

SZÍNHÁZ

POSZT Vörös



Ascher Tamás
Ráckevei Anna
Gemza Péter
Horváth Csaba

Politikai
színház

MITEM

392 Ft



XLVII. évfolyam 6. szám

ERICH W. KORNGOLD

A HALOTT VÁROS

Libretto: **Paul Schott**

Opera két felvonásban, német nyelven

Vendégjáték:

2014. június 21., szombat 19 óra
Miskolci Nemzeti Színház,
Nagyszínház

Csokonai Nemzeti Színház –
Debrecen előadása

Közreműködik
a Miskolci Szimfonikus Zenekar

Vezényel: **Kocsár Balázs**

Rendező: **Vlad Troickij**

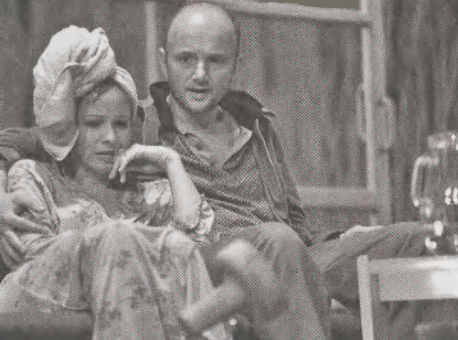
Jelmez: **Bánki Róza**

Díszlet: **Dmitrij Kosztyuminszkij**

Sztártenor:

Robert Dean Smith

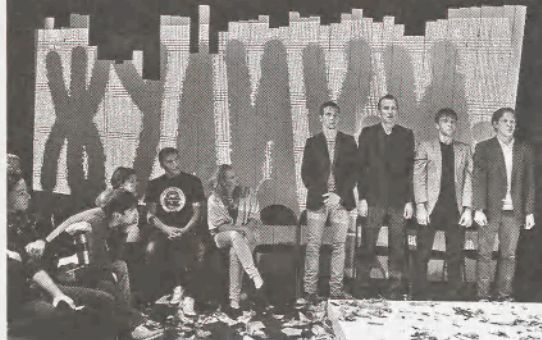




(2. oldal)



(11. oldal)



(40. oldal)

FÉNYEVŐK

Katona József Színház

Schiller Kata felvétele

HUNGARI

Magyar fesztivál Berlinben

Schiller Kata felvétele

A REVIZOR

MITEM

Magyar játékszín

- 2 Hermann Zoltán:**
Pillanatkép
 A *Fényevők* a Katona József Színházban

Portré

- 6 Forgách András:**
 Aser, Ascer, Ascher

Politikai színház

- 8 Lakner Zoltán:**
Fojtás és kötés
 A kurzusszínházon innen és túl
- 11 Váradi Júlia:**
Menni vagy maradni?
 A magyar színház a német sajtóban
- 16 A színház állami monopólium**
 Beszélgetés Pavel Rudnyevvel

Opera

- 18 Halász Péter:** Az „értelmes” és az „értelmetlen” operajátszásról

Interjú

- 20 A párbeszéd lehetőségei**
 A POSZT-válogató
 Császár Angela és Sándor L. István beszélget
- 27 Kutszegi Csaba:**
Ki kéne tágitani az időt
 Beszélgetés Ráckvei Annával és Gemza Péterrel
- 33 Králl Csaba:** „Miért olyan nagy dolog, ha egy színész mozog?”
 Beszélgetés Horváth Csabával

Tánc

- 38 Antal Klaudia:**
A kételkedő színházról
 Beszélgetés Jérôme Bellel

Világszínház

- 40 Koltai Tamás:**
MITEM és mit nem
 Fesztiválkontúrok a Nemzeti Színházból

Könyv

- 47 Koltai Tamás:**
Hírhedett zenésze a világnak
 Barry Millington:
Richard Wagner – Bayreuth varázslója

A címlapon: A *Vörös* a Szabadkai Népszínház Magyar Társulata és a Katona József Színház közös produkciójában (Pálfi Ervin, Fekete Ernő, Szőke Attila). Schiller Kata felvétele

színház

MAGYAR SZÍNHÁZI TÁRSASÁG | ORSZÁGOS SZÍNHÁZTÖRTÉNETI MÚZEUM ÉS INTÉZET

XLVII. évfolyam 6. szám
 2014. június

Megjelenik havonta
 XLVII. évfolyam
 HU-ISSN 0039-8136

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

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

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

www.szinhaz.net

TÁMOGATÓK:
 Nemzeti Kulturális Alap



Magyar Színházi Portál
www.szinhaz.hu

Hermann Zoltán

Pillanatkép

A FÉNYEVŐK A KATONA JÓZSEF SZÍNHÁZBAN

Ilya Repinnek, a zavarba ejtő és kegyetlen Dosztojevszkij-, Tolsztoj-, Muszorgszkij-portrék festőjének van egy 1911-ben bemutatott, majdnem kétszer három méteres vászna: *1905. október 17.* a címe. A képen a cári manifesztum kihirdetését ünneplő, hömpölygő tömeget látjuk a Nyevszkij proszpekten, a kép előterében a nézőéhez képest felnagyított emberi testeket és arcokat. Kidülledt szemmel ordító egyenruhás gimnazistákat, a sapkája alatt a homlokát vakargató öreg katonát, egy néma, fekete zubbonyos férfit. Egy piros ruhás, eksztatikusan elragadtatott hölgyet, kezében a magasba tartott vörös rózsacsokorral, egy fehér ruhás nőt, akit az ájulás kerülget, és egy fekete ruhást, akinek valamilyen meghatározatlan gyűlölet ül az arcán. Mellettük, a kép bal sarkában egy öreg professzor mered maga elé, egy aszszony kíséri, piros kalapban: felénk néz. Kicsit hátrébb egy egyetemistát emel a vállára a tömeg, a fiatalember bal kezében bilincsláncot csörget, háta mögött vörös zászló, rajta az „1905. október 17.” felirat. Többen megtapsolják a fiatalembert, odébb valaki kardlengetve éljenzi. Hátrébb transzparensok, zászlók és a festői távlatban arctalanná váló sokaság.

1905. október 18-a van, a cári alkotmány, a képviselőház (a „duma”) felállításának, a szólás- és gyülekezési szabadság kihirdetésének másnapja. Pillanatkép, amelybe Repin belefestette az artikulálatlan ordítás fizioológiáját, és talán éppen azokat a tömegben elkapott párbeszédet, amelyeket Trockij is megírt az 1905-ös orosz forradalomról szóló munkájának egyik fejezetében. Hat nap telt el Gorkij *A nap gyermekei* című, a Péter-Pál erőd cellá-



Jordán Adél (Melanija) és Kocsis Gergely (Protaszov)

jában, január–márciusban írt darabjának szentpétervári bemutatója óta, és egy héttel vagyunk éppen a moszkvai művész színházbeli bemutató előtt.

Repin festményének legalább olyan összetett és ellentmondásos az értelmezéstörténete, és talán éppen emiatt homályosak az indítékai, mint Gorkij darabjának. Hogy Repin a forradalom apológiáját vagy szatírát festette-e meg, hogy „szlavlofil” nacionalistaként az október 18-i népiünnepély iránti ellenszenv olvasható-e le a képen – ahogy a filozófus Vaszilij Rozanov, „az orosz értelmiség Raszputyinja” egy írásában éppen azt számolgotja, hogy ki zsidó Repin festményén, és ki nem az –, vagy Repin csak megfigyel, csak az érdeklí, hogyan reagál a szellemi elit, „a nap gyermekei” és az arctalan nép, „a föld gyermekei” a sokkoló történelmi pillanatra, a napra, amikor megállt a történelem? A kép előterében szinte mindenki valós személy, az orosz intelligencia jellegzetes alakjai és típusai, tudjuk a nevüket, és minden gesztusuk egy-egy valóságos gesztus. „Éppen így történt!” – írja Rozanov.

Az író Gorkij azonban, elgondolkodtató módon, akármennyire tevékeny is politikai értelemben az 1905-ös évben – tüntet, szónokol, börtönben ül, a premierok után pár héttel pedig belép az ekkorra már bolsevik–mensevik ágra szakadt szociáldemokrata pártba –, a forradalom hónapjaiban, szinte mániákusan, kizárólag az alig egy éve halott Csehovval foglalkozik. Nekrológot ír, antológiát szerkeszt róla, és ekkor írja két csehoviádáját, az értelmiségi trilógia két utolsó darabját, *A nap gyermekei* és a *Barbárok*. Gorkij még 1903-ban – mondja Jurij Csirva egy 1987-ben megjelent, az 1905–1907 közötti évek drámaterméséről

szóló tanulmánykötetben – Leonyid Andrejevvel közösen fog bele *A csillagász* című dráma megírásába, végül mégis külön-külön fejezik be a munkát. Andrejev *A csillagok felé* címen játszott, nyíltan agitatív avantgárd darabját 1906-ban mutatták be Bécsben, Oroszországban 1917-ig be volt tiltva. Gorkijt viszont a csehovi többszólamú dramaturgia érdekli. Aligha bogyozható ki, hogy Gorkij Csehov-hommage-a és Repin festménye mi is voltaképpen, ők csak egy kérdést akarnak feltenni – de az nyilvánvaló, hogy a csehovi dramaturgia és pszichológia áll mindkettő mögött. Andrejev viszont nyíltan agitál.

Repin és Gorkij életművének két különös záránya áll előttünk. Miért fontosabb számukra, hogy jól kérdezenek, mint hogy választ keressenek? Mintha az egykorú orosz társadalom belső dialógusa a Csehov-drámák dramaturgiájára kezdene kísértetiesen hasonlítani: nincsenek is tényleges dialógusok, a kérdésekre nincsenek válaszok, vagy olyan válaszok jönnek, amelyekre senki sem kérdezett rá. Repin és Gorkij alakjai Csehov-drámák figurái, akiknek itt, most, 1905-ben valamit cselekedniük kellene – alig négy éve mutatták be a *Három nőért*, a nem-cselekvés drámai elégiáját –, cselekedniük kell, de már az első lépést sem teszik meg, mert senki sem mondja meg, merre kell menni, és a cári alkotmány sem azokra a konfliktusokra reagál, amelyekre válaszolnia kellene. A csehovi hősök Gorkijnál sem cselekszenek, sőt már akarni sem akarnak semmit. (Nem mintha az orosz történelem nem a dialógusok teljes hiányának személyes történeteiből íródna. És maradjon most ezen a zárójelen belül az is, hogy vajon miért játszották az orosz színházak *A nap gyermekeit* 1905–1906-ban, a harmincas években vagy 2000 után csupa olyasmire válaszolva, amit Gorkij bele sem írt a művébe. Az Andrejev-darab egyszerűbb eset. Ő meg akart kerülni egy kérdést – többször is játszották 1917 után, mint a Gorkij-tragikomédiát.)

Van Repinnek egy másik képe is 1905 nyaráról, egy színezett krétarajz: a felirat szerint azt a jelenetet ábrázolja, amikor Repin dácásjában, Penatiban Gorkij felolvassa *A nap gyermekeit* egy magába roskadt, gondterhelt értelmiségi társaság előtt: nincs többé történelem, sem akarat, sem képzet, nincsenek igazságok, csak vélemények vannak.

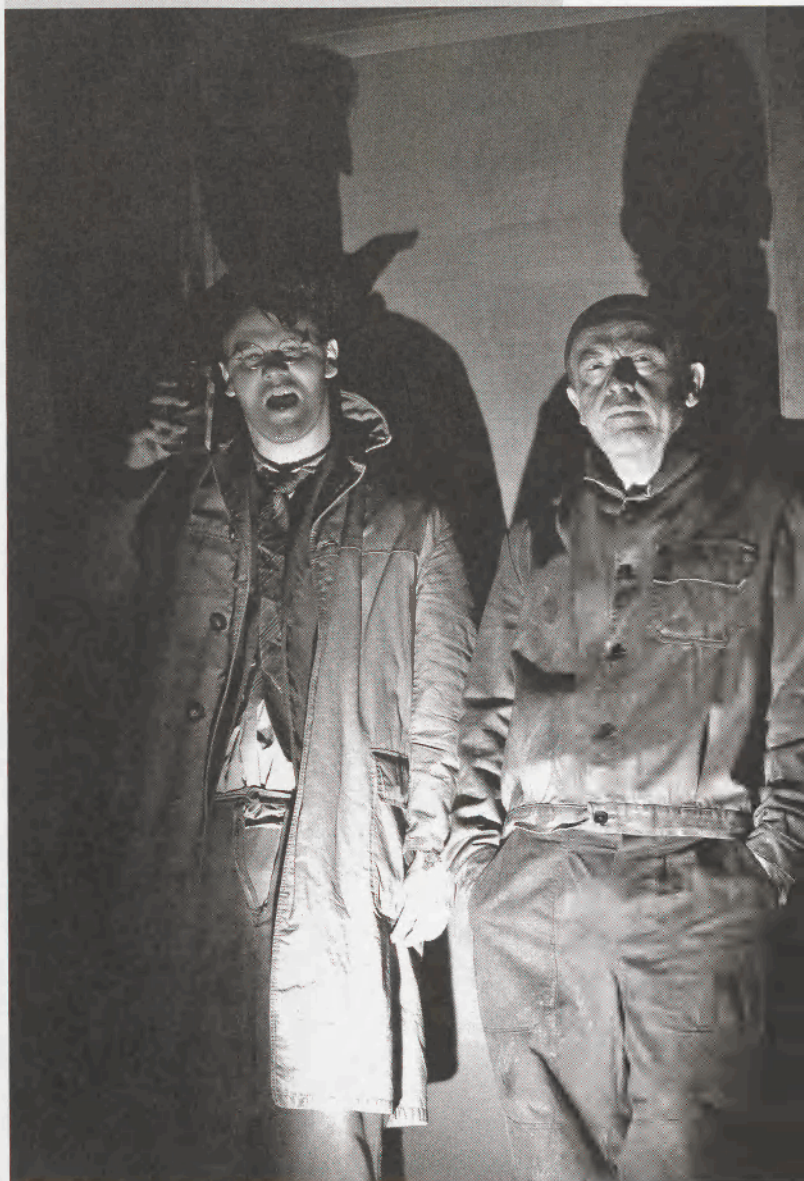
Ezért nem lehet sem a Repin-festménnyel, sem az eredeti Gorkij-darabbal mit kezdeni, már 1905. október 18-án sem, sem száz-egynéhány évvel később, sem Oroszországban, sem másutt. Nem értjük, kik ezek az emberek, ezek az arcok a festményen és a színpadon. Nekünk mi közünk hozzájuk? A tőlük való távolságunk az igazi kérdés, az a mából értelmetlennek és elképzelhetetlennek tűnő helyzet, hogy az értelmiség előtt ott volt a pillanat, a lehetőség, amikor cselekedhetett volna. Hogy ők álltak az első sorban, valamikor. 2014-ből nézve ez a felfoghatatlan, a tökéletes abszurd.

A kritika dicséri Ascher Tamás és Radnai Annamária Gorkij-parafrázisát. Joggal, de azt hiszem, olyasmért, ami csak mellékes. Különösen a színházi világot vagy a nemrég még Ascher vezette egyetemet érő politikai agressziók felől nézve kétségkívül bátor dolog „esztétikai” és nem „ideológiai” színházat csinálni. De a bátorság most mellékes a bölcsességhez

képest. Ahhoz a bölcsességhez, hogy a rendező és a fordító-dramaturg nem lát bele mai dolgokat a Gorkij-szövegbe – ez persze lehetett így egy korai munkafázisban –, hanem az átírat minden ponton ki tudja mozdítani a szöveget az értelmezés- és színház-történeti kontextusaiból. A színpadi Gorkij-figurák az 1980-as évek végén élnek, igazi rosszul öltözött, lemberdzsekes oroszok – mi úgy értjük: magyarok –, mindent túlbeszélő férfiak és mindent leegyszerűsítő „Alla Pugacsovák”, a betegség, a tudomány, a művészet, az esztétikai önazonosságok metaforái. A teljes Gorkij-szöveg megmarad, de mintha mégsem Gorkij írta volna, hanem mintha a nyolcvanas évekből találmokra kiragadott mondatokból állna össze a szöveggönyv, és éppen ez a látszólagos esetlegesség válik színházi történéssé.

Valójában egy végletekig „temperált” színészi játékot tesz fel Ascher a Katona színpadára, ami nagyon izgalmas a maga túlszervezettségében, mert minden megkerülhetetlen eltérés, másképp indított gesztus, más hangsúly az egész jelenetet rántja magával egy

Ötvös András (Trosin) és Bezerédi Zoltán (Jegor)



előre nem megjósolható irányba. Mintha a színészeknek sem volna világos időnként, hogyan fejeződik be a jelenet.

Ellent kell mondjak az első kritikai reflexióknak, amelyek a nem Gorkij által írt zárójelenet „miért nem szeretnek bennünket?” dialógusában vélik üdvözölni a darab politikai bátorságát. A mai színháznéző hálás az erős gesztusokért, mert kap valamit, olykor fontos és árnyalt mondatokat, amelyek segítenek neki ellentartani az őt érő valóságos vagy vélt hatalmi agresszióknak. De Ascher Gorkij-változata nem a Gorkij-féle vagy a Radnai Annamária által betoldott szentenciákkal, hanem az éppen csak érzékelhető színészi játékelemekkel politizál. Az egész előadás arról szól, hogy ha a színész belekezd egy mozdulatsorba, ha megszólal egy adott hangfekvésben, már benne van valamiben, már nem tudja újrajátszani a jelenetet. A színpadi történet irreverzibilitása egy sajátos, politikai(-filozófiai) metaforává válik: végső soron az életünket nem tudjuk újrajátszani, az elvesztegetett – mit is? – rendszerváltást nem tudjuk újrajátszani. És estéről estére, jelenetről jelenetre mások és mások a mozdulatok, és más a hanghordozás. Mindig végigmegy a történet a maga perverz kiszámíthatatlanságában, és



FENT: Jelenet az előadásból

BALRA: Pálmái Anna (Liza), Ónodi Eszter (Jelena) és Fekete Ernő (Vagin)

ettől a kiszámíthatatlanságtól, az észrevétlen döntésektől lesz minden megmásíthatatlan. Ezekről a túlhangoztságukban félresikerült mozdulatoktól megy félre minden, ami történik, az életünk, a néző és a színház élete.

Fima, a szobalány egy táskarádiót rakosgat ide meg oda a nyitó jelenetben. A rádióból Major Tamás hangját halljuk. Sokat törtem rajta a fejem, miből lehet, de azt hiszem, az 1983–1985 között játszott *Az imposztorból*. Ez tehát a *Fényevők* folytatás nélkülire merevített, repini és gorkiji pillanata. Ott, a nyolcvanas évek közepén-végén történt – vagy nem történt, nézőpont kérdése ez is – valami. Ott élünk, a darabot nézve, 1983-ban, és azt kell megfejtenünk, ott és akkor mit rontottunk el. A *Fényevők* mögött a Katona József Színház története van, az akkori Spiró és a mai Gorkij, Gorkij mögött pedig Csehov, a Katona József Színház Csehovja, és mi, akik mindezt láttuk. Komoly és alapos önértelmezés.

Még csak véletlenül sem valamiféle vulgár-Shakespeare. Nem, nem arról szól már Gorkij darabja sem, hogy a tudomány és a művészet magasztos, prosperói eszméit a calibanok (lakatosok, házmesterek, bukott diákok) alantas ösztöneiktől vezérelve „szétbarmol-

ják”. Ascher *fényevői* semmivel sem jobbak, mint az alagsoriak. A mai magyar intelligenciát – mondják Ascher Gorkij-variációi jelenetről jelenetre, mozdulatról mozdulatra – nem most igyekeznek likvidálni a hatalomtechnikusok és a barbárok. Másról van szó: Gorkijnál arról, hogy az értelmiség Oroszországban, 1905-ben hogyan bizonyult képtelennek arra, hogy maga intézze a maga ügyeit, és Aschernál, hogy a magyar értelmiség hogyan lépett hátra egy-két sornyt 1989-ben, hogyan engedte át az azóta eltelt huszonöt évben a politikai hatalmat a negyed-ötöd vonalbeli imposztoroknak. Háttérbe vonult, mert fontosabbnak és értékesebbnek hitte a függetlenségét, önállóságát, érint(het)etlenségét. Azt hitte, hogy majd a fényből is megél, aki hisz a világosságban, a felvilágosodásban, az értelemben. Az imposztorok meg – lássuk be, legalább utólag – ilyen silány, indulati demokráciát tudtak csak csinálni. Vagy talán még azt sem.

Gorkij Rostand *Cyranójáról* írt recenziójában beszél arról, miért használja darabjában a *nap*-metaforasort: „a nap gyermekei” azok – írja –, „akiket az a megtiszteltetés ért, hogy jobbak és bölcsőbbek lehetnek a kortársaiknál”. Az új, *Fényevők*-címből azonban már inkább valami keserű vegetálásféle olvasható ki, semmint



Schiller Kata felvételei

a közösséggel szembeni kötelesség. Ascher érti Gorkijt, nem a profetikus, hanem a szenttelen, filozófus Gorkijt, aki csak kivételes pillanatokban létezik, például akkor, amikor éppen Repinéknél felolvassa a darabját. Mit olvas Gorkij? Hogy mi minden lett elrontva? Minden, a legapróbb mozdulatok, gesztusok, minden rosszkor kimondott vagy elhallgatott mondat, helyrehozhatatlanul. Voltak az orosz intelligenciának víziói, volt feladata, de a döntését leegyszerűsítette az „önazonosság vagy hatalom” dilemmájára. És már nem cserélheti ki a *vagyot észre*. Gorkij az egyik pillanatban még Csehovnál is csehovibb, még filozófus – aztán belép a bolsevik pártba. Jól döntött? Nem. Feltett egy kérdést a történelemnek, és nem volt türelme megvární a választ.

A *tehetetlenség* – mint ok és mint következmény – tragédiája, amit a Katona színpadán látunk. A kritikus is kiesik a szerepéből, mert értelmetlen a díszlet-jelmezeket vagy a színészi játékot-jelenlélet külön-külön elemezni. Az előadást az teszi *hitelessé*, kikezdetlenül tényszerűvé, hogy minden színész pontosan érzi azokat a gesztus- és intonációs határokat, amelyekben belül a tehetetlenség tragikumuma még megjeleníthető, és amelyekben kívül nem. Talán Pálmai Anna tévelyeg át időnként ezeken a határokon, majdnem tönkre is téve a rendezői koncepciót. Olyan, mintha „tervszerűen” örülne meg, pedig csak egy beteg, aki próbálja titkolni, hogy az. Az esetlegességek ascheri dramaturgiája ezt voltaképpen nem engedi meg. Liza központi figura: amikor beleőrül a fájdalomába, amikor kimerevedik az utolsó tiszta pillanata, amelyben attól kezdve élni fog, abban a pillanatban szűnik meg

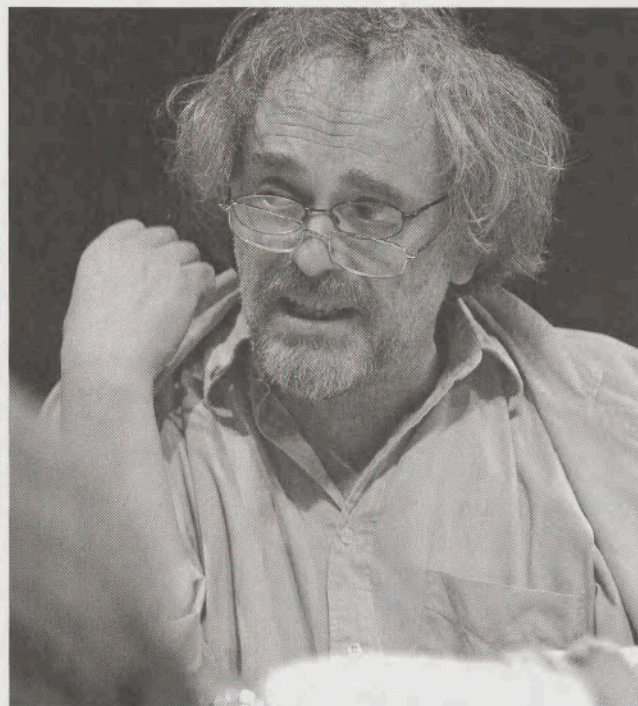
szimbolikusan az egész közösségre, családra, a *fényevők* nézve az önálló döntés minden lehetősége. Egy Repin-kép félelmetes mozdulatlansága az, amit Lizának el kell játszania.

A Gorkij–Ascher–Radnai *Fényevők*jében is van egy festmény, amelyet nem látunk, csak beszélnek róla. A hajó volna rajta, aminek az orrában állnak a darab hősei, és utaznak a szebb világ felé. Csak a hajó korlátja lenne a képen, az arcok, az arcok mögött a tenger és a fény. A fény *forrása* nem. Ott állnak a képzeletbeli képen a darab hősei, néznek ránk. Mint a Repin-festményen az ünneplő tömeg, a külön-külön pszichológiai portré-tanulmányokból, a konkrét, az ismerősök arcaiból összerakosgatható tömeg. Ordítanak, skandálnak, sikítoznak – de nem halljuk, mit. Ünnepelnek valamit vagy valakit, talán egy szónokot – de nem látjuk, ki az, mert a festő nem festette rá a képre. Rámeredünk a számítógép képernyőjére. Vagy megtorpanunk a szentpétervári Orosz Múzeumban a festmény előtt. És azt látjuk, hogy a nálunk két-három fejjel magasabb figurák kinéznek a képből, és ott, ahol valakinek lennie kellene, akiért rajonganak, vagy akit gyűlölnék, ott nincs senki, ott mi vagyunk, a kép nézői. És ebben a fordított festői és színházi perspektívában – a rendező és a dramaturg, Kocsis Gergely, Pálmai Anna, Ónodi Eszter, Fekete Ernő, Nagy Ervin, Fullajtár Andrea, Csoma Judit, Máté Gábor, Tasnádi Bence, Bezerédi Zoltán, Ötvös András, Lengyel Ferenc, Pálos Hanna, Kiss Eszter, Vajdai Vilmos, Mészáros Piroska, Tóth Anita és a Repin-kép festett alakjai – bennünket néznek. Magunkat látjuk: az ő szemükkel.

Forgách András

Aser, Ascer, Ascher¹

Az ősképp: Erdély Miklós beszél Xantusék lakásán, valahol Pasaréten. Erdély egy ablak előtt ül, mögötte lombok, odalent az utcán kigyúlnak a lámpák, alkonyodik. Tamás és én ülünk az asztalnál, talán a lakás konyhájában, csillogó szemmel hallgatjuk, legalábbis Tamás szeme csillog, kiskutya, rajongó. Erdély nem egyszerűen beszél, hanem *kinyilatkoztat*, egy guru, egy szektavezér, ámbátor szókratikus önróniával megáldott szektavezér, de több ő annál, Mester – őt és Dixit és Bódyt hallgatni bárhol, a Fiala Művészek Klubjában, egy Lumumba utcai vágószobában, vagy a Gorkij fasorban, a BBS-ben, vagy a Dohány utcai lakásszínházban maga volt a tömény hetvenes évek; a listára kívánczik még Pauer, Halász, Jovánovics, ezek a fantasztikusan beszélni tudó, hibátlanul megszerkesztett nagymonológokat bármikor könnyedén előadó alakok; talán nem véletlenül alakult ki a spontán önkifejezésnek ez a hallatlanul kifinomult kultúrája, hiszen a nyomtatott szövegek szigorúbb cenzúra alá estek, a művészetnek – és ez is illett Erdélyhez – ekkortájt keletkezett a happening-karaktere, a koncept art, az elképzelt és meg nem valósított művek bája, amelyek szellemi értéke a pillanatban vetekedett egy Rembrandt-festményével, ó, a kitépelt, ázott fecnikre felfirkált ötletek örökkévalósága! – ó, Szentjóby, és ó, Baksa-Soós Jánosunk, Január Herceg gracióz szöszö-kellései! Jól emlékszem a pillanatra, ott, az úri környéken, a pasaréti konyhában, ez is az ősképphez tartozik: hirtelen úgy éreztem, muszáj nekem is megszólalnom, *jelenlétem jelezni* (mint Petri mondja, a társaságban többnyire szófukar, viszont delíriumában is vakító lényeglátással fogalmazó génius), úgy éreztem, nekem is mondanom kell valamit, de az alapvető féltékenység következtében túl harsány és oda nem illő mondat lett belőle, és a mondat nyomán – azt hiszem, Erdély szavába is vágtam a nagyobb hatás érdekében – süket csönd támadt. Erdély szinte meg sem szakította a monológját, mintha ott se volnék, Tamás egy pillanatra megnézett, beazonosított: nem a mondatra reflektált, hanem rám, pontosan érzékelte a beszédaktus öncélú voltát, hogy valaki itt most meg akart nyilvánulni a megnyilvánulás kedvéért, és hogy nem is maga a mondat az érdekes, hanem hogy *ki* is ez az illető; tekintetében nem volt se gúny, se lenézés – nevetséges voltam, kétségtelenül, de Ascher



Székárossy Zsuzsa felvétele

képes volt már akkor kultúrantropológusként nézni rám, azt hiszem, ez a képessége teszi őt nagy művésszé, ez a nyitottság, érdeklődés, fogékonyság. Tudtam, ki ő, ő is tudta, én ki vagyok, kik a testvéreim, és öntudatlanul belerakott az arcok és alakok hálózatának egyre bővülő galériájába, amelynek valóságos enciklopédistája: számon tart, elhelyez, történetiségében szemléli a hatvanas–hetvenes évektől induló kulturális, művészeti, avantgárd és nem avantgárd, ellenzéki és mainstream hullámnak valamennyi alakját, a színészekről nem is beszélve, a kezdő színészekről, a még nem színészekről és a befutott színészekről, alakok és arcok irdatlan soráról, akiket mint különböző nyári táborokban működő rendező-pedagógus, avagy diákszínházi fesztiválok zsűrijében ülő ítéző, avagy simán mint rendező számon tart; folyamatosan figyeli pályájukat, rögzíti átalakulásait, mindig ugyanazal a mohó, orrcimpáit kifeszítő kíváncsisággal: mondhatni, Ascher egy kis magáninternet, egy hiperhivatkozás, magán-worldwideweb, klikkeljen rá bárki egy kérdéssel, megmondja, ki kicsoda.

No, és ez a csalóka *hozzávetőlegesség!* az utolsó utáni pillanatra halasztott megoldás (Pogány Judit mesélte, hogy a *Mesél a bécsi erdő* utolsó előadása előtt – a legutolsó előadás előtt! – Ascher átrendezett egy fontos jelenetet, és Pogány halálfélelemben ment ki a szín-

¹ Ascher Tamás 65. születésnapjára, az egyetlen példányban készült Emlékkönyvbe írt, azóta itt-ott javított szöveg. Az Emlékkönyvet Ascher rektorságának utolsó napján, 2014. március 3-án, hétfőn, búcsúbeszéde után adta át neki az Ódry Színházon Jákfalvi Magdolna.

padra, és persze utána Ascher egy igen hosszú megbeszélést tartott; nézni a színészek olykor dühödött arcát Ascher virtuóz megbeszélésein, holtfáradtak, mennének haza, hát nem mindig örülnek neki, viszont ez Ascher lényegéhez tartozik, de ez nem steril perfekcionizmus, nem ám, hanem a villódzás, a lebegés megőrzésének képessége, hogy *nyitva* maradjanak a dolgok, hogy *lehetőség* maradjon az, ami a színpadon történik, ne legyen végleges, hanem igazi lehetőség maradjon, de halálosan pontos lehetőség), nos, ez Ascher művészi fegyvertárának egyik legfontosabb kelléke: a sebészien okos elemzés, egyfajta szándékos, tudatos slampossággal keverve (az, hogy hány-szor elkésik próbáról is, ami főbűn lehetne, ennek az életstratégiának a része, de idekívánkozik Pier Paolo Pasolini mondata is jeligenek: *csak ne kellene megvalósítani, ha már olyan szépen elképzeltük őket!*) – a finom *sprezzatura*, a hanyagság, ami az igazán előkelő udvaroncok, hercegek viselkedésének egyik előírásos jegye volt, s aztán a festészetben is elterjedt, többek közt Rubens, Van Gogh vagy Degas, Andy Warhol és fiatal barátja, Basquiat csodálatos festményvázlatain és kész képein is megfigyelhetően.

Még egy öskép: látogatás Ascher lakásán. Nem tudom, milyen ürüggyel keveredtem oda, hogy munkamegbeszélés volt-e, vagy egyszerűen ismerkedés, és elcsodálkoztam a bábuk nagy számán, mindenhol, a könyvespolcokon, az asztalokon lógtak, heverték a legkülönfélébb bábuk és bábok, nehezen hozzáférhetővé téve a polcokon sorakozó könyveket: a vicces, a szent, a profán és az archaikus keveredett (Ascher rajzai: karikatúrák – lényeglátás és esetlegesség) – a báb végül is rögtön valami *helyett* áll, *képvisel* valamit, forma, ironikus és játékos *utalás*, saját élete van, pedig nem is élő, ahhoz, hogy életre keltsd, ahhoz hozzá kell adnod magadból valamit, a hangodat; a saját érzelmeiddel kell feltöltened a mozdulatlan arcukat, melyek olyan sokatmondóvá válnak értő kezekben. Gyerekszobában jártam, s ha egy ilyen komoly ember gyerek marad örökre – különben sokakat megtéveszt a gyermeki felszín, Ascherban él egy kéréllhetetlenül száraz és szigorú öregember is kisgyerekkora óta, ez készíti az öniróniára s arra, hogy ne vegye magát túl komolyan –, ha egy ilyen komoly művész képes marad a rácsodálkozásra, az nekem elég.



X. SHAKESPEARE FESZTIVÁL, GYULA 2014. július 3–13.



A X. SHAKESPEARE FESZTIVÁL PROGRAMJAI:

- 2014. július 3–4–5.: **W. Shakespeare: Szentivánéji álom** – A Gyulai Várszínház és a budapesti Nemzeti Színház közös bemutatója
 - 2014. július 4.: **Caroll Vanwelden – Shakespeare Jazz koncertje (B–D)**
 - 2014. július 7.: **W. Shakespeare: Hamlet** – Piotr Kondrat (PL)
 - 2014. július 8.: **Macbeth/Anatómia** – Maladype Színház
 - 2014. július 9.: **W. Shakespeare: Lear király** – Vörösmarty Színház
- 2014. július 10.: **W. Shakespeare: Sok hűbó semmiért** – Shakespeare's Globe, London (GB)
 - 2014. július 11.: **Macbatha** – White Stag Theater Company (Skócia)
- 2014. július 11.: **W. Shakespeare: Macbeth** – Rendező: Luk Perceval – Balti Ház Fesztivál Színház, Szentpétervár
 - 2014. július 12.: **W. Shakespeare: Othello** – Viajeinmóvil (Chile)
 - 2014. július 13.: **W. Shakespeare: Vízkereszt, vagy amit akartok** – Vígszínház

Magyar és külföldi előadások, zene, film, konferencia, gasztronómia, Shakespeare Fringe Fesztivál.

NYÁRON SZÍNHÁZBA GYULÁRA VÁROM!

Részletes műsor – információ: www.shakespearefesztival.hu és www.gyulaivarszinhaz.hu,
Jegyfoglalás: E-mail: gyulaivarszinhaz@t-online.hu, Tel.: +3666/463-148, +3630/639-9062



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

A politikai színház néhány jelenkori összefüggését járjuk körül teoretikusan és praktikusán ebben és a következő számban. Alább Lakner Zoltán mai magyar helyzetfelmérése, egy orosz kritikussal készült interjú és a berlini magyar színházi fesztivál ottani visszhangja olvasható. Júliusban Kricsfalusi Beatrix, Tamás Pál, Barbara Gronau írásai következnek, továbbá sajtószemle a bécsi magyar színházi napokról.

LAKNER ZOLTÁN

Fojtás és kötés

A KURZUSSZÍNHÁZON INNEN ÉS TÚL

Bevezető helyett: a teátrális hatalom

2010 előtt is voltak a színházi világba beavatkozó politikai döntések: botrányos pályázatok, átláthatóságot nélkülöző kinevezések, pénzügyi megszorítások. Ki állítaná ennek az ellenkezőjét? Az új rendszer a hibákra *hivatkozva* változásokat kezdeményezett, amelyek azonban nem javítják meg azt, ami rosszul működött, viszont elrontják, ami jó volt. A rendszer forradalmi-nak nevezi magát, ami hamissága ellenére is több szóvirágnál. Legitimációs bázist hoz létre: a forradalmi önfelhatalmazás teret nyit a teljes átértékelésnek és teljes váltásnak bármely területen, ahol az szükségességnek ítéltetik.

Ez a forradalmi legitimáció alapozza meg a *kivételes állapot jogát*,¹ amelyben a kormányzat fölébe kerekedik a jogszerűségnek, akár oly módon is, hogy aktuális törekvéseit belevési a saját maga által kreált alaptörvény gránitjába. A parlamenti többség nem a jog uralmára, hanem a többség erejére, vagyis *saját magára* hivatkozik. Nincs fék, nincs korlát, se intézményi, se olyan, amely a politikai kultúra íratlan konszenzusán alapulna. Kizárólag hatalompolitikai kérdés, hogy önnön zabolátlanságának gátat vet-e.

Vita tárgya, van-e ideológiája a hatalmi pártnak, vagy csupán a cinizmus jellemzi. Mondandója leginkább talán ideológiaízü, „jobbaldaliás”. Utóbbi kifejezés Ungváry Rudolf nevéhez fűződik, aki ezt a következőképpen magyarázza: „Szeretnének maguk fölött tudni egy vezért, vágnak egy veszekedések nélküli biztonságra és egy olyan politikai légkörre, amelyben nem egymással kemény politikai küzdelmet folytató irányzatok jutnak kompromisszumokra, hanem eleve az úgynevezett nemzeti érdeket képviseli egységesen mindenki. Ez mélységesen jobbaldaliás elképzelés, de semmi köze a konzervativizmushoz.”² Ez az „olyan, mintha” ideológia azonban nagyon is céltudatos, mikor saját hatalmáról van szó.

Ebben a közegben értelmezhető a színházra kiosztott szerep is. A misztikus irrealizmus rendszere fenntartja magának a *valóságkonstruálás monopóliumát*. Mind-



Az álomkommandó a Pesti Színházban

azokat, akik ebben vetélytársai lehetnek, igyekeznek háttérbe szorítani. A teátrumok egy *teátrális hatalom* felvonulási területévé váltak. Ahogyan a kormánynak fontos az oktatás, fontosak az emlékművek és az utcanevek, úgy fontos számára a kultúra is, azon belül a színház. Fontos minden, ami a *gondolkodást* befolyásolja. Nem mellékes az sem, hogy a kormánypárt nagy figyelmet szentel a már kiépült intézményrendszerek megszerzésének, domesztikálásának. A Nemzeti Színház, az Operaház, valamint a vidéki városok színházai megkerülhetetlen, ezért elfoglalásra érdemes intézmények.

Különösen súlyos a színházi világ csatatér-politikává válása egy olyan országban, ahol a kultúra piaci eltartóképessége csekély, a civil mecenatúra – ahogyan az egész civilség – ereje mérsékelt. A kultúra fő finanszí-

¹ Agamben, Giorgio: *State of Exception*. Chicago and London, The University of Chicago, 2005.

² Mit tehet itt ma egy értelmiségi? – Pedig meg lehet szólalni... Ungváry Rudolfal beszélget Rádai Eszter. *Mozgó Világ*, 2012. december.

rozója az állam. Ha az állam politikailag homogénná válik (például a mi esetünkben), ez teljes kiszolgáltatottsághoz vezet. Ahogy Bulgakov darabjában mondja XIV. Lajos: „Molière úr, Franciaország ön előtt ül a karosszékben: csirkét eszik, és nincs zavarban.”³

Ehhez jön még, hogy a minden humán területet érintő megszorítások örve alatt kiszáríthatók a nemkívánatos alkotóműhelyek. A megszorítás széles teret nyit a diszkrecionalitásnak is: a döntéshozó egyéni mérlegelésén múlik, kit ment fel a takarékoság általános parancsa alól szolgálatai jutalmaként. A *kegyosztás* mozzanata a hűbéri viszonyok kiépítésére irányul, és a *kiszolgáltatottság* élményét plántálja még a hívekbe és a hívőkbe is.

Támogatott kurzusszínház

A *kegyosztás* feltétele a politikai használhatóság. Például azon a módon, hogy a művész *tanúságot tesz*, nyilvánosan megvallja elkötelezettségét a kormánypárt mellett. Nézzünk csak végig a sportolók és popénekesek

múltat és jelent egydimenziós szentenciák tárházaként mutatják be.

A kurzusszínház másik hivatkozási pontja, hogy a liberális *ízlésterror*t kell megtörni, mert szerinte ez uralja a színházművészet oktatását, ez deformálja a közízlést. Kritikája célkeresztjében a „rendezői színház” áll, amely át- és félreértelmezi a darabokat, ahelyett, hogy azok eredeti (és persze reménykeltő) mondanivalóját tárná a közönség elé. „Azt gondolom, egy nemzeti kultúrában a színészeket nemzeti szellemben kell nevelni, pont. [...] Én úgy vettem észre, hogy kitűnő színészeket képeznek, de kis rabszolgák. Jól szót fogadnak, igen, rendező bácsi, minden nagyon jó, hú de nagyon balliberálisak, mert azt muszáj” – szólnak e tárgyban Kerényi Imre veretes mondatai.⁵ A nemzeti szellem természetesen a külföld által diktált piaci viszonyok miatt sem érvényesülhet. Vidnyánszky Attila ekképp ostorozta a Krétakör *Fekete ország* című egykori produkcióját: „Tudom, hogy kell összerakni valamit, amire európai menedzserek rácuppannak, csak én nem ilyen vagyok”.⁶ S akkor még nem idéz-



A Hamlet az Örkény Színházban



A Mephisto a Nemzeti Színházban

egyre szélesebb körén. Rajtuk keresztül elérhető az apolitikus emberek is, valamint demonstrálható a rendszer megkerülhetetlensége, kizárólagossága.

A használhatóság másik módja vagy inkább fokozata a hitelvek hirdetése. Az első ilyen elv, hogy a színház célja nem a valóság bemutatása, hanem a *reménykeltés*. Akár azzal, hogy a színház szórakoztat, akár azzal, hogy reményt és a kiutat mutat. „Szeretném, ha a színház olyan módon szolgálná a nézőt, hogy a továbbgondolkodásra való készíttetés mellett adjon lehetőséget számára, hogy a feltárt problémákból kiutat találjon. Így értem én a remény színházát. Pozitív kisugárzású üzenetet szeretnék az előadásokban megfogalmazni és erőteljesen felmutatni” – mondta az egri igazgatóvá avanszált Blaskó Balázs 2011-ben.⁴

Akárcsak egykor a szocialista realizmus, az ilyen ideologikus kategóriák hivatkozást jelentenek az állami kegyre való érdemesség mérlegelésénél. A „remény színháza” összefügg a rendszer giccs iránti fogékonyságával is: könnyen befogadható kulturális termékekre van szükség, amelyek a sokrétegű, vitáktól terhes

tem Blaskó Balázst a fővárosi színházak vértől csöpögő plakátjairól vagy Balázs Pétert, aki pályázatában kifogásolta, hogy a Vígszínház logójában grafikai megfordításból megfordították az i betűt.

A liberális „ízlésterror” kritizálói vélt vagy valós sérelmeiket kompenzálják, esetenként saját tehetségtelenségükhöz gyártanak ideológiát, netán egyszerűen csak hatalomra törnek. Miközben olyan alkotókat bélyegeznek meg, akik az 1990 előtti diktatúra valódi bírálói voltak. A Katona József Színház létrejöttéről

³ Mihail Bulgakov: *Dramák*. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1971, 202.

⁴ Jön a remény színháza – interjú az új egri színházigazgatóval. *Origo*, 2011. 3. 27. <http://www.origo.hu/kultura/20110325-a-remeny-szinhaza-blasko-balazs-az-egri-gardonyi-geza-szinhaz.html> (letöltés: 2014. 4. 21.)

⁵ Kerényi Imre: Vidnyánszky színháza nem a buzikról fog szólni. *Hvg.hu*, 2013. 5. 21. http://hvg.hu/kultura/20130521_Kerenyi_Imre_nemzeti_szinhaz (letöltés: 2014. 4. 21.)

⁶ Vidnyánszky Attila: Tíz percet láttam az *István, a királyból*. *Index*, 2013. 8. 22. http://index.hu/belfold/2013/08/22/vidnyanszky_tiz-percet_lattam_az_istvan_a_kiralybol/ (letöltés: 2014. 4. 21.)

szóló *Eleje – Notóriusok 30.1* című előadás hátborzongató ironiával dolgozott fel 1970-es években keletkezett pártállami színházpolitikai dokumentumokat. Amikből kiderül, hogy a mai kurzus képviselői gyakran szóról szóra ugyanazokat a kifogásokat hangoztatják, mint a pártállami hivatalosság – nemritkán ugyanazon alkotók ellenében. A felszínen kérlelhetetlenül antikommunista hatalom kész elismételni a pártállam szövegeit és akár fel is karolni annak egykori támogatóit.

Ez összefügg a kurzusklientúra harmadik hivatkozási pontjával: *nekik ez jár*. Kerényi már 2005-ben azt hirdette, hogy „8–12 éves periódusban nekünk kell uralkodni”.⁷ 2010 után ki is jelentette, hogy most egyszerűen ők jönnek, nekik is jár a nyolc vagy ki tudja hány év. Követelésük, hirdetik, erkölcsi alapokon áll, hiszen a „feleségem, hű vagyok hozzád”, „édes hazám, szeretlek” Vidnyánszky-féle üzenetei⁸ morálisan felette állnak annak, hogy „mocskos, hazug minden családi lét”, amit a liberális izlésterror állítólag hirdet. Ebben a harcban időnként akár a szélsőjobbnak is engedményt lehet tenni: be lehet eresztetni például az Új Színházba, ha ez segít az izlésterroristákkal való leszámolásban.

Nem érdekes, hányan kíváncsiak erre a „morálisan felsőbbrendű” színházra. A lényeg, hogy a helyeket, tereket, posztokat át kell venni. Egyszerűen ne legyen ott a másik. Pénz van – pontosabban: van az a pénz –, hiszen a támogatás nem teljesítmény, hanem kegy kérdése. A hivatkozási alap: a nemzet sorsa a tét – s kicsoda kolosszális véletlen, hogy nem csupán a nemzet érdekeit, de a nemzet fogalmát is maga a kurzus definiálja.

Kurzuson kívül

Amikor egy rendszer lényegévé válik, hogy a politika behatol autonóm társadalmi terekbe, annak legveszélyesebb hatása, hogy többé az se vonhatja ki magát a politika hatása alól, akiben semmiféle politikai késztetés sincs. Aki ezt nem ismeri fel, az akár passzivitásával is a rendszer hallgatólagos támogatójává válhat. Aki pedig küzdeni akar ellene, úgy érezheti, művészi tevékenységét felőrli a folytonos küzdelem: „Nem tudok a szerelemről előadást csinálni, mert csak és kizárólag, szinte már hisztérikusan csak és kizárólag arról tudok beszélni, hogy mi történik az országomban. Ugyanolyan harcossá váltam, mint a kultúrharcosok. Nem vagyok szabad. Elvesztettem a szabadságomat” – hangzottak Alföldi Róbert szavai 2013 őszén a bécsi Burgtheater jubileumát köszöntő konferencián.⁹ Drámai konfliktus ez, az érintettség és a felelősség ólomsúlyú dilemmája.

Fontos, hogy közben a személyes vagy intézményi ellenállás ne váljék esztétikai kategóriává. Hogy ki lehessen mondani: a rendszerkritikus színházaknak vagy alkotóknak sem minden produkciójuk remekmű. Ha ezt nem lehet, ha a kurzusra ellenkurzus a válasz, az csakis a szekértábor-kultúrát és a rezervátum-látásmódot erősíti, új minőséget és rendszer-alternatívát nem hoz létre. Az önreflexió, a szabad gondolkodás, a társadalmi problémák iránti érzékenység lehet a táptalaja valaminek, ami majd demokratikus alternatívát jelent a fennálló rendszerrel szemben.

Mivel a demokratikus pártok mélyeséges mély válságban vannak, a civil mozgalmak pedig sok okból nem

tudtak áttörni, váratlanul hatalmas felelősség szakadt a színházakra, amelyek közül többen vállalják, hogy az 1970–1980-as éveket idéző módon nemcsak rendszerkritikus, hanem *rendszer- és helyzetértelmező* előadásokat hoznak létre.

Sokféle módja van ennek, s beszűkültségében is sokszínű ez a tér. Esetenként újrarendezett klasszikus szövegek reflektálnak a jelenre, miként *A nép ellensége* a Katonában, a *Jóembert keresünk* a Vígszínházban, a *Hamlet* a Nemzetiben, majd az Örkényben. Máskor új szövegek születnek, és direkt módon rántják bele a nézőt a valóságértelmezésbe, ahogyan a vígszínházi *A revizor* vagy a Pintér Béla-féle *Kaiser's TV, Ungarn* teszi.

Az előadások gyakran élnek történelmi párhuzamokkal, ami nemcsak hogy nem meglepő, de szükséges is az emlékezetpolitikai invázió sújtotta Magyarországon. Alföldi *Danton halála*-rendezése a jakobinus diktatúra hideg hatalmi számítását tárja elénk. Ugyanő az *István, a király* végén a hatalmas korona rácsai közé zárja az egymás kiirtására felesküdő magyarokat. A Pesti Színházban Sütő András *Az álomkommandó* című darabjának kettős párhuzamával élnek: a koncentrációs táborok és az 1980-as évek romániai diktatúrája egyaránt kapcsolódási pontokat teremt a riasztó jelennel. Az Örkény Színház *Tangó*-előadásában feltárul egy kiépülő diktatúra kisszerűsége, slampossága, ami még élesebbé teszi a kérdést: miként lehet mégis sikeres? Pintér Bélánál a *Titkaink* végén a pártállami kollaboránsok lépnek elénk mai politikusok ruhájában, és a fülünk hallatára kapnak új múltat a darab szereplői.

A Nemzeti *Angyalok Amerikában*-előadása az utolsó Alföldi-évad vállaltan dacos indítása volt. A Katona és a Szputnyik Társulat együttműködésében létrejött *Anamnesis* az egészségügy helyzetéről ad zárójelentést, s nem nehéz ezt a fekete komédiát más területek kapcsán sem elképzelni. A Krétakör vállalkozása, a *Korrupció*-projekt körüljárja a jelenség legkülönbözőbb társadalmi szegmenseit. A „remény színházának” ideologikus elvárásával szemben állnak a szétesésről, az ismert világ elsüllyedéséről szóló előadások is, mint amilyen *a Sirály* volt a Nemzetiben, vagy amilyen a Katonában *A mizantróp*, a *Szép napok* és a *Fényevők*.

Nem ritka az sem, hogy a színházak önmagukra reflektálnak, vagyis a színház működésén keresztül adnak képet a kultúra és tágabb értelemben az ország állapotáról, mint például a Mohácsi-féle *A csillagos ég* a Radnótiban. S persze ilyen önreflexió a Nemzetiből a Vígbe menekített *Mephisto*: a kollaborálás és ellenállás nehéz kérdéseit taglalja, amivel bármely állami finanszírozású színházban (iskolában, egyetemen stb.) dolgozó embernek szembe kell(ene) néznie.

Nem lehet egyedül a színházra testálni a magyar demokrácia megújításán való gondolkodás felelősségét. Hozzájárulását viszont annál nagyobb becsben kell tartani. A *kritika, értelmezés és újraértelmezés* mel-

⁷ Forradalmat hirdet Kerényi Imre. *Index*, 2005. 12. 20. <http://index.hu/belfold/forr12200/> (letöltés: 2014.4.21.)

⁸ Vidnyánszky Attila: Tíz percet láttam az *István, a király*ból.

⁹ Alföldi Róbert elveszett szabadságról és a remény színházának lélektanáról a Burgtheater konferenciáján. *70ra7.hu*, 2013. 10. 12. <http://70ra7.hu/hirek/alfoldi-robert-elveszett-szabadsagrol-es-a-remeny-szinhazanak-lelektanarol-a-burgtheater-konferenciajan> (letöltés: 2014.4.21.)

lett nagy szolgálatot tesz ennek az ügynek a kőszínházak és az „alternatívok” egyre gyakoribb *kooperációja*. A nézők *bevonása* is egyre gyakoribb. Nem kevesebbről van szó, mint a kockázatvállalás mintájának közvetítéséről és olyan *állampolgári erények* gyakorlásáról, mint az aktivitás és a véleménynyilvánítás szabadsága. Mindeh-hez *új eszközök, új formák* keresése is társul. Ez több mint időszerű, nem csak a színházban.

Gyakori és minden bizonnyal jogos panasz a színház helyzete kapcsán, hogy mai jelentősége meg sem közelíti a harminc évvel ezelőttit. Nincs azonban értelme ezen keseregni. Sokkal fontosabb, amikor egy-egy előadás napi több száz embert elérő ráismerés-élményt nyújt, és annak hatása tovább sugárzik. A kis remények, kis lépések, a túlélés és az érlelődés időszakát éljük. Minden számít, ami nem behódolás.

Várad Júlia

Menni vagy maradni?

A MAGYAR SZÍNHÁZ A NÉMET SAJTÓBAN

A Theater Hebbel Am Uferben (HAU) 2014. március 9–16. között szervezett, a független magyar színházokról szóló fesztivál a fenti címmel jelzett kérdéskört szándékozott körüljárni. A németországi sajtó bő terjedelemben foglalkozott az eseménnyel. Ezt ismerteti az alábbi, Várad Júlia szerkesztette anyag.

Georg Kasch jó nevű, több fórumon publikáló kulturális újságíró szerint Magyarországon Európa legélénkebb, legizgalmasabb szabad színházi szcénája található. Bizonyítékul Bodó Viktor, Pintér Béla, Mundruczó Kornél rendezők nevét sorolja, akikre azonban – mint írja – igen súlyos nyomás nehezedik. A HAU-ban rendezett fesztivál központi témája az volt, hogy a nehéz helyzet ellenére mit tud megőrizni a független színház a szabad szellemiségéből. A legtöbb kérdés a kialakult krízishelyzetre fókuszál. A jelenlévők azt próbálják megvitatni, milyen helyzetbe kerültek a jelentős részben értelemszerűen oppozícióba szorult művészek. És persze szó esik magukról a színházakról, épületeikről, társulataikról, gazdasági állapotukról is. Magyarországon – értelmezi a Berlinben élő szerző a helyzetet – 2010-ben a jobboldali konzervatív Fidesz kétharmados többséggel nyert, a második legerősebb ellenzéki párt pedig a szélsőjobboldali Jobbik. Ennek következtében teljes körű, radikális hatalmpolitikai és ideológiai átalakulás történt. Mindez a kultúrpolitikát is erősen meghatározza. Így történhetett például, hogy Alföldi Róbertet, a nemzetközileg is elismert kiváló rendezőt, a Nemzeti Színház igazgatóját egy nemzeti-konzervatív kolléga követte az igazgatói székben, mert Alföldit a kormány „túlságosan liberálisnak és melegnek találta, sőt még zsidó származásáról is suttoztak némelyek”. Kasch megjegyzi, hogy az antiszemitizmus is a jelenkori Magyarország egyik súlyos problémájának tekinthető.

A krízisre adott válaszok közül – magyarázza – az egyik legszembevetőbb, hogy mintegy ötszázezren hagyták el Magyarországot az elmúlt négy évben. Azok a színházi rendezők, akik nem mentek el hazájukból, most nyugat-európai társaik segítségével, együttműködésre szorulnak, hogy túlélhessék a jelent. A színházak 2009-ben nagy nehezen elért támogatását ugyanis az Orbán-kormány mára gyökeresen átalakítva, a nézőszám arányában hajlandó csak kifizetni. Ilyen módon a nagy befogadóképességű és elsősorban komerciális programot nyújtó színházak sokkal előnyösebb helyzetbe kerültek, mint a kisebbek vagy a függetlenek. Nem véletlen – írja Kasch –, hogy nemegyszer vendégszerepel a HAU-ban olyan magyar színházi előadás, amely a mágikus realizmus eszközeivel a korábbi szocialista diktatúrára és/vagy az aktuális kormány működésére utal. Mundruczó Kornél a *Demencia* című darabjában például a híres budapesti elmeógyógyintézet szégyenletes eladását, illetve a betegek szétkergetését mutatja be. AHOPPart független társulat Polgár Csaba rendezte *Korijolánusza* is egyértelmű utalás a mai helyzetre.

A fentieket alátámasztják és erősítik meg azok az interjúk, amelyeket több jeles újságíró – Tom Mustroph, a *Tageszeitung*, valamint egy internetes újság és Kaspar Heinrich, a *Der Tagesspiegel* szerzője – készített Mundruczó Kornéllal.

„Darabjának szereplői olyan emberek, akik az emlékeztüket s ezáltal az identitásukat is elveszítették, ami olykor fájdalmas, máskor azonban örömteli érzéseket kelt bennük. Mennyiben szánta a mai magyarországi valóság metaforájának ezt a darabot?” – hangzik az egyik kérdés. Mundruczó Kornél részben maga is elfogadja, hogy metaforának szánta a darabot, miközben az operett és az átváltozás elemeinek is fontos szerep jutott a *Demenciában*. Saját családi esetre épült

az a motívum, hogy egy idős apa nem ismerte fel a gyerekeit, de amikor azok a régi, jól ismert operettdalokat kezdték lejátszani a zongorán, visszatértek az emlékei. Persze súlyos dolgokról is szó esik ebben a drámában – folytatja Mundruczó –, hiszen a demenciában szenvedők közül sokan az öngyilkosságba menekülnek. Ennek pedig gyakran a feleslegesség, az elhagyatottság érzése áll a háttérben. Magyarországon sajnos nagyon könnyen válhat valaki, sőt, akár egy egész közösség feleslegessé, kirekesztetté. S ide tartozik az is, hogy nálunk még mindig nem dolgozták fel az emberek a kommunizmus, illetve a második világháború idején történt bűnöket, szörnyű traumákat. Ez pedig egyre nagyobb frusztrációhoz vezet. Mellesleg – fűzi hozzá – bár ez a darab, de más, általa rendezett színművek vagy filmek is elsősorban a magyarországi alaphelyzetből kiindulva születnek, mégis egyre gyakrabban tapasztalja, hogy máshol is tökéletesen érvényesek. A demenciára vonatkozó metafora mostanában egyre inkább egész Európára értelmezhető.

Egy későbbi kérdésre Mundruczó Kornél azt feleli, hogy nagyon jó volt a hazai magyar fogadtatás, s mivel nincsenek kifejezetten aktuálpolitikai kitételek a szövegben, a közönség általánosságban, mint a szabadságra és függetlenségre törekvés metaforáját értékelte a darabot. A magyarországi közállapotokkal kapcsolatban elmondja, hogy a független színházi helyek rendkívül nehéz körülmények között tudnak csak életben maradni, hihetetlen energiákat kell mozgósítaniuk, s nagyon kevés pénzből kénytelenek létrehozni egy-egy előadást. Ugyanakkor egyre többen érzik fontosnak a független színházi gondolkodást, s mintha épp a hivatalosság részéről tapasztalható elutasítás tenné még erősebbé az igényt és a vágyat, hogy fennmaradjanak. A civil kurázsinek nagyon jót tesz ez a küzdelem. Persze külföldi segítség és támogatás nélkül nem tudnának létezni, miközben ezt azért tartja különösen paradox helyzetnek, mivel „az Európai Unióval szemben igen kritikusak vagyunk. Én fiatal koromban az EU-t a földi paradicsomnak képzeltem, mára ez nagyon megváltozott. Mi, az ún. *zéró generáció*, már nem emlékszünk a kommunizmus éveire, én magam tizenhárom éves voltam a rendszerváltás idején, amikor még mi voltunk a *legvidámabb barakk*. Azután tíz évig vártam, hogy végre Európa részévé válhassunk. De sajnos a demokrácia nem valósult meg igazán. A mi mostani »demokráciánk« inkább Putyinéra hasonlít. A szabadságból ma már nem sokat érzékelek, és a különbség a Kelet és a Nyugat között egyre nagyobb lesz.”

Arra az alapvető kérdésre, hogy „menni vagy maradni”, s hogy a rendező személyesen is felteszi-e ezt a nehéz kérdést saját magának, Mundruczó nyomatékos igennel válaszol, de – ahogy mondja – ez a döntés komolyan csak azok számára jön szóba, akiknek van valamilyen lehetőségük a kint maradásra. Miközben sajnos egyre többen érzik úgy a saját magyar hazájukban, hogy gettóban kell élniük, s akkor már inkább a bizonytalan jövőt választják. Végleg elmenni nagyon nehéz lenne, hiszen a gyökerek mégiscsak kötik az embert. Úgyhogy ami a saját döntését illeti, nem tud egyértelmű választ adni, mert maradni is és menni is akar. Örök ellentmondásban vergődik. Hiszen – ezt már a másik interjúban válaszolja – az ember nem tud nyugodtan és kiegyensúlyozottan dolgozni ott, ahol nem érzi biztosnak magát, ahol gyökértelen és idegen. Miközben az is elviselhetetlen, ha nem élhet szabadon.

Mundruczó Kornél darabjáról egyébként igen sok szó esett a jelentősebb német médiumokban. A *Der Tagesspiegel* és néhány fontos internetes fórum mellett (amelyek részben interjú, részben kritikák, kommentárok formájában számoltak be a *Demencia*



1.



2.

című előadásról) a *Neues Deutschland Feuilleton*-jában Volker Trauth írt hosszú, érdemi elemzést. Szerinte csak nagyon keveseknek sikerült ilyen pontos láttelepet adni a világban zajló és különösen Magyarországon megmutatózó fájdalmas folyamatokról, mint a film- és színházrendező Mundruczó Kornélnak. „Ahogy a révidekkel elelőtt elhunyt Alain Resnais írta, a néző legszívesebben felállna a székéről, és elfutna az igazság elől, de mégis ott marad lecövekelve, mert nem képes otthagyni az előadást – idézi elragadtatással. – Gyógyszerekkel nem lehet egy egész beteg társadalmat meggyógyítani” – idézi a darabban szereplő pszichiátert, aki nem képes segíteni az önmagukat és a biztonságérzetüket elvesztett betegein.

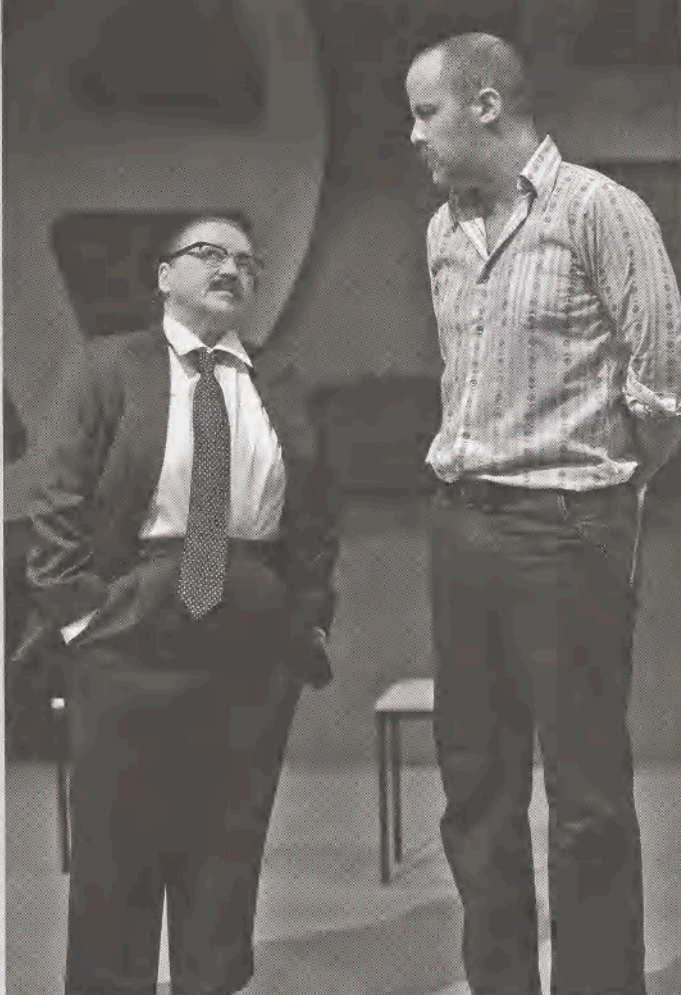
Schiller Kata felvétele



3. Schiller Kata felvétele



4. Dusa Ádám felvétele



5. Schiller Kata felvétele

1. Demencia (Trafó) 2. Korjólánusz (MU Színház) 3. Hungari (Trafó) 4. A Pitbull cselekedetei (Trafó)
5. Titkaink (Pintér Béla Társulata)

A fesztivál másik, sokat emlegetett és idézett darabja, a Polgár Csaba által rendezett *Korjólánusz* a HOPPart társulat előadása. Sascha Krieger, a *Stage and Screen* című internetes site kritikus szerint a nézőnek már az első pillanatokban sem lehet kétsége afelől, hogy a jelenlegi Magyarországon, egy összeomlott, lehasznált társadalomban vagyunk, amely épp azon munkálkodik, hogy megpróbálja kikecmeregni a teljes káoszból. Csakhogy a hatalomért folyó harcban a háborúból győztesként felemelkedő főhős képtelen felfogni és követni a játékszabályokat, s végtelen nagy egójának következtében minden ellenkező várakozással szemben vesztesé lesz. Polgár Csaba rendezői koncepciója szerint azonban nemcsak ő bukik el látványosan, hanem azok a néptribunok is, akik ugyancsak nem tudnak másra, mint a hatalom megszerzésére koncentrálni, pedig lenne más megoldás. Segítőtársaik is meggyengült opportunistákként buknak bele az érdektelenségbe, s jellegzetes „teflon-politikusi allűrjeikkel” az utolsó esélyt is veszni hagyják. A nép pedig – írja a kritikus – amellé áll, aki a legtöbbet ígéri, és a legkiszámíthatóbbnak mutatja magát. Csakhogy ez sem vezet győzelemre. Nyerni meg aztán végképp nem lehet ezzel a módszerrel.

Polgár Csaba a hatalomvágyat hangulatos paródiává formálja, tele farce-okkal és szarkasztikus epizódokkal, amelyek még világosabbá teszik, hogy a látszólagos győzelem értéktelen, s hogy a politika nem más, mint színjáték. A szereplők – a politikai színtér minden résztvevője – a „populizmus-varieté” szereplői.

Abban az új rendszerben, amely még nem tudta elsőpörni maradéktalanul a régit, de a saját formáját sem találta meg, az egyetlen lehetőség a sikerre, ha valaki erőszakkal előtérbe tolja magát, s úgy tesz, mintha mindezt csak a népért tenné. Az eredmény pedig nem más, mint a korábbi rend helyreállítása, még ha nem is ugyanabban a formában, és persze új emberekkel, akik azonban a régi szerepeket játsszák. A visszarendződésnek a szerencsétlen nép az igazi áldozata – ahogy amúgy oly sok helyen a világban, s persze a rendező hazájában is. Számptalan párhuzamot találhatunk a jelenlegi kormány és a darab szereplői között. Ezért is feltételezi Sascha Krieger, hogy a színmű Magyarországon talán nagyobb hatást tesz a közönségre, hiszen a saját életükről beszél mindenki a színpadon. Berlinben egy kicsit plakátszerű, reklámszöveg-ízű előadásnak tűnik a kritikus szerint a *Korjólánusz*, amely túl feketén-fehéren vési be a közönség agyába a – közhelyeket.

A *Berliner Zeitung* kolumnistája, Doris Meierhenrich meglepve tapasztalja a fesztivál első és második napján, hogy egészen más, sokkal lazább és vidámabb a hangulat, mint amire az ember számított, ismerve a nehezen elviselhető magyarországi állapotokat. De – bár a bemutatott darabok, különösen a Mundruczó-féle *Demencia*, nem valami vidám és felvillanyozó történeteket mesélnek el – az arcok mégis mosolygósak és reménykeltőek. Persze ez nem jelenti azt, hogy szinte mindegyik beszélgetésen ne kerül

ne szoba az, ami aggasztja a színházi világ itt összegyűlt tagjait, a jobbratulódás, a rossz irányú átrendeződés, a demokrácia teljes elvesztésétől való félelem, s főleg, hogy még mit hozhatnak az áprilisi választások. De talán a kultúra e kiváló szigete mégiscsak könynyit valamennyit a lelkeken.

Mundruczó *Demenciáját* a *Berliner Zeitung* kritikusa bár találónak és fontosnak, de kicsit sablonszerűnek tartja. A budapesti ideg- és elmekegység összeomlásáról a cikk írója sokat hallott. Tudja jól, hogy hány elmebeteg került akkoriban az utcára, ápolás és felügyelet nélkül. Jó, hogy Mundruczó fekete humorral teli, musicalelemeket is alkalmazó, érdekes megoldásokkal, kiváló színészi teljesítménnyel operáló előadást hozott létre a történetből, de szerinte kevés igazi tartalommal.

A szociális vakság és a szolidaritás teljes hiánya a témája a másik két vendégjátéknak is, amelyek a közönséget talán Mundruczónál határozottabban megmozgatják. Kárpáti Péter *A Pitbull cselkedetei* című darabja már a foyer-ban elkezdődik, és egyre inkább magával ragadja a kiszolgáltatott közönséget, mint ahogyan a színpadon játszókat is elsodorja a hosszú hajú prédikátor átható és lehengerlő ravasz szövege. Az önfelismerés és önmegtagadás drámája nevelés-jelenetekkel megtűzdelve – írja – hasonlít a mindössze harminckét éves Polgár Csaba által rendezett *Korijolánuszra*, amelyben – ez Meierhenrich tetszését is elnyerte – a nézőket a rendező a színpad előtti tribünre ülteti. Így válik szerinte jelenvalóvá a játék a színen. A szegény rómaiak is a szociális háló teljes hiányával küzdenek, s a hatalom kézbentartóit csakis az érdekli, hogyan lehet minél olcsóbban megúszni, mint ahogy a populista néptribunok számára sem kevésbé fontos ez a kérdés. A *Berliner Zeitung* kritikusa Polgár Csaba darabját az egoizmus elleni küzdelem tökéletes bemutatásaként értékeli.

„A gödör mélyéről már csak felfelé vezethet az út” címmel olvashatjuk a *Neues Deutschland* kritikusa, Hanna Ongjerth írását, amelyben a *Demencia* és a magyarországi állapotok elemzésekor mindenekelőtt arra hívja fel a figyelmet, hogy 1956 óta nem történt ilyen mértékű kivándorlás – még ha ezen a kifejezésen ma mást kell is értenünk –, mint amit a közelmúltban Magyarországot elhagyó ötszázezer ember jelent – közöttük feltűnően sok értelmiségi, akadémikusok és diákok, olyanok, akiket Orbán Viktor nemrég a „Németországból irányított agymosás áldozataiként” aposztrofált. A kritikus Kárpáti Pétert idézi, aki egy interjúban azt vallotta: szerinte a színházművészetnek a közönségben azt kell tudatosítania, hogy a valóság sokkalta bonyolultabb, mint azt a politikai jelszavak sugallják. „A rendező a darab utáni vitában rendkívül nyugodtnak és kiegyensúlyozottnak látszott, olyan embernek, akit a saját hazájához mély vonzalom fűz. Annyira mély, hogy azt a gazdasági, a politikai és a mentális krízis sem tudja megrontani. A jövő iránt nagy reményeket táplál, hiszen – idézi Kárpáti Pétert a *Neues Deutschland* szerzője – elérkeztünk a mélypontra, ettől kezdve már csak javulhat a helyzet.”

A fesztivál másik jelentős résztvevőjét, Pintér Bélát is idézi Hanna Ongjerth: „...a feszült politikai helyzet

az utóbbi időben egyre inkább arra kényszerít bennünket, színházcsinálókat, hogy az összefüggések, a magyarázatok keresésével foglalkozzunk. Az előadásaink olyan kérdéseket vetnek fel, amelyek a közönséget nap mint nap foglalkoztatják, és hálásak, amiért segíteni próbálunk a válaszadásban.” Pintér Béla nem gondol arra, hogy el kéne hagynia Magyarországot, legalábbis mindaddig nem, ameddig a színháza szabadon működhet. Hiszen ő csakis Magyarországon képes feltárni a valóságot, mert ebben él, ezt ismeri, és nem utolsó sorban az anyanyelvén tudja a legjobban, legpontosabban kifejezni és a színházban is megfogalmazni, amit fontosnak tart. A beszámolóban Polgár Csaba hozzászólását is idézi a szerző: „A művészet területén dolgozni nem könnyű manapság Magyarországon. Az alternatív színház a hatalom részéről egy gyakorlatilag teljesen kiiktatott művészi forma. Elsősorban azért, mert a múlt feldolgozása, az azzal való őszinte szembenézés a jelen politikusai számára igen kínos téma. Pedig szerinte a színház az egyik legalkalmasabb fórum arra, hogy a felnövekvő új generáció megtanulhassa a saját életének és önreflexióinak kifejezési módját.”

A Mundruczó Kornélt meginterjúvoló Tom Mustroph a *Tageszeitung*-ban részletesen elemzi a *Demencia* jeleneteit, színészi játékát és színpadképét, de némileg kritizálja a rendezést, amelyet egy kicsit túl harsánynak és túl drasztikusnak talál, mindazonáltal a mai magyar valóság tökéletes színpadra állításának nevezi. Mint ahogyan igen nagyra értékeli a Kárpáti Péter által rendezett *A Pitbull cselkedetei* színpadi látványvilágát is, míg a darab tartalma és előadása csak részben győzte meg. Szintén a mai kelet-európai lét és gondolkodásmód bemutatása a célja egészen más eszközökkel Polgár Csabának, a HOPPart társulat rendezőjének – dicséri a kritikus a fiatal művészt.

A fesztivál – ahogy Tom Mustroph írja – nemcsak színházi előadásokból és beszélgetésekből állt, hanem figyelemre méltó kortárs művészeti akciókból is. Gálik András, a Kis Varsó művészduo egyik tagját idézi: „olyan témát dolgoztunk fel, amely nemcsak Budapesten, hanem Berlinben, sőt, Európa más nagyvárosaiban is egyre nyíltabban diszkutált kérdéskörre válik. A művészeti sznobokkal, az előkelősködő s közben hozzáértés nélkül, csak a pénzértékre koncentráló felső osztállyal, s annak is a milliárdos műgyűjtőivel kívánunk szembemenni.”

Thomas Irmer, a *Bühne* című színházi lap szerzője cikke címében arra utal, hogy a mai Magyarországon az igazi művészetet ismét a kemény ellenállás és a kitartás jellemzi. A HAU-ban rendezett fesztivál elemzését a magyar társadalom és a politikai helyzet alapos bemutatásával ötvözi. Mundruczó Kornélt, akit rendkívül jó színvonalú, nemzetközileg is sikeres rendezőnek tart, ugyanakkor azzal is jellemzi, hogy az interjúban és beszélgetésekben meglehetősen visszafogottan nyilatkozik, mint akinek félnivalója van. Miközben az általa rendezett darabokból egyáltalán nem következtethetünk semmiféle gyávaságra. Irmer a magyar politikai állapotok közelmúltbeli történéseit említve utal arra, hogy 2010-ben, a Fidesz kormányra kerülése idején kezdődött a kultúrharc, amelynek során a hatalom nemcsak a kulturális intézményeket,

a kultúrára fordítható összegeket sajátította ki, hanem a történelmi és kulturális látásmódot is a saját képére kezdte átformálni. A szerző láthatóan kiválóan ismeri azokat a stációkat és a kulturális szcéna azon szereplőit, amelyek és akik a jobboldali „nyomulás” áldozataivá váltak. A színházi törvény születését és bukását is ismerteti, valamint Vidnyánszky Attila szégyenletes tiltakozását a magyar kritikusok által válogatott Hungarian Showcase-en látható darabok és a nemzetközi fesztiválon szereplő színházak ellen, amit megdöbbentőnek tart. „Ma már senki nem beszél kultúrharcról – írja a *Bühne* szerzője –, hiszen a játszma eldőlt, a nyerteseket és veszteseket kihirdették, az eredmény kőbe vésvé, változtathatatlanul. Erre asszociálhatunk a *Demencia* című darab végén a kollektív öngyilkosságról.”

Thomas Irmer a jelentős magyar kritikus, író, színházi szakember Tompa Andrea szavait idézve utal arra, hogy a magyar független színházi szcéna kiváló vezető személyiségei, mint Schilling, Mundruczó, Pintér Béla a jéghegy csúcsán állnak még ugyan, de alattuk a jég egyre olvad, utánpótlás szinte nem látható. A felsorolt rendezők (Pintér Bélát kivéve) elsősorban külföldön dolgoznak. A cikkben részletes beszámolót is olvashatunk a Burgtheater és a Nemzeti Színház új igazgatója (Vidnyánszky Attila) között kialakult csúnya konfliktusról. Ugyancsak nemzetközi visszhangot váltott ki – folytatja –, amikor egy berlini fórumon tartott nyilvános beszélgetés alkalmával azt a kérdést tették fel Vidnyánszkynek, hogy miképp képviselhet egy olyan színházi egyesületet, amely részt vett az ő színházigazgatóvá választását elhatározó döntésben. Thomas Irmer a *Titkaink* című darabjára utalva idézi Pintér Bélát, a rendkívül népszerű rendező-író: „korábban még volt pénz a kultúrára, ma pénz nincs, viszont egyre több a feldolgozható téma.”

Egy – névtelen szerző által írt – hosszú blogban a fesztiválon jelen lévő fiatalokkal készült beszélgetéseket olvashatunk, amelyek többsége a „menni vagy maradni” kérdéskört járja körül. Sokan, akik most épp elhagyni készülnek Magyarországot, abban bízhatnak, hogy egy idő után talán majd visszatérhetnek, de hogy mikor, arra senkinek sincs biztos válasza. A hangulatot a teljes bizonytalanság és jövőkeresés uralja. Az elvágódás okai nem kizárólag anyagi vagy egzisztenciális problémák, hanem az általánosan rossz közérzet, a folyamatos korrupció, a jobbratolódás, sőt, egyesek szerint fasizálódás, a testi és szellemi erőszak felerősödése, az emberi kapcsolatok kiüresedése. A blogger egyik kedvenc előadását, Kárpáti Pétertől a *Pitbull cselekedeteit* elemzi, s arra jut, hogy ebből a történetből egyértelműen kiderül a belső bizonytalanság, elveszettség, irányvesztés, ami egy ennyire lehasznált társadalom tagjait jellemzi. Miközben persze ez nem kizárólag magyar sajátosság.

A HAU-ban rendezett fesztivál különlegességéként említi a sajtó a Hodworks nevű mozgásszínházi társulat *DOWN* című előadását. A Hód Adrienn által rendezett és koreografált mozgásművészeti produkció látványa rendkívül jól hatott a súlyos politikai háttérrel és kemény társadalomkritikával átszőtt fesztivál látogatóira, akiknek napról napra újabb sokkot okoztak a magyarországi helyzetet jellemző színdarabok, az antiszemitizmust, a cigányüldözést és az elkeseredettséget bemutató takepaók, beszélgetések és viták – írja a *Kulturextra* című online fórum. A két pár (Cuhorka Emese, Molnár Csaba, Garai Júlia és Marcio Canabarro) által meztelen testtel játszott mestermű a szerelemről, a testiségről, az egymás iránti vágyról, az egymás kereséséről, a testtel való önzonosságról, a mozgás szépségéről és fájdmáról szól. A darabról a beszámoló szerzője azt írja, hogy még soha életében nem látott ilyen szépséget.

A *Deutschlandfunk* – *Kultur heute* című műsorában is hosszan esett szó a HAU fesztiváljáról. „Három éve még nagyokat nevettek a nézők, ha a színpadon Orbán Viktort igyekezett ábrázolni egy színész, ma már ráfagy a mosoly az arcukra, a független színházcsinálók pedig élethalálharcot vívnak az egzisztenciájukért” – véli Maximilian Grosser. A sorok között tanulunk újra olvasni – hallja nem egy helyről a híres német rádióműsor készítője, amikor magyarokkal beszélget. Bár ma sokkal többen járnak színházba Magyarországon, derül ki, ám ennek egyértelműen az az oka, hogy az erősödő politikai feszültségek levezetésére – pláne ha azok az előadások témája – kiválóan szolgál a színház. S ma egyre több helyen tartanak tükröt a magyar valóságnak a színpadokon dolgozók.

A rádióműsorban Kárpáti Péter is megszólal, aki mindkét darabjában a jelenkori Magyarország súlyos problémáit dolgozza fel. A *Pitbull*-ban globálisan, a *Hungariban* pedig nagyon is konkrétan az ország elhagyása, az emigrálás a téma, hogy hogyan lehet, vagy lehet-e egyáltalán gyökeret verni egy új környezetben, új országban, új életmódot választva.

„A magyarok mindig is híresek voltak arról, hogy a nyomorukat humorral takarják el” – írja Sophie Dieselhorst a *Nachtkritik* című internetes fórumon. A fesztiválon zajlott nyílt vitáról, amelyen Pintér Béla rendező, Szabó György, a Trafó igazgatóhelyettese, Sickratman, a kultúrpunk és még néhány független színházat képviselő művész volt jelen, parázs beszélgetés zajlott arról, hogy Magyarország mennyiben hasonlítható olyan, jelenleg stagnáló vagy káosz felé tartó európai országokhoz, mint például Görögország, Spanyolország vagy Olaszország. Ebben a kérdésben nem volt egyetértés, sokak szerint a gazdasági helyzet miatt érzik magukat a fiatalok üldözötteknek, mások azonban egyértelműen a politikát okolják. A beszámoló mindenestre egy jó hangulatú, nyitott, őszinte és izgalmas találkozási tudósítást.

A színház állami monopólium

BESZÉLGETÉS PAVEL RUDNYEVVEL



Pavel Rudnyev kritikus, dramaturg, 2005–2011 között a Moszkvai Mejerhold Központ művészeti vezetője, jelenleg a Moszkvai Művész Színház tanácsadója, a Moszkvai Színművészeti Egyetem (GITISZ) docense.

– Létezik-e ma orosz politikai színház?

– Mint jelenség nem létezik. Inkább egyes előadásokról beszélhetünk, amelyekben a politikai ellenállás az egyik téma. Ez tipikusan a paródia formájában jelenik meg – így inkább politikai gondolatokkal szembeni esztétikai ellenállásról beszélhetünk. Ezenkívül léteznek bizonyos politikai vagy kvázi-politikai jellegű dokumentum-előadások. Legalábbis voltak, hamarosan majd nem lesznek, mert 2014-ben gyakorlatilag ők és alkotóik voltak az elsők, akik az állami média antiliberalis kritikájának célpontjává váltak. Ez a média elsősorban az állami pénzből végzett hasonló kísérletek célját kérdőjelezi meg. Az orosz színház és az orosz kultúrpolitika problémája az, hogy a színházi tevékenység kizárólag állami monopólium, tehát a nullával egyenlő annak a lehetősége, hogy létezzen egy nem kommersz jellegű magán-színház Oroszországban; emiatt a politikai színház is a szenvedélyes állami kontrolltól függ.

– Mi történt ebből a szempontból az elmúlt két évtizedben, 1991 után? Volt-e olyan pillanat az orosz színház életében, amikor a politikai színház fontosabb szerepet töltött be?

– Szerintem semmiféle folyamatról nem beszélhetünk. Osztrovszkij Erdőjének Kirill Szerbrennyikov által rendezett előadásával kezdődött el valami 2004-ben a Moszkvai Művész Színházban; ebben a két főszereplő, Gurmizsszkaja és Bulanov Alla Pugacsovának és Vlagyimir Putyinnak maszkírozva jelent meg, ami az előadás fényében úgy volt értelmezhető, hogy Oroszországba beköszöntött a nosztalgikus panoptikumkorszak, a brezsnyevi pangás és a népi bulvárszonok érája. Még jóval az oroszországi politika „jobboldali fordulata” előtt az esztétika előrevetítette a revizionista irányt. Politikai felhangú előadások az orosz színház éledésének korszakában, 2005–2013 között születtek, amikor a színház fokozatosan visszatalált saját társadalmi jelentőségéhez, amit a gazdasági bizonytalanság korában, a kilencvenes években elveszített. A társadalmi, polgári, politikai szerepvállalás annak a következménye, hogy a színház elkezdte tudatosítani az értelmiség gondolkodására gyakorolt jelentős hatását. Éppen emiatt vált az állami sajtó kritikájának célpontjává, amely aztán ezt a kísérleti irányt lenullázta.

– Hol, milyen színházakban láthatók ma politikai előadások? A kortárs drámában, dokumentumszínházban, a nagy repertoárszínházakban fordulnak elő?

– Vannak még ilyen darabok. Talán különös, de a liberális gondolatok behatoltak a színházi valóságba, míg az antiliberalisok szinte nem. A konzervatív és centripetális, a központ fele húzó színházi erők valahogy mostanig nem kínáltak alternatívát. Jurij Ljubimov az *Ördögökben* a Vahtangov Színházban az orosz lázadás értelmetlen és nem kreatív voltáról beszélt, s Dosztojevszkij „ördögeit” mint pusztá karikatúrákat ábrázolta. Valerij Fokin a *Zéró liturgiában*¹ a szentpétervári Alekszandrinszkij Színházban figyelemre méltó párhuzamot vont a XIX. század közepi rulett és az egészséges

életmód, az egészségturizmus fogalmai mint olyan nyugatos játékszerek között, amelyek a szenvedélyesen hazárdírozó orosz embert elveszejtik. Az elmúlt évtized legjelentősebb és legfontosabb politikai előadása természetesen a *teatr.doc Egy óra tizennyolc (perc)* című félig dokumentum-, félig fikciós drámája volt,² amely a börtönben életét vesztett Szergej Magnyickij ügyvéd utolsó néhány óráját rekonstruálja.³ Mihail Ugarov és Jelena Gremina e darabja, amely nemzetközi színpadokra is eljutott, kétségtelenül szerepet játszott a Magnyickij-törvény⁴ elfogadásában is, és abban is, hogy ez a tragikus eset a sajtó szűk keretein túl is ismertté vált. Ugyanez a színház hozta létre az egyetlen orosz előadást, amely a beszélni tragédiáról⁵ szöveget; a *Szeptember.doc* a blogvilág különböző nézőpontú megnyilatkozásából készült. Érdekes, hogy a darabot Oroszországban iszlámbarátsággal vádolták, a külföldi vendégjátékok során viszont oroszbarátnak nevezték; mindez inkább elfogulatlanságát mutatja. Nagy figyelmet kapott még Mihail Patlaszov *Antitestek* című darabja a szentpétervári Baltijszkij Domban, amelyben két szemben álló oldal, az eszkalálódó fasiszta és antifasiszta lép párbeszédbe, miközben az előadás alapképzete szerint Orosz-

¹ Az előadás 2014 márciusában vendégszerepelt Budapesten a MITEM Fesztiválon.

² Az előadás 2011 decemberében szerepelt a Trafóban a Kortárs Drámafesztivál keretében.

³ Az előadásról bővebben lásd Tompa Andrea: Hátra sem fordul. *SZÍNHÁZ*, 2011. június.

⁴ *Sergei Magnitsky Rule of Law Accountability Act*, 2012-ben elfogadott amerikai törvény orosz hivatalos személyek ellen.

⁵ Az Észak-Oszétiában lévő Beszlánban 2004-ben 1100 embert, köztük több mint 700 gyermeket ejtettek túszul egy iskolában; a drámai esemény több mint 300 ember halálával végződött.

ország mint a hatalmas társadalmi igazságtalanságok, társadalmi erjedés, nyugtalanság helyszíne jelenik meg. Nagyjából hasonlóan, de radikálisabb formában fogalmazott a *Gengszterek*, Kirill Szerebrennyikov darabja a Hetedik stúdiójában. A Prilepin elbeszélése alapján készült előadásban a forradalmi ifjúság harcban áll a rezsimmel, azonban a jövőbeli társadalmi kataklizmák potenciális áldozataként jelenik meg, amely meg fog semmisülni a jobboldali fordulat viharában. A képet két fontos darab [mindkettő a Goethe Intézet támogatásával – A szerk.] egészíti ki: a Joseph Beuys Színház *A hallgatás terhe* és a Szaharov Központ *Második felvonás. Unokák* című előadása, melyet Mihail Kaluzsszkij hozott létre. Arra szólítják fel a kortárs Oroszországot, hogy alaposabban nézzen szembe a múltjával. Az Oroszország és Németország közötti háború során, valamint a párt színeiben elkövetett bűnök felelőseinek rokonai szólaltak meg. Két olyan ország polgárai, amely megélte a totalitárius rendszerek traumatikus tapasztalatát, de eltérő módon „hasznosítja” nehéz múltját. Igazi, politikai felhangú botrányt kavart Konsztantyin Bogomolov legutóbbi két munkája: az *Ideális férjben* és a *Karamazovokban* (Moszkvai Művész Színház) a rendező a politikai farce és a társadalmi szatíra módszertanával közvetlenül, nyíltan beszélt a mai Oroszország legfájdalmasabb témáiról: az egyház, a politika és a bűnözés összefonódásával létrejött hatalom amorális és kétarcú voltáról, amely a társadalomnak erkölcsről prédikál.

– *Moszkva és a többi város között érzékelhető különbség?*

– Moszkván kívül nincsenek politikai témájú előadások. A vidék ebben a tekintetben apolitikus: a színházak túlságosan függenek a helyi kulturális erőktől, a lakosság meg tehetetlen. A 2010-es moszkvai tiltakozó megmozdulásoknak gyakorlatilag nem volt hatásuk a vidék életére. A szabályt erősítő kivételként Koljada jakatyerinburgi színházában fellelhető politikai motívumok.

– *A magyar politikai színházban a szimbólumok által való beszédnek és a klasszikus darabokon keresztül való megszólalásnak van hagyománya. Sokan gondolják úgy ma a konzervatív sajtóban, hogy az aktuálpolitikára való reflexió „művészetellenes”, a színház nem lehet konkrét. A magyar hagyományból hiányzik is a dokumentumszínház. Milyen színházi nyelv létezik ma az orosz színházban?*

– Vagy az ironiáé, a szarkazmusé, például Konsztantyin Bogomolov előadásaiban, aki az újrahaznosítás elvével alkalmazza a tömegkultúra eljárásait azért, hogy diszkreditálja a politikai többség kényelmes kispolgári, jó szándékú vagy álszent értékeit. Vagy a dokumentarista tanúság eszközei, hogy a bizonyítékok segítségével beszélhessenek olyan jelenségekről, amelyeket az állam vagy elhallgat, vagy hamisan értelmez. A klasszikusok metaforikus nyelvhasználattal való színrevitele mint a politikai szembenállás eszköze (korrupt csinovyikok, egyház és hatalom összefonódása) csak Koljada színházában látható.

– *Folyik-e vita arról, hogy milyennek „kellene lennie” a politikai színháznak?*

– A viták nem túl jelentősek, hiszen a viták számára társadalmi platformra volna szükség, Oroszországban pedig gyakorlatilag nincs színházi sajtó, a médiából teljesen hiányzik a színház értelmező megközelítése.

A liberális gondolkodásúak maguk élvezkednek az efféle jelenségek megfigyelésében, ebben a színház mint társadalmi intézmény jelentősen megnövekedett szerepét látva. A konzervatív kritika pedig a politikai színház esztétikai szegényességéről beszél, szimpla újságírói eszközök használatáról, az aktualitásról mint rossz hangnemről és olcsó piáreszközökről. Bizonyos egyházi körökben létezik tiltakozás a színház politizálásával szemben, ami mindig súrolja az egyház és szimbólumai bírálatát.

– *Nemrég jó néhány színházi és filmes híresség (Oleg Tabakov, Vlagyimir Urin, a Bolsoj igazgatója, Nyikita Mihalkov) kinyilvánította Vlagyimir Putyin és politikájának támogatását. Hogyan történt ez, mi ennek a kontextusa?*

– Az Oroszország és a Krím egyesülését támogató levél Vlagyimir Megyinszkij kultuszminiszter saját kezdeményezése volt. A politikai szándék végrehajtását illetően nem volt jelentősége, viszont hűségnyilatkozattá vált. Az orosz színház vezető rétege ugyanúgy függ az államtól, mint a múltban, ezért nem volt kétséges, hogy a vezetők kifejezik majd lojalitásukat. Sok vita folyt erről, leleplező levelek, magyarázkodások, öngigazolások jelentek meg. A fontos az, hogy ezek a hűségnyilatkozatok megosztották a társadalmat, mert állásfoglalásra kényszerítették a megszólalókat.

– *Vannak olyan művészek, akik kritikusan viszonyulnak az orosz politikához.*

– Vannak. Éppen ellenük irányul az elnyomás, a megtorlás – egyelőre csak szóban. Van egy apolitikus szegmens is, a kicsi, kis hatással bíró színházak körében, amelyek esztétikai síkon próbálnak ellenállni. Őket még nem érte el ez a folyamat.

– *Több külföldi vendégjátékot is lemondtak a krími események után: Alvis Hermanis, Krystian Lupa megtagadta az Oroszországba utazást. Legutóbb pedig egy amerikai kortárs orosz drámafesztivált mondtak le. Erről mit gondol?*

– A színház elsőként jelzi a társadalom bajait. Végre megértettem, hogyan írható le az, ami Oroszországban történik: a Szovjetunió újjászületése baráti országok nélkül. Amikor széthullott a Szovjetunió, úgy tűnt, sok ebben a jó, mert a szomszédoknak végre nem lesz okuk szidni a hazámat. De nem így van: az elmúlt évek eseményei annyira egymásnak ugrasztották a népeket, hogy az unokáinknak lesz majd talán esélyük a megbékélésre. Mindazt, amit az elmúlt években a kultúra tett a népek közeledéséért – és ebben az orosz színház mint konzolidáló, egyesítő erő lépett fel –, szétaposta az agresszív politika.

– *Volt-e példa arra, hogy politikai nézetei miatt egy színházat veszteség ért? Leváltották az igazgatóját, elvették a támogatását stb.?*

– Ilyesmi még nem történt. De lesz rá példa. Hogy valaki elveszíti a munkáját, kivonják a forgalomból, a döntéshozatali lehetőségekből. De elsősorban az öncenzúra lép majd működésbe: a félelem, hogy elveszíti valaki az állását, a társadalmi pozícióját, visszatartja az embereket attól, hogy kockáztassanak.

– *Mit jelent Oroszországban függetlennek lenni? Lehet-e egyáltalán a művész ma független?*

– Függetlenek nálunk nincsenek.

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE:
TOMPA ANDREA

Halász Péter

Az „értelmes” és az „értelmetlen” operajátszásról



Egy behavazott flamand faluban járunk a XVI. század közepén. Vörös ruhás vallon lovasok és vastag páncélos, lándzsát hordozó spanyol katonák fosztogatják a házakat, bemásznak az ablakon, berúgják az ajtókat. Hiába könyörög a protestáns lakosság térdre borulva, nincs kegyelem. Az egyik spanyol katona kezéből egy halott csecsemő lóg. A kutyák riadtan ugatnak, az asszonyok jajveszékének.

A képet 1565-ben festette a zseniális idősebb Pieter Bruegel. Címe: *A betlehemi gyermekgyilkosság*.

A festmény, amely a londoni Hampton Courtban látható, eredetileg valóban a *Máté evangéliumából* vett történetet ábrázolja. A festő többször átfestette művét, s az eredmény egy nagyon izgalmas, szinte színházias műalkotás lett. Gondoljuk csak meg, milyen erős párhuzam, hogy a katolikus spanyol hadsereg katonái Heródes római harcosaihoz hasonlóan Betlehemből kifosztanak egy leigázott falut, és legyilkolják az ártatlan gyermekeket.

Ez a nagyon erős mondanivaló minden kétséget kizáróan szíven ütötte a korabeli embereket. Ez egy művészettörténeti párhuzam a rendezői színházra, és nem azért, mert a katonák XVI. századi ruhákat viselnek, nem pedig ókoriakat, vagy mert egyértelműen Németalföldön járunk, és nem Izraelben. A fő oka ennek az, hogy a közismert bibliai történet olyan megvilágításba kerül, amely rögtön más fénybe helyezi mind az eredeti történetet, mind az akkori flamand aktuálpolitikai történeteket.

Kedves barátom, Vizinczey István (aki miután aktívan részt vett az '56-os forradalomban, emigrálni kényszerült, és Stephen Vizinczey néven lett nemzetközileg ismert angol nyelvű regényíró) mesélte nekem, hogy ifjúkorában, amikor a Nemzeti Színházban Major Tamás játszotta III. Richárdot, bár a darab „hagyományos” előadásban ment, minden néző tudta, hogy a történet mennyire aktuális, és miről is szól valójában.

Halász Péter a Magyar Állami Operaház megbízott fő-zeneigazgatója. A vitában eddig megjelent írások: Pál Tamás (2013. július), Molnár Szabolcs és Márok Tamás (2013. augusztus), Rockenbauer Zoltán (2013. szeptember), Kolozsi László (2013. október), Fischer Ádám (2013. november), Almási-Tóth András (2013. december), Marton Árpád (2014. január), Tóth Antal (2014. február), Koltai Tamás (2014. április), Fischer Iván (2014. május).

Olyan helyeken tapsolt az akkori budapesti közönség, ahol az ötvenes évek angol publikuma bizonyosan csöndben nézte volna az előadást. Akkor és ott a színház segített abban, hogy a magyar nézők tisztábban lássák és perspektívába helyezték mindazt, ami körülöttük és velük történik.

Egy festményről és egy prózai előadásról volt szó eddig, de úgy gondolom, Tolsztojt idézve, hogy mint minden műalkotásnak, az operának is az a dolga, hogy „táplálékul szolgáljon” a befogadójára számára.

A historizáló színjátszás a romantika találmánya. Shakespeare korában például nem tógában játszották a *Julius Caesart*, hanem az akkori divat szerinti ruhákban, de ez mit sem változtatott a darab mondanivalóján.

Számomra a kérdés sosem az, hogy ún. „rendezői” vagy ún. „hagyományos” opera-előadást látok-e, hanem hogy megérint-e engem érzelmileg vagy intellektuálisan (legjobb esetben mindkét módon) a produkció. Sajnos a fenti fogalmak tisztázatlanok. Általam teljesen konzervatívnak ítélt rendezéseket neveznek modernnek csak azért, mert például egy Mozart-opera hősei, mondjuk, farmergatyában mobiltelefonálnak a színpadon, pedig az égvilágon semmi sincs a rendezésben, ami új fénybe helyezné bármelyik szereplőt, a történetet vagy akár egy markáns gondolat mentén az opera egészét, és a karakterek sem hihetőek.

De legalább ilyen unalmas lehet egy ún. hagyományos előadás, ahol ugyan a vívásához kardot használnak, és ha imádkozni kell, akkor térdepelve, összekulcsolt kézzel az ég felé tekintve énekelnek, az előadás mégis üres, nem jut el a szívünkig, mert nem őszinte érzelmeket fejez ki, és amit látunk, nem reflektál egyetlen olyan gondolatra sem, amelyet izgalmasnak találunk.

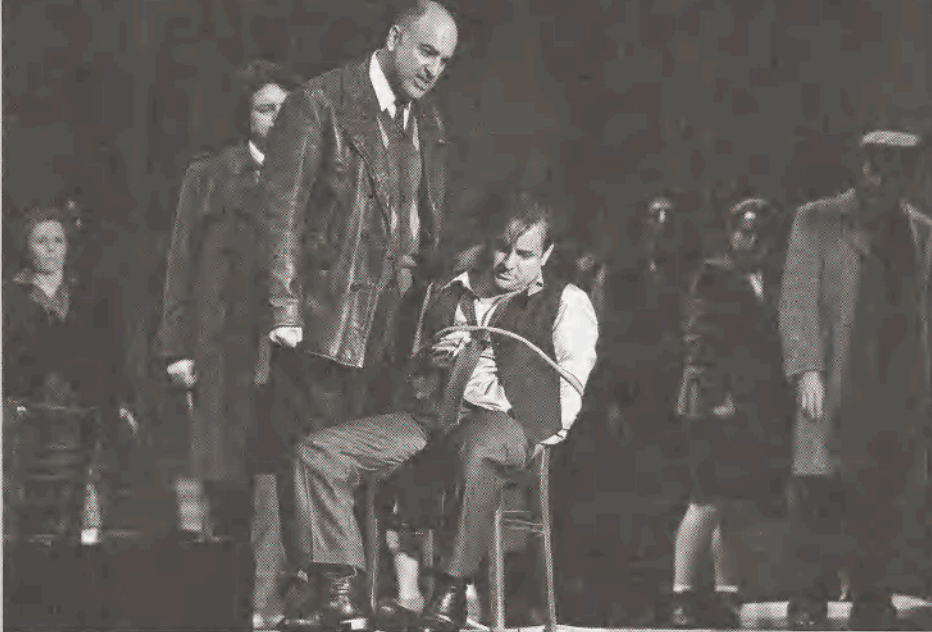
Verdi egy levelében, arról ír, hogy őt elsősorban nem az érdekli, hogy a *Traviata* címszereplőjének mennyire szép a hangszíne, hanem az, hogy mennyire képes az érzelmeket énekével közvetíteni, és mennyire hihető karakter a színpadon.

Az opera olyan műfaj, amely közvetlenül meg tudja érinteni az emberi szívet. A koncertszerű opera-előadás sokkal absztraktabb élmény, mint egy operaházi, egy prózai színházi előadás pedig ritkán tud olyan mélyen szólni a lélekhez, mint a zene.

Az opera a romantika koráig olyan műfaj volt, amelyben nem játszották régebbi korok szerzőinek darabjait,



Mézey Béla felvétele



Hans Jörg Michel felvétele

BALRA: Norma (Magyar Állami Operaház, 2003)

JOBBRA: Norma (Salzburgi Ünnepi Játékok, 2013-ban a világ legjobb opera-előadásának választott produkció)

mert az emberek mindig valami új műre voltak kíváncsiak. Bizonyos történetek, témák, szereplők újból és újból felbukkantak a színpadon. A párhuzam a mai moziba járási szokásokkal nem is olyan távoli. Sok ezer opera íródott 1600 óta, ám mi mostanában mégis egy jóformán ötven darabból álló kánont játszunk újra és újra. Ennek legnagyobb része fantasztikus zene, és nem véletlen, hogy minden generáció meg akar ismerkedni ezekkel a csodálatos művekkel.

A „rendezői” és a „hagyományos” operajátszás kérdéskörének a forrását én a repertoár szűkülésében látom. Egy ősbemutatón ritkán merül fel a (paradox) kérdés, hogy vajon „hagyományos” előadást látunk-e. A modern zenés színház – minden híreszteléssel ellentétben – él, még akkor is, ha nem áll olyan közel a közönséghez, mint amikor is, a XIX. században. Számos kitűnő szerző alkot ma is valóban nagyszerű műveket. A zenés színház viszont egyre gyakrabban eltávolodik a hagyományos operai formáktól, eszközöktől és még a játszóhelyektől is.

A zenei képzés az iskolákban sajnos eléggé siralmas, a házi muzsikálás szinte kihalt, az emberek többsége nem rendelkezik zenei képzettséggel, és könnyebben fogyasztható zenét szeretne hallani. Nekik már a száz évvel ezelőtt íródott operák is túl modernnek hangznak, és ezért nem is lehet hibáztatni őket.

A mindenkori közönség ugyanakkor mégiscsak valami újat szeretne látni. Sok színház számára ezért nem maradt más, mint a régi kánont új köntösbe bújtatni. A népszerű darabokat újra és újra előveszik az operaházak, hogy a közönség jöjjön be, ugyanakkor hogy valami újjal is tudjanak szolgálni, és a produkciónak híre menjen, gyakran „újszerű” rendezésben mutatják be a darabot.

Az operák zenei megközelítése sem marad változatlan, elég arra emlékeznünk, hogy mennyire megváltozott a barokk operák és a bécsi klasszikusok előadómódja az elmúlt évtizedekben. Nikolaus Harnoncourt szerint „Mozart egy domb, mi pedig a domb körül

mászkáló hangyák vagyunk, akik mindig más megvilágításból látjuk a dombot”.

A mindenkori színházi és zenei ízlés változik, és ez szerintem így van rendjén – ideális esetben ennek viszsza is kell tükröződnie a régebbi korok darabjainak előadásmódjában. Úgy gondolom, hogy minden művészi megnyilvánulás egyik legfontosabb kiindulópontja, hogy az alkotó vagy az interpretátor kérdéseket tegyen fel, és válaszokat keressen rájuk. A helyes kérdés feltétele sokkal fontosabb, mint egy rossz válasz. Számos régebbi zenei interpretáció és operarendezés, amely konzekvensen követ egy esztétikát és egy művészi gondolatot, örökifjú maradt.

Én a konfliktust nem is a „hagyományos” és a „rendezői színház” kérdésében látom, hanem az „értelmes” és az „értelmetlen” színház kérdésében. Számomra az „értelmes” színház az, amikor egy élménnyel gazdagabban megyek ki az előadásról. Szerintem teljesen legitim lehet egy klasszikus darab átértelmezett előadása, de ez a kezdeményezés gyakran azért válik veszélyessé, mert egy remekmű mércéjéhez mérten a legtöbb esetben bizony alulmarad egy újítani akaró rendező vagy egy karmester. Viszont a régi repertoár-előadásokat estéről estére igazi zenei és rendezői munka és gondolat nélkül újra és újra elővenni teljesen „értelmetlen” színház, gyakran akár károsabb, mint egy félresikerült újraértelmezés. Kicsit olyan, mint a *Parsifal* Grál-lovagjainak rutinszerű, kiüresedett ceremóniája.

A probléma megoldását két helyütt látom: először is új darabok kellenek, amelyek nyugodtan feszegethetik a hagyományos operai kereteket mind zeneileg, mind a színpadi megvalósítás tekintetében. Másodsor: őszinte és mélyreható zenei és rendezői műhelymunkára van szükség az operaházakban, olyan karmesterekre és rendezőkre, akik közösen gondolnak valamit az operáról, és tudják az okát, miért játszanak egy bizonyos darabot, s mit akarnak vele mondani, mit értettek meg a mai emberek életéből, s mik azok az aktuális kérdések, dilemmák, melyekre az adott mű választ adhat.

A párbeszéd lehetőségei

A POSZT-VÁLOGATÓ CSÁSZÁR ANGELA
ÉS SÁNDOR L. ISTVÁN BESZÉLGET

„Úgy szeretnék valami jót látni”

SÁNDOR L. ISTVÁN: Több mint 18 ezer kilométert utaztunk együtt, és közben sokat beszélgettünk a láttat előadásokról, a különféle alkotói és színészi teljesítményekről. De alig esett szó köztünk arról, hogy milyenek látjuk egészében a mai magyar színház-művészetet.

CSÁSZÁR ANGELA: Igazából még nem összegeztem ennek az évnek a tapasztalatait. Rengeteg jegyzetet készítettem, vannak határozott emlékeim, de mindez annyira szubjektív, hogy nehéz róla beszélni.

SLI: Azért próbáljunk meg mégis beszélgetni a szubjektív benyomások mögött felismerhető szakmai tapasztalatokról! Azt nem érdemes tagadnunk, hogy miközben nagyon sok előadást láttunk, elenyésző számú igazán jó előadással találkoztunk. Egyszer elsőhajtottad magad az autóban, hogy „úgy szeretnék valami jót látni!”.

CSA: Valóban. Miközben sok mindent el tudok fogadni, mert ismerem a körülményeket, beszélhetnék arról, hogy milyen lelki-, illetve fizikai állapotban vannak a magyar társulatok, ami nagyrészt persze attól függ, hogy ki vezeti az adott színházat, milyen embereket gyűjt maga mellé, miket akar bemutatni...

SLI: ...mit gondol a közönségről...

CSA: ...és mit gondol a saját munkájáról. Képes-e befogadni azokat a visszajelzéseket, amelyeket kap, s amelyek esetleg kritikai elemeket is tartalmaznak.

SLI: A válogatásunkat fel lehetne fogni egyfajta összképként a mai magyar színházművészetéről. Ez alapján beszélgetni lehetne arról, hogy milyen erények és milyen hiányok jellemzik a magyar színházművészetet. Tendenciákról, folyamatokról éppúgy szót lehetne váltani, mint az egyre inkább letagadhatatlan problémákról.

Társaságok szerint?

CSA: Sokan nem így fogadták a válogatást. Olvastad például Vidnyánszky Attila interjúját a *Heti Válaszban*? Elszomorodtam tőle. Azt kifogásolja, hogy a Magyar Teátrumi Társaság egyetlen tagszínházának egyetlen előadását sem válogattuk be.

SLI: Utánanéztam, és ez a megállapítás tényszerűen nem igaz. Ott lesz a POSZT-on a Pécsi Nemzeti Színház és az Újvidéki Színház – mindketten tagjai a Teátrumi Társaságnak. De ha már így számolgatunk, akkor tegyük hozzá, hogy a Magyar Színházi Társa-

ságnak is csak három tagja szerepel a válogatásban: az Örkény Színház, a Vígszínház és a Miskolci Nemzeti Színház. Ez azt is jelenti, hogy a válogatásunkban szereplő színházak többsége (a Katona, a kaposvári és a nyíregyházi színház, a Vádli Alkalmi Társulás, illetve a kolozsvári, a marosvásárhelyi és a szabadkai színház) egyik társaságnak sem tagja.

CSA: És ezt én honnan tudjam? Kérdezgetnem kellett volna, hogy melyik színház melyik társasághoz tartozik? Nagyon örültem, hogy nem adtak semmiféle szempontot a válogatáshoz. Annak meg különösképpen, hogy nem mondták azt, hogy a Teátrumi Társaságnak legalább egy tagszínháza feltétlenül kerüljön be a POSZT-ra. És mi végig csak a minőséget kerestük, semmilyen más szempontunk nem volt. Az interjúban azt is említik, hogy külföldre meghívják a Nemzeti előadását, de a POSZT programjába nem fért be, és mi csak kifogásokat kerestünk, hogy drága, meg nem fér el a pécsi színpadon...

SLI: A *Johanna a máglyán* című előadásról beszélsz, amely nagyon előkelő helyen szerepelt a listádon, és tulajdonképpen én sem tiltakoztam volna ellene, csak hogy a szerződésünkben egyértelműen kikötötték, hogy kizárólag olyan előadásokat válogathatunk, amelyek valamely pécsi játszóhelyen bemutathatóak. A *Johanna*, ami egy komplex, nagyszabású előadás, technikailag nem bonyolítható le Pécsen. A POSZT off-programjában eredetileg szerepelt a koncertszerű változata, de ettől a tervtől maga a Nemzeti Színház állt el, mondván, hogy nem tudnának teljes értékű produkciót bemutatni.

CSA: Nagyon szomorú vagyok a nekem címzett mondatok miatt, de nem akarok magyarázkodni.

SLI: Az igazsághoz az is hozzátartozik, hogy a Purcärete rendezte *Ahogy tetszik* – amit a Vidnyánszky-interjú szintén hiányol a POSZT-ról – szóba sem került köztünk. Főleg azért nem, mert láttunk sokkal jobb Purcärete-előadást is: Kolozsvárott a *Victor, avagy a gyermekuralom* című előadást egy összeszokott, erős társulattól. Ezzel szemben a Nemzeti Színház jelenlegi, sokfelől érkezett színészcsapata még egyáltalán nem tűnik egységes társulatnak. De ez természetes is, hogy a különféle iskolázottságú, eltérő játéktípusú színészeknek össze kell szokniuk. Egy társulat első évében nyilván ez a legfőbb feladat.

CSA: De ehhez idő kell, a közös gondolkodás és alkotómunka során úgyszólván csak olyan tagok maradnak ott, akik vállalják a Nemzeti feladatait.

Közös szakmai értékek

SLI: Voltak más előadások is, amiket vehemensen számon kértek a válogatásunkon. Elsősorban Pintér Béla előadását, a *Titkainkat*.

CSA: Pedig ez is bekerülhetett volna a programba, ha nem lett volna mellette másik két olyan stúdió-előadás, melyekről azt éreztük, hogy érdemes őket megmutatni a POSZT-on.

SLI: Ezzel kapcsolatban engem leginkább az évről évre megismétlődő összeesküvés-elméletek zavarnak. Azok a téveszmék, hogy bizonyos alkotókat, társulatokat – idén például Pintér Béláékat – biztosan nem lehetett beválogatni. Korábbi években az ellenkezőjét is hallottam, hogy bizonyos színházakat feltétlenül be kellett válogatni a versenyprogramba. Személyes tapasztalataim bizonyították: a válogatásba nem szólt bele senki, a végső választás csakis rajtunk múlt. Jelen esetben kettőnk folyamos dialógusából alakult ki a program.

CSA: Annyi volt a kikötés, hogy tizenkét előadást válogathatunk be, és ezek közül csak hat kamara- és stúdió-előadás lehet. Főtt is a fejünk, különösen amiatt, mert igazán érdekes produkciókat kis színpadokon láttunk. Bár végül eggyel több stúdió-előadást választhattunk, még így is fáj a szívünk néhány produkcióért. Egyáltalán nem volt könnyű eldönteni, hogy mi kerüljön ebbe a szoros keretbe.

SLI: Bár a válogatás kettőnk legjobb szakmai meggyőződésének eredménye, hübrisz volna kijelenteni, hogy ezek az elmúlt év legjobb előadásai.

CSA: Így van. Ugyanakkor az is nagyon fontos, hogy eközben egyikünknek sem kellett feladnia a szakmai meggyőződését. Mert egyetlen meghatározó alapelvünk volt: csakis művészi szempontokat veszünk figyelembe. Csak a minőséget kerestük, semmi más!

SLI: ...És minden egyéb szempontot megpróbáltunk távol tartani magunktól. Csakis az előadásokkal volt dolgunk, hogy a bennük megnyilatkozó művészi teljesítményeket lássuk meg, s nem azt, ami a háttérükben sejthető. Ahogy nem firtattuk a művészek privát kötődéseit, ugyanúgy az sem jutott az eszünkbe, hogy előre kilistázzuk, a színházak melyik színházi/teátrumi társaság érdekkörébe tartoznak. Mert ezek a társaságok érdekvédelmi szervezetek, és nem esztétikai szövetségek – ezért is érthetetlen számomra, hogy miért akarják a fennhatóságukat esztétikai kérdésekre is kiterjeszteni. Nem lenne szabad feladnunk azt a meggyőződésünket, hogy léteznek olyan színházi értékek, amelyek függetlenek az éppen zajló politikai harcoktól és személyes sérelmekről.

CSA: Ezért ütött szíven az utólagos hátbatámadás. Bár a Teátrumi Társaság delegált a feladatra, nem a társaság képviselőjeként válogattam, hanem egy kíváncsi színészként.

SLI: Én meg egy olyan kíváncsi emberként, aki a közös nézőpontokat kereste, mert úgy gondolja, hogy léteznek egyetemes színházi értékek, amelyek a művészek többsége számára evidensek. És találtunk ilyen értékeket, ezért nem is voltak igazán nagy viták köztünk. Szerintem a színházi emberek többségét is ezek mozgatják. Ezért elfogadhatatlanok azok a kényszerek, amelyek megpróbálják felülírni ezeket a közös szakmai értékeket.

Színházi ambíciók hiánya?

SLI: De térjünk vissza az eredeti felvetésedre! Benyomásaid szerint milyen fizikai és lelkiállapotban vannak a magyar színházak?

CSA: Sok fájdalom van mindenkiben. Sok olyan vágy, amit nem tudnak színpadra álmódni. Ezt érzem a színészeken és az előadásokon is. Sok mindent szeretnének megvalósítani, de nincs hozzá elég felkészültségük, képességük, anyagi erejük. Sokszor nagyobbat markolnak az előadás alkotói, mint amit ténylegesen meg tudnak valósítani. Erre rengeteg példát láttam az elmúlt egy évben.

SLI: Azt mondd, hogy a színházak többet szeretnének csinálni, mint amire képesek? Én inkább az ellenkezőjét éreztem: a színházak többsége eleve nem vállalkozott túl sokra. Egy-két kiemelkedő műhelyt kivéve nem éreztem erős ambíciókat, színházmegváltó célkitűzéseket.

CSA: Nem kell mindig megváltani a világot... Én általában nem várok többet egy társulattól, „csak” annyit, hogy legyen képes egy jó formájú előadásban közvetíteni azt a mondanivalót, amiért elővették a darabot, szeretnék megmerítkezni az érzésekben, felfogni a gondolatokat, és elvarázsolódnai a rendezői koncepciótól. De sajnos ilyen előadást nagyon keveset láttunk.

SLI: Próbáljuk meg ennek az okait megkeresni!

Kevés a jó rendező

CSA: Úgy gondolom, kevés a jó rendező. Lehet, hogy ez olyan mesterség, amit nem nagyon lehet megtanulni. Születni kell rá?... Csomó mindent meg lehet tanulni – akár csak a színészetben –, egy bizonyos szintig el lehet jutni, de ha valakiben nincs meg az a plusz, amivel magával ragadja a próbafolyamat során a munkatársait, akkor megmarad átlagos rendezőnek.

SLI: És szerinted mitől jó egy rendező? Az intellektuális képességei a legfontosabbak?

CSA: Nem csak és nem feltétlenül. Legalább ilyen fontos a pedagógiai érzék, a fantázia és az empátia. Nekünk nagyon nagy szükségünk van a visszajelzésre. Ez inspirál bennünket. A színész számára alapvető, hogy alkotótársnak fogadják el, ne csak díszletelemnek, kelléknek használják.

SLI: Egy jó rendező nyilván többet lát a színészekben, mint amit azok a korábbi szerepeikben megmutattak magukból, és vannak eszközei hozzá, hogy ezt a többet előcsalogassa a színészekből. De a látott előadások alapján kimondható: manapság a rendezők elenyésző százaléka rendelkezik efféle színészpédagógiai képességekkel.

CSA: Sajnos! Ezt a saját tapasztalataim alapján is mondom, sokan csak a saját elképzelésüket (esetleg önmagukat) próbálják meg érvényesíteni. Akár diktatórikus eszközökkel is igyekeznek a színészekből kikényszeríteni azt, amit látni szeretnének, de ebből nem mindig sül ki jó, mert sok színész görcsös lesz tőle, erőből pedig nem születik jó alakítás, csak felemás előadás. Van színész, aki szárnyakat kap, mások meg görcsösek maradnak körülötte, elrontják a jelenetet, gyengítik az előadást.



SLI: Én kívülről nézve még sötétebbnek látom a helyzetet. Az elkészült előadásokban többnyire nem azt látom problémának, hogy a rendezők diktatórikus vagy nem diktatórikus eszközökkel akarják-e a koncepciójukat megvalósítani, hanem hogy nincs is határozott, színpadképes koncepciójuk.

Rendezői erények

CSA: Nem misztifikálnám ennyire a témát. A rendezői koncepció számomra egyszerűen csak annyit jelent, hogy az alkotó látja-e az egész előadást, és tudja-e, mit akar a közönséggel megértetni. A színész nagyon sokszor csak a saját szerepét olvassa, csak a saját figurájára koncentrálnak. Kevesen vannak, akik az egész előadást próbálják átlátni, és pontosan akarják tudni, hogy mikor milyen állomásra érkeznek az előadás folyamán. A rendezőnek sokkal korábban a kezében van a darab, nem az olvasópróbán találkozik vele először, így neki már kész elképzeléssel kell rendelkeznie arról, milyen lesz az előadás egésze, illetve hogy bizonyos szereplőket hogyan juttat el oda, ahova a darab szerint el kell jutniuk. Szerencsés esetben egy csodás vízió épül fel a rendező elképzeléséből, de már az is inspiráló lenne, ha a rendező fel tudna építeni egy jó házat. Ha nem csak egymás mellé rakná a jeleneteket, hanem ezekből egy épületet tudna felépíteni – akár egy katedrális is. Ehhez viszont kész „tervrajzzal” kell rendelkeznie. Ha ez nincs meg, akkor közepes előadásnál jobbat nem „rögtönözhet” munka közben.

SLI: Azért legyünk igazságosak: találkoztunk jó rendezőkkel is.

CSA: Jó néhány kiváló rendezői munkát láttunk, amelyek nem kerültek be a válogatásba, Erdélyben is, itthon is. Ebben az évadban koncentráltan a Katonában, például Ascher Tamását, aki nemcsak „építőművész”, hanem remek színészpedagógus is. Máté Gáborét, aki a *Vörös* esetében stilizált megoldásokkal tett átl-

hetővé egy elképesztő, felfoghatatlan történetet. De vannak fiatalabbak is: Bagossy László, aki *A végítélet napját*, illetve Dömötör András, aki a *Mártírokat* rendezte. Mindkét előadásban a markáns rendezői koncepció mellé határozott színészvezetés társult. Rendezői felfedezéseim közé sorolom a kaposvári Bérczes Lászlót is, aki újságíróból, tanárból, majd dramaturgból lett kiváló rendező, a POSZT visszatérő vendége. De igazi rendezői erényeket láttam Mezei Kingánál is, aki egészen finoman bánt az irodalmi anyaggal, a színpadi képekkel, illetve a térrel és a színészekkel is. Az általa megálmodott *Csipke* az egyik kedvencem.

SLI: Említsük meg Szikszai Rémuszt is, aki idén két előadásában is bizonyította, hogy színészből igazi rendezővé vált. Ráadásul a kettőben eltérő rendezői erényeket mutatott. Közben határozott koncepció, markáns színpadi vízió szervezte mind az *I. Erzsébetet*, mind a dunaujvárosi *Májust*, az előbbiben a különböző színészegyeniségek kreatív összjátékát teremtette meg, az utóbbiban viszont remek színészpedagógusnak bizonyult, mert olyan erényeket hozott ki a társulat tagjaiból, amiket még nem láttunk tőlük.

CSA: Az is fontos rendezői erénye, hogy felismeri, kivel hogyan kell bánni. Olyan jelentős alkotótársak esetében, mint Fodor Tamás, Kaszás Gergő, Nagypál Gábor... elég, ha elmondja, hogy mit akar, mert értik már őt, így a rendezői koncepción belül szabadon tudnak játszani. De másképp kell azokhoz a fiatalokhoz nyúlni, akik többféle iskolából, eltérő képességekkel érkeztek, és még önmaguk sem tudják pontosan, hogy mire alkalmasak. Belőlük bizonyára izzadtságosabb munkával lehet kihozni azt az eredményt, amit Dunaujvárosban láttunk.

Egy erős rendezőnemzedék

SLI: Én a rendezők vészes hiányát alapvetően nem csak mesterségbeli problémának tartom. Szerintem ez inkább azzal a hihetetlenül erős kontraszelekcióval függ össze, ami az utóbbi időben eluralta a magyar színházi életet.

CSA: Mire gondolsz pontosan?

SLI: Például arra, hogy több olyan rendező van, akik sokszor bizonyították már, hogy közepesnél jobb előadásokat aligha lehet tőlük várni, mégis évek óta körberendezik az ország színházait. Mások viszont, akik jó előadásokra lennének képesek, nem vagy alig kapnak munkalehetőséget.

CSA: Ez így elég általános.

SLI: Mondják neveket is? Például Bagossy egykori osztálytársát, Novák Esztert említem, aki a kilencvenes évek közepi markáns indulása után manapság alig jut már igazi feladatokhoz. A két évvel ezelőtti *A tanítónő* óta, amit a Nemzetiben rendezett, Budaörsön és az Orlai Produkciónál dolgozott, operát rendezett, s egy ifjúsági előadást a pályaválasztásról Nyíregyházán (amit fontos előadásnak tartok). Vagy említhetem Harsányi Sulyom László nevét is, aki korábban több izgalmas előadást készített Tatabányán, idén viszont csak egyetlen munkája volt (korábbi években még ennyi sem). Épp ezért a válogatásunk nagyon fontos törekvésének tartom, hogy fel akarja hívni a figyelmet egy (már nem annyira) fiatal rendezőnemzedékre. Közülük

Rusznay Gábor, Béres Attila, Koltai M. Gábor előadása került be a POSZT versenyprogramjába, de idetartozik Forgács Péter, Keszég László vagy a fiatalabbak közül Szűcs Artúr és mások is. Velük kapcsolatban egyre határozottabban érezhető, hogy már nemcsak jó előadásokra lennének képesek, hanem talán társulatformáló, színházteremtő képességekkel is rendelkezhetnek. Tehát ha nem a már említett kontrasztelekció működne a magyar színházi életben, akkor mostanában nekik kellene színházvezetői helyzetbe jutniuk.

A színész igazgatók kora

SLI: Kevés kivétellel színészek állnak az ország színházainak élén. Manapság ismét a színész igazgatók korát éljük. Fél kezemen meg tudom számolni, hány olyan színház van, amelyet nem színész irányít. És a színész igazgatók egyre több előadást maguk rendeznek. Közülük eddig igazán csak Máté Gábor és Mácsai Pál bizonyította a rendezői képességeit. Talán még Eszenyi Enikő. És Bagó Bertalan és Alföldi Róbert az, akire ma már alapvetően nem színészként, hanem rendezőként gondolunk.

CSA: Régen is voltak színész igazgatók, például Major Tamás meg Várkonyi Zoltán, akik jó rendezők is voltak, és nagyon jól vezették a színházukat.

SLI: De azért a Nemzetiben Major Tamás mellett ott volt Marton Endre is, a Vígszínházban meg Várkonyi mellett Horvai István, akik kifejezetten jó rendezők voltak. Manapság a színházak többségében még a művészeti vezetői posztot sem rendezők töltik be. Ennek jeleként egyre több olyan ember kap lehetőséget rendezésre, akik sem rendezői képzettséggel, sem rendezői tapasztalatokkal nem rendelkeznek. Ők az előadások lebonyolításán túl többre aligha vállalkoznak.

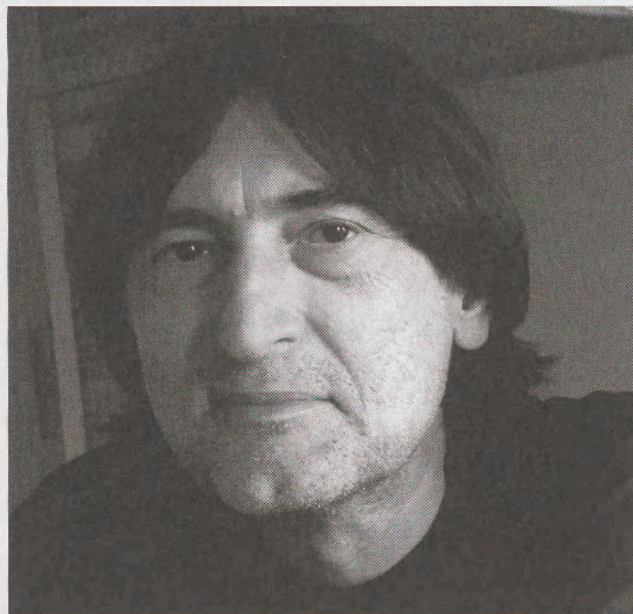
CSA: Ez viszont nem több a játékmester szerepénél. Mára alapvetően vándor életforma lett a rendezés, a rendezők egyik társulattól mennek a másikhoz, itt is dolgoznak egy kicsit, ott is. Nekünk a Nemzetiben régen nemcsak Major Tamás és Marton Endre volt állandó rendezőnk, hanem Egri Pista bácsi is, a fiatal Babarczy is. A társulathoz tartoztak, akárcsak a jelmeztervezők, a díszlettervezők vagy a műhelyek. Ez mára alapjaiban változott meg. Én mindenképp a társulati formára szavazok.

Vannak még társulatok?

SLI: A változásokkal valóban szembe kellene nézni. Sokan még mindig rendezői színházról beszélnek, pedig ennek már régen vége nálunk. Ugyanakkor a társulati rendszer is evidenciának tűnik, ezért meg sem kérdezi senki, hogy ma Magyarországon valóban léteznek-e még társulatok.

CSA: Pedig egy társulathoz nem elegendő egy igazgató meg egy színészcsapat. A társulathoz hozzá kellene tartoznia olyan alkotótársaknak, akik ott nőttek fel a színházban. Mint a régi Nemzeti Színházban, ahol nem jöttek-mentek állandóan az emberek.

SLI: A rendezői vándorlét egzisztenciális bizonytalanságot is jelent. Így minden rendező – aki teheti – túlvállalja magát, évente négy-öt előadást rendez, az



egészséges kettő helyett. Ez is a minőség rovására megy. Ugyanakkor a társulatról társulatra vándorló rendezők viszik mindenhol a maguk embereit: tervezőket, dramaturgokat, zeneszerzőket.

CSA: A színésznek ez nem teremt biztonságot, miközben a társulati létnek ez a lényege. Szerintem az alkotó légkört is az a bizalom teremti meg, amit az ember a körülötte dolgozók iránt érez: bízik a jelmeztervezőjében, aki ismeri az alkatát, tudja, hogy mi áll neki jól, és mit nem szabad ráadni. És a díszlettervező is tudja, hogy a társulat színészei milyen tereket képesek belakni. A színház különféle összefonódó szakmák együttese, ezt idegenekkel nem lehet eredményesen művelni. Ettől kiszámíthatatlanná válik a végeredmény.

SLI: Szóval a társulati rendszer előnyeiből mára csak az állandó színészgárda maradt meg.

CSA: Már az sem. A színházak többségében kiostálták az idősebbeket, a nyugdíjasokat. Őket már csak vendégként hívják, amikor nem tudják eléggé megőregíteni a fiatalabbakat. Eltűnt a társulatokból a korosztályok folytonossága, a legtöbb helyen hasonló korú, egyívású színészek dolgoznak.

Vidéki állapotok

SLI: A játék kedvéért próbáld meg jellemezni, hogy milyen egy jó társulat!

CSA: Hát az biztos, hogy egy-két fajsúlyosabb idős színész és színésznő mindenképpen kell. Aztán kell lennie a társulatban egy-két férfinak, akikről a nézők elhiszik, hogy komoly tettekre képesek.

SLI: Hős típusok?

CSA: Igen, olyannak, aki a harmincas-negyvenes hősöket el tudja játszani. Mellette kell lennie egy érett asszonynak és egy fiatal hősnőnek is, akiért boldulhatnak az ifjak. Ezek a típusok – a fajsúlyosabb kiadásban – rendre hiányoznak a vidéki színházakban...

SLI: Vagy ahol vannak, ott minden szerepet ugyanaz az egy-két színész játszik.

CSA: Vagy folyton vendégeket hívnak.

SLI: A főbb szerepeket is súlytalanabb, színtelenebb

színészekre bízzák. A legtöbb vidéki társulatról az a benyomásom, hogy epizodisták kapják a főszerepeket is. Alig találkozunk vidéken olyan színészekkel, akik elvisznek a vállukon egy-egy előadást.

CSA: Súlyos állítás ez, de sajnos egyet kell értenem vele. Fiatalok ugyan vannak mindenütt, ugribugri huszonévesek, akikből lehetne majd valaki, de türelmetlenek, és futkosnak egyik színházból a másikba, így aztán folyton előlről kezdenek mindent, ahelyett hogy gondos és felelős színházvezetők – ha lennének ilyenek – próbálnák meg kibontani a tehetségüket. Mire a mai fiatalok negyvenévesek lesznek, három-négy helyen már biztos megfordultak. A jó színész, a stabil alkotó ember nem vándorol ide-oda... De manapság mindenütt a vendégek viszik el a pálmát, és – ha őszinték vagyunk – a „resztlí” alkotja a helyi állandó társulatot.

SLI: De például a miskolci társulat kivételnek számít, mert manapság talán az egyetlen vidéki társulat, amelyben különböző korosztályokhoz tartozó, ám egyformán jó képességű színészek vannak együtt: Szegedi Dezsőtől Kocsis Palin keresztül Rusznák Andrásig.

CSA: És Görög László, róla se feledkezzünk el! És mellettük a nők is erőteljesebbek, Máhr Ágától és Vándor Évától kezdve Györgyi Annán át a fiatal, fanyar tehetségű Lovas Roziig, a jó képességű Czákó Juliánáig. Ha jól nevelik őket, és jó időben jó szerepeket kapnak, akkor nagyszerű színésznők lesznek, csak ne szaladgáljanak összevissza, hanem válogassák meg a társulatot és a rendezőt, ahol fejlődni, kiteljesedni tudnak.

SLI: Miskolc azért is kivételes, mert jelenleg az egyetlen hely vidéken, ahol egy erős rendezőgárda is a társulat része. Nyíregyháza is azért emelkedik ki a többi színház közül, mert ott visszatérően jó rendezők dolgoznak. Persze az ottani színészeket is szeretem. Nagyszerű színészgárda jött össze Székesfehérvárott is, de igazán kiugró előadást még nem hoztak létre.

CSA: Mindenütt kellene lenniük olyan stabil vezető színészeknek, akikre a fiatalok úgy nézhetnének fel, mint ahogy annak idején mi Sinkovits Imrere vagy Kohut Magdára, Lukács Margitra néztünk fel, vagy Básti Lajosra, Mészáros Ágira, Makay Margitra... Ma már kevesen emlékeznek ezekre a nevekre, pedig példaképeink lehetnének. Ők olyan reputációval, komoly szakmai tudással és kisugárzással rendelkező színészek voltak, akik mögött érdemes volt a kispadon ülni, és figyelni őket a mindennapi munkában. Ilyen stabil oszlopok kellenének ma is minden társulatba.

Budapesti társulatok

SLI: Ezek a színész-oszlopok manapság is léteznek, de szinte kizárólag a budapesti színházakban játszanak.

CSA: Valóban. A Vígszínházban, a Katonában, a Radnótiiban vannak jól képzett, egységes stílusban játszó színészek, és a Nemzetiben is lesznek, ha majd összeszokik a gárda. Tény, hogy a Katona üdítő kivétel. Itt a fiatalok is szépen felnőnek az idősebbekhez, mert nem csak egy-egy évadot töltenek el a társulatnál. (Akinek pedig nincs képessége ahhoz, hogy fejlődjön, az úgysem tud a Katonában maradni.) Az Örkényben is nagyon jó erők vannak, jó a középkorú és a fiatalabb színészek aránya. Tehát megvan a nemze-

dékek közötti folytonosság, bár igazán idősek itt sincsenek a társulatban.

SLI: Pogány Judit játssza az idősebb szerepeket.

CSA: De ő sem öreg, fiatalabb nálam.

SLI: A Vígszínházban határozott nemzedékváltás történt az elmúlt néhány évben.

CSA: Remek fiatalok vették át a stafétabotot, ami Eszenyi Enikő bátorságát dicséri. Kívülről úgy látszik, hogy szeretik egymást, tudnak együtt dolgozni. Nem tudom, milyen a hangulat belül, de ez nem is érdekel, mert az előadások, amiket csinálnak, érdekesek.

SLI: Hogy ne fessünk ilyen rózsaszín képet, érdemes szóba hozni a József Attila Színházat és az Újszínházat is, ahol nem láttam jó előadásokat, és a színészgárda sem egységes és erős.

CSA: A József Attila Színház játszási lehetőséget teremtett vidéki és határon túli színházaknak. Az Újszínházban vendégként belülről azt látom, hogy még alakulóban van a társulat. Keresik az arcukat. A Keresztény Színházi Fesztivál megrendezése komoly átlomás lehet. Az igazgatónak határozott elképzelése kell legyen arról, hogy milyen színházat szeretne csinálni. Ehhez kell színészeket válogatnia, s nem megelégedni csak azokkal, akik véletlenül oda vetődnek. És annak is ki kell derülnie idővel, hogy képes-e megvalósítani az elképzeléseit.

SLI: Szóval minden az igazgatón múlik?

CSA: Te is tudod, hogy nem, de ahol van egy erős és tehetséges vezetés, akár a Katonában, akár az Örkény Színházban, akár a Vígszínházban vagy a Nemzetiben, ott megmaradnak a komolyabb színészek, és kialakul a törzsgárda. Ahol meg nincs ilyen, ott jönnek-mennek a színészek, ami azt jelzi előre, hogy itt előbb-utóbb változásnak kell következnie.

Politikai kinevezettek?

SLI: Ezzel elérkeztünk a mai magyar színház egyik legneuralgikusabb pontjához, ami szerintem leginkább magyarázza azt, hogy miért ilyen komor az összkép, amit az elmúlt egy évben kaptunk. Nevezetesen ahhoz a kérdéshez, hogy ki juthat színházcsinálói helyzetbe. Kik igazgatják a színházakat, s határozzák meg, hogy kik készíthetnek előadásokat.

CSA: Miért, ki mondja meg, hogy ki csinálhat színházat? Talán az államtitkár személyesen, vagy a Kulturális Bizottság elnöke mondja meg?

SLI: Nem. A fenntartó határozza meg, azzal, hogy kit nevez ki igazgatónak.

CSA: Pályázat alapján. Vagy azt gondold, hogy beleszólnak abba, hogy mit játsszanak a színházak?

SLI: Abba nem szólnak bele. Abba viszont időnként már beleszólnak, hogy kik rendezhetnek egy-egy színházban. Több olyan történetet is hallottam, hogy a fenntartók kerek perccel megtiltották, hogy bizonyos rendezőket meghívjanak az adott városba dolgozni. Ez sem szakmai szempont. De a legtöbb helyen a fenntartó még csak abban határoz, hogy ki kerülhet színházvezetői helyzetbe.

CSA: Gondolod, hogy csak az lehet igazgató, aki lojális a hatalomhoz?

SLI: Miért, te nem így látod? Az elmúlt évek, évtizedek igazgatóválasztásaiban volt más szempont a poli-

tikain kívül? Felmerültek bárhol is szakmai szempontok?

CSA: Nagyon sötéten látod a helyzetet. Létrejött az Örkény Színház, remek előadásokat játszik a Radnóti Színház, csúcson van a Katona, világszínvonalú a Madách, az Operett, telt házakkal működik a Centrál, a Belvárosi Színház, a Rózsavölgyi Szalon, a Szkéné... Korábban is a minisztérium határozott. Amikor Nagy Péter, Sziládi János vagy Malonyai Dezső volt a Nemzeti igazgatója, akkor azt hiszed, szakmai szempontok voltak a meghatározóak?

SLI: Akkor szocializmus volt, és az állampárton belül zajló játszmák határozták meg, hogy ki lehet színház-igazgató.

CSA: Na látod. Játszmák mindig voltak. Az egész világ körülöttünk pénz- és érdeklődő. Nálunk miért lenne másként?

SLI: Mert a rendszerváltással egy olyan demokratikus világot próbáltunk teremteni, amelynek az az alapelve, hogy az emberek a teljesítményük szerint érvényesüljenek, s ne a kiváltságaik alapján. A pályázati rendszernek ez lenne az értelme. De manapság politikai (vagy másfajta személyes) kapcsolatokon nem szakmai kompetenciákon múlik, hogy kit neveznek ki vezetőnek. Ez is kontraszelekció. Kérdés az, hogy ehhez miért asszisztál a szakma. Miért tartotta elfogadhatónak a kilencvenes és a kétezres években, hogy az úgynevezett szakmai bizottságok javaslatait a fenntartók rendszerint lesöpörték az asztalról, és a saját választottjaikat nevezték ki? 2006 után ebben újabb szintre érkeztünk: a fenntartó önkormányzatok addig ki sem írják az igazgatói pályázatot, amíg nincs meg a jelöltjük a posztra. És legújabban ehhez a „döntéshez” választják ki a szakmai bizottságokat is. Így aztán a mai kinevezési gyakorlat alapján tényleg nincs szükség pályáztatásra, mert magán a pályázati folyamaton az égvilágon semmi nem múlik. Elképzelhetetlen, hogy egy jelentkező kizárólag a szakmai képességei és a pályázati teljesítménye alapján jusson igazgatói poszthoz. Így nyilvánvalóan szóba sem kerülhetnek szakmai érvek. Csupa színházon kívüli szempont alapján szakmaiatlan döntések születnek.

CSA: Álljunk csak meg! A fenntartó azt mondja, hogy ő szakmai szempontok szerint dönt. Hogy olyan embert keres a város pénzén működő színházába, aki szakmailag rátermett, meg tudja oldani a problémákat, és figyelembe veszi az ő elvárásait is, hiszen ő a „pénzadó gazdi”.

SLI: Legyünk őszinték: lojális embereket keresnek. Vagy olyanokat, akikről azt érzik, hogy az ő köreikbe való.

CSA: Mert úgy tartják, hogy a „köreikből való” is szakember. Persze néha kiderül, hogy a kiválasztott nem olyan karizmatikus egyéniség, aki köré odagyűlik a tehetség.

Színházteremtő személyiségek?

SLI: Egyetérték, ez a legfontosabb, hogy az újonnan kinevezett igazgatóknak többnyire nincs tehetségvonzó erejük. Nem színházteremtő személyiségek, akik magukhoz vonzanának egy képességes csapatot. Ez magyarázza azt, hogy miért találkoztunk annyi közepes

vagy gyenge társulattal. Ez egyértelműen annak a jele, hogy az elmúlt években (évtizedben) kezdtek leépülni a magyar színjátszás korábbi értékei. Szembe kellene nézni ezzel a ténnyel. És ha változtatni akarunk rajta, akkor kezdjünk el róla szakmai alapon beszélgetni. Mert ezt a folyamatot csakis a szakma fordíthatja meg, a politikusok nem fogják.

CSA: Már csak azért sem, mert többnyire nem is értenek a színházhoz.

SLI: Ahogy általában a művészethez sem. És emiatt nem is szégyellik magukat, mert úgy vélik, hogy a választóiknak sem fontos a kultúra. Amíg a nyolcvanas években az emberek rászoktak a színházra, most szép lassan le fognak szokni róla. Ma a kocsonyafesztivál és a kolbásztöltő verseny jelenti a kultúrát.

CSA: Ez azért erős túlzás. Nem a politika kultúraellenessége miatt nem járnak színházba, hangversenyre az emberek. Mélyebb okai vannak ennek.

SLI: Valóban nem csak a politika kultúraellenessége az egyetlen ok. De a magyar színházművészetnek azok voltak a jelentős korszakai, amikor erős színházi ambíciókkal rendelkező alkotók, társulatok jutottak lehetőséghez. Ma elképzelhetetlennek tűnik, hogy bármi hasonló történjen, mint ahogy annak idején a Katona született: valahol a „periférián” jelentkezik egy-két erős rendező, köréjük gyűlnek izgalmas színészek, együtt érdekes előadásokat hoznak létre, aminek híre támad, így egyre nagyobb lehetőségeket kapva végül saját színházhoz jutnak.

CSA: Ha Székely Gáboréknak nincs az az erős politikai hátszelük, amit Gobbi Hilda és Major Tamás és Aczél György biztosított számukra, akkor az egészből nem lesz semmi.

SLI: Valóban kivételes történet, hogy a politika színházi értékek születését segíti. Inkább az ellenkezője jellemző. Az elmúlt évtizedben csak az Örkény Színház létrejött, illetve legutóbb a miskolci műhely születése említhető pozitív példaként. De közben semmivé foszlott a remek egri társulat, szétkergették a tatabányai műhelyt (amit a szakma sem akart észrevenni), gyökeresen átalakult a kaposvári társulat, ezzel megszűnt a legrégebbi szakmai műhely, bezárás fenyegette a Bárkát, aminek voltak erős korszakai. És elnapolták a kérdést, hogy történik-e igazgatóváltás a Vígyszínházban és Nyíregyházán, holott mindkét színház a mai magyar színjátszás élvonalába tartozik.

Sérelmi alapon?

CSA: Az előbbi áriádhoz hozzátartozik, hogy Tatabánya önálló státust kapott, elindulhat az igazi társulatépítés. Kaposváron szintén biztató jeleket tapasztaltunk egy átmeneti hanyatlás után. Az igazgatói kinevezések problémájához az is hozzátartozik, hogy a kilencvenes évek előtt nagyon belterjes volt az igazgatók hovatarozása, sokáig egyetlen kör tartotta a kezében a kultúra irányítását.

SLI: Most ennek az ellencsapása zajlik, hasonlóképpen egyetlen szellemi vagy ideológiai körhöz tartozó emberek veszik át a kultúra irányítását. És nemcsak az egyoldalúság miatt torzul a kulturális élet, hanem amiatt is, hogy ezt többnyire tényleg visszavágásnak fogják fel, ami alapvetően sértettségi, sérelmi alapon

működik, s így egyfajta elégtételvételnek hat. Az igazsághoz az is hozzátartozik, hogy sok tehetséges rendező azért nem akar színházvezető lenni, mert nem akar elköteleződni a politika világának, amely ma alapfeltétele annak, hogy valaki vezető legyen. Másokban viszont nincsenek ilyen gátlások, hogy beszálljanak a politikai küzdelmekbe, mert úgy érzik, hogy a tehetségük többet ér, mint amilyen elismerést eddig kaptak, és amilyen helyzetet eddig kivívtak.

CSA: Az valóban baj, ha nem a legtehetségesebbek kerülnek vezető pozícióba, hanem azok, akik jelentkeznek erre, esetleg tesznek is azért, hogy pozícióba kerüljenek. Szerintem az nem baj, hogy a kultúrpolitikusok megpróbálják a korábban elbillent egyensúlyt helyreállítani. Csak ezt valahogy sokkal okosabban és sokkal tehetségesebben kellene csinálni. Mert ha a kiválasztott új vezető nem hordozza magában azt a tehetséget, azt a karizmát, ami a vezetéshez szükséges, akkor a jó szándék is visszájára fordulhat. Nem hiszem, hogy egy nemzeti érzésű ember kevésbé lenne tehetséges, mint egy liberális beállítottságú.

SLI: Én ezt a kérdést is sokkal bonyolultabban látom. A XXI. században élő ember ugyanis rengeteg világnézetből, sokfajta ideológiából van összerakva. Ehhez képest a politika megpróbálja az embereket egy-két leegyszerűsítő hívószóval leírható nézetrendszerbe kényszeríteni. Ez nem más, mint hatalomgyakorlási technika, ha úgy tetszik, politikai manipuláció. Sokkal bonyolultabb és ellentmondásosabb a dolgunk a világban annál, hogy jobbra vagy balra álljunk. A gondolkodó embereknek manapság ennél összetettebb kérdésekre kellene választ keresniük. Szerintem ma is többségben vannak azok, akik sem ide, sem oda nem tartoznak, csak azt a kényszert látják, hogy ismét igazodniuk kell, ha életben akarnak maradni.

CSA: Ehhez aztán végképp nem értek. Valóban létezik a nagy tömeg, amely nem tartozik sehova, csak teszi a dolgát. Amelyiket nem befolyásolnak politikai szövegek – legalább is azt hiszik. Azt viszont nagyon károsnak érzem, ha emberek nem állnak szóba egymással, mert azt feltételezik a másiktól, hogy az illető ellenség, mert március 15-én kokárdát visel.

SLI: Én leginkább az *Opera ultima* szemléletével értek egyet, amely mintha azt sugallná, hogy a szakadék nem a jobb- és a baloldal között van, hanem a politikuskok és a nép között, azaz a hatalom és a civil társadalom, illetve a szakmai közösségek között van. Ha minden kérdés politikai kérdésként van főlétéve, akkor nem lehet higgadt szakmai válaszokat keresni rájuk.

A szabadság ára

CSA: Visszatérve a korábbi felvetésedre, szerintem ma is vannak független színházcsinálók, akik akarnak valamit, vannak ambícióik, eredményeik, de elkeseredettek, mert csökken a támogatás, sűrűn játszanak, pincékben, kicsúszik alóluk a lehetőség. Izgalmas előadásokat láttunk a Szkénében...

SLI: Igen, a Szkéné ma az ország egyik legizgalmasabb színházi helye. Alig tudunk választani, hogy mi kerüljön innen be a POSZT programjába. Itt játszik a Vádli, Pintér Béla Társulata, a Forte, a Nézőművészeti Kft., illetve Csizmadia Tibor csapata.

CSA: Szóval rengeteg független színház működik. Miközben elkeseredettek, hogy nincs támogatásuk, lám, mégiscsak alkotnak. Lehetséges, hogy a jó minőséghez és az izgalmas előadásokhoz az is hozzájárul, hogy számukra nem adatik meg az a biztonság, amit a kőszínházak élveznek...

SLI: A szabadság ára valóban az egzisztenciális bizonytalanság. De ez az elmúlt években – túlzás nélkül – végzetessé vált. Oly mértékben csökkentek a támogatások, hogy drasztikusan megfogyatkoztak a független társulatok. De azok is, amik megmaradtak, csak vegetálnak. Például a Stúdió „K” Színháznak – amit én az egyik legjobb „állandó játszóhellyel és társulattal rendelkező repertoárszínháznak” tartok – a korábbi években általában három-négy új bemutatója volt egy évadban, az utóbbi években viszont csak egy-két új előadásra futotta. Szóval felére, harmadára csökkent a működésük a zárolások, a támogatásmegvonások vagy a kései kifizetések miatt.

CSA: A jegybevételből nem lehet eltartani azt a kis helyet, ezt nem nehéz belátni...

SLI: A hatvanfős nézőtérrel.

CSA: De én nem feltételezem, hogy ki akarták volna végezni ezeket a kis színházakat.

SLI: Ennek is mélyebb okai vannak. Nevezetesen az, hogy a rendszerváltás óta semmilyen kormány nem támogatta azt, hogy a kultúra (és az oktatás és az egészségügy) területén autonóm finanszírozási formák alakuljanak ki, amelyek függetlenek az állami pénzelosztó rendszerektől. Ha kialakultak ilyen kísérletek, azokat gyors visszarendeződés követte. Mert ezek a formák azt az érzetet erősítették volna, hogy az emberek egy demokratikus társadalomban nem függnek a mindenkori hatalomtól. A színházak területén a független színházak képviselték a szabadabb működési formákat. Az elmúlt években viszont egyértelművé vált, hogy a jelenlegi politika a központi, intézményes formákat támogatja, s nem az autonóm működésmódokat.

Politikától független döntési mechanizmusok?

SLI: Egyrészt azt kell mondani, hogy amíg alapvetően az állam finanszírozza a színházakat, természetes, hogy a politika határozza meg, hogy mi történik bennük. Másrészt szembe kéne nézni azzal, hogy ennek következtében az utóbbi időkben határozottan visszaszorultak a szakmai értékek a magyar színházi életből. A kérdés az, hogy visszafordítható-e ez a folyamat. Ehhez viszont azt az eretnek gondolatot is fel kellene vetni, hogy elképzelhetetlen lenne-e politikától független döntési mechanizmusok kialakítása.

CSA: Ez valóban fontos kérdés.

SLI: A 2008-as színházi törvény létrejötte előtt élénk szakmai viták zajlottak a színházi struktúra jövőjéről. Több remek konferencia is lezajlott, jelentős tanulmányok jelentek meg. De egyszer csak abbamaradtak ezek a viták, mert a szakma akkori prominensei a további nyilvános eszmecserék helyett azt az utat választották, hogy a minisztérium folyosóin próbálták meg érvényesíteni a szerintük fontos szempontokat. A szocializmus alatt ezeket a kijárási technikákat sajátította el a szakma, és e tekintetben a rendszerváltás után sem változott semmi. Miért csodálkozunk hát,

hogy most sem nyílt szakmai vitákon, egyeztetéseken dőlnek el a legfontosabb kérdések? Csak most már mások azok, akik meg akarják mondani a tutit.

Ne egymás ellen dolgozzunk!

SLI: Szerinted a politikának vagy az ideológiai hovatartozásnak van bármilyen jelentősége a színházi életben?

CSA: Nem kellene, hogy legyen.

SLI: Akkor miért van mégis?

CSA: Lehet, hogy olyan korban élünk, amikor nincs is, csak azt terjesztik, hogy van.

SLI: De hát a saját bőrünkön tapasztaljuk, hogy van. Te is ezt tapasztalod, nem?

CSA: Én abban reménykedem, hogy felfogjuk egyszer csak mindannyian, hogy beszélgetni kell egymással. Hogy a más véleményen lévő még nem feltétlenül ellenség. Bőjte atya azt mondja a vaskalapos hatalomra és a fenekedő rossz gyerekekre, hogy „ki kell belőle szeretni a JÓT!”. Tehát mi a dolgunk nekünk, művészeknek? Nem táborokra szakadni, hanem az, hogy jó kulturális életet teremtsünk ebben az országban. Hogy izgalmas, érdekes, jó előadások szülessenek a színházakban, működjenek a zeneiskolák és a művész-képzők. Ne egymás ellen dolgozzunk, hanem egymásért.

A BESZÉLGETÉST SÁNDOR L. ISTVÁN SZERKESZTETTE

Ki kéne tágítani az időt

BESZÉLGETÉS RÁCKEVEI ANNÁVAL ÉS GEMZA PÉTERREL

A DESZKA Fesztiválon beszélgettünk a debreceni Csokonai Színház igazgatójával és igazgatóhelyettesével. Éppen a beszélgetés napján múlt egy éve, hogy a debreceni közgyűlés az ő közös pályázatukat fogadta el. Ráckevei Annát és Gemza Pétert kérdeztük általában a színház, és konkrétan a Csokonai Színház múltjáról, jelenéről és jövőjéről. És persze a DESZKA Fesztiválról.

– Anna, az egyik szakmai beszélgetésen azt mondtad, hogy új párbeszédet kellene kezdeni a színházról. Újra kellene értelmezni, hogy mit jelent a színház, mi a szerepe. Illő szerénységgel, de esetleg kezdjük el most...

RÁCKEVEI ANNA: Nekem ez vesszőparipám, persze lehet, hogy közben ez a párbeszéd már zajlik, csak nem vesszük észre. Látok ugyanis ilyen próbálkozásokat, tapasztalom más művészkollégáknál is erre az igényt. Sokféle, különleges megközelítés és mód létezik manapság, mindenki próbálja a színház kereteit feszegetni, igyekeznek közelíteni a nézőkhöz, az emberekhez, hogy behozzák őket a színházba, hogy közösen tágítsák az együttműködés határait.

– Mit tartasz a színház legfontosabb szerepének?

R. A.: Kiváló közösségi tér arra, hogy élőben, konkrétan, egymással szemben vagy inkább egymás között felmerüljenek a napi problémáink, különleges módon „beszélgessünk” arról, hogy ki hol tart, kinek milyen gondjai vannak, kinek miről mi a véleménye. A színház egy nagyon jól kitalált hely erre az eszmecegerére.

– Péter, újra kell definiálni a fogalmakat?

GEMZA PÉTER: Kétségtelen, hogy zajlik egyfajta újrafogalmazás. Mindenki, aki komolyan foglalkozik színházcsinálással, igyekszik az alapvető fogalmakat újra tisztázni.

– *Hogyan és kik között zajlik a kommunikáció a színházi közösségi térben?*

G. P.: Ennek nagyon sok szintere, szintje, iránya és formája lehet. Ezt könnyebb rögtön konkrét példával érzékeltetni. Amikor a *Novemberi éjt* próbáltuk, meghívtuk Spiró Györgyöt, hogy beszélgesse a színészekkel. Azt gondoltuk, azzal az emberrel kell beszélgetnünk, aki Magyarországon talán a legjobban ért a darabhoz, aki a legjobban tudja definiálni azokat a fogalmakat, amelyekkel az előadás kapcsán találkozhatunk. Kértük, hogy mondja el a színészeknek a darab történelmi háttérét, a színházi vonatkozásait, például azt, hogyan nyúltak a darabhoz az idők során Lengyelországban, egyáltalán vezessen be minket a mű atmoszférájába. Amit megtudhattunk tőle, annak jó része valamilyen módon beépült az előadásba. A bemutató után meghívtuk beszélgetésre Karsai Györgyöt, ezt már nemcsak a színészeknek, hanem a nézőknek is meghirdettük. Ő beszélt a történet görög kapcsolódásairól és az előadásról is. Ez a kommunikáció továbbgyűrűzik: ha a színész jobban tudja, hogy miről beszél, akkor a mondanója könnyebben jut el a közönséghez, ha az egész előadást így építjük fel, nagyobb esélyünk lesz arra, hogy a nézőben a kortárs fogalma mellé ne rögtön az érthetetlen társuljon. Nagyon sokan megpróbálják a kortárs fogalmát újradefiniálni,



de a kísérletek rendre ott buknak el, hogy a színházcsinálók ezt csak önmaguk számára igyekeznek megtenni, a nézőket legtöbb esetben kihagyják belőle. Ezt nem elég magunknak, a nézők számára is újra kell fogalmaznunk. Rádásul sokan, legtöbbször a fenntartó is, azt tartják jó színháznak, amelyikbe sokan járnak.

– *Az a jó színház, amelyikbe sokan jönnek el?*

R. A.: Miért, az a jó zene, amit sokan hallgatnak? Mi is azzal találunk szemben magunkat, mint például a kortárs zene. A kortárs zenét nagyon kevesen érzik magukénak, kevesen fogadják el, kevesen hallgatják, ezek a kevesek viszont nagyra értékelik, egy részük nem is fogad el mást zenének. És óriási a szakadék a különböző zenei stílusok közönsége között.

– *A debreceni színház közönsége is ennyire rétegzett? És ha igen, hogy lehet kielégíteni a közönségigényeket?*

G. P.: Szegmensenként próbáljuk felépíteni a repertoárt. A színházi struktúrák a legtöbb helyen úgy működnek, hogy van egy drámai és/vagy koreográfiai szegmens, de mellettük van egy harmadik is, amelyről szinte sohasem beszélünk. Ha például az Avignoni Fesztivál szóba kerül, elmondjuk, hogy van egy *in* és egy *off* programjuk, de arról szinte senki nem beszél, hogy ezek mellett vannak ott bul-

várszínházak, amelyek a fesztivál ideje alatt egy hónapra kibérelnek egy játszóhelyet, és végig fullon vannak: hosszú sorokban kigyóznak az emberek jegyért. A magyar vidéki színházak azokhoz képest kevésbé bulvár jellegűek. Nálunk is vannak olyan színházak, amelyek az operettekkel és a vígjátékokkal is igyekeznek igényesen szórakoztatni a közönséget azt a részét, amelyik ezt igényli.

– *És azt gondolod, hogy ezek a különböző színházi stílusok békésen elférnek egymás mellett...*

G. P.: Igen. És ettől még az Avignoni Fesztivál nem népszínház. Nálunk állandóan kategorizálnak. Ha valahol bemutatnak egy szórakoztató darabot, azt mondják: elindult a bulvárosodás vagy népszínháziasodás.

– *Ez szerintem nagymértékben a színházi életünk megosztottságából fakad. A különböző oldalon álló színházi emberek igyekeznek fogalmakat, értékeket kisajátítani maguknak, és úgy érzik, attól lesznek erősek, ha a másik oldalt lenyomják. Sokszor mintha észre sem vennék, hogy szinte reflexszerűen csupán a másik oldalhoz képest határozzák meg önmagukat. Anna, az igazgatói pályázatodban a színházi ars poeticád részeként említéd „a katarzist, a mosolyt, a kiszakadást a mindennapi gondokból, a szépség megteremtését”. Te is a „másik oldalhoz” képest fogalmazod meg a színházfelfogásodat?*

R. A.: Nem. Az nem jó alapállás, ha az ember valami ellen akar csinálni valamit, sokkal jobb, ha valamiért. Visszatérve egy kicsit a népszínházhoz, azt gondolom, hogy amikor az ember megtanul olvasni, először a mesekönyvekhez jut el, aztán jönnek az ifjúsági és kalandregények, később a klasszikus és kortárs irodalom, és nagyon különböző, hogy végül ki meddig jut el, vagy éppen hol tart. Van, aki már tizenévesen érti és élvezi Hamvas Bélát, mert olyan környezetben nőtt fel, és olyan érzelmi intelligenciát örökölt. De van, aki nyolcvanéves korára is csak a lányregényekig jut el. És ez nem baj, csak olvasson, és valamennyit mindig haladjon, lépegesen előre. A színházban is ezt tartom fontosnak, csak az a lányregény legyen jó minőségű! Hordozzon értékes, emberi minőségeket. És nem kell mindig destruálni... Amikor kategorizálunk, hogy hú, ez most népszínház, hú, ez viszont művészsínház, azt felejtjük el, hogy az emberek különböző érzelmi-életkori szinten vannak. És ez nem lehet sértő senki számára. A színháznak kifejezetten feladata, hogy segítsen az embereknek továbblépegetni, ajtókat, ablakokat nyitogatni. Segítsen új fogalmakat megtanulni.

– *Tőled, a te szádból mindez nagyon hitelesen hangzik, mert mintha az egész színészi pályádból is valami hasonló felfogás áradna. A zenei példádhoz visszatérve, tényleg érdekes, hogy a zenei életben senki nem tartja visszamaradottnak, ósdi szemléletűnek azt, aki Mozarta, Beethovenre, Lisztre, Brahmsra, Erkelre, Csajkovszkijra vált jegyet, és esetleg még Bartókiig sem jutott el.*

G. P.: A szépség megjelenítése nagyon komoly társadalmi probléma. A megosztottságtól teljesen függetlenül mondom, hogy lehet építő jellegű az, ha a színház tükröt tart, és abban meglátszik a sok gond, baj, szenvedés, mocskok, de mi szeretnénk a „hogyan lehetne...” kérdésével is foglalkozni, és nem úgy, hogy idilli giccseket gyártunk. Meg akarjuk találni azokat a darabokat, szeretnénk olyan alkotói folyamatokat, olyan színházi képek létrejöttét elősegíteni, melyek választ adnak a kérdésre. A szépség és a giccs fogalma is mostanság már teljesen összemosódott, márpedig ha a fogalmakat és kategóriákat nem tisztázzuk, akkor nagyon nehéz kilépni a – bocsánat! – alpári diskurzusból, amelyben semminek sincs és bárminek lehet értelme. Nem lehet választ, megoldást keresni a „hogyan lehetne...” kérdésre, ha az rögtön giccsnek, hamis idillnek minősül.

R. A.: Manapság a hatalmas információáradásban rengeteg lehetőség van arra, hogy szembesüljek a magam és az emberiség „sötét oldalával”. A különböző médiumok folyamatosan szembesítenek ezzel. A színház különleges tér, ahol igen sok ember van együtt, és ha jól csináljuk a dolgunkat, az együttlét a gondolatokat és érzéseket felerősíti. A katarzist is egyebek mellett ez hozza létre: ha százan együtt gondolkodunk, és hasonlót érzünk, egy energiagömb jön létre, ami nagyon erősen feltölt, és hat rám. De ez az energia a „sötét erőket”, a negatívumot is erősítheti, ám ha jó irányba hat, akkor megtisztulást eredményez, azzal az élménnyel ajándékoz meg, hogy tisztábbnak, többnek, jobbnak érzem magam.

G. P.: Nagyon nehéz ezeket a gondolatokat megfogalmazni. Manapság kultúrpolitikailag bármibe bármit bele lehet magyarázni. Az esztétikai, társadalmi vagy kultúrantropológiai fogalmakon a különböző szemléletű emberek nem ugyanazt értik, ezért nagyon ügyesen lehet manipulálni a fogalmakkal, jobbra-balra hajlítgatni őket. Most már tényleg le kéne ülni, és valamilyen szakmai közegben meg kellene beszélni, hogy például mit értünk tradíción. Le kéne ülniük azoknak az embereknek, akik különböző módokon közelítenek ehhez a kérdéshez, mert ennek lehet kortárs, és lehet tradicionális megközelítése is.

– *Én is úgy látom, hogy a vitákban, a hatalmi pozícióharcokban – kormányoktól, pártoktól és deklarált világnézettől függetlenül, mindkét oldalon hasonlóan – az esztétikai fogalmakat leginkább csak odavetik, a felülkerekedés érdekében kihasználják. De meggyőződésem, hogy jó színházat nem lehet hazugságra alapozni. Vidnyánszky Attilától azzal vették át a stafétabotot, hogy vissza akarok térni egyfajta közönségigényeket jobban kielégítő hagyományos műsorpolitikához és játékmódhoz, de másrészt emellett határozottan folytatni akarjátok a kísérletezést az újszerű, kortárs színházi nyelv megteremtésé-*



Mátiné András felvételei

ért. Hogy lehet ennek gyakorlatban hitelesen megfelelni? Amikor az Anca Bradu rendezte Antigonét néztem (mely saját termés, ideai bemutató), arra gondoltam, hogy ez a „hagyományos”, régi, színészközpontú színház, amely szemben áll az úgynevezett rendezőivel...

R. A.: Nem, nem.

– *Ha nem így van, hogyan látod, minek értékeled az Antigonékat?*

R. A.: Nagyon sok nagyszerű dolgot látok benne, de nem látom hibátlannak az előadást. Éppen azért sem, mert a hagyományos nem jelenthet korszerűtlenséget, nem jelentheti azt, hogy most visszatérünk valami tegnapelőttihez.

– *Pedig maga Szophoklész, ahogy a szakmai beszélgetésen is elhangzott, ma is nevezhető „kortárs” szerzőnek. Tehát a rendezésen áll vagy bukik...*

R. A.: Szakmai szemmel nézve sok hiányosságot is látok az előadásban. Amikor a színházeszményünk-ről beszélgetünk, valamilyen idealisztikus kép él bennünk, ezzel szemben a gyakorlatban nem sikerülhet minden tökéletesen, azt hiszem, ez nyilvánvaló. Amikor elképzeltem, egy nagyon jó *Antigoné* lebegett a szemem előtt, és az előadásunk ezt a minőséget érinti is, de a végeredmény eklektikus, hullámmzó, az egyik pillanatban szerintem zseniális, a másikban nem jól sikerült. Ezt el kell ismernünk. Nem ez az etalon.

– *Viszont kitűnő – a korszerű színházfelfogás és a hozzá illeszkedő színészi játék tekintetében is – a Beckett-előadás, az Első szerelem. Pedig ez a képzeletbeli „hogyan lehetne...” kérdésre igencsak kiábrándító választ ad, a tükörben, melyet elének tart, egy embernek alig nevezhető, szellemileg rendkívül beszűkült, csak közvetlen szükségleteivel törődő véglényt látunk.*

G. P.: De nagyon fontos, hogy az utolsó mondatokból mégis kiolvasható egyfajta megoldás, kinyílás, elfogadás.

– *Bennem nem ez maradt meg, hanem az a felkavaró kép, mely talán éppen az én generációm jellemzőit mutatja: a mélyettség, a betokosodást, a kiábrándultságot, a teljes lemondást és gyávaságot. Persze tényleg felemelő vagy akár katartikus is, ha az embert a szembesülés szinte képen vágja.*

R. A.: Nagyon sok múlik a színészen, hogy aznap éppen képes-e létrehozni a végén azt a hangulatot, amiről Péter beszél.

– *Ez biztos, de nagyon rosszul is elszülhetne, ha a színész ezt direkt eszközökkel próbálná meg eljátszani.*

G. P.: Pontosan. Én bízom a szövegben és általában az intuíciónban, úgyhogy azt remélem, jó így az előadás vége. Nem lenne jó, ha direkt módon hatna. Benned most megmaradt valami az előadásból, de lehet, egy idő múlva már máshogy is fogsz emlékezni rá. Nekem meg egyszerűen muszáj bíznom az intuíciónban és abban, hogy olyan előadást csináltunk, amely valahová fejlődött, és a végével valamit – ha nem is szájbarrágósan, de – tudtunk mondani.

– *Ugorjunk Wyspiański Novemberi éjére. Nagyon izgalmas képlet az előadás. Ezt hova, a műsorpolitika melyik szegmensébe soroljátok be?*

R. A.: Komoly szellemi progresszió...

G. P.: Színházilag is az. Látványában is.

– *Pedig szinte korhű kosztümökben játsszák.*

G. P.: Szerintem nagyon érdekes, ahogy a rendező, Mezei Kinga kortalanná teszi a történetet. Kosztümös az előadás, de közben Wyspiański-festmények teremtik meg a látvány háttérét. Egy kör alakú dobogó a játéktér, ahol a különböző ideológiákat megtestesítő istenek „sakkoznak” az emberekkel. A drámának nagyon bonyolult a szerkezete, a cselekménye, viszont zseniális jelenetekre bomlik, amelyek például nagyszerű színészi alakításokra nyújtanak lehetőséget.

R. A.: A lengyelek 1830-as szabadságharcának történetét, körülbelül egy év eseményeit egyetlen éjszakába sűríti az író, mindezt verses formában.

G. P.: Mintha nálunk valaki március 15-be akarná belesűríteni a teljes '48-as forradalmat és szabadságharcot. És közben nagyon súlyos kérdéseket vet fel a dráma: tényleg forradalmak révén érhető el a progresszió? A hatalommal szembeni lázadásról is szól, de közben nem lehet tudni, ki kivel van ebben a hata-



Máté András felvételei

lomban, és mihez hogyan kell viszonyulni. De ezeket nem feltétlenül mai aktuálpolitikai kérdésekhez kell viszonyítani, hanem erről teljesen más szinten kell gondolkodni. Wyspiański ebben a darabban zseniálisan vizsgálja, hogy mindezek mélyén milyen emberi folyamatok zajlanak. Például nagyon mély gondolat, tulajdonképpen állásfoglalás olvasható ki abból a jelenetből, amelyben egy vezető, akinek azon az egyetlen napon ki kellene állnia, ott kellene lennie, vezetnie kellene a forradalmat, és mindenki hallgatna is rá, úgy dönt, hogy haldokló édesapja mellett marad. Választania kell: vagy kilép az ajtón, és akkor már többet nem látja élve az apját, vagy ha marad, elmulasztja azt a lehetőséget, hogy egész népének segítsen az előrébb jutásban. Az istenek, a görög mitológia istenei mindenhol ott vannak az emberek mellett, próbálják befolyásolni, segíteni őket, de igazán nem lehet tudni róluk, hogy kik ők, mik ők. Van olyan isten, akinek az érdeke az, hogy minél több vér folyjon.

– Wyspiański és az előadás nem ad a felvetett kérdésekre kész válaszokat, ahogy az Első szerelem-előadást – a pozitív befejezés kísértése ellenére – ti sem zárjátok le konkrét módon. Jól látom ezt?

G. P.: Igen, ez fontos. Az említett jelentben is Lewelel apja már tulajdonképpen meghal, a lelke kilép a testéből, és „elszáll”, Lewelel is már talán indulna a harcba, de Wyspiański itt lezárja a jelenetet, és átmegegy másikk sztoriba. Nem a végeredmény, hanem a döntéshelyzet fontos, és az, hogy az ember milyen sorsot választ magának. Ez a görög tragédiákban is így van, az *Antigoné*-ban is az a kérdés, hogy az egyes ember hogyan dönt. Annyi szerintem tisztán kiderül a Wyspiański-darabból, hogy a vérontás semmilyen helyzetben nem lehet indokolt. Az egyik lengyel kapitány például képes a mellé az ember mellé állni, aki gyilkolja a népét, mert csak így kerülhető el a további vérontás, így érhető el, hogy az egésznek vége legyen. Ezeknek óriási, szimbolikus jelentésük van, miközben apró, személyes drámák.

– Ha az előadásnak nincsenek is direkt aktuálpolitikai áthallásai, aktuális tanulságai biztosan akadnak...

G. P.: A színházból nem kell feltétlenül kizárni az aktuálpolitizálást. Mi azonban az aktuálpolitizálás primer szintjét elutasítjuk, nem akarunk például senkit sem kifigurázni, aki nekünk nem tetszik.

R. A.: Ez a kabaré dolga. Nekünk azt kell bemutatnunk, hogy Szophoklész (vagy Wyspiański) valóban kortárs, és az lenne jó, ha ezt nem kéne bizonygatni. Az emberi természet nem változott semmit az elmúlt több mint kétezer évben, nap mint nap ugyanazokkal a problémákkal szem-

besülünk. A politika, a hatalom kérdéseiben is.

G. P.: De azt sem szabad elfelejteni, hogy miközben sokan folyamatosan aktuálpolitizálnak, azaz megpróbálják a saját sérelmeiket leverni a másikon, az életben – világszinten – sokkal nagyobb problémák vannak. Ha ki tudunk szakadni a hétköznapi, politikával átszótt kis gondjainkból, jobban megérthetjük, hogy egyetemes dolgokról – is! – beszélünk kell. Szóval, azaz nem értek egyet, hogy csak az a jó színház, amelyik mindig aktuálpolitizál.



– Eddig az évad három új bemutatójáról beszélgettünk, ezeket láthatam a DESZKA Fesztiválon. De most valamennyi új, saját bemutatóokra gondolva kérdezem: a Vidnyánszky távozása után kialakult, vélhetően nem könnyű helyzetben (elég, ha a repertoár teljes lecserélésére és néhány meghatározó színész távozására utalok) volt egyáltalán lehetőségek koncepció mentén kialakítani az évad műsorát, vagy inkább arra indultak a premierok szervezésekor, amerre az éppen adott lehetőség kínálta?

G. P.: Hát nagyon későn tudtunk érdemben munkához látni...

R. A.: Éppen ma egy éve, március 28-án hirdette ki a közgyűlés az eredményt, hogy mi kapunk megbízást.

G. P.: Ennek ellenére azt gondolom, hogy a társulat létszámához képest nagyon sok bemutatónk volt,

az egész évadot hibáival, nehézségeivel együtt vállalhatjuk, és most már azt is ki merem jelteni, hogy a koncepciónk is kezd kirajzolódni.

– *Hány olyan igazi, saját premieretek volt, amelyek nem régi előadás felújítása vagy továbbjátszása, nem máshol készült kooperációban, és itt is lett bemutatója, nem vendéglőadás...*

G. P.: Az összes premierünk saját, igazi premier volt. Szinte semmit nem játszottunk az Attila repertoárjából...

R. A.: Az Absinth az tavalyi...

– *Az Elnémulást is vagy három éve láttam itt.*

G. P.: Igen, az Absinth tavalyi, az Elnémulás is régebbi, de azt csak most, egy-két előadásra újítottuk fel. Elenyésző számban játszottuk mindkettőt, tehát gyakorlatilag egy teljesen új évadot építettünk fel.

– *Csináljunk egy kasszát, említsük meg valamennyi bemutatót!*

G. P.: *A víg özvegy, Hét randi, Bors néni, Régimódi történet, Novemberi éj, Don Perlimplín/Don Cristóbal, Légy jó mindhalálig, Nabucco, Artúr, a cipőhorgász, Shirley Valentine, Első szerelem, Antigone,* és még ezután következik a *Iokaszté királyné*. Ezen kívül még volt kilenc költői estünk.

– *Ez igen szép lista. Mennyire volt sokkos a helyzet? A Vidnyánszky-éra darabjait mind kijátszottátok már, vagy még műsoron volna néhány előadás, ha lehetséges az egyeztetés az elszerződött színészekkel?*

G. P.: Elsősorban kijátszottuk őket, persze számít az egyeztetés nehézsége, de szellemi-művészi értelemben is új szituációba kerültünk. Ebben az esetben szerencsésebb, ha rögtön megpróbáljuk a saját struktúránkat kialakítani.

R. A.: Merthogy a színészek, akik elmentek, szintén valami újba kezdtek, és ők ott vannak benne éjjel-nappal...

G. P.: És félreérthető helyzet lenne, ha mi is játszani akarnánk azokat a darabokat, melyeket Attila továbbvitt a Nemzetibe. Nem. Itt most egy markánsan új történet kezdődik. Attilát az egyik legjobb és legfontosabb magyarországi színházcsinálónak tartom. A mi történetünk természetesen valamilyen módon és mértékben folytatása az ő gondolkodásának, de nem úgy, hogy tovább is játsszuk néhány előadását.

– *Részletezzétek egy kicsit, hogy mit jelent ez: Vidnyánszkyhoz képest markánsan új történet kezdődik...*

G. P.: Attila ittléte az ő rendezői színházának a lenyomata volt. A rendezések jelentős részét ő jegyezte, ez egy markáns lenyomat volt a repertoáron. Neki is van egy határozott elképzelése a színházról, és arról is, hogy itt ebbe mi minden fér bele. Mi egy kicsit kitégítettük a „mi fér bele” kategóriáját. A minőséget nem akarjuk lejjebb adni, de műfajilag szeretnénk színesíteni a palettát.

– *Visszautalva az évad premierjeire, mondjatok konkrét példákat a paletta színesítésére.*

G. P.: Már az évad első felében bemutattunk egy operettet és egy musicalt. Valamint egy klasszikus Szabó Magda-rendezést, a *Régimódi történetet*...

– *Szabó Magda miért nem volt Vidnyánszky idején?*

R. A.: De volt. Például *A macskák szerdájá*. De nála is volt például Molnár Ferenc-*Olympia*. Meg musical is:

a *Valahol Európában*. A hét év alatt mindenféle előadás volt: *Csárdáskirálynő, Mágna Miska*...

– *Meg Lúdas Matyi, Hány János, János vitéz*...

R. A.: Szerintem Attila is igyekezett megszólítani minden közönségréteget. De őt művészként nem igazán érdekelte a polgári színjátszás, megadta a lehetőséget a közönségnek és a színészeknek is, hogy találkozzanak ezekkel a darabokkal, de mintha ő személyesen már túllépett volna az ilyen színházon...

G. P.: Voltak azok a darabok, melyeket említettél, de szinte mindegyik a Vidnyánszky-éra első három-négy évében. Mert eleinte ő is kísérletezett, megnézte, hogy működnek a színházban ezek az előadások. Senki sem úgy kezdi el az igazgatást, hogy van egy elképzelése, és azt tűzön-vízen keresztül megvalósítja. Mindenki alakítja menet közben az elképzeléseit, aki azt mondja, hogy minden pikk-pakk úgy ment, ahogy előre elképzelt, az szerintem nem mond igazat. De megnézhetjük azt is, hogy az Alföldi Róbert-féle Nemzeti Színház hogyan alakult az öt év alatt azzá, ami lett. Mi is jelenleg a helyünket keressük a történetünkben, nagyon későn kezdhettünk neki az első évadunknak, és nagyon nagyot vállaltunk. Mert a markáns pontokat szeretnénk hamar rögzíteni, és nyilván vannak és lesznek olyan választásaink, melyekkel melléfogunk. De nem óriási baklövésekre gondolok. Például most, az évad vége felé már elmondhatjuk, hogy húsz-harminc százalékkal növekedett a bérleteseink száma...

– *Ez már a Vidnyánszkyhoz képest markánsan új szellemi szituációnak köszönhető?*

R. A.: Félek, mást értünk a markánsan új szellemiségen. Amit ő fontosnak tartott, hogy „hagyomány, korszerűség, nemzetköziség”, azt mi is ugyanúgy fontosnak tartjuk, tehát nem ezzel szemben határozzuk meg magunkat. Talán leginkább karakterbeli különbségek vannak köztünk.

G. P.: De ne rejtjük véka alá, hogy a közönség most úgy érzi, „visszahoztuk” az operettet, a musicalt, mert ez a két klasszikus szórakoztató műfaj az elmúlt években már nem volt markánsan jelen. A közönség részéről most nagy a bizalom irántunk, kitartott a Wyspiański- és a Beckett-bemutatón is, pedig főleg az előbbi előadás igen nehéz, és eléggé hasonlít is Attila színházi nyelvéhez.

– *Jól érzékelem, hogy ti visszahoztátok az egyértelműen könnyedebb, szórakoztató műfajokat, teret engedtek az úgynevezett polgári színjátszásnak (lásd Régimódi történet), mindeközben keresitek a saját progresszív színházi nyelveket, és így összességében színesebb palettát, sokszínűbb választékot nyújtotok a közönségnek?*

G. P.: Nehéz ezt így röviden megfogalmazni. Akár hogy is van, azt nem tagadhatom, hogy ha nekünk is sikerül egy progresszív, nagy formátumú színházat csinálnunk, amelyet Attila itt hét év alatt csinált, akkor nagyon boldog lennék. Amikor egy markáns alkotó elmegy valahonnan, nagyon nehéz utána egy másik víziót bepakolni a helyére. De túl az évad felén úgy látom, ahogy a Vidnyánszky utáni társulat kezd kibontakozni, már látszik, hogy működik az új vízió, ami ezúttal nem egy emberre, hanem egy csapatra épül.

R. A.: Ez egy nagy kísérlet. Mert ha szabad nekem is kérdeznem, megkérdezném tőled, hogy te tudsz-e

a színháztörténetben olyan esetről, amikor egy társulat nem egy nagy mester körül lett naggyá? Van-e vajon a színházi világban olyan csapat, amelyik önerőből, meghatározó mester nélkül képes nagy művészi erőt felmutatni? Én hiába kutatok az agyamban, úgy emlékszem, hogy minden nagyobb színházi porta egy ember körül alakult ki. Mi azt szeretnénk, hogy domináns vezér nélkül (én nem gondolom magam annak) a csapat ereje mutakozzon meg. Szerintetek létezik ilyen?

G. P.: Szerintem igen. Kell, hogy az alkotóközösségeknek legyenek vezetőik, de a csapatot lehet úgy karbantartani, hogy mindig magas szinten rá tudjon hangolódni egy-egy kívülről érkező alkotóra.

– *Lehet, hogy ez a jövő útja, mert az igények nagyon megnöttek, egyre több helyen szeretnék minden szempontból jó színházat működtetni (és/vagy minden várákozásnak megfelelni), és egyszerűen nincs annyi „nagy bölény”. Nem tud annyi kitermelődni. Legutóbb talán Miskolcon láthattam bele egy kicsit hasonló gondolkodásba, Kiss Csabának is egyfajta közösségben próbálnak meg eljutni a közös bölcsességhez.*

G. P.: Szerintem a társulati tagoknak autonóm művészekké kell válniuk. A nagy rendezők irányította nagy korszakokkal mindenhol az a baj, hogy egyszer csak elmúlnak. A legnagyobb rendezők is életükben igazán nagy előadást úgy négyet-ötöt tudnak rendezni, ha ez megtörtént, lassan kezd széthullani körülöttük minden. Lehet, hogy aztán ebből kinőnek jó dolgok, de mindenképpen a hanyatlás után kell újra előről kezdeni mindent. Egyébként a nagy korszakok szerintem úgy alakulnak ki, hogy tehetséges emberek ki tudják maguk körül alakítani azt a környezetet, amelyben lesz idejük alkotni. A legendás, nagy előadások java hat-nyolc hónap vagy két év alatt készült el. Szerintem a fő kérdés az, hogy a mostani tehetséges alkotók miért nem tudnak kiteljesedni, miért nem kezdődnek el manapság nagy korszakok. A válaszom: mert nincs rá idő. Ezért vagy azért, alkotásra nem jut elég idő. Meggyőződésem, hogy a mi kísérletünk is azon áll vagy bukik, hogy sikerül-e a rendszeren belül „az időt tágitani”, azaz elegendő időt juttatni az alkotásra. Szerintem itt járnak közöttünk azok az emberek, akikből lehetnének nagy, korszakos alkotók, csak nincs rá idejük. Shonnan nem tudnak az alkotói folyamatra megfelelő mennyiségű időt szerezni.

R. A.: Igen, Péter, de amikor időről beszélsz, nemcsak arra az időre kell gondolni, amit egy rendezőnek adhatsz, hanem a társulatnak is időre van szüksége ahhoz, hogy összeérjen. Nézd meg, hogy éppen Attila hány éve dolgozik együtt a meghatározó színészeivel, és azok mennyire tudnak együttműködni. Én megtapasztaltam, hogy miből mit tudnak csinálni, és ez nagyszerű tapasztalás volt. Most mi ugyanott tartunk, mint amikor Attila idejött, és minimum három csapatból kellett egy társulatot összekovácsolnia. Neki sem ment könnyen. Mert olyanok is voltak-vannak, akiknek csóllátásuk van, lecövekelnek, és nem hajlandók egy tapodtat sem előrelépni.

– *A rendezőknek időre, a csapatnak meg tehetséges rendezőkre van szüksége. Tervezték-e egy állandó külsős vagy belső rendezői kart kialakítani?*

G. P.: Kidolgozott koncepciónk nincs arra, hogy konkrétan kiket hívjunk meg rendezni. A csapatból és abból indulunk ki, hogy milyen darabot szeretnénk bemutatni. Tehát például Mezei Kingát nem azért hívtuk meg a *Novemberi éj* rendezésére, mert jó személyes kapcsolatot ápolok vele, hanem mert ahogy elolvastam a darabot, rögtön meg voltam győződve, hogy ezt Kinga tudja a legjobban megfogni. Nem mondhatok neveket, mert még a társulatnak sem hirdettük ki a következő évadot, de tárgyalok rendezőkkel, köztük olyannal is, akivel már négy éve beszélgetünk arról, hogyan kéne megrendezni egy darabot.

– *Nem hagyhatjuk ki a DESZKA-t, részint mert éppen most is zajlik, és Anna pályázatából is kiderül: a tervek szerint a jövőben is a Csokonai Színház „része lesz”. Miért fontos ez nektek?*

R. A.: Színházvezetőként nekem nagyon fontos, hogy a fesztivál számomra is lehetőséget nyújt kitekintésre, de ez „önző” szempont. Ennél fontosabb, hogy a debreceni közönség egy része is kitekintéshez juthat, amelynek révén esetleg el tudják helyezni a színházukat, színházfelfogásukat. Az lenne jó, ha a DESZKA Fesztivál nemcsak a színházé, a szakmáé volna. Sajnos jelenleg nem özönlének a fiatalok az egyetemről, pedig az lenne jó, ha már az előzetes jelzésekkel tudnánk, hogy egy-egy előadást nem elég egyszer eljátszanunk, mert olyan sokan jelentkeznek be rá.

– *Korábban pezsgőbb volt a DESZKA Fesztivál. Több húzónév volt, több országos hírű fővárosi művészszínház érkezett, néhány előadásra alig lehetett bejutni, a csilláron is lógtak. Mért lett szerényebb a fesztivál?*

G. P.: Mert az elmúlt évadban kevesen nyúltak kortárs darabhoz úgy, hogy jó előadás is szülessen belőle. Ebbe beleértem a jelentős fővárosi művészszínházak kínálatát is. Nem találtam Budapesten több olyan jó előadást, mint például *A nagy füzet* a Fortétól, a *Titkaink* a Pintér Béla Társulattól, vagy mint a sepsiszentgyörgyi *Akárki*.

R. A.: Ehhez azért az is hozzátartozik, hogy szélesebb kitekintést akartunk nyerni, ezért is érkezett most több előadás Erdélyből és a Délvidékről.

G. P.: Ez igaz, de az is tény, hogy mi nem úgy válogatunk, ahogy például a POSZT-ra válogatnak. Tudom, az rendkívül nehéz feladat, nagy felelősség, de a POSZT jelenleg nem segít a magyarországi színházi helyzeten, mert rangsorol. Ha olyan fesztivált szervezel, amelyik rangsorol, ott óhatatlanul beindul mindenféle szakmai, politikai lobbis, és állandóan jelen lesznek az ideológiai kérdések, különböző érdekek fognak egymásnak feszülni. A DESZKA-nak az erőssége ezzel szemben az, hogy itt nincs szükség lobbira, egymásnak feszülésre, mert ez egy szemle. Ide tényleg csak azért kerül előadás, mert újító szemléletű, vagy mert figyelemre méltóan nyúlt kortárs darabhoz. És az egyetlen tét a másnapi szakmai beszélgetés, hogy ott mi hangzik el – és ott tényleg csak színházról esik szó. Idén is ízekre szedtek előadásokat, de ideológiáról, politikáról egyszer sem esett szó.

– *Ezt én is aláírom. De a felolvasó színházi kínálatot is halványabbnak éreztem. És ráadásul volt köztük már többször publikált írás is. Ennek mi az oka?*

G. P.: Ebben igazad van. A Művészeti Műhely ezeket a darabokat válogatta ki, tudatosan nem a *mainstream*ből akartak válogatni, hogy ezzel is egy külön kitekintésre nyújtsanak lehetőséget. A nevesebb, ismertebb drámaírók a DESZKA egyéb produkcióiban, előadásokban jelentek meg. A felolvasó színházi szerzők másfelől közelítik meg a jelenségeket, voltak is olyan kritikák, hogy az egyik szöveg túl filozófiai, a másik túl irodalmi, de az elemzésük mindenképpen tanulságos. De az is igaz, hogy a felolvasások szervezésére ezúttal kevesebb energia jutott, és az előzetes szelekciót is lehetne fejleszteni.

– *Viszont idén először a drámaírók és színházak kerekasztala kibővült mozgásszínházi produkciókkal. Régi mű-*

vészkollégáidat hívtad meg két produkcióval: Bicskei Istvánt, Döbrei Dénest és Nagy Józsefet. Miért éppen őket?

G. P.: Abszolút és csakis koncepcionális okok miatt. Vita előzte meg a meghívásukat, de a fellépésük után nagyon sok, különböző színházi területekről érkezett ember megnyugtató azzal, hogy igenis az ilyen előadásoknak helyük van a kortárs drámafesztiválon. És nagyon tartalmas, szép elemzéseket hallhattunk a szakmai beszélgetésen ezekről a művekről. Nagy József *Wilhelm-dalok* című munkájában igen sok a szöveg, igaz, ezek Tolnai Ottó-versek, de különleges színházi előadás születik belőlük.

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE: KUTSZEGI CSABA

„Miért olyan nagy dolog, ha egy színész mozog?”

BESZÉLGETÉS HORVÁTH CSABÁVAL

– *El tudnál még táncolni valamilyen autentikus férfitanót, mondjuk, egy kalotaszegi legényest? Nem fejből természetesen, hanem fejből.*

– Persze. Nyilván kéne gyakorolni, de egyébként menne. A néptánc olyan dolog, hogy ha az ember megtanulja, és olyan sokat és olyan intenzitással foglalkozik vele, ahogy annak idején én is, akkor az megmarad egy életre. Talán már nem lenne annyira stílusos, hiszen ehhez is kell a kondíció és a gyakorlás, mint bármi máshoz, de el tudnék táncolni szinte bármit.

– *A Balettintézet néptánc tagozata után öt évig a Honvéd Együttes szólistája voltál, majd a TranzDanz tagjaként máris a kortárs közegben találtad magad. Miért szaktítottál a hagyományos néptáncra?*

– F fiatal voltam, kíváncsi, és ki akartam próbálni új, ismeretlen dolgokat. A nagyegyütteses életforma egy kötött rendszer volt, ahol még nyáron is naponta le kellett nyomni a MOM-ban az aktuális néptáncműsort a turistáknak, ha pedig külföldre utaztunk, operettekbe kellett beállnunk. Ezeknél lényegesen izgalmasabbak voltak a táncszínházi előadások, de egy idő után már többre vágytam. Azt viszont soha nem gondoltam, hogy akkor nekem most az a jövőm, hogy világ életemben néptáncos leszek, és innen megyek majd nyugdíjba. Megismerkedtem Kovács Gerzson Péterrel, aki elhívott a TranzDanzba, én pedig igent mondtam. Ez 1992-ben volt, azóta ezen a területen dolgozom.

– *A Honvédban már kacsingattál a koreografálás felé, vagy ott nem is nyílt erre lehetőség?*

– Voltak kezdeményezések, és én magam is éreztem, hogy szívesen kipróbálnék dolgokat, de a Honvédban még nem csináltam semmit. Pár évvel később debütáltam csak egy párossal, az volt a címe, hogy *Duál*. Ez volt az első koreográfusi próbálkozásom.

– *Nem a Duhaj? Most megleptél, mert a neved mellett mindenhol a Duhaj szerepel első koreográfiként.*

– Pedig a *Duál* volt az első. Mondjuk, nem élt meg sok előadást, de akik látták, szerették. Izgalmas munka volt. Eszkimókántálásra készítettem egy duettet Bakos Gabival, és ez már nem is a TranzDanz farvizén ment, hanem egy negyvenperces önálló est volt a MU Színházban. A *Duhaj* azon az estén szerepelt a *Ringató*val együtt, ami szerintem a legerősebb bemutatónk volt a Sámán Színházzal, és amit annak idején a Székely Gábor-féle Új Színház is befogadott. Ezt a darabot, ha fogalmazhatok így, már az én múltamból jövő figurák táncolták, Gantner István, Szilvási Károly és Szűcs Elemér, akik ugyanabból a néptáncos közegből kerültek ki, ahonnan én is.

– *A Sámán Színházhoz képest a Közép-Európa Táncszínház (KET) később már komoly társulati felállásnak tűnhetett. Meglepődtél, amikor Szögi Csaba felkért művészeti vezetőnek?*

– Nem lepődtem meg, mert addigra már beépültem a csapatba, de nagyon örültem neki. Szögi 1998-

ban hívott először a KET-hez, akkor készült a *Tűzgrás*. Amikor rá egy évre felajánlotta a társulat művészeti vezetését, már lendületben voltam. Én a mai napig tartom azt a jó szokásomat, hogy ha elkészülök egy előadással, akkor a premier után is foglalkozom vele, dolgozom rajta. Ez így történt a Közép-Európa Táncszínháznál is. Szögi a *Tűzgrás* után rögtön szólt, hogy csináljak egy másik darabot is, így a következő évtől már kettőt felügyeltem. Tehát amikor felkért, és én visszakérdeztem, hogy akkor mi lenne a feladat, az volt a válasz, hogy az, amit most is csinálsz. Ez pedig egyáltalán nem esett nehezemre.

– *Hogyan látod belülről ezt a nyolc-éves időszakot?*

– A KET-es időszak vége felé annyira már nem érdekelt, hogy a néptáncból valami más, de műfaj közeli rituálét, rituális színházat teremtsék, hiszen ebben azért már voltak komoly elődök. Viszont Györgyfalvai Katalinnak, aki ugyan nem a rítus, hanem a költészet és a zene felől közelített a néptánc-hoz, nagy tisztelője vagyok, rengeteget tanultam tőle. Engem egyrészt a színházi dramaturgia, másrészt a zenei dramaturgia vonzott. E két elképzelés mentén készítettem az előadásokat, egyiket a másik után, ami a pályám eddigi legintenzívebb időszaka volt. Éjjel-nappal meló. Ez persze most sincs másképp, de a rutin és tapasztalat ma már sok zsákutcás kísérlettől megkímél.

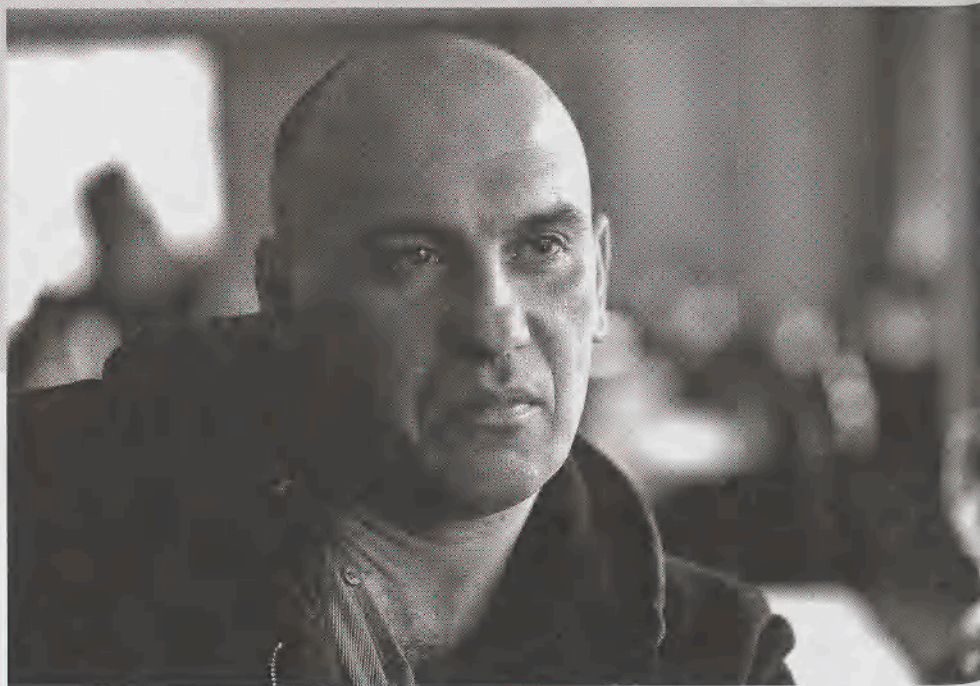
– *Nem volt benned félsz, hogy ha nyitasz más mozgásformák felé, már nem leszel olyan magabiztos?*

– Ez valahogy adta magát. Az elején még nagyon felismerhetően a néptáncból eredt a mozgásvilág, aztán amikor elkezdtem a KET művészeti vezetését, előadásoktól függetlenül kialakult egy nagyon szigorú, nagyon rendszeres tréningünk, amit mindig én tartottam. Ezek a tréningeken megállás nélkül szólt a zene, és csak gyúrtuk, gyúrtuk a mozgást kifulladásig. Néha már a táncosok szóltak, hogy négy órája bent vagyunk a próbateremben.

– *Előjátsoztál valamit?*

– Nem. Ott találtam ki mindent, abban a pillanatban, zenei hatás alatt. A többiek követtek, s ami be-

lőlem kijött, az határozta meg a stílust. Volt persze egy felépítése a tréningnek, bemelegítés satöbbi, de aztán elkezdtem ilyen végeláthatatlan folyondár sorozatokat csinálni, amiből két-három hónap után másfél-két óras lazán összefüggő mozgásanyagok születtek, és ez tulajdonképpen már egy új előadás vázát is jelentette. Radikálisan bele kellett nyúlni ugyan, de már ott volt a kezünkben. Már tudtuk, hogy mink van, miből lehet építkezni. Ami létrejött, egyszerre volt zsigeri, ösztönös, de tudatos is. Mert biztos, hogy elhelyeztem benne olyan ellenpontokat, amelyek kijöttek belőlem. Ha például egy kombináció elindult balra, egy ponton váratlanul visszafordítottam, vagy forgás helyett csináltam egy megállást. De sosem dolgoztam a zene ellen, és sosem alkalmaztam öncélú kényszer a formán.



– *A szakma máig a Közép-Európa Táncszínház legizgalmasabb időszakaként tartja számon az általad jegyzett nyolc évet. Itt értél alkotóvá, sikeresek voltatok, 2005-ben mégis váltottál. Miért?*

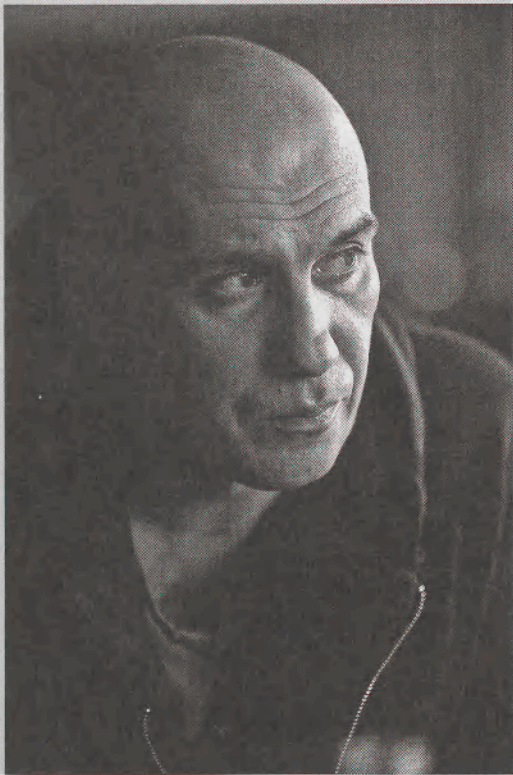
– Szűk volt már a tér, minden szempontból. Szellemileg és szó szerint is. Azt éreztem, hogy már nem tudunk továbblépni. Mindenki elégedett volt magával, hozzáteszem, a befektetett munka fényében joggal, csak én voltam az egyetlen, aki elégedetlenkedett. Az utolsó két évben megfordítottuk a színpadot is, mert már nem bírtam elviselni, hogy mindig ott vagyunk az árkádok alatt. Kezdték úgy érezni, hogy tele vagyunk korlátal. Nem akartam ügyeskedni, hímülni-hámolni, hogy mentsem a helyzetet, inkább úgy döntöttem, hogy elkezdek valami újat, előlről.

– *A kezdetben Fortedanse névre hallgató társulat első két darabjánál még a táncközpontúság dominált.*

– Ki akartam próbálni, hogy milyen profi balett-táncosokkal dolgozni, akik nagyon komoly minőséget képviselnek. Nyilván adta magát, hogy Ladányi Andrea vagy Lőrinc Kati mellé olyan operaházi táncosokat is bevonjak a munkába, mint Bajári Levente, Kozmér Alexandra vagy Kerényi Miklós Dávid. Két darab fémjelzi ezt az időszakot, az *qEchó* és *A testek felszínének esetleges állapotáról* című koreográfia, de szerintem idesorolható az utolsó „KET-es” premierünk, a *Forte* is, amelyet még a régi csapattal készítettünk.

– *Ekkor még nem hiányzott a szöveg, a verbalitás?*

– A Nagyvárosi ikonokban már használtam szöveget, megpróbáltam eldadogni valamit a színpadon, *A testek felszínében* meg Ladányinak volt egy beszédzavaros szólója, de olyan nagy készítememem nem volt. Viszont szívesen jártam be a Színművészetire, nézegettem a színinövendékek vizsgáit, és láttam, hogy milyen izgalmas dolgokat csinálnak. Rendesen



Schiller Kata felvételei

megfogott az a szellem, ami ott volt, pedig a színészek egészen más-képp gondolkodnak a testükről, mint a táncosok.

– Ez érdekes: a Fortedanse-nél még profi táncosokra vágytál, a Forte-nál viszont már az sem zavart, hogy részben civil testekkel dolgozol, mert egy másfajta színpadi hitelesség lebegett előtted. De ne rohanjunk annyira előre, hiszen 2006-ban Vidnyánszky Attila lehívott tánctagozat-vezetőnek a debreceni Csokonai Színházba.

– Lehívott, de tánctagozat végül is nem lett. Dolgom nemigen akadt, dolgozni viszont mindenképpen szerettem volna. A Főiskolán mi már kacsingattunk egymás felé az ekkor ideszereződött végzős színészosztály tagjaival, hiszen az övék volt az első olyan évfolyam, amelyet kifejezetten érdekelt a mozgás, mert Ladányi Andrea beoltotta őket. Nem feltétlenül technikailag, hanem gondolkodásmódban. És ekkor jött *A tavasz ébredése*, nevezetesen az, hogy készítitek egy előadást – velük, ezekkel a fiatalokkal. A szimpátia, azt hiszem, kölcsönös volt, és amikor egy döntéshelyzet elé kerülünk, akkor én tettem nekik egy ajánlatot, miután négyen úgy határoztak, hogy velem maradnak. Azóta is ők alkotják a társulatom magját: Földeáki Nóra, Andrassy Máté, Kádas József, Krisztik Csaba. Volt azért rizikója ennek a dolog-

nak, de szerintem most már nem bánják egy percig se. Talán a legnehezebb helyzetekben sem bánták soha. Mára pedig már annyira beérték művészileg, hogy azt hiszem, már csak itt, ezen a helyen látják a kiteljesedés lehetőségét is.

– Viharos körülmények között távoztatok Debrecenből.

– Vidnyánszky úgy gondolta, hogy farag egy társulatot, ahol ő az első számú vezető, ami nyilvánvaló, ha valaki igazgatói pozícióban van. Teremt egy stílust, szokást, rendszert, amit én tiszteletben tartottam ugyan, de nem tudtam minden pontjával szakmailag azonosulni. Ami lehetőséget kaptam, nem elégittem ki, s mivel nem állt fel a tánctagozat, már nem volt miért maradni. A fiatalok, akik velem tartottak, nem Vidnyánszky ellen, hanem mellettem akarták folytatni a munkát.

– Innentől kezdtetek el függetlenül, függetlenként dolgozni. Honnan jött, jön az a hihetetlen komplexitás utáni vágy, ami a Forte előadásait jellemzi?

– Ez egy nagyon izgalmas játék. Egyszerűen élvezet, mármint az arányokkal való bánásmód. Rákaptam, hogy foglalkozzam a szöveggel, mert érdekelt, hogy mit kezd a színész a hangjával, hogyan juttatható el az üzenet a nézőhöz, és ezt hogyan tudom a testi kifejezéssel párosítani. A tánc az én szememben valahogy megrekedt. Nyilván az ember nem tudja kizárni a trendeket, és nem is szabad, mert azok nem véletlenül vannak – bár sok olyan trend van, ami nem jelentős, és viszonylag kevés, ami határozott fordulatot hoz egy műfaj életében. Én mindenestre azt tapasztaltam, hogy van egy olyan trend a kortárs táncban, ami nagyon izgalmas, de tőlem valamiért mégis távol áll. Magamat erőszakolnám meg, ha bekapcsolódnék. Közben meg találkoztam ezekkel a gyerekekkel, akik nem táncosok, hanem színészek akartak lenni, és miközben dolgoztam velük, elkezdett érdekelni, hogy ők, színészként hogyan látják a testüket és annak lehetőségeit. Ami persze teljesen más, mint ahogy egy táncos látja, de szerintem legalább annyira izgalmas. Ugyanakkor úgy gondolom, hogy kicsit talán túl is van misztifikálva, amit csinálunk. Mert miért olyan nagy dolog, ha egy színész mozog? Lehetne természetes is, nem?

– Ezért sem szereted, ha a fizikai színház terminussal abajgatnak? Bár azt azért hozzáteszem, hogy a színház- és táncszétítikának mindig is feladata lesz, hogy a különböző irányzatokat értelmezze és körülhatárolja, hiszen ez a dolga.

– Ha feltétlenül kell műfaji meghatározás, és a színház fogalma önmagában nem elég, akkor legyen kortárs színház. Vagy alternatív színház, abban az esetben, ha meg tudjuk mondani, hogy minek az alternatívája. A fizikai színház kifejezést egyébként nagyon sokan félreértik, vagy félreértették az elmúlt években, és én is egy kicsit rosszul kommunikáltam. Mert azzal, hogy elkezdtem így meg úgy magyarázni, hogy ezért meg azért fizikai, attól még e kifejezés nem biztos, hogy jó és pontos arra, amit csinálunk. Egyébként akkor került pont ennek a kérdésnek a végére, amikor Ladányi Andrea javaslatára fizikai színházi koreográfus szakként akkreditálták ezt az oktatási területet a Színművészeti Intézményben. De ez végül mindegy is, a lényeg az lenne, hogy ezeket a kategóriákat nyitottan, képlekenyen kezeljük.

– Évekkel korábban úgy nyilatkoztál, hogy a színházi szakma szemében továbbra is a senki földjén vagytok. Érzékelsz ebben valami változást?

– Talán igen. Ehhez persze bizonyára kellett az az érési folyamat is, amin mi is keresztülmertünk. Amíg ezeknek a bizonyos arányoknak a játéka kezdett a helyére kerülni. Ma már én is tudom azt mondani, hogy hol nem kell szöveg, vagy nem kell mozgás egyáltalán. Ez elsősorban tényleg gyakorlás kérdése. Munkánk elismertetésében a fő érdem azonban a Színművészeti Egyetemé. Ezt meg is mondtam Ascher Tamásnak, amikor a fizikai színházi koreográfus szak öt évvel ezelőtt elindult, hiszen ez valamilyen módon legalizált is bennünket azzal, hogy intézményes háttérrel biztosított a munkáknak. Európában nincs még egy egyetem, ahol lenne ilyen szak, de Ascher végig mellettünk állt. Ennek ellenére iskolán belül azért kellett néhány év, és természetesen kellett az eredmények is, mint például a Toldi sikere, amíg elfogadtak bennünket.

– Maradjunk még egy kicsit ennél a témánál: az első fizikai színházi koreográfus osztály éppen most repül ki a Színművészeti Intézményből. Elégedett vagy?

– Maximálisan nem, de azért ez betudható annak, hogy ez az én részemről is a puding próbája volt. Volt egy elképzelésem, hogy mire van szükség, amit mindenképpen meg kell tanuljanak a hallgatók, azt viszont szinte mindvégig nyitva hagytuk, hogy kiből mi lesz. Mostanra persze tisztázódott már, hogy kiből milyen ambíciók vannak, ki merre veszi az irányt. A tanmenet sokfelé kitekintett. A kortárs tánc és a koreográfusi gyakorlat egy idő után fuzionált, emellett volt zeneelmélet és zenegyakorlat, azonkívül színháztörténet és színház-dramaturgia, tehát egy csomó olyan hagyományos elméleti tárgy, ami egyébként a rendező tanszéken is kötelező, hiszen ez azon belül egy szakirány. A hallgatók tanultak tánc- és filmtörténetet, filmkészítést, a harmadik évfolyamtól pedig egyre hangsúlyosabbá vált a gyakorlati képzés. Intenzív koreográfusi gyakorlatokon vettek részt, etűdöket készítettek, ami mindenki számára kötelező volt, ugyanúgy, mint a színészmesterség, nagyszerű tanárokkal. Visszatérve a kérdésre: elsősorban azért vagyok elégedett, mert jó a szellemiség. Értelmese és nyitottak a gyerekek, jó irányba vannak igényeik.

– *Tervezel még más területek felé is nyitni?*

– A képzőművészet felé mindenképpen, de a gyakorlatban is, nemcsak elméletben. Továbbá szorosabb együttműködést szeretnék más felsőoktatási intézményekkel is, ahogy ez létrejött például a Zeneakadémia alkalmazott zeneszerzői szakával, hiszen született és még születni is fog olyan előadás, ami két diák kollaborációján alapul.

– *Maradva az együttműködéseknel, de visszakanyarodva a Fortéhoz: rendezőként mennyiben kell kompromisszumot kötnöd, ha – mint például a József Attila Színház, a temesvári társulat vagy most a székesfehérvári Vörösmarty Színház esetében – kőszínházakkal dolgozol?*

– Kell, mert nemcsak a saját embereid vesznek körül, akikkel már fél szavakból is megértitek egymást, ráadásul sokszor csak menet közben derül ki egy csomó minden mindenkiről. Bármennyire igyekszik is az ember úgy nézni a színészeket, akikkel majd dolgozni fog, hogy minél többet megtudjon róluk, munka közben még sokat kell alakítani a dolgokon. Ez nehezebb ügy, viszont jó kihívás. Az arányérzéknek itt nemcsak olyan értelemben kell működnie, hogy ez most mennyire mozgásos vagy nem mozgásos darab, hanem úgy is, hogy valaki mennyire alkalmas a testnyelvre, hajlandó-e az ilyen jellegű munkának átadni magát. Mert ahány színész, annyi-féle hozzáállás. Vannak színészek, akik tiltakoznak az ellen, hogy ők a testüket használják. Bár ez szerintem inkább intelligencia, mint adottság kérdése. Egy ilyen helyzetben azonban muszáj alkalmazkodni hozzá, még ha nem is esik jól, mert mindig a lehető legelőnyösebb, legoptimálisabb dolgot kell kihozni a színpadon. Nem az van, hogy te megkövetelsz valamit, amit tűzön-vízen átviszel, az ilyenekből sikerednek ugyanis azok az öncélú előadások, amikor a színész ügyetlen, de azért csinál valamit, mert csinálnia kell.

– *Mikor válik el, hogy egy darab szöveg- vagy inkább mozgáscentrikus lesz?*

– Az dönti el, ahogy a jelenetek esetében is, hogy mennyire igényli a fizikalitást, a testtel, a fizikummal

való munkát. Vannak merev, statikus karakterek, akik a hagyományos karakterrajz szerint is statikusak. Egy helyben állnak, és nem mozdulnak sehová, mint, mondjuk, Oblomov. Ez most csak példaképp jutott eszembe, mert a figurában van egy olyan állandóság, ami nem mozdul, ha a fene fenét eszik, akkor sem. Más karakterek viszont nagyon nagy utat járnak be, akár saját magukon belül is, és ennek az útnak vannak bizonyos kiemelt, jellegzetes stációi, amelyek akár meg is egyezhetnek egy-egy szélsőséges érzelmi állapottal. Ilyenkor feltétlenül van mit kezdeni a testtel és a mozgással. Egy készülő előadás során általában azt nézem, hogy hol lehet vagy hol nem lehet a fizikummal, a mozgással erősíteni. Az meg, hogy szöveg közben, szöveg előtt vagy után kapcsolódik be a mozgás, már attól függ, hogy milyen az összkép, és hol tud mindez a legmarkánsabban megjelenni. Ez is aránykérdés. Balansjáték. De ez szerintem minden rendezőnél és koreográfusnál így van. Az ember megnéz egy klasszikus Kylián-koreográfiát, és máris látja az arányokat, és ettől volt fantasztikus Györgyfalvy Katalin is, mert ezeket az arányokat gyönyörűen ki tudta játszani a színpadon.

– *Hogyan választasz darabot, hiszen a Forte esetében a formabeli komplexitás miatt ez minden bizonnyal fokozott mérlegelést kíván?*

– Mindig másképp. Egyrészt sokat olvasok, vagy valaki felhívja a figyelmemet valamire, miközben természetesen én is nyitott szemmel járok, és lesem, hogy mi az, ami inspirál a világból, a jelenből, és akkor keresek hozzá valami irodalmi alapanyagot. Meg ahogy mondd: igyekszem olyan darabokat választani, amelyekbe belelátom azt a színházi nyelvet, amelyet művelünk. Mert azért nem minden működik a gyakorlatban. Legyen bármilyen jó a darab, ha olvasás közben nem inspirál úgy, hogy látom benne a saját világunkat, akkor inkább azt mondom, hogy nem rendezem meg.

– *Volt már úgy, hogy később azt érezted, megerőszakoltad a művet?*

– Igen. Például az *Éjjeli menedékhely* esetén a József Attila Színházban. Az rossz választás volt. Illetve maga a darab nem volt rossz választás, csak nem így kellett volna megcsinálni. Kaptam egy listát, hogy miből választhatok, és még ez tűnt a legizgalmasabbnak, csak abba nem gondoltam bele, hogy menni fog-e a gyakorlatban. Ott például erőszakoltam egy csomó mindent, olyat is, amit nem kellett volna. Volt benne sok szép, értékes részlet, de összességében nem volt sikerült előadás.

– *En említénék még egyet, ha nem haragszol. Az Isteni vidékek a Trafóban.*

– Igen, bár szerintem voltak benne izgalmas dolgok. De tévedtem, így igaz. Platón-dialógusokkal próbálkoztam, ahol a szövegeknek kevésbé a tartalma, inkább az akusztikai stílusa érdekelt. Volt annál a darabnál egy furcsa világvége-érzésünk. Kemény munka volt, bár valójában ujjgyakorlatnak szántam.

– *Akkor most monddj, légy szíves, öt meghatározó előadást a Forte repertoárjából! Én is összeírtam ötöt, meglátjuk, egyezünk-e.*

– Nehéz, mert minél távolabb kerülök az előadásoktól, annál kritikusabban szemlélem őket. De *A tavasz*

ébredése például meghatározó előadás volt, annak ellenére, hogy ma már biztos másképp rendezném meg. És persze ki nem hagynám a legutóbbi kettőt: A nagy füzetet és az Irtást.

– Eddig *stimmel*. Még kettőt mondhatasz!

– ...

– *Segíthetek?* Godot-ra várva?

– Hát persze, a *Godot*. Nem véletlenül vettük most elő, hogy van lehetőségünk játszani a Szkénében. Újra átdolgoztuk az egészet, de annak idején szerintem méltatlan fogadtatása volt. Meg a *Kalevala* is egyébként...

– ...szintén felírtam. *Érdekesmód* egyezünk. *De lépünk is tovább: rendezésidben soha nem szoktál aktualizálni, utolsó két darabválasztásod, A nagy füzet és az Irtás viszont már önmagában is aktuális. Nem féltél Agota Kristof kisregényétől? Tömör, szikár, jelzők nélküli, kegyetlen szöveg – és nem kevésbé kegyetlen vagy inkább kegyetlenül kijózanító történet.*

– Pont ez a redukáltság inspirált. Csodáltam, hogy hogyan lehet egy ilyen szívszorító történetet ennyire szigorúan és fegyelmezetten elmondani. Az irodalmi mű maga ráadásul nagyon masszív szerkezet. Először volt egy pici hezitálás bennem, mert a mű valahol a realizmus és az absztrakció határmezsgyéjén táncol, és arra gondoltam, hogy mi lenne, ha a látványvilág, a díszlet a realizmus felé hajlana, az előadói stílust azonban a totális absztrakció felé tolnánk. De ezt aztán hamar elvettem, és amikor újraolvastam a regényt, akkor beugrottak a szerves anyagok, a zöldségek és egyebek, és nemcsak azért, mert vidéki környezetben játszódik a történet, hanem mert e háborús regénynek az egyik legerőteljesebb motívuma a hiány. Az élelem hiánya. A nincstelenség. És innen jött az elképzelés, hogy akkor a hiányt jelenítsük meg képileg, és csináljunk vele mindent, csak azt ne, amire való. Vagyis lényegében a hiányból építsük fel magát az előadást. De ha megfigyelted, a zöldségek és a tészta mellett gyümölcs nincs a színpadon, mert az már egy édes íz. Tehát egyáltalán nem mindegy, hogy mit látsz. Mert amit látsz, annak rögtön érzed az ízét is.

– A nagy füzet kiválóan alkalmas arra, hogy aktualizálás nélkül is áthallásos legyen, hisz témája az örök emberi gyarlóság és a túlélési stratégiák, amik nem korokhoz kötődnek, hanem magához az emberhez. Ezen áthallások közül a te rendezésedben mintha mégis a menni vagy maradni kérdés rajzolódna ki a legélesebben.

– A nagy füzet egyszerre lehet magyar történet, de közben egyetemes is. Egyszerre lehet konkrét és fikatív a helye és az ideje. Különös, és egyben megfoghatatlan az az azonosság, és annak a pszichológiája is, ami a főszereplő ikerpárt jellemzi. Egyformák, mint két tojás, de mégis kell, hogy legyen bennük valami kontraszt is. A menni vagy maradni kérdése pedig leginkább abban a vonatkozásban érdekelt, hogy mint művész mi a teendő. Ha az ember rátalál egy inspiratív anyagra, mindenképpen megpróbálja a számára fontos kérdéseket is megtalálni benne. Én ezt találtam meg önmagammal kapcsolatban. Menni vagy marad-

ni? Kinek mi adatik meg? Hová születik egy művész, hol éli le az életét?

– *Megfordult a fejedben valaha is, hogy elhagyd az országot?*

– Régebben gondolkodtam rajta, de nem volt rá lehetőségem, annak ellenére sem, hogy viszonylag sokat dolgoztam külföldön. És valószínűleg nem is mennék el. Bármilyen rossz a helyzet olykor, de nem mennék el. Az a vágyam viszont megmaradt, hogy amit csinálók, azt lássák, láthassák a világ különböző pontjain.

– *A menni vagy maradni problematikája Helen Edmundson Irtásában már nem kérdés: azaz menni, menekülni kell, ha más származású vagy – történetesen ír, és nem angol –, különben az életeddel fizetsz.*

– Lám, mennyire magunkra ismerünk egy több száz éves történetből, és nem is kell, hogy itt játszódjon. Ha nem jó a világ, mert az ember nem jó – az nem nemzeti sajátosság. A történelem ismétli önmagát, meg persze sok mindent el is hallgat. Mert ezt a részét az angol történelemnek az angol oktatási rendszer igencsak elhallgatja, mint tájékozódtam. És hát legyünk őszinték, az identitás, a nyelv, az egymás mellett élés kérdése mikor, mely korban nem volt aktuális? Amikor a hódítók letaroltak földrészeket, kultúrákat, nyelveket, nem ugyanez történt? Mi is ezt műveljük, meg velünk is ezt művelik. Ez elég nagy örület. Elhangzik egy mondat az *Irtásban*, az előadás egyik kulcsmondata, Madeleine mondja, amikor Pierce-szel vitatkozik: „Ez az egy életünk van, és nem hagyom, hogy a gyűlölet súlya alatt elsorvadjon.”

– *Mindkét regény éles, húsba vágó kérdéseket feszeget, melyek nem igazán illeszkednek a politikai haszonlesésből manapság propagált „remény színháza” sodorba.*

– Én meg azt mondom, hogy ez az igazi remény színháza, mert ha minőségi és jó színházat csinálunk, akkor ez úgy hat az emberek érzékenységére, elméjére és szívére, hogy a világ jobba tud válni általa. Abszolút életigenlő mind a két előadás. Az nem elég, hogy felrakunk látványos képeket a színpadra, és várjuk, hogy hasson. Az még se nem absztrakció, se nem költői színház, se nem merész, bátor vagy provokatív színház. Amikor valaki ideológiák mentén akar színházat csinálni, az előbb-utóbb megfeneklék. Főleg akkor, amikor ez azzal párosul, hogy nem folyik a háttérben komoly színházi műhelymunka. Mert azt látom, hogy itt nincs gyakorlás – itt kinyilatkoztatás van. Ahogy Pilinszky is írta valahol, akinek költészete számomra az egyik legmagasabb rangú a magyar irodalomban, hogy ha a művészet a lényegi kérdések feltevéséig eljut, és azokat megfelelő formába tudja önteni, akkor már elérte célját és küldetését. Ha valaki politikai ideológiák mentén csinál színházat, vagy éppen propagandaszínházat csinál, igazán mély dolog soha nem fog kikerekedni belőle.

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE: KRÁLL CSABA



A kételkedő színházról

BESZÉLGETÉS JÉRÔME BELLEL

A francia koreográfus, Jérôme Bel neve ma már egyet jelent a provokációval: darabjaival alapjaiban megrengeti és kikezdi a színházról és táncról alkotott nézeteinket. A magyar közönség legutóbb az anti-dance előadásként elhíresült *The Show Must Go On* című produkcióját láthatta a Trafó Kortárs Művészetek Házában. Ennek kapcsán beszélgettünk Bellel a határok feszegetéséről, a hiány és a jelenlét ellentétpárjáról, a kételkedés szükségességéről és a hatalom kérdéseiről, azaz magáról az életről.

– A kortárs tánc szemtelen gondolkodójaként [philosophe] és provokátoraként [provocateur] tartanak számon, munkáid pedig rengeteg fiatal művészt inspiráltak. A fiatalkori énedre kik voltak nagy hatással?

– Kíváncsiságomból adódóan nagyon hosszúra nyúl a lista; az irodalomtól kezdve a képzőművészetten át egészen a filmig szinte minden művészeti ág felé érdeklődéssel fordultam, így többek között olyan alkotók, mint Samuel Beckett, James Joyce, Roland Barthes, Michael Foucault, Merce Cunningham, Trisha Brown, Jean-Luc Godard és John Cage hatottak rám inspirálóan. A mai napig sokkal inkább foglalkoztat Wilson színháza, Proust művei vagy Duchamp munkái, mint maga a tánc: ami igazán érdekel, az az, hogy mire képes a művészet, miben rejlik az ereje.

Provokálni pedig jó dolog – Pina Bausch is provokátornak számított a maga idejében, a nézők felháborodva távoztak az előadásai után, melyek számomra tökéletesek és lenyűgözőek voltak. A határok feszegetésével új élmények és tapasztalatok teremtésére töreksem. Ha a világ maga lenne a paradicsom, és mindenki boldogan élne, talán elfogadható lenne, hogy nem keresünk új utakat és megoldásokat. Amíg azonban ez a helyzet nem áll fenn, feszegetni kell a határokat, hogy jobban megértsük önmagunkat és a világot.

– Táncosnak tanultál, mégis koreográfusként dolgozol...

– Először színész akartam lenni, de lustaságomnak köszönhetően kirúgtak a kurzusról. A tánc azonban hihetetlenül könnyen ment, a tanárok azonnal belém szerettek. Mondhatni, ezért lettem táncos, pedig lehettem volna más is. Manapság elsősorban művészként tekintenek rám, hívnak múzeumokba, színházakba és koncerttermekbe is dolgozni.

– Filozófiát és tánc történetet tanultál, mert – ahogy egy korábbi interjúdban nyilatkoztál – úgy érezted, ez az egyetlen út, hogy koreográfussá válhass. Az alkotók többségével ellentétben nem a gyakorlatra, hanem a művészet elméleti oldalára helyezted a hangsúlyt.

– Igen, mert nem értek egyet azzal a romantikus felfogással, hogy a művész magányos gondolkodó, aki a körülötte lévő dolgokról tudomást sem véve alkot. A színház-, a filozófia- vagy a művészettörténet tanulmányozása segít a világ megértésében, a politikai, gazdasági vagy a gender- és queer-elméletek pedig gon-

dolkodásra készítetnek. Az embernek széles körű tudásra van szüksége, hogy megértse, mi is zajlik körülötte. Természetesen mindenki másban hisz – én a tudásban.

– A különböző filozófiai elméletek mellett kortárs képzőművészeti koncepciókat is tükröznek az előadásaid.

– Kíváncsi voltam például arra, hogyan jelenhet meg a ready-made a táncban: a nézőket ugyanúgy sokkolta a *Makarena* című dal a *The Show Must Go On* című táncelőadásunkban, mint a Duchamp által kiállított vécékagyló a múzeumi látogatókat. A *Makarena*-tánc önmagában nevetséges, színpadon előadva mégis érdekessé válik azáltal, hogy mindenki ismeri a lépéseit, de senki nem képes ugyanúgy csinálni; óráig lehetne nézni a különbségeket a táncosok mozdulatai között. A *Makarena* című dal mint ready-made arra készíti a közönséget, hogy megkérdőjelezze önnön pozícióját, hogy változtasson befogadói hozzáállásán, és hogy elgondolkozzon a színház és a tánc fogalmán.

– Az előadáscímeid egytől egyig ironikusak: a *Name given by the author valójában a cím definíciója*, a *Last performance pedig korántsem az utolsó előadásod volt. Úgy tűnik, hogy nálad központi szerepet tölt be a nyelv és a vele való játék.*

– Koreográfusként arra vagyok hivatott, hogy a testbeszédem keresztül fejezzem ki magam, engem azonban a kommunikáció nyelvi formái is foglalkoztatnak. A verbalitás és a testbeszéd közti feszültséggel játszom. Van, amikor a tánc kap főszerepet, például a *Disabled Theatre* című produkcióban, ahol a szellemileg sérült emberek gondolkodásmódját és a világban betöltött szerepüket a beszéd helyett inkább a mozgás tudta kifejezésre juttatni. Egy profi táncos esetében azonban a tánc könnyen rutinná, a mozdulat pedig hamissá válhat, éppen ezért a beszéd sokkal őszintébben hathat.

– Rendezéseid gyakori eleme még a hiány és a jelenlét ellentétpárja: a tánc hiányával és az előadók jelenlétével játszol.

– Ez a minimalizmus iránti vonzódásomból adódik. A világ bonyolultsága és komplexitása miatt nehéz kiismerni önmagunkat. Ahhoz, hogy megértsem és megértessem magam, muszáj a minimalizmus eszköztárához fordulnom. Sokan a nézők közül azonban ezt

nem szeretik, és felháborodva hangoztatják, hogy az egy helyben állás nemhogy táncnak, mozgásnak sem tekinthető. Igazuk van. Ennek ellenére a színpad akkor is megtöltődik étellel, ha az előadó nem csinál mást, csak egy helyben áll, hiszen az arcára ugyanúgy kiülnek az érzései és gondolatai. Természetesen a közönség szememre vetheti, hogy a táncosok nem csinálnak semmit – azonban engem nem a csinálás, hanem a létezés érdekel. A munkáimon keresztül nem a létrehozás, a teremtés, a tettetés folyamatával akarok foglalkozni, hanem azzal a kérdéssel, hogy kik vagyunk mi. Éppen ezért nincsenek szereplők, az előadók nem játszanak mást, csak saját magukat.

– Ezért viselik a produkcióid gyakran az alkotók nevét?

– Igen, ez azonban korántsem új jelenség, hiszen a *Hamlet* című Shakespeare-dráma főszereplője is maga Hamlet. Nagy különbség azonban, hogy az én darabjaim nélkülözik a hősöket – elképzelhetetlennek tartom, hogy egyszer olyan előadást hozzak létre, melynek szereplői hatalommal bírnak. Az alulreprezentált, a hatalom nélküli, a képzetlen ember tesz kíváncsivá. Minél kevesebb tudást és erőt birtokol valaki, annál érdekesebb számomra: például a Párizsi Opera balett-táncosának, Véronique Doisneau-nak sosem kellett korábban közönség előtt beszélnie, nem tudta, milyen a helyes színpadi beszéd, ennek köszönhetően megmutathattuk, hogy miben rejlik a gyengesége, és hogy hogyan tud azon felülkerekedni. A világunk a hatalom kérdése körül forog, a média nap mint nap gazdag és gyönyörű sztárok tökéletes életeivel bombáz minket. A táncot és a táncosokat is a tökéletesség és a szépség eszménye terheli. Ez ellen igyekszem menni: azokat kívánom megjeleníteni, akik a reprezentáció világában nem jutnak szóhoz. A gyengeség, a sebezhetőség és a tévedés pszichológiája foglalkoztat. Azok a kérdések izgatnak, melyekről az emberek nem szívesen beszélnek: hibát elkövetni például rossz és titkolandó dolog, én azonban kiemelem, mert meg akarom érteni a mechanizmusát.

– Előadásaidat nézve azt mondhatjuk, hogy szinte bármi lehet színház.

– A színház nagyszerűsége éppen abban rejlik, hogy a leghétköznapibb dolgot is képes más megvilágításba helyezni. Bármelyik buliban találkozhatunk makarenát táncoló emberekkel, a színházban mégis máshogy fogod őket látni. A reprezentáció terétől elválasztott nézőtér lehetőséged ad arra, hogy biztonságos távolságból és pozícióból figyelj a színpadi történéseket, hogy olyan borzalmakkal szembesülj, melyekkel a való életben nem, vagy csak nehezen tudnál megbirkózni. Kívülállóként emellett időt kapsz arra, hogy elgondolkodhass olyan problémákon, melyekre a hétköznapi életben nem lenne lehetőséged. A nézők mindig védett pozícióban vannak, hogy legyen lehetőségük megérteni és átgondolni a felmerülő kérdéseket.

– Színházi nézőként én egyre kevésbé érzem magam védett pozícióban, hiszen a *The Show Must Go On* című produkcióban például te is a nézők és az előadók közti határok lebontására törekszel.

– Először mindig lerombolom a nézőteret és a színpadot elválasztó láthatatlan falat, majd időt és teret

engedve a nézőknek, lehetőséget adok a történetek átgondolására. Az élet maga a káosz, sosem lehet tudni, hogy mi fog a következő pillanatban történni, a színházban azonban rend uralkodik: az előadás kezdő- és végpontjának ismeretében a legdrasztikusabb dolgot is kibírjuk, mert tudjuk, egy-két óra, és vége lesz. A rendezők feladata, hogy rendet teremtsenek a zűrzavarban, hogy megtalálják benne az értelmet, hogy megmagyarázzanak olyan bonyolult jelenségeket, melyeken nincs időnk a hétköznapi életben gondolkodni.

– *Ha már a rendnél tartunk: a The Show Must Go On dalainak meghatározott sorrendjével dramaturgiai ívet akartál felépíteni?*

– Természetesen törekedtem rá: a *Tonight* című dal az előadás első pillanatairól szól, a várakozásról, hogy az est kezdetét vegye, melyhez azonban fényre van szükség a teremben (*Let the Sunshine in*). Utána már foglalkozhatunk azokkal a kérdésekkel, hogy mit csinálunk mi közösen (*Come Together*), hogy mit értünk az előadás és a tánc fogalmán (*Makarena, I Like to Move it*). Az előadás egyszerre működik metaszínházként és musicalként a közönség számára: egyesek egyszerűen csak élvezik a dalokat, míg mások a darab mélyebb rétegeit kutatják. Ám a siker veszélyes tud lenni, mert könnyen azt jelentheti, hogy a nézők nem igazán értették meg, hogy miről is szól a produkció. A *The Show Must Go On* például többek között a reprezentáció és a tömegkultúra hatalmáról, a színház szükségességéről és a bukásról mesél. Emellett megkérdőjelezi a szép test és a tökéletes mozdulat uralkodó eszményét a táncban.

– Számomra az előadás egyik legfontosabb célkitűzése, hogy végre meglássuk egymást.

– Mivel a hétköznapi életben nem illik, sosem nézünk egymás szemébe, pedig az emberi arc és tekintet annyi titokról, érzésről és történetről árulkodik. Az előadásban sok időt szentelünk egy-egy pozíciónak, mozdulatnak, hogy megérthessük, mi zajlik a testünkkel, hogy felfedezzük, kik is vagyunk valójában.

– A produkció az elmúlt tizenhárom évben bejárta szinte az egész világot. Tapasztalsz valamilyen különbséget az egyes országok nézőinek a reakciói között?

– A színpad üressége és sötétsége különböző reakcióra készíti a közönséget. Kultúránként, sőt színházunként változik a nézői visszajelzés, hiszen az előadás éppen azt próbálja kideríteni, hogy ki vagy te, és milyen az a közösség, amelyben élsz. Miért jöttél el megnézni olyan alkotó munkáját, aki nem nagy drámaírók műveit viszi színre, aki nem vonultat fel sztárokat a színpadon, és aki a hagyományos értelemben nem kortárs táncelőadást hoz létre? Miért vagy itt? Miért van szükséged a művészetre? Nekem azért, hogy kifejezhessem magam, és tanulhassak belőle. Nem mondom meg neked, hogy mi a művészet, a színház vagy a tánc, hiszen én magam sem tudom. A színház lényege a kételkedés: kérdéseket kell feltenni, nem pedig válaszokat adni. A bizonytalanság, ez a kulcsszó.

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE:
ANTAL KLAUDIA

Koltai Tamás

MITEM és mit nem

FESZTIVÁLKONTÚROK A NEMZETI SZÍNHÁZBÓL

Egy fesztiválbeszámolóknak úgy kell kezdődnie, hogy a recenzens megírja, hány előadást látott. Én a külföldieket számítva kilencet a tizenötből, tehát a kétharmadot sem érem el, hogy annak birtokában magam alá véleményezzem a teljes mezőnyt. Egyvalami tény: a MITEM – Madách Nemzetközi Színházi Találkozó –, lett legyen akármi, jegyajándék egy kegyencnek, hűségjuttalom (a korábbi színházvezetésen megspórolt pénzből), vagy a kultúrátámogatás reprezentációja – jó, hogy van. Minden színházi fesztivál – nemzeti vagy nemzetközi – jó, hogy van, mert máshol is van, sőt máshol több van, és mert csökkenti a színházi provincializmusunkat, izelítőt ad abból a széles spektrumból, amelynek gazdagságát bezártságunkban el sem tudjuk képzelni.

Válogatási kritérium, összefoglaló eszme, esztétikai vagy szellemi igény deklaráltan nincs a kínálatban, de ez legyen a legnagyobb baj, az ilyesmi már a fesztiválszervezés magasabb foka, világszínházi áttekintés, nyitottság és barátságos elfogulatlanosság kell hozzá mindenféle gondolati és művészi irány iránt. Ennek hiányában elég, ha cél nélkül, a minőségi vagy az elfogultsági elv alapján összehordott előadásokat látunk, s ha érvényesül a főpecsétőr – Vidnyánszky Attila – személyes orientáltsága a Kelet iránt. Vannak arrafelé jelentős színházi kultúrák.

A nagy múltú orosz színház keltette bennem a legnagyobb érdeklődést – az oroszországi öt produkcióból négyet néztem meg –, több potentátjától korábban nem láttam előadást. Viktor Ryzakov nem tartozik közéjük, ő nálunk is rendezett, és fölöttébb kedveltem, amit csinált. Ehhez képest mind *A revizor*, mind az *Elátkozottak és meggyilkoltak* csalódást okozott, inkább hétköznapien átlagosnak találtam őket, semmint egy fesztiválmustra reprezentatív darabjainak.

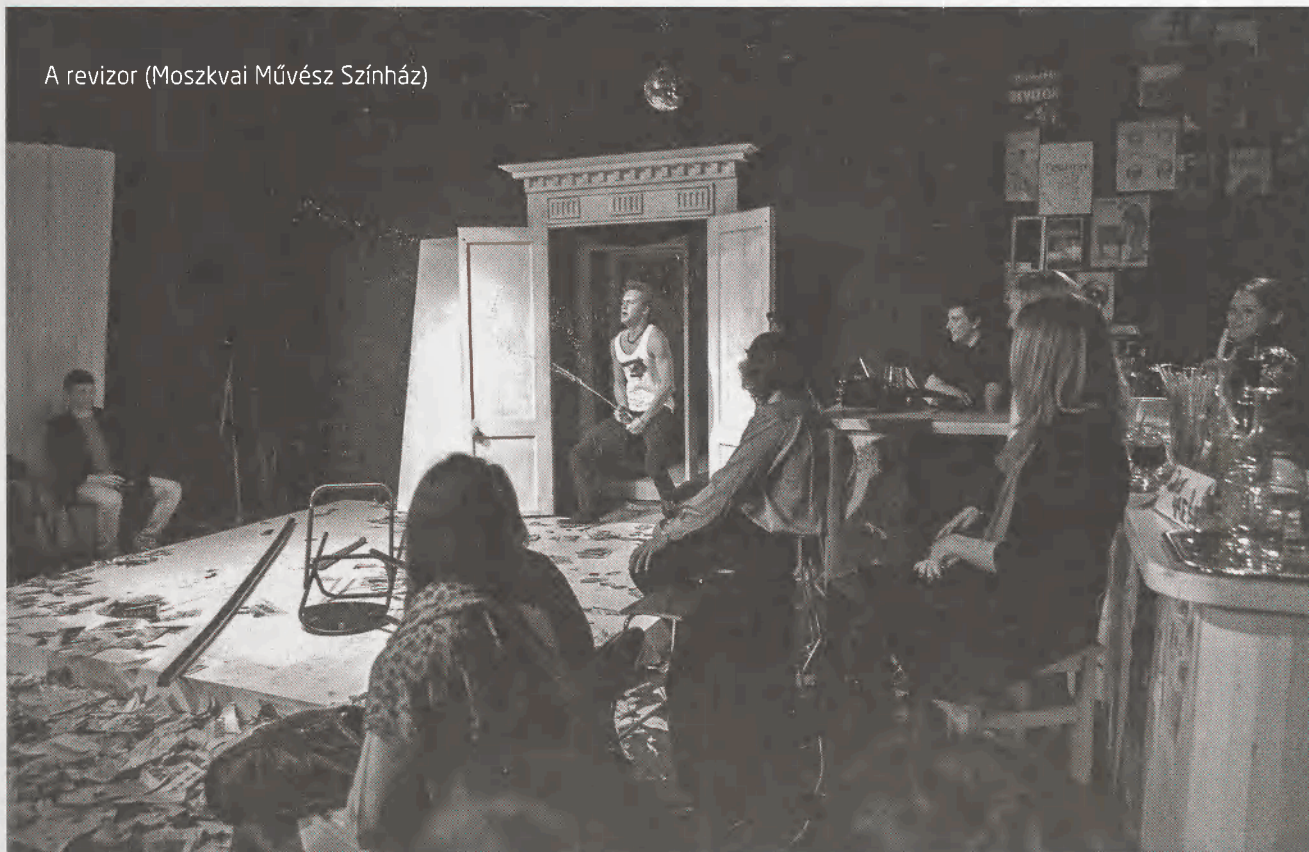
A revizor, vagy ahogy hirdették, a *Gogolrevizor* – a darabcímek *blickfangosítása* nálam mínusz pontot jelent – tipikus főiskolai/egyetemi vizsgaelőadás. (A Művész Színház Stúdiójában készült.) Sok mindent kiválóan eljátszanak, kivéve a drámát, annak a közelébe sem kerülnek. Példát mutatnak jópofaságból. Cserélgetik a szerepeket. Egy testes lány minden szövegindítás előtt igyekszik elbűvölni valamelyik nézőt, szemez vele, puhán elolvad a közelében. Egy kis termetű, groteszk színésznő remekül mozog, táncol. Vannak pop karakterű dalok, mivel stilizált bérhelyiségben vagyunk, ami hangsúlyosan díszlet, egy falra diszkó-villódzást vetítenek, fényszóró, forgó kristálygömb is van, a szereplők oldalt ülnek, italokat töltenek, etűdöket játsza-

nak a szituációk témájára, énekelnek. Felszabadultak, közvetlenek és játékosak – csak *A revizor*t nem formálják a saját képükre, nincs róla mondanivalójuk.

Az Asztafjev-regényből készült háborús dráma – az *Elátkozottak és meggyilkoltak* – dinamikus csoportszínház, fegyelmezett és pontos kivitelben, főleg fiatal férfi színészekkel, mivel egy besorozott katonából álló csapatot mindennapjait idézi fel a világháborúban. Inkább a forma tartja fenn a figyelmet, mint a tartalom, a színpadra ácsolt kisebb, emelt és nyitott színpad, könnyű, elhúzható függönnyel, háttérvetéssel és elsöprő mennyiségű szöveggel impozáns benyomást kelt – kétségkívül hatásos. Anyanyelvi nézőknek alighanem könnyebben befogadható. (Bár mindkét előadáson kiváló volt a szinkrontolmács.) Másnap már csak a színészmassza pazar gimnasztikai teljesítményét tudtam felidézni, egyetlen részletre, arcra, jelenetre sem emlékeztem, ezek belevesztek a tömegbe. Kellett volna néhány személyes sors, egyéni arc, több ritmusváltás, az állandó beszédhangerőt időnként leállító, intimebb „pihenő”. A Művész Színház ebben a két produkcióban fiatalosnak és energikusnak bizonyult, de adós maradt azzal a mélyebb tartalommal, amelyet nem az absztrakt nézői igény kelt föl, hanem a saját maga által használt drámai anyagból következne.

Tökéletes a forma a szentpétervári Alekszandrinszkij Színház Dosztojevszkij-adaptációjában is, de ebben az esetben maga a forma a tartalom. *A játékosból* készült, *Zéró liturgia* című előadás, amelyet a kiválóságok egyike, Valerij Fokin rendezett, artisztikumával, esztétikai szépségével nyűgöz le. Ennek a színháztípusnak maradéktalanul a híve vagyok akkor is, ha kiiktatni látszik a számomra legalább nyomvonalakban nélkülözhetetlen pszichológiai realizmust. Csupán *látszólag*, mert a magas fokú, szinte balettszerű stilizáltság és az anekdotikus megközelítést helyettesítő képszerűség mélyén azért ott rejlik – úgy gondolom, az orosz színházból szerencsére kiirthatatlanul – a sztanyiszlavszkiji alap. Persze, annak továbbfejlesztése, Mejerhold is. A képi metafora, amely egyszerre foglalja magában a „rulett-várost” és a „fürdővárost”, többszörös, ellentétesen forgó, körkörös rendszerből áll, csonkakúp-szerűen kiemelkedő középpontjában – a fürdőhelyi ivókút és a játéktérmi rulettasztal közös szimbóluma – a kijött számokat deklamáló énekhangon „bemondó” krupiával. (Nem tudtam megítélni, hogy szoprán-e vagy falzett hangú kontratenor.) A központi, álló „bolygó” körül keringenek ellentétes irány-

A revizor (Moszkvai Művész Színház)



ban a magas támlájú, fonott szanatóriumi székekben helyet foglaló vendégek, oldalt kihajló panoptikumfigurákként vagy néma árnyékként. A forgók leállásakor mindig a megfelelő szereplő kerül az előtérbe, a rivaldánál elhelyezkedő Játékos és a többnyire a karszékében tartózkodó Nagymama mellé. Utóbbit a kivételesen nagyszerű, láthatatlan színészi eszközeivel mesterfokon bánó Era Zigansina játssza. (Ha lehet hinni – színlap híján – egy másik recenzióból lopott névnek.) A Játékos – kicsit nagy fejű, gnómszerű különc – alakítója is kiváló, a pszichofizikai tudást könnyedén és nagyvonalúan birtokolja. (Ő is az azonosíthatatlan nevek egyike a titkosszolgálati körütekintéssel készült összefesztiváli műsorfüzetben.)

Ez a színház a szépség égiske alatt mutatja be a romlást. Nem keres okokat és magyarázatokat, nem bukik le a lelkek poklába, de az elegáns felszín alatt azért érzékelteti az emberi szándékok és célok pőreségét. Igazi művészszínház, a szó egyszerre fennkölt és szakmai értelmében, amelyben a rendező láthatatlan karmesteri mindenhatósága és a színész rájátszás nélküli jelenléte beleringat a – megengedem – kissé steril, de transzparens és spirituális élménybe. Ez a fajta, direktség és deklaratív mondanivaló nélküli színház – ne tévedjünk – egyetlen hazai színház típusra sem hasonlít, nem is tudna megélni, szinte azonnali bukásra lenne ítélve. Annál gyakoribb az orosz (és mint ezen a fesztiválon más előadásokon is láttuk, nem csak az orosz) színházban.

Egy másik társulat, a nem kevésbé nevezetes szentpétervári Nagy Drámai Színház a nem kevésbé nevezetes Andrej Mogucsijjal az élén – a *New York Times* állítólag az új Mejerholdnak nevezte – hasonló esztétikai karakterben még nagyobb szabást produkált a

Lewis Carroll alapján készült *Alice* című előadással. Ekörül volt a legnagyobb felhajtás, új keletű bemutatóról van szó, amelynek nézőtere is a színpadra van pakolva, nagy a díszlet, kicsi a hely, kevesen fértek be. A várakozástól függetlenül is jelentős csalódás, kudarcnak nem mondanám, mert szép (túl szép, funkció nélkül szép, jelentés nélkül szép), jó színészek vannak benne. Köztük a legnagyobb, Alisza Frejndli – őt külön megnevezték a programban, mindenhol elmondták, hogy Tarkovszkij *Sztalker*ének egyik főszereplője volt – Alice-t játssza, Alice oroszul Alisza, a színészek a saját nevüket használják a második részben, persze nem ezért lett ő a címszereplő. Monumentális a scenika (túl monumentális, funkció nélkül monumentális, jelentés nélkül monumentális), és ezen túl is nagyvonalúan professzionális műalkotás.

Soványabb és kissé közhelyes tartalommal. Alice, a disztinyált idős hölgy benn ragad a liftben, és amíg kiszabadítják, visszakiséri az élete. Az első részben mint szürreális álom (ehhez kell a nagy színpad, a zsinórpaddalásig fölépített többemeletes, fehér leplekbe takart ácsolat, porfogó huzatos bútorokkal megrakott, hatalmasra tágított szoba, amely különben nem „játsszik”). A másodikban mint a nézőkkel társalkodó színház, teljesen kiürített tér, amelyben a színészek már köztünk játszanak, saját személyükben, de félig még előző „álom-jelmezükben” anekdotáznak az életükről, és a legvégén szép, általános szentenciákat mondanak igazságról, hazugságról meg arról, hogyan fussunk előre, hogy utolérjük célunkat vagy önma-gunkat.

Hatásos formamutatvány az első részben, konvencionális álközvetlenség a másodikban. Az első rész



teátrálisan kétségkívül impozáns, az enyhén bohócos, elrajzolt, cirkusziás álomalakok – valaki találóan Fellinit emlegette – szürreális montázsként tűnnek föl a tér különböző pontjain, a díszletbe állított zongora futamainak kíséretében. Gyönyörű a világítás, a kislány Alice időnkénti felbukkanása és átvonulása, a klausztofóbia érzetének megteremtése vagy egy kristálycsillár lezuhanása. Frejndlih persze kivételes színész, csodás egyéniség, az idős hölgyben érezteti a kislányt, az álomban a valóságot, a meditációt és a gondolatot – mindezt a hagyomá-

BALRA: Elátkozottak és meggyilkoltak (Moszkvai Művész Színház)
LENT: Zéró liturgia (szentpétervári Alekszandrinszkij Színház)



nyos „színház” megszüntetésével, a természetes létezés erejével, ami csak a legnagyobbak sajátja. Ha csak mint kompozíciót, tiszta esztétikumot tekintjük az estét – akkor megérte. Kapunk egy lehetőséget, hogy a magunk belső valójával foglalkozzunk. Hogy olyan életet lássunk a színpadon, amelyben csak spirituális gondjaink vannak, s a körülöttünk levő világból, amely különben teljes, csupán az hiányzik, hogy időnként

megállítsuk a pillanatot – mint Goethe Faustja, aki benn ragadt a liftben –, és számot vessünk saját gátlásainkkal a szépség kiteljesítésére.

Ennek a színházstípusnak korábbi leágazása a Lermontov-előadás is, az *Álarcosbál*, amelyet az orosz színházhoz szorosan kötődő litván Rimas Tuminas – jelenleg a moszkvai Vahtangov Színház művészeti vezetője – rendezett a vilniusi Kis Színházban. Abban



FENT: Alice (szentpétervári Nagy Drámai Színház)

JOBBRA: Álarcosbál (vilnusi Kis Színház)

az „érdek nélküli” szépségben fogant, amely éppúgy nem mesél történetet, mint a *Zéró liturgia* vagy az *Alice*, és éppúgy a zenei fogantatású képi költészetre épül, mint amazok. Tuminas irtózását az anekdotikus, pszichoanalitikus, publicisztikus, politikus – direkterben fogalmazva: *mondanivalós* – színházról személyesen tapasztaltam, amikor együtt zsűriztünk a 2012-es POSZT-on. Amennyire az interneten látható töredékekből meg tudtam ítélni, drámai fantáziákat rendez, amelyekben az elvont esztétikum egyesül az intenzív színészi jelenléttel. Előadásaiban nagy szerepet játszik a szinte koreografált mozgás, a hagyományos realista „figurateremtést” radikálisan elutasító, belső energiától fűtött, „biomechanikus” színészet, amelyet nem lehet leírni a szokásos jellemrajzzal, inkább színekkel, formákkal, gesztusokkal, a térben való jel-szerű, mégis karakteres létezéssel.

Az *Álarcosbál*ban mindez kihűlt formának látszik, és nem azért, mert Tuminas egy külső, absztrakt térbe viszi a cselekményt, ahol folytonosan esik a hó, hőembert állítanak, ember méretű hólabdát görgöztetnek, korcsolyáznak, akárha egy tó jegén volnánk – a rivaldánál vágott lékben feltűnik

egy óriás hal, és elmerül benne egy békaember. A megfagyottság az *előadás* kihűléséből származik. Arrafelé, az orosz vagy a balti színházban – és a többi utódálamban – nem ritka a hosszú évekig, akár egy-két évtizedig műsoron tartott produkció, és nem mindig érhető tetten az elfáradás. Az *Álarcosbál*on igen. A formák és a gesztusok megmaradtak, a vissza-visszatérő Hacsaturján-keringőre repetitív módon belejött-áttipegő (vagy épp a fekete háttérfüggöny láthatatlan grádicán kvázi a függőleges falra felmászó) személyek vagy csoportok koreográfiai rajza változatlan, de megmerevedett, élettelené dermedt, mechanikussá vált. Érezhető a rendezői szándék játékosága – egy merev-



re fagyott kártyást, feltartott lapokkal a kezében, leeresztenek a lékbe, és a talpazatáról leemelt szoborral nyomják a víz alá –, de a jéggé fagyott ismétlések hosszadalmasak és unalmasak. (Amire sajnos sokat rátejt az álmatag és rendkívül pontatlan szinkrontolmácsolás is.) Csak a legvégén enged föl hibernáltságából az előadás, amikor a féltékenységből megmérgezett lányt szoborként állítják a megüresedett talpazatra, a tipegő csoport alacsony, szoborparki rácsot von köré, és a rivalda vonalán, a színpad tetején, mint valami lidércfény, átsistereg egy szikrázó óriás petárda.

Vastraverz állványzat van a román előadásban, a Caragiale nevét viselő bukaresti Nemzeti Színház adaptációjában is, amelyet névadójának *Két sorsjeggy* című novellájából készítettek, és Alexandru Dabija rendezett. Itt – az előbbivel ellentétben – a kis méretek uralkodnak, a stúdiószínházi produkció traverze (Helmut Stürmer remek terve) forgóra szerelten keringve bonyolult labirintus hatását kelti, melyben külső és belső terek (lakás, hivatal, utca, lakónegyed) egyesülnek stilizáltan, egyszersmind fölkelteve realitásérzékünket. Ez a kettősség a játéktílusra is jellemző, a kissé elrajzolt és kifestett karakterek (enyhe bohócos beütéssel) konkrét társadalmi típusokat és egyéniségeket is felidéznek, pontos karakterisztika és társadalmi hovatartozás van beléjük kódolva, anélkül, hogy meglegyintené őket (vagy bennünket) a pszichorealizmus.

A szerencsejáték mozgatja a cselekményt (akár a Dosztojevszkij-adaptációban), egy kishivatalnok két húzáson is megüti a főnyereményt, de a sorsjegyek elvesznek, és ő kétségbeesett hajszába kezd utánuk, amíg meg nem találja őket. A végén persze kiderül, hogy nem is ő a nyertes. A helyszín a szokásos Caragiale-milió, a kispolgári *underclass*, és itt még a cigánynegyed is.

A cigány szereplők cigány nyelven beszélnek, amit feliratoznak, s mivel a román szöveg fordításával is ezt teszik, nem könnyű olvasni a nagyon gyorsan pergő feliratokat. Az adaptáció a szerző eredeti darabjának farce-szerű, bohózati stílusát követi, a tempó-ritmus az előadás alapszerkeztének pillére, ami a gyorsan változó (forgó) helyszínekkel és az ennek megfelelő mozgalmassággal rendkívüli rendezői precizitást s ugyanakkor könnyedséget követel. Dabija ezt mesterien teljesíti, és a kiváló színészek – kis termetű, esett nők és nagyképű, melák férfiak – a helyzet magaslatán teljesítenek. Az előadás ironikusan, de nem bántóan s főleg nem lekezelően mutatja be a társadalmi-emberi primitívséget, nevetet anélkül, hogy kinevetetne – pompás miniatűr. Szép példája annak, hogyan lehet a kis dolgok dramaturgiájából gondolatot és stílust csíholni.

Marius Manole felvétele



FENT: Két sorsjegy
(bukaresti Caragiale Nemzeti Színház)

BALRA: Don Juan
(szófiai Ivan Vazov Nemzeti Színház)



Két előadás, egy bolgár és egy grúz világirodalmi csúcsklasszikusokat értelmezett.

A szófiai Ivan Vazov Nemzeti Színház Molière *Don Juan*ját hozta. A rendező Alekszander Morfov tájékozott a drámában és a világszínházi divatokban. Olyan extrém akar lenni, mint a címszereplő. Belekeveri a felszínes allúziókat, Mozart *Don Giovanni*-nyitányát, Don Ottaviót, egy Goldoni-szerű halászfalu szerelmi csetepatéját. (Itt van egy jó mozzanat: az egyik parasztlány bumfordian csúnya, főként burkolt fejformájából kibomlik egy csinos amazon – a nőszakértő hódító meglátta az álca alatt a valódi arcot.) Don Juan sovány, pengeéles, aszketikus-aszténiás típus, az elején fürdőkádból bóklászik elő, részegen nyaklik, krakélereskedik, és provokatívan feltűnősködik, ő elég érdekes, Dejan Donkov játssza, miatta volt érdemes megnézni az előadást. (A színészt azért lehetett azonosítani, mert a bolgárok kirívó udvariassággal magyar nyelvű műsorfüzetet prezentáltak. Különben csak a közös műsorfüzet halványan nyomott, apróbetűs ömlesztett szereposztásaiból tájékozódhattunk – ha ezt

ket hoz a színpadra, nem éppen egyneműeket. Etűd- vagy kollázsszerűen sorjáztatja a jeleneteket, oda teszi ki a hangsúlyokat, ahol eszébe jut valamilyen hatásos effekt. Egy stilizált erdőben lövöldözés-sorozat futtatja meg a rablókat. A Parancsnok kísérteties szárazjégfelhőben kikel a koporsójából, a temető lepelmárványos szellemalak-szobrai meglelevenedve bemozdulnak. Vívódresszbe öltözött sporttársak edzőtermi tréninget folytatnak hosszú percekig, francia vezényszavakkal – talán ez készíti elő a végső összecsapást. Az utolsó jelenethez hatalmas, lépcsős ácsolatot húznak a színpad elejére, a megjavulást hazudó címszereplő gyóntatójának megszólal a mobilja, az emelvény két végén ülő ellenfelek – a Parancsnok és Don Juan – farkasszemet néznek, majd az utóbbi gunyorosan elindul a fönről középen éles fényben pergő homok, a lejárt idő allegóriája felé – és vége.

Mindez látványos külsőség és „mélytelenség”, a rendező hajszálnyi erőfeszítést sem tesz, hogy megfejtse a darabot, kortársi kontextusba állítsa a Don Juan-i magatartásmintát, valódi allúziót teremtsen az érték-

tagadás, a provokáció, a zsigeri vagy mentális lázadás, esetleg a pusztítás karizmájának ábrázolására. Bizonyos formai nagyvonalúság és kihívó, a történetmesélést (lám, itt is) háttérbe állító szabadoság a javára írható – emiatt nálunk minimális esélye sem lenne az elfogadásra –, de ez nem párosul elemzéssel és gondolati fegyelemmel. Ennek ellenére nem volt hiábavaló látni egyfajta divatos formanyelvet, lazaságot, sőt lezserséget egy Nemzeti Színházban, s különösképpen azt, hogy a rendezői extremitás akarva-akaratlanul azonosulást sugall az „isten-telen” *Don Juan-izmussal*.

Ez a *Don Juan* klasszikus drámaelemzés a grúz *Macbeth*hez képest. A Vaso Abasidze Állami Zenés és Drámaszínház Tbiliszből érkezett előadása – David Doiasvili rendezésében – olyan volt, mint egy eurovíziós dalfesztivál: rafináltan világított music hall, panel kulisszákkal, revüfényekkel, jelmezes táncprodukciókkal – egyedül Shakespeare rockosítása hiányzott. Ha valaki megzenésítette volna a szöveget, talán lett volna valami értelme az egésznek, kaphattunk volna akár egy *dögös* rockoperát. A dráma elvesztéséért nem lett volna kár, a cselekmény alapszinten – a ki kicsoda és mit csinál szintjén – is követhetetlen volt, amit, ha lehet, az abszurditásig fokozott a magyar feliratozás bosszantást célzó incselkedése. Valaki kitalálta, hogy egy XIX. századi fordítást, alighanem a Szász Károlyét, a legalkalmasabb a grúz színházi blöffhöz társítani, a maga robusztus nehézségével és özönvíz előtti helyesírással, és hogy még ennél is jobban *megne-*

hezítse a helyzetet – ez a fordulat a kedvenceim egyike Gombrowicz *Yvonne*-jából –, igyekezett körülbelül sem megtalálni a színpadi elhangzás pillanatát, ami, lehet mondani, hogy fényesen sikerült. Semmi sem volt szinkronban semmivel, az előadás Shakespeare-rel, a beszéd a felirattal, a színpadi zagyvalék a színházról alkotott fogalmainkkal.

Ha talán konzervatívnak látszom is, azért *ha délről fű, megismerem az igazit a talmitól* (*Hamlet*/Arany parafrázis). Ebben a produkcióban nem voltak emberi arcok, egyszerűbben: *emberek*, még egyszerűbben: valakik, formátumok, odafigyelést gerjesztő humán lények, ami egy paródiában is elengedhetetlen. Egyébként nem vagyok meggyőződve róla, hogy az előadás paródiának készült, lehet, hogy csak *az lett*, ami ebben az esetben az eredmény szempontjából egykutyta. Volt benne valami cirkuszi allűr, a három bozorkány például határozottan bohócra vette a figurát, volt vicces haláltusa, Duncan többször föltámadt, birokra kelt a gyilkosával, és ráfeküdve majdnem agyonnyomta (ezt akár bohóctréfának is



FENT: *Macbeth*
(tbiliszi Vaso Abasidze
Állami Zenés és Drámaszínház)



BALRA: Sirály (újvidéki Szerb
Nemzeti Színház)



vehettük), a szereplők hol itt, hol ott bukkantak fel, a földszinten vagy az ácsolaton (az *ácsolat* a találkozó szcenikai közös nevezőjének bizonyult, csak nehogy divat legyen belőle), ide-oda rakosgatták a hosszú padokat, és persze nem lehetett mindent jól látni, mert az erős reflektorok gyakran direkt és vakítóan a szemünkbe világítottak.

Mindazonáltal jó, elrettentő példaként jó, hogy eljött ez az előadás, amely – nyilván – sikeres, fesztiváldíjakat is nyer, a műsorfüzet ezt megerősíti, és olyan kabarének nevezi, amelyben „a szereplők megszólalásig hasonlítanak napjaink politikusaira”. Vagy ha nem, akkor „egy középkori Bonnie és Clyde-történet”. Vagy kisnyúl. Kár, hogy kifejejtették a *Jancsi és Juliskát*, a *Péter és a farkast* meg a teljes antik drámaidalmat. „Ha szájaskodni tudsz, én is tudok”, mondja Hamlet. A jelenség mindenestre tanulságos, látható, hogy nemcsak nálunk van baj a fejekben, hanem másutt is.

A találkozó számomra legizgalmasabb, bár korántsem makulátlan meghívottja az újvidéki Szerb Nemzeti Színház hétórás *Sirálya* volt. Már maga az időtartam is kihívás, a szenvedély jele a mai kereskedelmi keretbe zárt, sokfelé – nem mindenhol – szenvedélytelen, az eladhatóságot megcélzó művészszínházban. Persze lehet a *kivagyiságé* is, a kettő között bizonytalan a határ, de még ha az utóbbi is, többet ér a konzummált termelésnél. Az ilyen színház a maga több mint egyéves próbaidejével és a délutánból az éjszakába nyúló előadásával kiszakít a köznapokból (az antik mintát idézve), játszóktól és nézőktől egyaránt alázatot és elkötelezettséget kíván. A „nem tudok ennyi időt ráfordítani” vagy a „sajnos képtelen vagyok megoldani” elzárkózás egy ilyen fesztiválon aggasztó jele a színház nézői-szakmai légüres terének.

Tomi Janežič rendezésében a Csehov-színmű mind a négy felvonása a nagyszínpadon játszódik, de úgy, hogy a harmadik kivételével mi is a színpadon ülünk, négy oldalról körülvesszük a játékteret, a harmadikban viszont a nézőtérre foglalunk helyet. A rendező maga is részt vesz az első és az utolsó felvonásban, megszakítja a játékot. Mind a négy felvonás más nézőpontot, szituációt, stílárisközelítést és játéktípust képvisel. Az első hagyományos(nak látszó) színházi próbahelyzet; a második a drámai világ háttérének („szöveg alattijának”) expresszív, szürrealisztikus kibontása; a harmadik kifordított kukucska-színház, melyben a cselekmény kétharmada a korábbi, de számunkra most láthatatlan színpadon zajlik, mi hangjátékként halljuk, és a színre lépésre várakozó szereplőket látjuk („ugyanaz hátulról”); a negyedik kvázi-naturalista színház üres térben, melyet a két főszereplő közötti korábbi búcsújelenet mint kiemelt finálé zár le két, egymásba úsztatott filmmontázssal (az egyik egy korábbi próbából, a másik egy ténylegesen játékfilmként forgatott felvételtől).

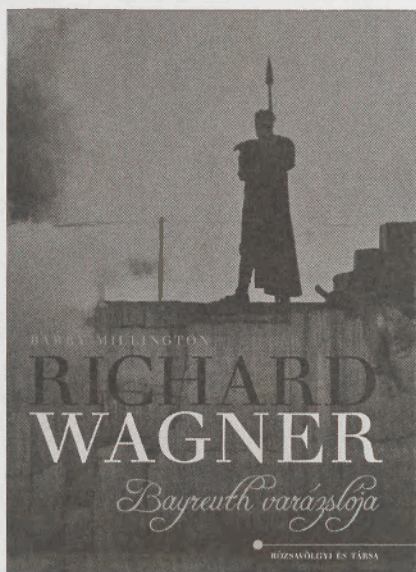
Alighanem az életvalóság és a színházi valóság kapcsolataról van szó, arról, hogyan, hányféle dimenzióban, mennyire megközelíthetően (vagy megközelíthetetlenül) tehető a csehovi életanyag közvetlenné, saját

valóságanyagunkká, a mindennapok részévé. A színház mint esztétikai jelenség maga is kérdésként fogalmazódik meg, ráadásul meglehetősen stilizáltan, művészielen, helyenként kifejezetten művészkedően. Hogy mást ne mondjak, a rendező személyes jelenléte fölöttébb ambivalens, a „próbafelvonás” szakállát tépdeseve hallgató vagy közbeszóló szereplője letagadhatatlanul *szereplő*, a játék része, akár a civilben a természetesen viselkedést *imitáló* társulat az előttünk levő székeken helyet foglaló, felolvasást *imitáló* szereplőkkel, akiket, ha fel-felugrálva nekihevülten közlekednek, sűgőpéldánnyal térden csúszva követnek az asz-szisztensek. Vagy a mindenese fiatalember, akit jóval a jelenet utánig „ott felejtene” a függőnyt jelképező lepedővel a kezében. Ugyanakkor a próbaszituáció remekül jeleníti meg a *képzelet színpadát*, a felolvasott szerzői instrukció nyomán csakugyan szavakból épül fel a tószínpad, és egyszerűségében is intenzívvé válik a darabbeli monológját mondó Nyina, amint arcának formái kinyomódnak a kézben tartott lepedődarab mögül.

A második felvonás önmagából kivetkőző, expresszív örülete – például egy percekig tartó, folyamatos, lovaglást imitáló körbeügetés – fölülről karámszerűen rájuk záródó derítőfalak között történik, a vége felé már némán, miközben az „elmondhatatlan” szövegeket egy láthatatlan hang tolmácsolja a szereplő megnevezésével. A harmadik felvonás hangjátéka kifejezetten pszichorealista – a Trigorin és Nyina közötti, ziháló hangokból álló „szexjelenet” akusztikus hatásával –, miközben a láthatatlan színpadon emlegetett, „kint” ülő szereplők kiemelt fénykört kapnak. A negyedik felvonás körös-körül három sorban, régi székeken elhelyezett gyertyái valóságos nosztalgiahangulatot teremtenek az egymástól távol ülők tombolójához, de mielőtt beleringatnánk magunkat a régi típusú Csehov-játzásba, a rendező közbeszól, és bekonferálja a kihagyott búcsújelenet záró filmjét, amely – mint mondja – egy átlagos próbán készült. Ami erősen gyaníthatóan *kamu*, minden bizonnyal egy erre a célra készített művi próbaszituációról van szó: a rendező (és a kamera) színészi arcközélen rögzíti és ismételteti az egyes dialógrészeket, melyek időnként átváltak ugyanannak a résznek, illetve az éppen következő folytatásnak a „játékfilmes” feldolgozásába.

A természetesség hatását keltő kiszámítottság, az életszerű sterilitás, a spontaneitás látszatát imitáló művészkedés – hogy halmozzam a paradoxonokat – összességében mégsem a *mache* érzetét erősíti, hanem a kétségkívül kiszámított és mégis őszinte színházi élveboncolás folyamatát. Ha nem is egyenként azonosan magas színvonalú, de együttesként kvalitásos csapat az újvidéki szerb társulat. Az előadásban igazolódik a befektetett munka, helyben is hat az érzékekre, utólag is tartalékol szellemi muníciót.

Igazán „nagy” előadás híján ez a produkció adta a legtöbbet, miközben az általam látottak legjavát is örömmel kellett üdvözölni magyar színpadon. Mint idegent szokás, ahogy Hamlet mondja.



Koltai Tamás

Hírhedett zenésze a világnak

Remek könyvet írt Barry Millington, a *London Evening Standard* vezető zenekritikusa, a *Wagner Journal* szerkesztője (több Wagner-tomus szerzője és szerkesztője) a Wagner-bicentenáriumra. A mű az évfordulóra jelent meg Angliában, a Rózsavölgyi és Társa dicséretes gyorsasággal már a következő évben (2013-ban) kihozta magyarul, Garai Attila szabatos, élvezetes fordításában és pompás könyvvezetési kivitelben. Nagyszerű időtöltés olvasni és nézegetni. (Több mint kétszáz kép is van benne.)

A *Richard Wagner – Bayreuth varázslója* okos, lendületes, szellemes és könnyen fogyasztható olvasmány. Azoknak szól, akik járatosak, de nem bennfentesek a hírhedett zenész világában. Nem alapfokú vagy előkészítő tanulmány: nem felel meg egy Wagner-kurzus nulladik évének. De szakbarbároknak sem ajánlom, akik úgy érzik, hogy már mindent tudnak a wagneri összművészetről, és új fölfedezéseket várnak egy-egy zenedráma egészéről vagy partikularitásáról. Annál inkább azoknak, akik többé-kevésbé ismerik a műveket,

van fogalmuk a szerző zenei forradalmáról és ellentmondásos személyiségéről, de mindezt egy elfogulatlan, közvetlen és kortárs szemlélő tükrében szeretnék látni, aki lazán, könnyedén és oldottan tudja mai kontextusba helyezni tárgyát.

Millington nem ismeri a nagyképűséget, olyan természetesen mesél a Wagner-mitológiáról, mintha csak a közértbe szaladt volna le parizerért. Hogy csak egyetlen operaelemzéséből hozzak példát, a *Lohengrin* hattyúját „szárnyas közlekedési eszköznek” nevezi, az opera előjátékát „egy szuszra elmondott zenei gondolatként” aposztrofálja, a címszereplő problémáját (ti. hogy ne kérdezzenek tőle semmit) a szerzőnek a mamájához való viszonyára vonatkoztatja, és fölveti, hogy a nászindulóra esketett mai szerelmespároknak vajon eszükbe jut-e, hogy a zengzet elcsitulta után nem sokkal bekövetkezik az új házások életkatasztrófája.

Mindez nem jelenti, hogy a könyv írója ellazsálja vagy elkönnyelműsködi az életművet. Bár elmeséli a nevezetes sztorit – maradjunk a *Lohengrinnél* –, miszerint Wagner marienbadi fürdőkúrája alatt a „hidroterápiás intézmény” kádjában időzve érzett ellenállhatatlan vágyat a hirtelen kifundált cselekmény lejegyzésére, és megszakítva a gyógykezelést, félig nedvesen rohant haza papírra vetni (nota bene: a dátumszerűen igazolt lejegyzés alig különbözik a végleges változattól), azért nem ezen az anekdotaszinten kezeli a wagneri koncepciót, hanem gazdagon értelmezett, részben Feuerbach hatását tükröző megváltástörténetként. Millington művelt, tájékozott és szakszerű, csak nem hajlandó tudományoskodni. De eközben számos mély és átütő elemzést hagy maga után, megvilágít homályos pontokat, új szempontokat vet föl a művekkel és az alkotó személyiségével kapcsolatban, s értelemszerűen vitatkozik is a régiekkel.

A rövid fejezetekre osztott könyv egyes egységei az operák keletkezését és értelmezését foglalják magukba, pontosabban csak a „bayreuthiakét”, vagyis *A bolygó hollanditól* kezdve azokat, amelyeket ő maga és az utókor méltónak talált a szentélybe való bevitelre. (Legalábbis eddig. Többen próbálkoztak a korai művek egyenjogúsításával – egyelőre hiába. Millington is beszámol a legutóbbi – sikertelen – kísérletről, amelyet az hiúsított meg, hogy nem a Wagner család ezt preferáló ága került pár éve az Ünnepi Játékok élére.) Ezek az értelmezések magvasak, és egyaránt támaszkodnak korábban dokumentált eredményekre, új (vagy újonnan talált) forrásokra, illetve a szerző önálló szellemére, amely mitologizálástól, lila-ságtól és szenvelgésről mentesítve, közérthetően és üdítően adja elő a lényegét.

Mindegyik mű megkapja a maga alapértelmezését, kibővíve keletkezésének körülményeivel, a magánélet legtöbbször határozottan inspiratív vonatkozásaival, gondolati-filozófiai háttérével, különös tekintettel arra, hogy Feuerbach, Schopenhauer és Nietzsche közül ki hatott adott pillanatban legélénkebben a Mesterre. Az „adott pillanat” néha évtizedeket jelent, hiszen Wagner témái, operáinak tervei és a művek tető alá hozása hosszú életszakaszokat ívelnek át. Így aztán sok minden újra és újra előbukkan Millington narratívájában, mondhatjuk stílszerűen: „vezérmotívum” formájában – ezekre ő maga figyelmeztet, zárójelben megjegyezve, hogy melyik fejezetben volt, illetve lesz még ugyanerről szó. Az például, hogy az egyik nagy szerelem, a Mathilde *Wesendonck* iránti (az ihletéből született daloknál nem a könyvbéli, hanem a *Wesendonck* írásmód használatos) minden bizonnyal fizikailag beteljesületlen maradt, oly gyakran nyer említést, hogy szinte megsajnáljuk a szimpatikus párt: igazán megérdemelték volna a teljesebb élményt. Annál inkább, mert Wagner elég nagy kurafi volt – mint arról jelesül és gyakran név szerinti említéssel értesülhetünk.

A darabok értelmezése tiszta, világos, és a mai gondolkodás számára is evidens; úgy tűnik, hogy Wagner a kortársunk. A mitológia és a politika – a szerző talán két legfontosabb közege – misztifikálás nélkül, tárgy-szerűen szerepel az inspiratív tényezők között. S persze a zenei megformálás forradalmi újdonsága is, az a szakadatlan fejlődésvonal, amely a Wagner-opusok folyamatos keletkezéstörténetét jellemzi. Millington

nem fukarkodik a konkrét zenei magyarázatokkal, egyes részletek muzikológiai vizsgálatával, de ezt is különös ökonómiával teszi, nem terheli agyon velük a leírást, csak egy-egy különleges részletnél mélyül el a szakszerűségben. E tekintetben is irigylésre méltó módon kerüli el a zsúfoltságot, az agyonbeszélést és az okoskodást. Talán a *Ring*-ciklus összelemzése marad el súlyában és terjedelmében attól a mélységtől, amelyet ez a monumentális főmű megkívánna.

A művek summája nem tér ki a megjelentés – az operajátszás – lehetőségeire és problémáira (nem is fért volna bele a könyv szerkezetébe), de azért Millington a sorok közé bújtatva, sőt néha *aperte* is (a Bayreuth történetével foglalkozó fejezetben) érzékelteti a Wagner-életmű rendezői színházi lehetőségeit, és minden kétséget kizáróan az új, bátor interpretációk oldalán áll. Ezt néhány megjegyzésén kívül a könyv képanyaga is sugallja, amely a legutóbbi, olykor polemikus, de mindenesre jelentős előadások közül sorjázta jó néhányat. (A képaláírások között fedeztem fel – bár vadásztam rájuk – az egyetlen, kisebbfajta hibát: a *Lohengrin* 1999-es bayreuthi Keith Warner-rendezésében a címszereplő a végén nem a „messze-ségben” tűnik el, mint írva van, hanem a föld alatti, sírszerű mélységben a színpad előterében, ami hozzátartozott az előadás lényegéhez, az éterikusságától megfosztott Grál-lovag tragédiájához.)

A képanyag egyébként a könyv egyik erőssége: régi és új fotókon kívül a korabeli Wagner-karikatúrák sokaságával is megismertet.

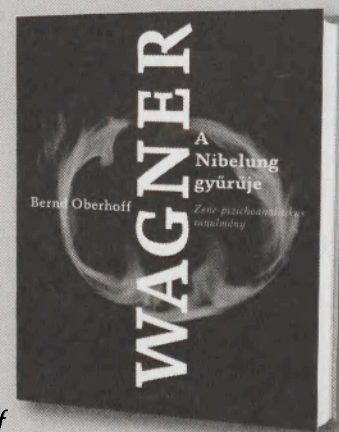
Az egyes operákról szóló fejezetek közé általános életrajzi, szellemi és „különlegességi” témák ékelődnek, úgymint Wagner forradalmisága, üldöztetése és diadalmenete, a nőkhöz, barátokhoz, ajnázókhoz, támogatókhoz való viszony – különös tekintettel II. Lajos bajor királyra, aki mai értékben számolva négy-millió eurót költött rá –, továbbá olyan specialitások, mint vonzódása a selyemhez és a szaténhoz, ami öltözködési különködésében is megnyilvánult. Bő ismertetést kapunk a zeneszerző kiállhatatlan természetéről, rigolyáiról, dölyfösségéről és alázatosságáról, mondhatni, megismerjük mint embert. És persze mint híres antiszemitát. Erről külön fejezet tájékoztat, tárgyilagosan, kerülve mind a vádbeszédet, mind az apológiát. Ebben a tekintetben az a legérdekesebb, amit Millington arról ír, hogy *műveiben* Wagner lényegileg nem volt antiszemita, annak ellenére, hogy egyes szereplői (Mime, Beckmesser) zsidós vonásokat viselnek, bizonyos darabjaiban pedig (*A nürnbergi mesterdalnokok*, *Parsifal*) a „németiség” és a „kereszténység” mítosza révén (bár a *Parsifal* legalább annyira buddhista, mint amennyire keresztény) van jelen az antiszemizmizmus, nem „ideológiai kényszerképzetként”. Wagner soha nem ábrázolt *egy az egyben* zsidókat, ennél ő sokkal „emelkedettebbnek” érezte magát. Ez persze nem menti, hogy antiszemita nézeteket vallott, ami az ő korában egyébként igen elterjedtnek számított a legelőkelőbb szellemi körökben is. Nem érdemes sorolni a „nagy neveket”, de azért említsük meg közvetlen környezetéből legodaadóbb feleségét, Cosima Lisztet, akinek zsigeri zsidógyűlöletéhez képest – Millington szerint – Wagner szoft kezdőnek

nevezhető. Hogy Liszt Ferencről ne beszéljünk. (Millington nem is beszél, de azért tudjuk, amit tudunk. Wagner sokat tanult csodált apósától.)

Mai szemmel az egyik legizgalmasabb fejezet Bayreuthról szól. Ebben a bajor kisvárosban építette föl Wagner operáinak görög mintájú szentélyét, amely jelenleg is a hívők zarándokhelye. (A radikális operajátszás iránti valódi elkötelezettség is vannak *köztünk*.) A „Zöld Domb” kezdettől fogva a művészeti és politikai csaták színhelye volt, ami a hitlerizmus alatt kulminált. Erről ugyan önálló, kitűnő könyv íródott és jelent meg magyarul is (Brigitte Hamann: *Winifred Wagner, avagy Hitler és Bayreuth*, Európa, 2005), de Millington kiegészíti néhány azóta felbukkant adalékkal. A dokumentumok jelentős része azonban ma is elzárva dekkol Winifred Wagner unokája, Amélie müncheni lakásán, ahová a nagymama egy autóba pakolva menekítette 1976-ban. Abból még sok érdekes előkerülhet egyszer, ha a marakodó dinasztia belvillongásain fölülkerekedik az egyetemes kulturális érdek.

A jelen pillanatban fontosabb ennél, amit a legutóbbi évek örökösödési és színházesztétikai háborúskodásáról megtudunk. Ebben a tekintetben a leginkább megnyugtató, hogy egyelőre még nyeregben van a fiatalabb dedunoka-nemzedék képviselője, Katharina Wagner – a magyar operai vaskalaposok szemében egyike az operajátszás patás ördögeinek –, aki féltés-vérével együtt dedapja művészi szellemében, az örökös megújulás jegyében vezeti a Játékokat.

Barry Millington:
Richard Wagner - Bayreuth varázslója.
Rózsavölgyi és Társa, 2013.



Bernd Oberhoff
Richard Wagner
A Nibelung gyűrűje
Zene-pszichoanalitikus tanulmány

Neuroline Kiadó
432 oldal, 6300 Ft

Könyvrendelés: ring@neuroline.hu

kedvezmény
20%

AJÁNDÉKKUPON
Ezzel a kuponnal június 10-ig a Szabad Ter Színházban
1005. Bp., Nagymező utca 68. **20%** ok-ajándékot adunk a
Színházi Szemle előadásainak jegyárából.



Magnás Miska
(„Cudar világ”)
június 12. 20:00

Bródy Sándor:
A tanítónő
június 10. 20:00

Opera ultima
június 14. 20:00



Színházi Szemle

2014. június 10 - július 8.



Városmajori Szabadtéri Színpad
Budapesti Nyári Fesztivál 2014

Miskolci Nemzeti Színház • Weöres Sándor Színház - Szombathely • Újvidéki Színház • Csiky Gergely Színház - Kaposvár
Csiky Gergely Állami Magyar Színház - Temesvár • Pécsi Nemzeti Színház • Petőfi Színház - Veszprém

Eisemann - Zágón - Nőtli:
Hippolyt, a lakáj
június 21. 20:00



Pintér - Darvas:
Parasztopera
június 28. 20:00

Patrick Barlow: 39 lépcsőfok
július 3. 20:30

Szakonyi Károly:
Adáshiba
július 8. 20:00



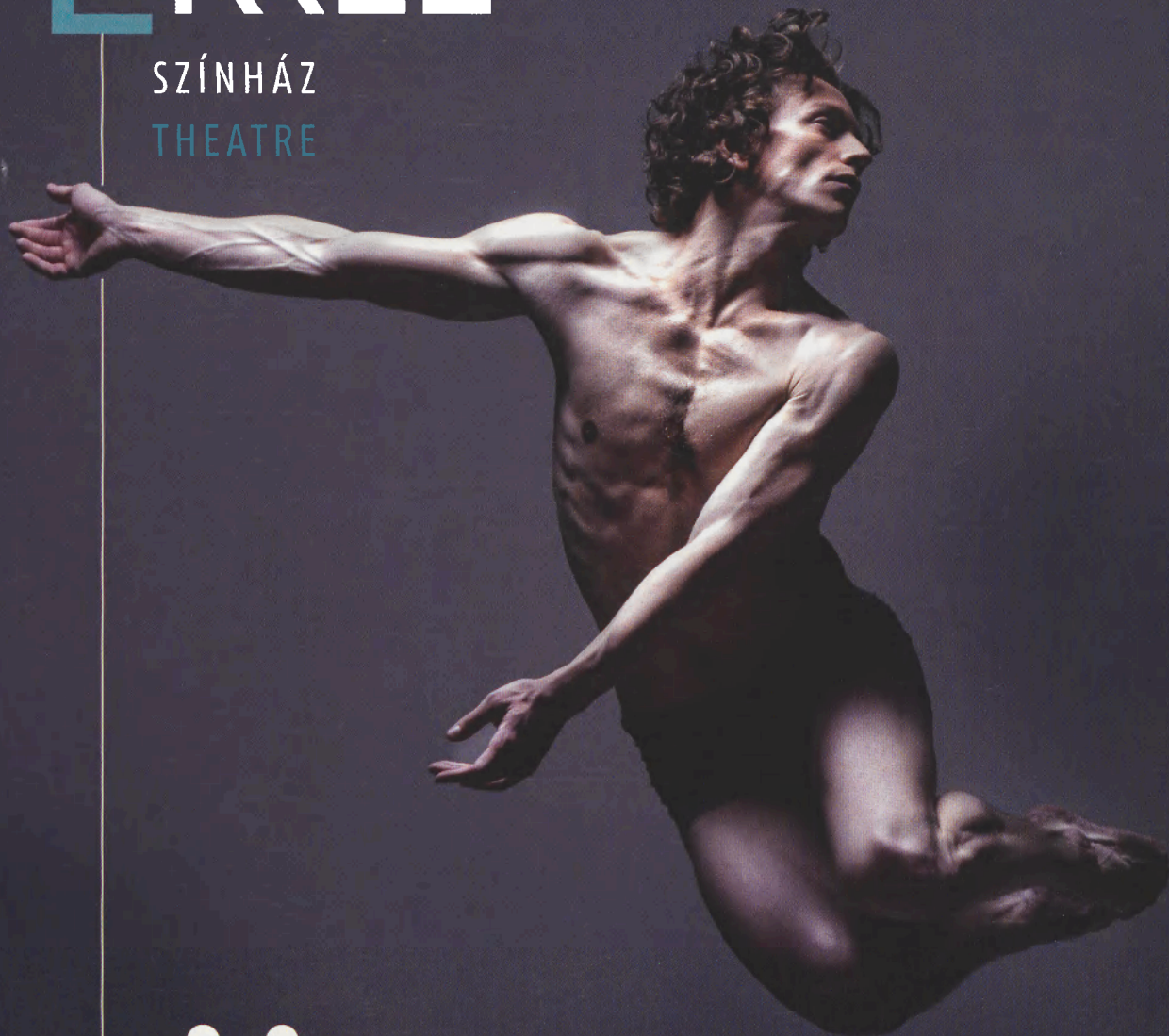
További információ és online jegyvásárlás: www.szabadter.hu



A Szabad Ter Színház Nonprofit Kft. Budapest Főváros Önkormányzata fenntartásában működik.

ERKEL

SZÍNHÁZ
THEATRE



Öt tánc

Modern
balett est

David Dawson–Max Richter
A napfény természete

Wayne Eagling–Richard Wagner
Duett

Jiří Kylián–Wolfgang A. Mozart
Petite Mort

Lukács András–Philip Glass
Örvény

Jiří Kylián–Wolfgang A. Mozart
Hat tánc

Előadások ▶ június 12., 13., 14., 15.

HUNGARIAN NATIONAL BALLET
MAGYAR NEMZETI

BALETT