magam, akaratom ellenére, részt vettem a próbákon, láttam bizony hamar, hogy csikorog az alkotmány. Hol Németh László szépséges mondataival keltem hasztalan versenyre, hol nyavalygós romantikába tévedtem. Aztán *Peer Gynt* ihlette jelenetet is erőltettem a darabba. És amikor a bemutatón, amely-

nek különösen nagy protokollja volt, a Rembrandtot kiválóan játszó Bessenyei Ferenc azt mondja az *Éjjeli őrjárat* fanyalgó, néhol haragos fogadtatására: „Lehet, hogy ez a munkám megbukott?”, darabom sorsára utaló jóslatnak tekintetem. Nem rólam szól ez az írás, de muszáj ideírnom: a darabbal egyértelműen kimondtam, hogy egy embernek egy egész párttal szemben igaza lehet. A Párt nem tévedhetetlen, sőt, gyakorta vak, akármilyen jó koponyák tömörüljenek is benne (egyébként ritkán teszik). A karzat vette jelzéseimet, hiszen Bessenyei a proscéniumig előrelépdelve mondta a kényes, veszélyes mondatokat. Az első hat-nyolc sor protokollja nem is tapsolt. Kaptam hideget, meleget, persze hogy értették, hisz közérthetően írtam. Gellért Endre nemsokára eltávozott. Én, nem utoljára, irodalmi szeppekut követtem el. Nem kellett a József Attila-darabomig várnom, tulajdonképpen ezzel a darabbal kezdtem kiírni-rekeszteni magamat a magyar irodalomból. A hely szokásai szerint akadt (gyenge) védelem, amelyet a támadások heve elolvasztott, cseppfolyóssá tett. Hogy jön ide Kálmán? Még mindig tartott tőle, hogy nagy kiugrás lesz a részem, fontosabbá válhatok nála. Hamar átlátta, hogy nincs mitől félnie. Sebktöző szerre hamarabb lesz szükségem, semmint hogy ragyogó pofával mennyibe menjek, és mikrofonba pofázzam, hogyan is készítettem ezt a nagyszerűséget.

A *Rembrandt* különben néhány jelenet kivételével gyenge darab.

A megtört barátság egyébként '58-ban, a bemutató után ért láthatóan is véget. Gellért híveit Major Tamás nagyokat hápogva tette ki a Nemzeti Színházból (szelmes volt az *á* hangzóba, azokat hápogta). „A Faluszínház dramaturgiájának erősítésre van szüksége, hozzájárultam, átadom magat!” – szölt, és átadott.

Amikor néhány nap múlva barátomat akartam meglátogatni, a fatökű portás nem engedett be, mondván (és még igaza is volt), „Gosztonyi úr már nem tag itten minálunk”. Kálmán persze intézkedett, bemehettem. Csakhogy a beszélgetés akadozott, még kicsit fals is volt, mivel mindketten tudtuk, hogy ennek itt, most vége van. E procedúrát a továbbiak során sosem ismételt meg. Egyébként ha a színháziakat, akár sztárokat, akár segédszínészeket, nem köti össze a hely, a munka, akkor (kevés kivétellel) amúgy is lehetetlen találkozniuk, a kapcsolatot tovább folytatniuk. Ritkaság az olyan kapcsolat, amely ezt a próbát kiállja. A figyelmes olvasó biztosan kitalálta: Kálmán nem is nagyon akarta, hogy én hozzá bejárjak. Új barátok vették körül, új csatákat vívott, új nőket szédített, és remekelt, ha új szerepet kapott. Márpedig kapott. Nem volt kedvem a „megunt”, „egykori” jelzőkre. Én is lemondtam róla. Ha akkor a bécsi úton igaz barátként viselkedem..., biztosan nem így történik. De így történt. Sajnálom, de jóvátenni nem tudom.

2013. június 22.

Králl Csaba

A tiszta tánc és a hangulatképzés

TÖPRENGÉSEK A BATSHEVA DANCE COMPANY SADEH21 CÍMŰ ELŐADÁSA KAPCSÁN¹

Látsz egy előadást, és úgy érzed, ha írsz róla, azonnal porrá zúzod a benned elraktározott élményt. Amennyiben viszont nem írsz, örökké sajnálni fogod. És nem azért, mert lazán el tudnád pufogatni rá az összes felsőfokú jelzöt – pedig azokkal nem árt csínján bánni –, hanem mert a tánc leglényege, eredendő igazsága mutatkozik meg benne.

A tiszta tánc nem szól semmiről. Már a szó primer értelmében. Ezért *tiszta*. A koreográfus nem szó cselekményt, nem főz ki mögöttes tartalmakat. Nem rejtjelez, nem üzen – és pláne nem oktat (vagy kioktat). Ennek következtében a nézőt sem terheli súlyos mondanivaló és/vagy értelmezési kényszer. Ami egyáltalán terhelheti: a nyitottság mint kötelező befogadói attitűd.

A tiszta tánc nem szól semmiről. Ha mégis: a táncról magáról. A jelentés nélküli mozdulatról. A pusztá mozgásról. Ez a *semmi* – optimális esetben – mégis képessé válik arra, hogy benne legyen *minden*. Nos, kritikusai szinten itt kezdődnek a nehézségek. A tiszta táncról írni ugyanis maga a pokol. Az ember folyamatosan érzi, hogy vereséget szenved. Alulmarad, elbukik a látvánnyal szemben. Olykor legszívesebben a sarokba hajítaná a laptopját. És legyünk őszinték, maguk a koreográfusok és táncosok sem biztatnak semmi jóval. Mit biztatnak?! Ohad Naharin, a Batsheva művészeti vezetője nyilatkozta az alábbiakat, amikor 2009-ben átvette a legrangosabb amerikai szaklap, a *Dance Magazine* díját: „Ne feledd, ha le tudod írni, amit láttál, akkor feltehetően egy rossz koreográfiát néztél meg.”² Naharin e rendhagyó ünnepi beszédében a Tánckritikusok kézikönyve című nem létező (!) kiadványból „idézett”, az egész tehát csak poén volt. Persze vérelesen komoly poén. Mert ha a leírás, a láttatás nem feladata a kritikának, akkor vajon mi értelme a követ-

keztetések levonásának? Ám rendben, hagyjuk a látványt – de akkor mihez kezdjünk az élményeinkkel? „Nem hiszem, hogy az írott szó vissza tudná adni bármiféle tánc látványának élményét. A kérdés az, hogy egyáltalán megkísérelje-e. Nekem úgy tűnik, hogy a táncirodalomnak valami egészen mással kellene foglalkoznia.”³ Ezt meg történetesen Carolyn Brown, Merce Cunningham táncosainak egyik legkiválóbbika riposztotta egyszer egy kritikára, s láthatóan szemrebbenés nélkül útilaput kötött volna az össze tánckritikus talpára. Tehát: se látvány, se élmény – ne szólj, ne beszélj egyikről se! S bármennyire fájdalmas is ezt kimondani, Naharinnak és Brownnak valahol még igaza is van, bár valószínűleg ők lennének a legjobban meglepve, ha egyik pillanatról a másikra kritikai visszhang nélkül maradnának a darabjaik. Mert táncról írni szükséges, táncról írni kell, de végtére is: csaknem lehetetlen.

Üres tér

Az 1964-ben Batsheva de Rotschild bárónő által alapított és a modern tánc egyik úttörője, legendás alakja, Martha Graham művészeti tanácsnoksága mellett útjára bocsátott, izraeli székhelyű Batsheva Dance Company ma a világ egyik legkiválóbb és legnépszerűbb kortárcsoporthoz tartozó társulata. Népszerűsége évtizedek óta töretlen a tánckedvelő közönség körében, munkája eredményességét folyamatosan visszaigazolja a kritika, és még az általában egymásra irigykedő táncszakmai elit is úgy tekint rá, mint a nemzetközi modern táncélet egyik zászlóshajójára. A Batsheva szakmai kiugrása és felemelkedése – mely egy közel két és fél évtizedes, nem kevés művészeti vezetőt elhasználó és változékony sikerű periódust zárt – 1990-től datálható, amikor is az akkor mindössze harmincnégy éves, ám saját együttese révén már komoly szakmai sikereket elért Ohad Naharin került a vezetői székbe, ki kisebb megszakítással azóta is irányítja a társulat művészeti munkáját. Újabb fordulatot az alkotómunkában a Naharin által kidolgozott és bevezetett új tréning, a GAGA jelentette, mely nemcsak a koreográfia

¹ 2013. október 4., Bécs, Tanzquartier Wien.

² Fuchs Lívia: Üres és teli. *Élet és Irodalom*, 2013. október 18. 24.

³ Roger Copeland: *Merce Cunningham, A modern tánc modernizálása*. L'Harmattan, 2012, 31.

nyelvezetét újíította meg az elmúlt évtizedben, de erőteljesen megreformálta a táncalkotási gyakorlatot is, nemegyszer a táncosokat is társalkotói szerepkörbe emelve. A 2011-es Jeruzsálemi Fesztiválon bemutatott *Sadeh21* színlapján alkotóként Naharin és a társulat már közösen szerepel.

A tiszta tánc elemzésekor, mint említettük, kevés kapaszkodót találni, amely még az előadást nem látott olvasó számára is megvilágosíthatja a lényegét. Ezért Roger Copelandnek, Merce Cunningham egyik teoretikusának módszeréhez folyamodom, aki „szoros olvasás” helyett kiragadott részletek aprólékos leírásával próbálta kiegészíteni Cunningham koreográfiáinak – mint írta – „összetett portréját”.⁴ Elsősorban a látványra, és nem a belőle származó érzetekre összpontosítva a figyelmet, mintha műszaki rajzot olvasnánk, anélkül, hogy engednénk a belemagyarázás, a gondolati felülírás csábításának.

Nézzük, mit látunk! Először is üres teret. Nincs ebben semmi meglepő, a kortárástánc-előadások kilencven százaléka üres térben játszódik. Táncszőnyeg, oldalfüggönyök, vagy még az se, a vakolatig lecsupaszított, póré színházfal – de ez is csupán keret; a lényeg: a hatalmas, ásító üres tér. A táncelőadások döntő többsége mintha hívebben betöltené Peter Brook axiómáját az üres térről és a benne megszülető színházról, mint sok színházi produkció, amelynek alkotói folyamatosan hivatkoznak ugyan rá, de egyszer sem merik bevállalni ennek radikalizmusát. Az üres tér félelmetes kihívás és nyomasztó teher egyszerre: nincs mivel elvonni a figyelmet a lényegről, nincs mire kenni a felelősséget, ha valami nem úgy sikerül. Az üres térben már meglehetősen korán, szinte az előadás első perceiben eldőli, hogy meg tud-e születni valami, hiteles tud-e lenni az ott zajló „történések” sorozata, vagy eleve reménytelen. Az üres térben nem lehet hazudni. Pontosabban: lehetni lehet, de hamar kiderül.

A *Sadeh21* kétszeresen is *üres tér*. Egyrészt mert ebben „játszódik”, másrészt mert a cím maga is ezt jelenti. A héber szó jelentése ugyanis nyílt térség (rét, mező), a 21 pedig a táncfejezetek száma, amit növekvő sorrendben szorgalmasan ki is vetítenek a teret keretező, másfél ember magasságú fehér fal közepére minden tételváltáskor. A koreográfia nem elbeszélő jellegű, leginkább műhelymunka-folyamatok tökéletesített párlatának tűnő koreográfiai egységeket látunk, melyek hangulati, karakterbeli különbözőségük ellenére is gyönyörűen összesimulnak. A fejezetek



között nincs közvetlen összefüggés, ezt félreérthetetlenül jelzi, hogy a számozás egyszer csak hirtelen megugrik, és egy örületesen hosszú, 7-től 18-ig tartó ciklust jelez, ám ez a szekvencia sem terjedelmesebb az előzőeknél. Pazar fricska és finom öngúny ez Naharintól, aki még azt is megengedi magának, hogy az általa felállított világos struktúrát is bátran viccnek vegye.

Az előadás szólókkal kezdődik – valljuk be, nincs ennél egyszerűbb és banálisabb kiindulási helyzet, ráadásul megvan annak a veszélye is, hogy a darab már az elején kezelhetetlen fragmentumokra hullik, vagy egymásra licitáló táncosok „koncertjévé” lesz, itt azonban egyik sem következik be. A színlap tizenhat táncost⁵ jegyez, sorra kijönnek mind, egyenként és többször, s hirtelen táncolni kezdenek. Monológjuk nem több tíz-tizenöt tömör másodpercnél, alig csak egy-egy villanás, aztán ahogy érkeztek, már ballagnak is vissza a takarásba, és adják át a következőnek a stafétabotot. Nincs ideje lenyugodni a térnek: az egymásra mintegy „áthagyományozott” szellemi pezsgésbe állnak bele, viszik tovább azt, és fejelik meg a magukéval – a független szólók így lesznek képesek minden hivalkodás nélkül valami mágikus szellemi körforgássá összekapcsolódni. Van, aki olyan hanyag tartással lép be, hogy kicsapnák az első balettóráról, de mihelyst táncmozdulatot tesz, hátat fordít civil önmagának, és megmozdul körülötte a tér. Összekeveredik a fent és a lent, a széle és a hossza: a világ kifordul sarkaiból.

Minden szóló annyira egyéni, hogy lehetetlen függetleníteni az előadójától. Ha a Batsheva tagsága hirtelen kicserélődne, újra kellene koreografálni a darabot. Színes-szagos névjegyek ezek, másra nem átruházhatók, és telis-tele vannak váratlanul váratlanabb koreográfiai fordulatokkal. Elindul egy mozdulat, és kiszámíthatatlan, hogy mi lesz a következő. Az ív hol törik meg, a görbület mikor egyenesedik ki, az izolált mozgás hogyan vezet át új tartalomba. Az ellentétes mozgásirányok, a különféle mozdulatplasztikák, a rapszo-

⁴ Uo.

⁵ Stephanie Amurao, William Barry, Ariel Cohen, Omri Drumlevich, Chen-Wei Lee, Eri Nakumara, Ori Moshe Ofri, Shamel Pitts, Oscar Ramos, Nitzan Ressler, Ian Robinson, Or Schraiber, Maayan Sheinfeld, Bobbi Jene Smith, Maya Tamir, Adi Zlatin.



Gadi Dagon felvételei

A hoppon maradt értelem

Ami a teljes művet figyelembe véve mégis elgondolkodtató – mert elbizonytalanít(hat)ja a nézőt a tiszta tánc „tisztasága” felől –, az egyrészt az, hogy mihez kezdünk a koreográfiába ékelődő civil mozdulatokkal és a profán, hétköznapi helyzeteket idéző mozgásszituációkkal, amelyekhez a tudatunk automatikusan jelentést rendel. Másrészt: ha az értelmezés lehetősége tényleg ennyire radikálisan ki van iktatva a befogadás folyamatából, és Naharin is inkább elvon és lecsupaszít a színpadi közlés során (minimalizmusra törekvő színpadkép, jelmez, világítás), mintsem felturbózza és teatralizálja (az egyedülálló és önmagában is katartikus zárójelent kivételével) – akkor mégis

dikus energiaáramlások miként szülnék újabbnál újabb virtuóz, teret korbácsoló, a végtelen szabadság igézetében fogant táncképzeteket.

És ez a szokatlan, sűrű és látványos mozgásanyag persze nemcsak a szólókat feszíti, hanem a szólókból átúszó duettek és azokat a fejezeteket is, amikor a lépcsőzetes növekedést mutató koreográfiai struktúra már a teljes társulatot a színpadra hívja. A szólók egymagukban képesek kitölteni az óriási teret, a kettősök szétfeszítik, a csoportjelenetek szinte felrobbantják.

honnan jön, miből adódik össze az a hallatlan erő, az az utánozhatatlanul egyedi, mámoros hangulat és mételyező varázs, ami a nézőt hatalmába keríti, és valósággal odaszegezi a székéhez a hetvenöt perces előadás alatt?

Az első felvetéssel kapcsolatban egészen konkrét kérdések is megfogalmazhatók. Ha animális mozgás részlegesen egy vitathatatlanul absztrakt táncfolyamatba, akkor ez azt jelenti, hogy az előadók rögvést animális lényekké is válnak? Ha az egyik sze-

replő tánc közben váratlanul lehúzza a másik nadrágját, mire az ott áll egy szál bugyiban – az maga lenne a fülledt erotika? Ha félreérthetetlen párzó mozdulatokat látunk – az szexuálisaktus-imitáció? Ez esetben a kérdésekre a válaszom: aligha! Naharin koreográfiájában ugyanis nincsenek szerepek, amit hol felvesznek, hol ledobnak magukról a táncosok, és egyszer ábrázolnak vagy stilizálnak, másszor meg hideg fejjel végrehajtanak. Ezek a jelenségek sem az előadók játéka, sem a mozgáskörnyezet viszonylatában, de a teljes darab ismeretében sem olvashatók konkrét jelentést hordozó mozgásképekként.

Sokkal inkább arról van szó, hogy Naharin játszik a mozdulatokkal: mint egy gyermek a színes legokoc-kákkal, hogy változatosabbnál változatosabb építményeket kreáljon belőlük. És nem is csupán eljátszik, hanem szándékosan így játszik el. Ennyire rafináltan, mert e téren nem ismer tabut. Sem a könnyedén dekódolható, sem az eleve dekódolhatatlan mozdulatok esetében, számára ugyanis minden mozdulat egyformán érdekes és értékes lehet. Nem állítom, hogy ne lenne e „trükkkel” hátsó szándéka, ne akarna általuk humort, játékoságot csempészni a darabba, s ne próbálná meg az olvashatóság körüli bizonytalanságból eredő feszültséget a kompozíció javára kihasználni. Ám minden bizonnyal óvna minket attól, hogy nagyítóval nyomozzunk a szignifikáns tartalom után ott, ahol nyilvánvalóan semmi keresnivalója nincsen.

Hogy mozdulat és jelentés függetlenedhet egymástól, mert függetleníthető, nem forradalmian új megállapítás, hiszen ez volt a cunninghami reformáció egyik legfontosabb és legnagyobb hatású alaptézise. Ám Naharinnál ez a leválasztás nem ugyanazzal a jéghideg, perfekcionista hozzáállással történik, mint Cunninghamnál. Mivel Naharin csak a mozdulatokat filézi le a jelentésükről, míg a többi színházi hozzávalót megőrzi a tánc szolgálatában.

Lássunk egy még részletesebb példát, és lépünk is át vele korábbi felvetésünk másik fontos kérdésére: az előadás hatásmechanizmusára. A koreográfia közepe táján az egyik jelenetben egy nőalak kerül előtérbe, habár kiemelése viszonylagos, hiszen a *Sadeh21*-ben, ahogy a Batsheva más darabjaiban sincsenek szólísták és „kartáncosok”. Koszoskék, egyberészes „fürdőruhát” visel, míg a többiek semleges színű trikót vagy pólót és rövidnadrágot, tehát kilóg a „tömegeből”, a körötte táncolók kis csoportjából, mégis inkább a mozgása kelt feszültséget, az választja el határozottan a társaitól. Csípőjét riszálva, peckes járással vonul a színpadon, hasonlóan a manökenek szépelgő masírozásához, kihívó mozgása mögött azonban nincs semmiféle kihívás: faarccal, mondhatni, érzéketlenül, szinte csak a mozdulatsor szabályszerűségére koncentrálva végzi feladatát. Ebben a helyzetben ő maga lenne a megtestesült csábítás? – kérdezhetnénk. Vagy csupán arról van szó, hogy forgalomba kerül egy közismert mozgássztereotípiá, amelyből ki van irtva mindenféle érzélem, átélés, szerepjátszás, jelentés, hogy semmi mást ne lássunk benne (és bele), csak a mozdulatsorra összeálló puszta mozdulatokat? Egyértelműen az utóbbira voksolok. Már csak azért is, mert ezt erősíti

minden más, ami a színpadon történik, e (némileg) kiemelt nőalak, illetve a többi előadó mozgásának egymáshoz való viszonya is.

A *Sadeh21* nem olvasható táncmű, nincs lefordítható tartalma; döbbenetes ereje, izzó feszültsége primer módon a táncból, a mozgások együttállásából, a benne épp harmóniára jutó vagy ellentmondásba kerülő mozdulatok, gesztusok, táncos jelenlétek kompozíciós hatásából származik, beleértve a hihetetlenül intelligens, fókusz nélküli tér- és időkezelést, a ritmusváltásokat, a törésvonalakat, a zenei struktúra támogató szerepét.

Hogy néz ki ez a valóságban? A példaként felhozott jelenetben a fürdődresszes nő a már ismertezett járással négyzet alakú útvonalat rajzol ki a színpadon, és szüntelenül rója (négyszögletes) köreit, „körülzárva” táncolók néhány fős csoportját. Hol belelóg a képbe, hol – ha a színpad mélyén halad át – ő van kitakarva, olyan, mint egy sorminta, mely a fő témát keretezi, holott a kettő viszonya (itt is) inkább mellérendelő. Nem érintkeznek egymással, mégis egyszerre és együtt valószínűleg meg egy strukturális gondolatot, mely egyidejű mozgások belső ellenhatására épít. Repetitív mozgás áll szemben a tempóváltásos variációkkal, katonás fegyelem a lágyan omló, képlékeny formákkal, szabályos „mozgásút” a rendezetlen rajzolattal, metronómszerű pontosság a szabad időkezeléssel.

Egy másik tételben a színpad jobb oldalán férfi sorfala – egymástól karnyújtásnyira, felénk fordulva. Tőlük balra egy nő háton fekvé, kinyújtott testhelyzetben: lábával szakadatlanul, gyors ütemben dobolva. Az összekapaszkodó tíz fiú mozgása a haszid zsidó férfitáncok néhány elemének átíratából kialakított lassított felvételű, szépséges uniszónó. Mellettük a nő teljes „képzavar”: mintha direkt belerondítana és elene menne a mozgó csoportkép sugallta meleg, érzékeny harmóniának. Az egyik vertikális, a másik horizontális erővonalakat mozgat meg, s míg a férfiak társasága humánus, emberi, az összetartozás erejét demonstráló érzeteket kelt, a nő maga a ridegen teljesítő, beprogramozott gépember. Ha utóbbi ritmusképlete $1/32$, akkor a fiúké jó, ha $1/2$. A nő dobpergés-szerű, de fix mozgására egy szintén egyszerű mozdulatokból kialakított lassú, ám folyamatos koreográfiai építkezés felel. A *Sadeh21*-ben azonban nem csupán a hatás kontra ellenhatás elve érvényesül: Naharin a változatos szembenállás mellett számtalan más állapot és koreográfiai működést is felvonultat.

Mi, kritikusok sokszor érvelünk azzal, hogy ez vagy az az előadás az élet nagy kérdéseiről, például a szerelemről nem tudott újat megfogalmazni. Ilyenkor általában azt gondoljuk, hogy az alkotóknak nincs is revelációként ható, újszerű közlendőjük az általuk felvetett témával kapcsolatban, ami nem biztos, hogy igaz. Lehet, egész egyszerűen csak arról van szó, hogy nem találták meg azt a formát, aminek láttán (és aminek hatására) mi, nézők revelációként éljük meg a látottakat. Naharinnál persze nincs konkrét téma, de az elv – bár más előjellel – ugyanaz. A *Sadeh21* attól mesetermő, mert tud olyan nyelven fogalmazni, amit még nem láttunk (?), és ez a formai újszerűség képes olyan érzeteket, hangulatokat, képeket kelteni a nézőben,

amivel talán még soha nem szembesült. Az a kép, ami megszületik bennünk az előadásról – az a *mi* előadásunk. Függetlenül attól, hogy ezt Naharin és a táncosok hogyan képzelték el. Volt-e valami konkrét víziójuk akár az egészsre, akár csak az egyes fejezetekre vonatkozóan: egy kép, egy élmény, egy hangulat, egy érzés, egy verssor, egy dallam – bármi. De mivel nem vagyunk javasasszonyok, hogy ezt kikutathassuk: az „eredeti” *Sadeh*²¹ örökre az ő titkuk marad.

A kreativitás kincsesbányája

Mint említettük: a Batshevánál a mozgások egy, Naharin által kifejlesztett és meghonosított technika, a GAGA segítségével születnek – és kerülnek elsősorban a koreográfus vizslató szeme elé: válogatásra, rendszerezésre, majd továbbgondolásra. A műhelymunka Naharin számára létfontosságú, hiszen úgy tekint a táncosokra, mint társalkotókra, éppen ezért kiválasztásuk is rendkívül körültekintően történik. Nem csupán készségeket vizsgálnak, bár ezek is fontosak, hanem bizonyos elengedhetetlen tulajdonságok meglétét, amelyek biztosíthatják a kreatív partnerségét a későbbi közös munka során. A tehetség adott, tartja Naharin, de lehet fejleszteni – erre pedig a GAGA kiválóan alkalmas. E technika révén ugyanis a táncosok olyan mozdulatokat képesek felszínre hozni, amelyekről álmában sem gondolná senki, hogy lehetségesek.

Hogy miért éppen GAGA? Nagyon egyszerű: mert édesanyja szerint ez volt az első szó, amit Naharin kielt. A Batsheva táncosai az eltelt évek alatt pedig megtanultak folyékonyan beszélni ezen a nyelven; sőt, a technika ma már nemcsak a társulat és más táncosok számára nyitott: létezik ugyanis egy úgynevezett „GAGA for people”-változat is, mely képzett tanárok révén a táncsal nem hivatásszerűen foglalkozó érdeklődőkhöz juttatja el a tréninget.

A legnehezebb arra választ találni azonban, hogy mi is valójában ma a GAGA. Tréning, technika vagy stílus, nyelvezet? A megszólalások e tekintetben köztes állapotot sejtetnek: mintha a GAGA elindult volna a táncnyelvvé válás útján, de a nyitottság, a folyamatos kutatás, kísérletezés és felfedezések okán esélye sem lenne arra, hogy valaha is kikristályosodott stílussá váljék – amit persze valószínűleg senki sem bán. Adi Salant, a Batsheva helyettes művészeti vezetője *SZÍNHÁZ*-nak adott nyilatkozata is e kettősséget érzékelteti: egyrészt hivatkozik egy „sajátos mozgásszókincs-rendszer[re], ami felismerhetővé és egyedivé teszi”, másrészt viszont technikát és „kutatási, felfedezési folyamat[ot]” említ, „amit mindenkinek a saját testére

kell formálnia”, vagy „játsszóteret” emleget, ahol „a táncosok kedvükre, szabadon improvizálhatnak, és az sem baj, ha megszegik a szabályokat”.⁶ Naharin megnyilatkozásaiban szintén vegyesen, egymás szinonimáiként használja a fogalmakat.

Réti Anna táncos-koreográfus saját tapasztalatai alapján, amit egy, a Naharin és táncosai által tartott kétéhetes GAGA-kurzuson szerzett, inkább a tréning felé hajlik. A teremben nincs tükör, mindenki megállás nélkül, folyamatosan dolgozik, nem nézi sem a tanárt, sem a többieket, de önmagát sem kontrollálja (ezért nincs tükör!), csak fülel a felhangzó utasításokra, és megpróbál nyitott szemmel, ám befelé figyelve improvizálni. A tanár különböző érzeteket, tulajdonságokat és közegeket említ: mozogj úgy, mintha felhőn járnál; éld át, hogy felforr a tested; képzeld, hogy a bőröd hirtelen megnő, és gigantikus zsákká válik körülötted, vagy éppen picire zsugorodik. „Az a jó a GAGA-ban, hogy nem arra fókuszálsz, hogy mi lesz a végeredmény, és nem is arra, hogy milyen szép, vagy mennyire tökéletes, hanem hogy milyen energiákat és minőséget viszel bele a mozgásba. Az egész folyamat nagyon vezetett, tehát iszonyatosan figyelsz arra, hogy mit csinálsz. És ettől valahogy felszabadulnak a táncosok, mert olyan mozgásminőségeket és olyan fizikális helyzeteket találnak meg, amit, mondjuk, egy ismert táncteknikával nem érnének el. Ha pedig ezekbe a helyzetekbe az ember egyszer belekerül, akkor már nem fél tőlük, és a táncba is bele tudja építeni”⁷ – mondja Réti.

A táncosokat instruálják, de mivel mindegyik más személyiség, ugyanaz az instrukció mást és mást hoz ki belőlük: „Ha azt kell eljátszanod, hogy felforr a tested – fekszel a földön, és bugyogsz. De az az izgalmas, hogy mindenki másképp bugyog, és nincs olyan, hogy rosszul csinálod.” Réti szerint fontos, hogy az ember ne kontrollálja magát, hanem egyre jobban beleengedje magát ezekbe a fizikális helyzetekbe. „Nincs olyan, hogy megállsz, és nézed a tanárt, hanem végig mozogsz, még akkor is, ha az alapmozgáshoz, az úgynevezett »lebegéshez« tér vissza a tanár. Ez a kreativitásnak aranybánya. Nagyon inspiráló, de nagyon fárasztó is egyben, mert nem lankadhat egy pillanatra sem a figyelem.”

Ohad Naharin és a Batsheva példája szemléletesen igazolja a műhelymunka szükségességét a kortárs tánc megújításában.

⁶ Vida Virág: A GAGA nyelvével beszéljük – Beszélgetés Adi Salanttal. *SZÍNHÁZ*, 2013. február, 27–28.

⁷ Réti Anna szóbeli közlései.

Jászay Tamás

Széttartó párhuzamosok

NYITRAI NEMZETKÖZI SZÍNHÁZI FESZTIVÁL 2013

A régió egyik legkomolyabb fesztiválja a nyitrai – ezt már sokszor leírtuk itt is, másutt is, de 2013 őszén, a huszonkettedik kiadását ünneplő találkozó újabb, másfajta megerősítést adta az egyszerű tézisnek. Budapesttől bő kétórányi autóútra ugyanis nem pusztán a sosem elég pénzből meghívott jobb-rosszabb színházi előadások egymás mellé pakolásának lehettek tanúi a fesztivál hűségesebb nézői, hanem résztvevőivé válhattak egy ennél sokkal izgalmasabb, mert hosszú távon eredménnyel kecsegtető folyamatnak.

Annak ugyanis, ahogyan egy színházi esemény, ami jó ideje elkötelezte magát a minket körülvevő közép-európai valóság érzékeny, ám nem érzélgős feltérképezése mellett, ezúttal nem pusztán bemutatni akarja a folyamatokat, hanem a maga szerény (?) eszközeivel alakítani, formálni akarja őket, ezáltal pedig közvetve befolyásolni kívánja a mi sorsunkat, végső soron pedig az életminőségünket, a világról való gondolkodásunkat is. Minden jó színház ezt csinálja, hogyné, papíron mindenképp, de a tavalyi nyitrai fesztivál *Párhuzamos életek* elnevezésű projektje korántsem papírízű vállalkozás, bár alapját kétségkívül egy óriási halom, nem csupán nálunk szerény mértékben feldolgozott dokumentum jelenti.

Minderről kevésbé titokzatosan: ahogyan egy évvel ezelőtti, a 2012-es fesztiválról szóló beszámolóinkban már volt róla szó (*SZÍNHÁZ*, 2012. december), egyedülálló vállalkozásba fogott a nyitrai fesztivál. Hat ország hat rendezőjét kérték fel, hogy a saját nációja titkosszolgálati múltjából fogjon egy fejezetet, s az általa választott módszerrel, tetszőleges színházi nyelven, a megadott költségkeret engedte határokon belül mozgó szereplőlétszámmal készítsen el egy-egy olyan előadást, ami egyfelől az anyaországban (igény esetén) repertoáron maradhat, másfelől a projekt lezárásaként turnézhat a többi részt vevő országban. Nyitran négy nap alatt bemutatták a hat elkészült előadást,



mindegyikről két-két szakmai beszélgetést tartva (egyét a civil, egyét a szakmai nézőknek címezve), illetve hozzájuk kapcsolva egy kevésbé sikerült kerekasztalt a múltira emlékezés közös lehetőségeiről (ahol a nem létező asztalt – 2013-ban nehezen védhetően – a téma hat hímnemű szakértője ülte körbe). A teljes projektet értékelő-elemző, a résztvevőket és munkáikat több nézőpontból bemutató kötet a német *Theater der Zeital* közös kiadásban várhatóan 2014 nyarán jelenik meg, emellett egy dokumentumfilmet is rögzítettek az egyes produkciók előkészületeiről. (A naprakész információk a program honlapján szlovákul és angolul elérhetőek: www.parallel-lives.eu.)

Szóval komoly, igazán nagyszabású elgondolás áll a nyitrai főhadiszálláson kidolgozott Parallel Lives mögött. Persze a mégoly aprólékos gonddal felépített tervek is megbukhatnak a gyakorlatban, itt azonban nem ez történt, a végeredményt mégis felemlésem tartom. Ennek egyes számú oka magában az ötletben rejlik: hiába az elkötelezett szervezők, akik minden elképzelhető teoretikus és praktikus segítséget megadnak a résztvevőknek, ha aztán a színházcsinálók egy része nem veszi komolyan az általa vállalt feladatot. Érthető, hogy a nyitraiak igyekeztek biztosra menni: több esetben olyan alkotókat kértek fel, akik már sokszor bizonyítottak (például Romániából Gianina Cărbunariut vagy a csehektől Petr Zelenkát és Aleš Brezinát), így bízva a lehető legkevesebbet a színházban kiküszöbölhetetlen véletlenre.

Máskor hiábavaló volt minden előzetes „óvintézkedés”, mivel a valóság beleszólt a személyi kérdésekbe: Magyarországról először Pintér Bélát keresték meg, majd miután ő nem vállalta (vagyis hát mégis, csak nem Nyitra közreműködésével, lásd a *Titkaink*



című előadást), jött Bodó Viktor, aki végül más munkái miatt akkor harmadéves rendező szakos tanítványának, Kovács D. Dánielnek adta át a lehetőséget. Aki – mint ahogy erről azóta a *Reflex* budapesti, Jurányiban megtartott premierje után a magyar közönség is megbizonyosodhatott – igen hatásosan oldotta meg a rá mért nem mindennapi feladatot. Kételyeim másik fő oka tűnhet a fesztiválon szakmáynban előadásokat néző kritikus arisztokratikus panaszának, pedig több annál: ha az ember zsinórban végigül fél tucat olyan előadást, ahol a központi téma, a titkosszolgálatok ügye változatlan, s ami körül csupán a nevek, dátumok, helyszínek cserélődnek, de a módszerek és megfontolások is erős hasonlóságot mutatnak, az legalábbis

A két rövid részből álló, két rendező (Lubomír Burgr, Dušan Vican) által jegyzett szlovák előadás, *A belső belseje* máshogyan dilettáns: míg az első fejezet avított és ásatag színházi ideált jelenít meg („mondom és mutatom, hogy mindenki biztosan megértse”), addig a második rész legalább érdekesen indul, hogy aztán megmosolyogtató véget érjen. A füstködben villódzó fények között lódenkabátos, puhakalapos, arc nélküli figurák tesznek-vesznek némán: a fenyegetettség és kiszolgáltatottság kézzel tapintható – lenne, ha nem bicegne az előadás a sok technikai pontatlanság miatt. Mert a tárgyakra bőségesen rálocolt művér kicsit sem rendít meg, hiszen ez így csupán papírmásé és illusztráció marad ahelyett, hogy az alkotók elmélyül-



BALRA:
A Kövess című
lengyel előadás

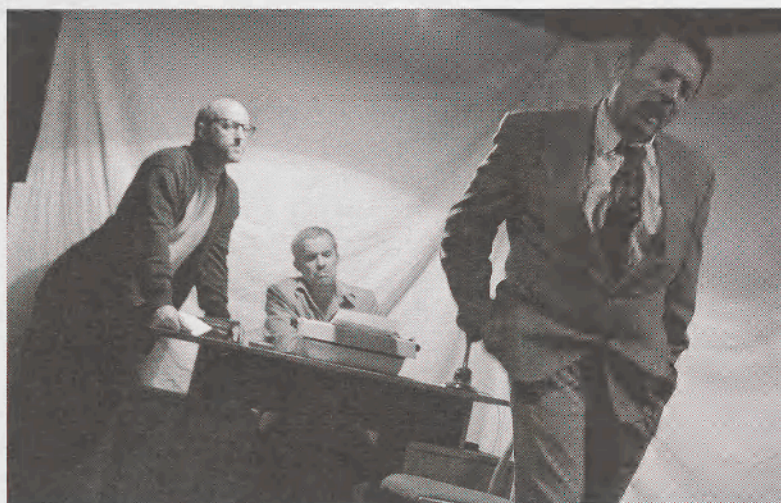
JOBBRA:
A Szputnyik Társulat
Reflex című előadása

LENT:
A belső belseje című
szlovák előadás

Ctibor Bachraty felvételei

fárasztó, de mindenképp ártalmas a lelki békére. Újra csak a sorban utoljára bemutatott magyar előadásnál lyukadok ki: a hat közül az egyetlen olyan produkció volt ez, amely nem komolykodta túl az előírt témát, sőt merészelt szemtelen, tiszteletlen hangot megütni, így titkosszolgálati barangolásaink végén legalább rövid időre fellélegezhettünk.

Kezdjük először a rövid úton letudható, mert egyértelmű csalódást jelentő szlovák, illetve lengyel produkcióval, mivel ezek megmutatták, hogyan nem érdemes vagy inkább tilos beszélni a komor témáról. A legkevésbé vállalható előadás a fiatal lengyel dramaturg, kritikus Tomasz Kireńczuk *Kövess* című szövegéből készült alig háromnegyed órás, ám így is az elviselhetetlenség határát súroló, Radek Rychcik rendezte produkció. A fikció szerint a lengyel titkosszolgálat mostanra toloszékbe kényszerült, a múlt emlékei között tétován, a nézők számára követhetetlen utakon bolyongó ügynöke találkozik egy egykori lengyel diszsidens lányával – az előadásban tét nélküli kuriózum, hogy a színpadon látható színész nő valóban ennek a valaha élt személynek a lánya –, s elvileg így szembeül egymással múlt és jelen. A lebénult férfi elviselhetetlen hangerővel üvölti mikrofonba az ügynök töredékes monológját, miközben a nő hosszas rúd-táncot lejt előtte. Nemigen érezni, hogy az alkotókat valóban érdekelt volna a kihívás, helyette manipulatív, nézőkínzó erőfitogtatásban utaztak.



tek volna a titokban felszentelt bencés pap, az 1981-ben brutálisan meggyilkolt Přemysl Coufal megrázó, a rezsim könyörtelenségét jól mutató személyes történetében.

A tavaly áprilisban Drezdában már bemutatott német előadásban Clemens Bechtel meghökkentő, ám korántsem minta nélküli módját választotta a személyesség dokumentarista alapú színpadi megteremtésének: *Az aktám és én* című előadásban összesen kilenc drezdai civil lép színre. Ők azok, akik saját történetüket elmesélve tudósítanak az NDK-ban működő besü-



górendszer hétköznapijairól. Szinte rideg tárgyilagos-sággal hangzanak el a leginkább zavarba ejtő, sokszor szigorúan gyakorlati részletek is beszervezésről, jelentésről, börtönről, kínzásokról olyanoktól, akik ezt maguk is átélték, ráadásul nem is olyan régen. Aztán egy megdöbbentő mondat a semmiből: „Boldog ember voltam, mielőtt fedőnevet választottam volna magamnak” – igen, a színpadon egy valódi, évtizedeken keresztül ügynökként tevékenykedő férfi is feltűnik. Az elbeszéltek olykor a melodrázába hajlanak, máskor a történetek naivitása megejtő – na ja, ilyen az élet, legyintünk, nincs mit tenni. Illetve mivel itt az volt a cél, hogy mindebből színház kerekedjen, valamit talán mégis lehetett volna tenni, hiszen a struktúra korán világos lesz: egy civil résztvevőt nem lehet behívni a színpadra két mondat erejéig, így aztán kénytelenek vagyunk türelmesen végighallgatni mindegyikük történetét, amik evidensen nem egyformán érdekfeszítők. A rendező szerint a megfigyelés, az intim szférába való beavatkozás kortól független jellemzője a mindenkori államhatalomnak, előadása így tud elragaszkodni a Stasi-akták zárt világától.

A Závada Péter szövegkönyvének alapul, Kovács D. Dániel rendezte magyar *Reflex*ről már számos kritika jelent meg a hazai premier után, ezért itt csak az előadás nyitrai fogadtatásáról teszünk néhány megjegyzést. A másnapi szakmai beszélgetésen egy idős úr megdöbbenésének adott hangot amiatt, hogy a Parallel Lives legfiatalabb résztvevői, vagyis a Szputnyik Hajózási Társaság tagjai ennyire pontos és hiteles információkkal rendelkeznek az államszocializmus évtizedeinek mindennapjairól. Természetesen ezzel nem az előadás megszületését megelőző sok hónapos levéltári kutatásra célzott, hanem arra, hogy Kovácsék már csak életkoruk folytán sem kötötték azok az elvárások és előítéletek, melyek a titkosszolgálattal mint témával kapcsolatban felmerülnek a nézőben. A *Reflex*et az teszi üdítővé és frissé, hogy alkotói a projekt más előadásaiban rendre előkerülő pátosz helyett iróniával hajlítoták az ötvenes évekbeli, amúgy ez esetben is a valóságot alapul vevő történetet a mához, pontosabban olyan helyzetekhez, élményekhez, melyeket ma is bárki átélhet. A személyes história – a „Lipóton” egykori orvoskollégái, illetve ezzel párhuzamosan ön maga által is megfigyelt és analizált R. Z., vagyis az előadásban Szemerédi Mária tragédiája – összefonódik a túlélésért küzdő, saját alattvalóitól konzekvensen rettegő rezsim abszurd és tétova lépéseinek bemutatásával. Az előadást érő legfontosabb kritika a fesztiválon az volt, hogy a tanítvány műve túlságosan emlékeztet a mester, a 2012-ben az *Anamnesis*szel Nyitrán óriási sikerrel szereplő Bodó Viktor összetéveszthetetlen stílusára: ezt senki sem tagadja, ugyanakkor a jól szervezett színpadi káosz hiba nélküli levezénylése kemény dió, igazi kihívás egy pályakezdő rendező számára.

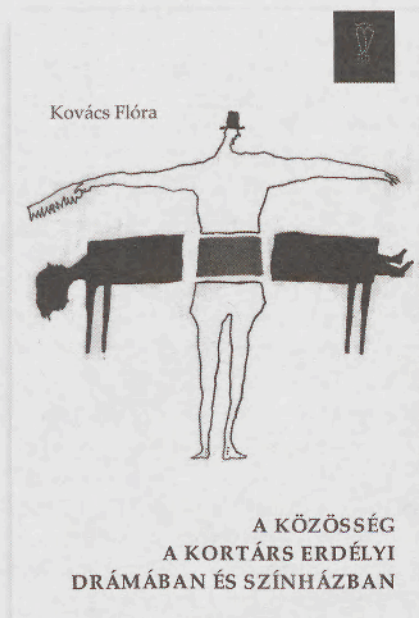
A cseh vállalkozás más műfajban mozgott, mint a többi előadás: a *Toufar – Kínzójátékok* című lehegerlő kamaraoperát Aleš Brezina írta, és a főleg drámaíróként ismert Petr Zelenka rendezte. 1949 decemberében egy kis csehszlovákiai faluban, Čihošťban máig megmagyarázhatatlan csoda történt: Josef Toufar pré-

dikációja közben a háta mögött lévő feszület többször megmozdult. A különös eset felkeltette a csehszlovák titkosrendőrség és Klement Gottwald államelnök érdeklődését is: Toufart börtönbe zárták, ahol kegyetlen kínzásoknak vetették alá. A szervek a vallásellenes összeesküvéshez egy áldokumentumfilm forgatását is eltervezték, hogy a hívek lássák: Toufar csalt. A plébános azonban a brutális bánásmód miatt a forgatás idején meghalt, ráadásul a felvételeken a liturgiát is rosszul mutatták be a kommunisták, így leleplezve önmagukat. Brezina nem a mában, hanem a távoli múltban keresett párhuzamot a felkavaró történethez: egy több mint félezer évvel korábban élt cseh mártír sorsa és Toufar gyötrelmei egymásra kopírozódnak, miközben a szerző a hit témáját és a csoda fogalmát, meghatározási lehetőségeit járja körbe a kommunista rezsim idején. Az apró stúdióban előadott, mégis monumentális összhatású opera csillaga a nyolcvannyel éves (!) cseh díva, Soňa Červena, aki kérlelhetetlen szigorral, keményre faragott gesztusokkal és bámulatba ejtő határozottsággal játssza a rettegett és gyűlölt Klement Gottwaldot.

Románia súlyos állambiztonsági múltjából láthatnak már egy fejezetet a 2012-es fesztivál nézői: Gianina Cărbunariu akkor az *X milliméter Y kilométerből* című produkcióban dolgozott fel néhány lapot egy vaskos ügynök dossziéból. Most a *Nagybetűs írás* rendkívül érett formában, kimért és pontos nyelven beszél a román közelmúlt egy, ha nem is ismeretlen, mindenestre széles körben nem tárgyalt esetéről. Botosániban, egy apró román faluban vagyunk a nyolcvanas évek elején, amikor egy szép őszi napon fehér krétával, csupa nagybetűvel felírt lázító szövegek jelennek meg a házfalakon. „Szabadságot!” „Nem kérünk többet az igazságtalanságokból!” „Követeljük az emberi jogok tiszteletben tartását!” A Securitate átfogó akcióba lendült, aminek során nagy meglepetésükre a tizenhat éves gimnazistát, Mugur Calinescut találták a hatalomellenes jelszavak mögött, akit elfogtak és kihallgattak. És aki két évvel később, 1985-ben leukémiában halt meg – máig terjedő feltételezések szerint azért, mert a szekusok megmérgezték a börtönben. Cărbunariu az ifjú hős megrendítő, szükségszerűen tragikus véget érő történetét meséli el érzékenyen, stilizált, éles és érzékletes képekben. A rendező látványosan lép túl a kimerítő adatgyűjtés pusztá demonstrációján: az előadásban felhasznált, felolvasott és/vagy kivetített dokumentumszövegek amellet, hogy riasztóan közeli élménnyé teszik az esetet, egyben hibátlanul idézik meg a korszak nyomasztó, levegőtlen atmoszféráját is. A fiú mellől a városlakók mind elfordultak idővel, gyakorlatilag egyedül kellett felvennie a küzdelmet a román állambiztonsági szolgálattal. Az ötszereplős darabban a magas, nyúlánk fiút körülvevő felnőttek több szerepet játszanak ügynököktől családtagokig bezárólag: a srác magánya megrendítő, zsigeri tapasztalattá válik a többiek vele ápolt viszonyát figyelve. Cărbunariu azt mondja, olyan történetet akart elmesélni, amelyben a nézők egy nagyszerű hőssel szembesülnek. Mert Romániának ma szüksége volna ilyen hősökre, teszi hozzá. És szerintem nem csak Romániának.

Varga Anikó

Az átmenetiség színházi jelenségei



Kovács Flóra *A közösség a kortárs erdélyi drámában és színházban* című könyve, amely a Szegedi Tudományegyetemen oktató szerző átdolgozott doktori disszertációja, a közösséghez kapcsolódó beszéd-mód kérdéskörét vizsgálja a kortárs erdélyi drámairodalomban és színházban. A kötet tanulmányai arra az előfeltevésre épülnek, hogy az elemzett szövegek – színházi előadások és drámák egyaránt – hangsúlyosan reflektálnak a közösség kérdéseire és a közösségképzés gyakorlatára (ki- és belépés, kizárás, befogadás aktusaira).

Kovács könyve egy elméleti és egy műalkotásokat elemző részből áll. Annak ellenére, hogy az első részben kifejtett szempontrendszer jelöli ki Selyem Zsuzsa, Láng Zsolt és Visky András drámáihoz, valamint a Bocsárdi László rendezte *A csoda* című előadáshoz és a TransylMania zenekar koncert-előadásához való közelítés módját, a kereszthivatkozások szövege miatt az elméleti blokk és az elemzések nem különülnek el mereven egymástól.

A tanulmányok elméleti alapvetései az interdiszciplináris szemléletmódnak köszönhetően több tudományterület – irodalomelmélet, színházelmélet, kulturális antropológia, társadalomelmélet, filozófia – meg látásaira támaszkodnak. A szerző fejtegetéseinek egyik legfontosabb kiindulópontja az Arnold van Gennep és Victor Turner nevéhez fűződő rítuselmélet, amelynek segítségével a színház átmeneti jelenségeit vizsgálja – például a *Mert tudnom kell...* című előadásban azt, hogy milyen változásokon esik át a történetbeli közösség, de a rítus fázisait olvassa rá Mihai Măniuțiu román rendezőnek a szerepfelvételről, színészi játékról, nézői részvételről szóló esszéire is. A másik fontos kiindulópontot a közösségelméletek jelentik, köztük hangsúlyosan a Cs. Gyimesi Éváé.

Bár Kovács sok helyen kitér erre, nem szentel külön fejezetet a közösségi és művészeti vonatkozásban felmerülő kisebbségi kérdésnek. Ezt a fogalmat leginkább a könyvben sokat hivatkozott filozófus, Gilles Deleuze definíciójához közelítve használja, eltérően például a transzszilvanizmus ideológiájától vagy a „határon túli kisebbség” hagyományos politikai elgondolásától. Azért fontos ezt kiemelni, mert bár ezek a kisebbségi elgondolások is szorosan a közösségi jelleggel összefüggésben értelmeződnek, Deleuze a fogalomhoz más irányt és értékeket társít: az organikus kiegészülés vágya által hajtott felfelé igazodás helyett a szubverzivitás lehetőségét, amely alkalmat ad a többségi (intézményes, hatalmi) nyelvhasználatból való kilépésre, következképp az új tartalmak kifejezésére. S ezt a gondolatmenetet Kovács a drámaelemzések során úgy követi, hogy a közösséghez kapcsolódó gyakorlatot, tematikus elemzésén túl, a dehierarchizáló szövegszervező és dramaturgiai eljárásokkal, valamint a hatalmi (dichotomikus, oppozíciós) szerkezeteket és logikát megtörő beszédmódokkal hozza viszonyba.

Az első két fejezet (*A színházi nyelv iterabilitása és figurativitása; A „sokféleség” a színházi aktusban*) Mihai Măniuțiu *Aktus és utánzás* című esszékötetében körvonalazott színházelméletével foglalkozik. Időművészetként a színházi jelenségek folyamatszerűek, rétegzettek és átmenetiek, s Măniuțiu is ilyenként, egy hármasszó segítségével (színész, szereplő, játék-lény) ragadja meg a szerepfelvétel mozzanatait, amelyet Kovács a van Gennep-i rítuselmélettel vet össze. Továbbá a *kívüliség* színházi kérdésével foglalkozva a rendező „elbűvölő” és „elbűvölt” fogalom-párosát hívja segítségül, amelyet a színész – szerep – nézői részvétel egymással való viszonyaként elemez, az „elbűvölő” és az „elbűvölt” szerepeinek állandó körforgásából adódóan folyamatszerű jelenségekként.

A harmadik fejezet (*Ideológia? Érték? Hely?*) a közösségelméletekre tér át. Közösség, ideológia, érték és hely kérdései úgy kapcsolódnak össze a szerző szerint, hogy minden közösségi elgondoláshoz ideologikus tartalmak rendelődnek, amelyek reprezentációja (vagyis az értékek kommunikációja) a nyilvánosság terében történik. A különböző közösségdefiníciókat (Kálmán C. György, Cs. Gyimesi Éva, William Dilthey) összehasonlítva Cs. Gyimesi Éva „reális közösség” fogalmát emeli ki: ez a közösség többértékűségére helyezi a hangsúlyt, egy olyan „mi” léte, amely nem törli el az „én”-t, és amely az egyén szabad választásán alapul. Az ideológiafogalmak (és a nyilvánosság elgondolásai) közti különbségeket Mannheim Károly felosztása nyomán azok partikuláris, illetve totális jellegével szemlélteti, vagyis a részlegesen elfogadó/elutasító és a teljesen egyneműsítő, totalitárius rendszerek sajátosságaival.

A negyedik és ötödik fejezet (*Az átmenetiség jegye a Mert tudnom kell...-ben; Olvasási módok a színházi nyelvben*) visszakanyarodik a színházhoz, és bennük a szerző a rítuselméletet, illetve az átmenetiség jegyeit egy – a magyarság múltját, jelenét és jövőjét egy lány sorsán keresztül bemutató – zenés előadás profán, illetve mitológiai térképésében, valamint az alakok (lány, ördögi figurák) státusaiban mutatja ki. A lány elcsábításának, a közösségből való kirekesztésének, majd abba való visszalépésének a mozzanatait a szerző egy közösségfogalom feltételéhez köti, és példázatértéküket a tanácsadó beszéd műfaján keresztül vizsgálja. A hatodik fejezetben (*Az átmenetiség lépcsői*) Bocsárdi László *A csoda* című rendezésében az átmenetiség jegyeit a tér és az alakok szintjén elemzi.

A további négy fejezetben drámák kerülnek górcső alá. Selyem Zsuzsa *Tetkó. Avagy ha így megy ez, ki állítja meg Arturo Uit?* című drámájában Kovács a rizomatikus, mellérendelő, fragmentált szerkesztést, valamint a nem-lineáris dramaturgiát elemzi. Visky András *A szökés* című művében a nem-lineáris időkezelést a közösségképzés és kanonizáció jellegzetességével hozza összefüggésbe: a különböző forradalmak álomszerűen bizonytalan, intertextuális játékokkal teli megidézése a történelem elbeszélhetőségének problémáira kérdez rá. A *Júlia* című szövegben a hívő és világi hatalom képviselőinek beszédmodjai közti eltérések, a kimozdítás performatív nyelvi játékaik kerülnek előtérbe, míg Láng Zsolt drámájában (*Játék a kriptában*) a beszédmodok ideologikus tartalmait elemzi a szerző: egy esküvőre egybegyűlt társaság szereplői közt kipattan a szikra, s replikáik mentén a különböző közösségi szemléletmódok (emigráns, kisebbségi, asszimiláns) sémái *figurázódnak* ki.

Kovács Flóra könyve alapos elméleti műveltségről tanúskodik, amelyet a szerző érzékenyen alkalmaz az elemzések során. Ugyanakkor a kiválasztott színházi előadásokkal kapcsolatban felmerül a kérdés, hogy mennyiben reprezentatív a válogatásuk. Míg Bocsárdi rendezése a kortárs erdélyi színház – Tamási Áron drámáinak színházi recepcióját illetően is – kiemelkedő alkotása, addig a *Mert tudnom kell...* esetében vélhetően inkább kronológiai, semmint esztétikai fogalomként érthető a „kortárs” jelző. Bár az előadás kiváló alapanyagul szolgál az átmeneti rítusok felől való megközelítéshez – amit a szerző részletezőn és elmélyülten valósít meg –, kérdés, hogy a választás miért erre a produkcióra esett, holott a tárgyalt időszakban több előadás is nemcsak tartalmi, de formanyelvi értelemben is újszerűen vitte színre a közösség (identitás, közösségi emlékezet, kisebbségi-többségi) kérdéseit. Elsősorban a Gianina Cărbunariu *20/20* című előadására gondolok, de akár a Honvéd Együttes *Bozgorok* vagy *Szíkölök* című produkciói is eszünkbe juthatnak.

Kovács drámaelemzései a szövegek szerkesztettségére, a bennük megjelenő beszédmodokra és ezek ideológiai jelentéseire fókuszálnak, de nem mindig tisztázzák a drámaolvasási metódust. Selyem Zsuzsa *Tetkó* című szövegében a vizualitásra és koreográfiára vonatkozó instrukciókat például egy lehetséges előadás, illetve rendezői gesztusok felől olvassa („Jelen [*dráma*- – V. A.] részlet színházban való befogadásának módjáról több szinten érdemes beszélni” [140.]; „A közönség fotói közé vegyítéssel érhető el talán a legnagyobb hatás” [141.]; „Mivel filmrészlet [*a Selyem*

Zsuzsa által „belinkelt” dokumentumfilmről van szó – V. A.], ezért képen kívüli hangról beszélhetünk, a kockán ebből a felirat marad, ha meghagyja a rendezés” [142.]). Bár minden dráma rendelkezik virtuális előadásszerűséggel, kódol a teatralitásra vonatkozó elképzelést, ezt a színházfüggőséget már csak a színházművészet (és ugyanígy a drámaszöveg) autonóm volta miatt is problémás a színházi befogadás terminológiáján keresztül értelmezni, azon túl, hogy e megfogalmazás szerint szöveg és előadás pusztá fordítási viszonyban állnak egymással. Ennek nemcsak a kortárs színházi gyakorlat mond ellent – amely a szöveget sokszor csak egy, nem szükségszerűen kitüntetett elemként használja, s kevésbé jellemzi a szerzői instrukciók minuciózus betartása –, hanem többnyire a színházi gyakorlat is.

Kovács könyve rendkívül izgalmas területre kalauzolja az olvasót (akinek az izgalom fejében olykor meg kell küzdenie az akadémikusan szikár stílussal, a helyenként kevésbé gördülékeny mondatokkal). A különböző tudományterületek meglátásait gazdagon egymásra vonatkoztató írások egy kisebbségi művészeti korpuszt vizsgálnak, ám nem a kategorikus adottság feltétlen elfogadása felől teszik. A kisebbségi – s ezt Kovács Flóra Deleuze nyomán mindvégig nyomatékosan hangsúlyozza könyvében – nem írható le kizárólagosan az etnikai, a nemzeti, a demográfiai, a helyi meghatározottság (stb.) kritériumaival. Bár ez a meghatározás látszólag ellentmond az elemzésre kiválasztott művek „hovatartozásának”, ezt a könyv diskurzusa, a tárgyalás módja tisztázza. Kovács ugyanis nem egy „kis kultúra” dráma- vagy színház történetét írja; szándéka nem az, hogy átfogó képet adjon a rendszerváltás utáni erdélyi színházi történésekről. Sokkal inkább egy érzékenység, egy (állandó alakulásban lévő) pozicionáltság feltérképezésén dolgozik, s jóllehet óvakodik az egységesítő következtetések didaxisától, elemzései rendre azt járják körül, ami ezekben a művekben újra és újra (nyilván eltérő formában) jelentkezik: a köztesség, idegenség és otthonosság, a távolság tapasztalatait – értés, nem-értés, félreértés a humor és ironia töréseiben megjelenő alakzatait. Végző soron egy létmódot, amelyből ezek a megnyilatkozások fakadnak.

Kovács Flóra: *A közösség a kortárs erdélyi drámában és színházban.*

Fiatal Írók Szövetsége, 2013.



A *Sadeh21* a Batsheva Dance Company előadásában

Gadi Dagon felvétele

OPERA

MAGYAR ÁLLAMI OPERAHÁZ
HUNGARIAN STATE OPERA

Selmeczi György

Spiritiszták Spiritisti

Opera két felvonásban, olasz nyelven

Ősbemutató ▶ 2014. január 19.

Rendező ▶ **Novák Eszter**
Díszlet- és jelmeztervező ▶ **Zeke Edit**

Karmester ▶ **Kovács János**

Pasztircsák Polina | Kovács István | Pataki Adorján
Cser Krisztián | Sándor Árpád | Gábor Géza | Hámori Szabolcs

További előadások ▶ 2014. január 17., 22., 25., 28.