

SZÍNHÁZ

Operett Gombrowicz

Gellért
Endre 100

FESZTIVÁL:
Salzburg, Bayreuth

Cenzúra Oroszországban

392 Ft



Élmény!
Minden
tekintetben.

A Compagnia Finzi Pasca, a Csehov Nemzetközi Színházi Fesztivál és a Théâtre Vidy – Lausanne bemutatja



Művészetek
Palotája
Budapest



Compagnia Finzi Pasca: Donka – Levél Csehovnak

2014. november 4., 5., 6., 7., 8., 9.

Fotó: © Viviana Cangialosi

mupa.hu

STRATÉGIAI PARTNEREINK



STRATÉGIAI MÉDIAPARTNEREINK

metropol



A Műpa támogatója az Emberi Erőforrások Minisztériuma.



EMBERI ERŐFORRÁSOK
MINISZTERIUMA

Jegyek kaphatók a Műpa jegypénztáraiban, valamint online a www.mupa.hu oldalon. További információ: +36 1 555 3300, +36 1 555 3310 ISO 9001:2000

Az eredeti előadás létrehozását támogatta: Oroszország kormánya, Moszkva város önkormányzata, AIL SA, Lugano városa, Ticino Köztársaság és Kanton/Swisslos Fund, Pro Helvetia, Migros Culture Percentage, Caffè Chicco d'Oro, Ernst Goehner Alapítvány, Fidinam SA.



OHAD NAHARIN KOREOGRÁFIÁJA

(10. oldal)

Batsheva
Schiller Kata felvétele



A RAJNA KINCSE

(31. oldal)

Bayreuthi Ünnepi Játékok
Enrico Nawrath felvétele



SZOLITARITÁS

(40. oldal)

Gianina Cărbunariu rendezése
Paul Baila felvétele

Magyar játékszín

2 Hermann Zoltán:

„Lord Blotton kis *fa* széke...”

Witold Gombrowicz *Operettje*
a Nemzeti Színházban

Interjú

6 Kozár Alexandra:

„Most leginkább az élet érdekel”

Beszélgetés Petrik Andreával

Tánc

10 Péter Márta: „A barbárságot bárki elérheti”

Reflexió szűkített-bővített tematikával

14 Turbuly Lilla: Slam és selfie

Irodalom és színház határán: slam poetry

Színháztörténet

16 „Emlékét nyugtalansággal gyászolom”

Beszélgetés Gellért Endréről Lengyel Györggyel

Világszínház

31 Koltai Tamás: Az opera deszakralizálása

Salzburg, Bayreuth 2014

40 Tompa Andrea: Isten plázája

Gianina Cărbunariu két előadása

43 Pavel Rudnyev: A cenzúra kísértete

A „helyes” és „helytelen” művészetről

Könyv

47 Adorjáni Panna: Háromnyelvű vázlat

Janovics Jenőről

A címlapon: Hasenfratz-Szegvári Júlia (Albertinka) és Szatory Dávid (Charme gróf) az *Operett*ben (Nemzeti Színház).
Schiller Kata felvétele

színház

MAGYAR SZÍNHÁZI TÁRSASÁG | ORSZÁGOS
SZÍNHÁZTÖRTÉNETI MÚZEUM ÉS INTÉZET

XLVII. évfolyam 11. szám

2014. november

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); KUTSZEGI CSABA (tánc, színhaz.net).

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

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

Tipográfia: Kálmán Tünde. Nyomdai előkészítés: Dupla Studio.

A nyomás készült: Multiszolg Bt., Vác

www.szinhaz.net

TÁMOGATÓK:
Nemzeti Kulturális Alap



Magyar Színházi Portál
www.szinhaz.hu

Hermann Zoltán

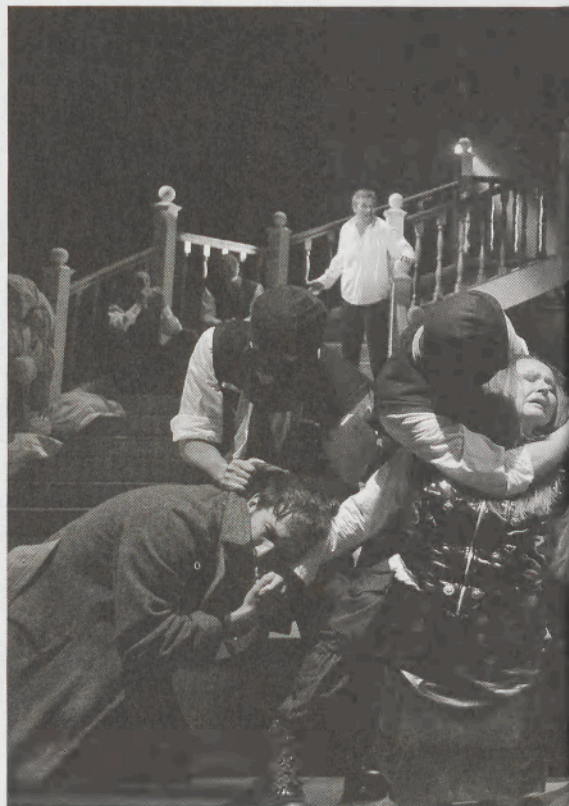
„Lord Blotton kis *fa* széke...”

WITOLD GOMBROWICZ OPERETTJE A NEMZETI SZÍNHÁZBAN

„A modern színdarab szövege egyre kevésbé tekinthető olvasmánynak. Egyre inkább partitúra lesz, s csak a színpadon, a játék, az előadás során kezd élni. / Ez az *Operett* még más okból is nehezen olvasható darab” – írja Gombrowicz a művéhez írt bevezetőjének elején. Gombrowicz két olyan kijelentéssel indítja *Magyarázatát*, amelyet voltaképpen sem itt, sem a közvetlenül ez után olvasható, *A cselekmény* című részben nem fejt ki részletesen, sőt magában a drámaszövegben is csak nagyon áttételesen reflektál saját kijelentéseire. Pedig hogy mit értett az *Operett* librettójának partitúrajellegén, és hogy mi az a „más ok”, ami miatt darabja inkább előadás, mint olvasmány, azt éppen a Nemzeti Színház Andrzej Bubień rendezte *Operettje* miatt jó volna tudni.

A debreceni munkái nyomán már rutinos, „magyar” rendezőnek számító Bubień előadásának alapvető hibája éppen a *partitúrához*, a Gombrowicz-szöveghez és Pályi András és Eörsi István magyar verziójához való viszonyának tisztázatlansága. Semmiképpen ne induljunk el rögtön a szöveg és interpretációinak roppant izgalmas, hermeneutikai labirintusa felé; nem arról van szó, hogy mennyire ragaszkodik a szöveg-partitúrához az előadás, hanem inkább arról, hogy Gombrowicz darabja, bizony, nem való a Nemzetibe.

A bemutató okozta kritikai zavarodottság szinte általános. Mi történik? A Nemzeti mégis beolvas a jelenlegi fenntartó urainak? Az *Operett* a „bukott” politikai elit gúnyos szatírája? A mindenkori – magyar – elitnek és lakójainak perverz viszonyát, úr és cseléd teljes csereszabatoságát mutatja be?



Hasenfratz-Szegvári Júlia (Albertinka) és Szatory Dávid (Charme gróf)

Csáky Móric kitűnő operettkönyvéből (*Az operett ideológiája és a bécsi modernség*, magyarul 1999-ben jelent meg) tudjuk, hogy az operett műfaj arra a skizoid társadalom-lélektani defektusra épül, hogy a kispolgár megveti ugyan az arisztokráciát, mégis minden erejével szeretne az arisztokrácia köreiből tartozni. A Gombrowicz-operett (antioperett) ezért voltaképpen nem is a XX. századi történelem operettszerű dramaturgiájáról, hanem a történelem szikzofréniájáról szól. A mű cselekménye – amit a szerző külön, narratív elbeszélésben is végigvezet a darab bevezetőjében – annyira ijesztően általános, hogy hiába látszik bele bármilyen aktuálpolitikai szituáció, annak az ellenkezője is belelátható. Hiába beszél Gombrowicz fasiszta lakájokról

és marxista professzorról – ne felejtjük, hogy 1969 nyarán fejezte be az *Operettet*; vagyis határozottan *poszt-hatvannyolcas* alkotásról van szó! –, feltehetőleg ezek a szerepek is cserélhetők. A Gombrowicz-darab olvasmányként azt a tudathasadás-közeli élményt nyújtja, hogy az olvasó csak önmagát nem ismeri fel az abszurd típusok között. A színházi előadásnak pedig ezzel a skizofrén állapottal kellene szembesítenie mindenkit, a rendezőtől a színészeket át a nézőig.

Az *Operett* elsősorban nem politikai darab – legfeljebb a politikai meghasonlás lehetne a témája –, hanem színházi darab, színház a színházról, a XX–XXI. századi történelem teatralitásáról. „Amennyire nehézkes, reménytelenül erőltetettnek tűnő képződmény az opera

rális jellege „relativizálható”. Ez az etikai viszonylagosság pedig a színházi tudathasadás egy újabb tünete.

Mi a baj Bubień és a Nemzeti *Operettjével*? Minden. Illusztratív, nem pedig értelmező az előadás; és még rosszabb, hogy ahol elszakad a szöveg közvetlen megjelenítésétől – mint a legprovokatívabbnak szánt divatbemutató-jelenetben, Ferenc pápával és Conchita Wursttal stb. –, ott a legkétségbeesettebb a lapossága. A díszlet Chiricót idéző hamis perspektívája és a jelmezek (Anita Magda Bojarska) inkább megkerülik az operett kettőzött teatralitásának problémáját; különösen fantáziátlan Albertinka jelmeze, akit pedig Gombrowicz utasítása szerint a második felvonásra alaposan fel kellene cicomázni, túlóltóztatni.



FENT: Jelenet az előadásból
JOBBRA: Farkas Dénes (Firulet báró), Horváth Lajos Ottó (Wladyslaw) és Szatory Dávid

– folytatja Gombrowicz az előbb idézetteket –, annyira tökéletes színház, tökéletesen teatralis színház számomra az operett a maga isteni idiotizmusával...” Andrzej Bubień rendezésének fatális tévedése – vagy ördögi ravaszsága? –, hogy nem akar valódi színházi előadást csinálni a Gombrowicz-darabból. Pedánsan felvonul minden operettkellék: operett-seregszemle és operettes deus ex machina, zenei kliséhalmaz (némi kromatikával megbolondítva), egy remek zenekar és egy briliáns tánckar (felér egy színikritikával, hogy az előadás végén a Danubia Zenekar és a táncosok kapják a legnagyobb tapsot) – de mégsem színházat látunk, hanem csak a partitúra tisztos leblattolását. A maga nyomasztó módján persze ez is hat: ha az operett (az *Operett*?) tökéletes színházatlanítása a rendező célja, akkor kétségkívül az az üzenete a Nemzeti előadásának, hogy a színház mo-



Schiller, Kata felvételei

Piotr Salaber zenéje nagyon kreatívan bánik az operett (és a XX. századi *mainstream* zene, a musical, a dzsessz, a festival-sound és a harmadik felvonásban a techno) kliséivel. Másfelől azonban mintha az előadás kínos vontatottságáért, ritmustalanságáért is a zene volna a felelős. Minden Gombrowicz–Eörsi-verssort legalább négyszer énekelnek el, és hiába tölti ki az

előadás a klasszikus nagyoperettek három-négy órás időtartamát, az operett frivol időnkívülisége nem tud megjeleníteni, mert az ismétlések nem kapnak semmiféle másodlagos, harmadlagos jelentéstartalmat, főleg ironiát nem.

A tánckar és a „szólisták” koreográfiája (Katona Gábor) nagyon komoly kihívás elé állítja a színészeket, a tánckar megoldásai hibátlanok, de a főszereplők esetében hol túl sokat kíván a tőlük, Trill Zsolt/Fiort és különösen Szűcs Nelli/Márkizt gyakran megoldhatatlan feladat elé állítja – a Márkizt például két markos legény segítségével tud csak fellépni a divatbemutató kifutójára –; hol meg a színészek erőltetik túl a tervezett mozgásokat: Szatory Dávid (Charme) és Farkas Dénes (Firulet) nem egyszerűen játsszák az operett-ripacsot, de amit játszanak, az maga a ripacszkodás. mindenféle ironikus kettősség nélkül. A koreográfia csúcspontja nem is a szimbolikus értelemben leghatásosabbnak szánt divatbemutató, hanem a harmadik felvonásban a szélviharhoz kitalált mozgás: váratlanul dinamikai iránya lesz a tömegjelenetnek – ez az öt perc az előadás egyetlen, valóban megrendítő, jelentést hordozó epizódja.

A színészi játékot – Bánsági Ildikó Himaláj hercegnőjének minden és Schnell Ádám professzorának néhány jelenetétől eltekintve – a teljes bizonytalanság kíséri. Az előadás színészgárdája láthatólag nem tudja megragadni a groteszk színpadi jelenlét lényegét, annak torzító technikáját mindvégig külsődleges elemekből rakja össze. Gombrowicz több szerepre osztott bonvivánjainak – Charme, Firulet és Hufnágel álgróf (Fehér Tibor) – harsányságát, idétlenségét sehogyan sem lehet a gombrowiczi groteszkkal azonosítani. A bonvivánok és Himaláj herceg (Incze József) a lengyel eredetiben is és Eörsiék fordításában is raccsolnak, de hogy a színpadon hogyan lehet ezt a beszédmodort ilyen idegesítővé nagyítani, az elkeserítő. (Tudniillik ezeknek a szerepeknek nem a raccsolás a lényegük.)

Alighanem nem közvetlen magyarázatuk van ezeknek a hatástalanító, valószínűleg nem szándékos effekteknek, hanem valami mélyebb okuk. Még mindig megilleti a Nemzetit a kritikus bizalma, talán az új és immáron élesre állított évad bebizonyítja majd, hogy a Gombrowicz-darab egyszerű kisiklás. Am tartok attól, hogy a színház műsorpolitikája vastagon felelős ezért a fiascoért. Elhibázott az a koncepció, amely ahelyett, hogy felhasználná a magyar színház színészkezpontúságát – egy új színházi nyelv megteremtésére –, igyekszik inkább negligálni ezeket a hagyományokat, más színházi tradíciókkal helyettesíteni őket. A magyar és az orosz–lengyel színházi kultúrák dialógusának számtalan nagyon sikeres vállalkozása volt az utóbbi évtizedekben Ljubimovtól Vasziljevig – és fájdalmas hiányai is, Grotovskitól Kantorig –, de kétségtelen, hogy a lengyel és orosz színházi gondolkodásmód reflektálatlan „importálása” komoly veszélyeket is rejt. Spiró György fejtegette még 1985-ben – a *Magániktató* című kötetének egyik tanulmányában –, hogy a lengyel és az orosz tradíció teljesen más, szinte „mitologikus” állandóságú színházi kultúrát hozott létre még a XIX. században, és hogy zárványszerűségük elkülöníti őket az európai színházi struktúráktól.

Az 1969-ben írt *Operettet* a hetvenes évek közepén már játszották, játszhatták lengyel színházak, a nyelvbe és a miniatúr, szinte láthatatlan színpadi történetekbe sűrített többszörös szimbólumai, az értelmezés pillanatnyi attitűdjeit állandóan változtató játék nyilvánvalóan igazodott is ehhez a lengyel–orosz színházi ízléshez. A *SZÍNHÁZ* 1994. augusztusi számában éppen az *Operett* egyik fordítója, Pályi András volt kénytelen konstatálni (*Gombrowicz – a visszatérő hullám* című cikkében) a lengyel színházi kultúra meghasonlását, politikai érintettségűvé váló vitáinak megjelenését Gombrowicz *Operettjével* kapcsolatban. A radomi Gombrowicz-fesztiválról tudósítva és az RS9 *Operett*-előadásának (Lábán Katalin és Dobay Dezső munkája) váratlan sikerét elemezve a Gombrowicz-recepció hőskorszakának végéről beszélt, arról, hogy „vele együtt kopott meg a művészi (mondjuk, rendezői) szándék, amely egy évtizede még *érdekes* előadást volt képes produkálni, ha másért nem, hát azon pusztán oknál fogva, hogy belopta Gombrowicz *eretnek* nézőpontjait abba a kulturális közegbe, ahonnan az író többnyire ki volt tagadva. Ma viszont [1994-ben, írja Pályi] ebből az attitűdből nemegyszer merev, dekoncentrált, művészileg szétforgácsoló előadás születik.”

Hogy ez a dekoncentrált, szétforgácsoló előadás húsz évvel később is meg tud születni a Nemzeti Színházban, azt talán a fordító-tudósító sem gondolta. Ha az RS9-nek volt bátorsága megújítani a Gombrowicz-interpretációt – feltehetőleg azért, mert hozzátette a magyar alternatív színházi regisztert is a darabhoz –, akkor majdnem érthetetlen, miért nyúl vissza Bubién a már húsz éve is csak a Gombrowicz színpadi *eretneksége*be kapaszkodó színrevitelekhez. (A szeptember 6-i előadás délutánján rendezett szimpózium, tartok tőle, éppen ezeket a kérdéseket kerülte meg.) Miért nem használja Bubién az egyébként valóban respektálható lengyel–orosz színházi attitűdöt arra, hogy a magyar színházi tradíciókat átformálja, miért nem látunk a színpadon valami újat? Nem lecserélni kellene a magyar tradíciót egy másikra, hanem formálni, provokálni, párbeszédre lépni vele.

Bubién *Operettje* lengyel, elavultan, öregesen lengyel, ami magyar benne, az meg egyszerűen rémisztó és sajnálatos.

A Nemzeti Színház előadása tulajdonképpen gyáva. Folyton az jár a kritikus fejében, hogy a rendező és a „tervező asszisztens”, Anna Adamek mást, többet akart, de valaki folyton rájuk szolt, hogy „ezt itt ne”. Hogy a harsány idétlenség azért van, hogy elfedje a színészi jelenlét megoldatlanságait. (Hogy ez probléma, az a tízezer példányban terjesztett *Nemzeti* című lap – tud ezzel a „lefedettséggel” bármilyen színikritika versengeni? – interjúiból is látszik. „Főszerepben: a színész – mondja a lap nagyinterjúja –, a rendezői ötlet-színháznak vége.” Tényleg a színészgárda a legnagyobb probléma: beismerésként is olvasom Vidnyánszky Attila mondatait. Csak ezt nem mondani kell, hanem dolgozni a színésszel.) A Nemzeti színészei ugyanis alkalmatlanok és bátortalanok egy Gombrowicz-darabhoz, és a rendezői koncepciótlanság miatt bizonytalanok is a színpadon. A darab központi szimbóluma, az elit rögeszmés rettegése az anderseni, „a király meztelen”-kázustól és a szabadság erotikus természetű

testiségkultusza sehogy sem jön át. Nincs meg az alaptörténetnek a perverz túllőttözöttségtől az archaikus meztelenségig tartó útja. Legalább ne csak slafrokra vetkőznének a szereplők a fináléban, hanem valóban „csóréra”. De ezt a Nemzetiben nem merik. Mert ez a Nemzeti nem az a Nemzeti? Albertinka (Hasenfrantz-Szegvári Júlia) apoteózisa is teljesen hatástalan, és ez nemcsak a finálé kimódolt gyávasága miatt van, hanem azért is, mert a rendező – kölcsönveszem székszomszédom felém sűgött pikírt megjegyzését – nem enged neki más színészi eszközt alkalmazni, mint „a hosszú haját”.

Gombrowicz szinte nincs is jelen. Gombrowicz legnagyobb teljesítménye, a nyelvi mikroszegmensekbe szétszórt fogalmi káosz, a precíz retorikai alakzatok és jelentéscsúsztatások – a Pályi–Eörsi-fordításra különösen büszkének kellene lennünk – pedig nemhogy a teljes értelemnélküliséget reprezentálják (pedig van értelme a Gombrowicz-szövegnek, és a kicsit átstilizált Pályi–Eörsi-szövegnek is), hanem még a „Gombrowicz-partitúra” is meg van hamisítva.

A kórus operettesített leitmotívja, „Lord Botton kis széke” (így éneklék!) dramaturgiaiag nagyon fontos helyeken tagolná a dráma szövegét. A SZÍNHÁZ már idézett, 1994-es száma interjút is közöl Rita Gombrowiczsal, az író özvegyével, aki nem mulasztja el megemlíteni, hogy a kis verssor lehet a retorikai és szimbolikus középpontja a darabnak. Gombrowicz folyton ezt a sort dúdolgatta a darab írása közben. Kétség nem fér hozzá, hogy a rejtélyes szöveg – Karin Choinski alaposabban is értekezik erről egy, a münsteri *Studia Philologica Slavicában*, 2006-ban megjelent tanulmányában (O *Operetce Witolda Gombrowicza*–) – igazából egy Dickens *Pickwick Klubjából* vett idézet-transzformáció. Amikor Pickwick úr az első fejezetben a társaság előtt patetikus szónoklatban ecseteli küszöbönálló útjának rá váró nehézségeit, a beszéd hevében pedig föláll a székre, amin addig ült, váratlanul közbekiabál egy Mr. Blotton nevű klubtag: „A fenét!”, aminek következtében heves szóváltás alakul ki közöttük és az őket rendreutasító elnök (*chair/chairman*) között, szélhámosnak és nagyképűnek nevezik egymást, majd a vita a dickensi romantikus és abszurd iónia jegyében így zárul (Hevesi Sándor és Ottlik Géza stílusremeklése): „AZ ELNÖK ezek után kötelességének érzi, hogy megkérdezze az igen tisztelt klubtárstól, vajon közönséges, hétköznapi értelemben használta-e ezt az előbbi kifejezést. / BLOTTON ÚR habozás nélkül kijelenti, hogy nem – nem közönséges értelemben használta ezt a szót, hanem *pickwickista értelemben*. [...] / PICKWICK ÚR őszinte elégtétellel veszi tudomásul az igen tisztelt barátja egyenes, nyíltszívű és teljesen kielégítő magyarázatát. Egyszermind szeretné azt is megállapítani, hogy ő is kizárólag pickwicki értelmű megjegyzéseknek szánta, amit az imént mondott.”

Gombrowicz darabjának mikrotextusa pontosan ennek a bornírt retorikának a mintájára működik: Blotton nem *lord*, hanem csak *mister*, az ő széke nyilván nem ugyanaz a karszék, mint Pickwick úré a klub elnöki pulpitusán, és a szék sem csak szék: a *szék* az elnök tárgyasítása. (Vagy az *elnök* a *szék* megszeme-

lyesítője?) Ezt az akadémuskodó – aztán a regényben újra soha föl nem bukkanó – kisembert bosszantja, hogy a társadalmi ranglétrán fölötte álló Pickwick még tovább akarja növelni felsőbbrendűségének, arisztokratikusságának látszatát, amikor feláll a szék ülökéjére. Blotton úr többre vágyik, elnöki karosszék-re (*chairman's chair*) és a lord címre, vagyis vágyainak kivetülése („Kreselka lorda Blotton”) lesz Gombrowicz darabjának vezérmotívuma. Eörsiék a lengyel szöveget még megtoldják egy kis frivol huncutsággal: „Lord Blotton kis *fa* széke...” (A *fa* az 1984-es, Európa Kiadónál megjelent Gombrowicz-drámakötetben benne van, az új, 1998-as Kalligram-kiadásból viszont hiányzik.) A Nemzeti Színház is elhagyja a *fa* szót.

Nem történetet kellene látnunk, amit az előadás erőltet, hanem a drámaszöveg finom csúsztatásait, vágykivetüléseket. Nem a cselekményt, hanem a textust kellene színre vinni. Hatalmi, szexuális vágyakat, a vágy megvalósulásának és kétségbeejtően ironikus meg nem valóságulásának egyidejűségét. Már maga az operett *műfaja* is: hatalmi és szexuális fantáziálás a nyílt színen – mondhatná Gombrowicz, a gombrowiczi antioperett pedig még ennél is több. (Eörsi meg nem tudja kihagyni ezt a kongeniális poént a Blotton-székkal.) Éppen úgy kellene látnunk, nézőknek mindent, mint Albertinka a saját álmát: igazából semmi sem történik meg, de ki-ki vérmérséklete szerint beleláthatja a saját vágyait az egyes figurákba. Biztosan van, aki divatdiktátor, van, aki lakáj, és van, aki állólámpa szeretne lenni. Ezt az isteninek nevezett *idiotizmust*, a vágyakozások kusza szövedékét írja meg Gombrowicz az operett *formájú* darabjában. De legyen akármilyen is az a színház, amely az *Operett* színpadra állításának gondolatával kokettál, nagyot hibázik, ha történelmi példázatként, frigid történelmi revüként viszi színre.

Az előadás legnagyobb tévedése, hogy az a közönség, amelyiknek a darabot a Nemzeti Színház műsorért felelős stábjá szánta: nincs. Nem azért, mert nem találja meg a Nemzeti az *Operett* autentikus közönségét, hanem azért, mert talán hiába is keresi. Kinek szeretné játszani a Nemzeti az *Operettet*? A premier protokollközönségének? Talán. Talán nem.

A második előadás előtt, az emeleti társalgóban ott ül egy nyugdíjascsoport, akiket a szervezés rávett, hogy utazzanak föl Pestre egy *Operett* című darabra. Egy lelkes asszisztens kiselőadást tart nekik a csöngetés előtt, heves gesztusokkal magyarázza, melyik hős mit képvisel, szinte eltáncolja, kit milyen mozdulatsorral lehet majd felismerni.

A nézőtér majdnem tele van, az első és a második szünetben néhányan hazamennek. Nem sokan. A nyugdíjascsoport kitart. Nem hiszem, hogy értik, hol ülnek, mit látnak. Annyira a zene sem fülbemászó. Sok szereplőn nincs elég ruha. A Gombrowicz-féle antioperettben nincs *hepiend*. De azért megtapsolják az előadást. Illedelmesen távoznak, a vezetőjükkel megkeresik a parkolóban a buszukat. Figyelek, szégyellem: hallgatózom – de senki sem kérdezi meg a másiktól, hogy tetszett-e az előadás, senki sem háborog. Ez a művészet. Gondolják.

Szép este volt. Nem történt semmi – pickwickista értelemben.

„Most leginkább az élet érdekel”

BESZÉLGETÉS

PETRIK ANDREÁVAL

– Tenki Réka, hozzád hasonló korú ifjú színész nő mondta nemrég a televízióban, hogy amíg az ember pályakezdő, abban az egy-két évben kivételes a helyzete, mert mindenki rá figyel, kíváncsiak rá, díjakat kap, de aztán ez elmúlik, és akkor már nagyon nehéz egy színésznőnek megtalálnia önmagát, és nem beállni a sorba. Te is átélted ezt a fázist?

– Pályakezdőnek valóban nagyon jó lenni, akkor még lehet hibázni, akkor még van egy védőburok az ember körül. Már eleve az nagyon jó, hogy a neve mellé oda van írva, hogy e. h. Nemsokára harmincéves leszek, s mostanában én is érzem, hogy egy bizonyos kor után mind az életben, mind színésznőként súlya van annak, amit az ember csinál, nyilvánvalóan annak, hogy hogyan él, és mindez felelősség. De ez jó, én élvezem.

– Téged elsöre nem vettek föl a Színművészeti Egyetemre. Mit gondolsz, miért?

– A harmadostán estem ki. Nem volt kérdés számomra, hogy ott a helyem, az egyéni fordulókön jól teljesítettem, de a harmadikon annyira begörcsöltem, és olyan antiszociális voltam, nem csodálkozom, hogy nem vettek fel. Teljesen leblokkoltam. Az első alkalommal el is tört az ujjam, a másodikon a kezem is, begipszelt kézzel csináltam végig a harmadik fordulót. Szerintem azért történt így, mert akkora súly volt rajtam, akkora tétje volt annak, hogy bekerüljek, számomra ugyanis nem létezett B alternatíva. Semmi más perspektívám nem volt. De így kellett lennie, kellett az az egy év, hogy dolgozzak, hogy feljöjjenk Szentestől Pestre, hogy felnőtte váljak. Amikor először futottam neki, nem voltam még elég érett a feladatra. A köztes évben egy gyárban dolgoztam éjszaka, polifonokat csomagoltam, tologattam, szedtem le a gépről. Nehéz munka volt, de el kellett tartanom magam. Emellett az Új Színház Stúdiójába jártam.

– Mit tanultál az Új Színházban?

– Mrožeket, Brechtet játszottunk. Voltak mozgásóráink, a nemrég elhunyt Gosztonyi János tanár úrral beszédóráink meg mindenféle egyéb óráink. Sokan kerültek innen a Színművészetre és Kaposvárra is. Én is jelentkeztem Kaposvárra, de ott már az elején kiesetem, azt mondták, találjam meg magamban a Júlia-l-



ket. Hát ez egy ostobaság szerintem. Nyilván arra értették, hogy elég nyers voltam, betöretlen. Szerencsére az új színházi évem jól sült el, mert egyébként nem vagyok híve a színtanodáknak, olyan rossz manírokat, ízlést lehet ezeken a helyeken felszedni.

– Ma elmennél az Új Színházba játszani?

– Nem. Még Márta István ideje alatt játszottam ott két előadásban, az *Édentől keletre* című darabot Szikora János rendezte, Závada Pál *Bethlenjét* pedig Hargitai Iván, abba beugrottam valaki helyett. Mindkettőt szerettem.

– A szentesi dráma tagozatos gimnázium mit adott neked a pályára való felkészülésben?

– Igazából azt, hogy nagy drámai anyaggal találkoztam. Egyébként nem nagyon vagyok híve a színtanodák mellett az úgynevezett dráma tagozatos iskolák-

nak se, mert még a nagyon tehetséges embert is el lehet rontani, olyan irányba vinni, ami rossz, ahol modor, manír kerül rá. Azt is el tudom képzelni, hogy ha például nem a Színműre vettek volna fel, borzasztó rossz színésznő lennék.

– Az egyetem volt a nagy magadra találás?

– A Színművészeti esetében középut nincsen, vagy nagyon szeretik, vagy utálják. Én az előbbieket közé tartoztam. Leszámítva talán az első félévet, amikor még keresgettem magam, csodálatos élmény volt. Nagyon jó osztály voltunk. Bata Éva, Réti Andrienn, Trokán Nóra, Tar Renáta, Csémy Balázs, Józán László, Klem Viktor, Rusznák András, Kovács Ádám, Majorfalvi Bálint. Nagyjából a pályán vagyunk mindannyian.

– És persze ti is együtt akartatok maradni, mint oly sok osztály, még a nagy naivitás reményében.

– Csináltunk sok nagyon jó előadást, például Agota Kristof *A nagy füzetéből*, az volt a címe: *Fáj*. Nagyon sikeres volt, játszottuk több helyen, külföldön is, sok díjat nyertünk fesztiválokon, Csehországban, Milánóban. De az együtt maradási olyan nehéz megoldani, mindenki összevissza játszik, van, aki vidéken.

– Az egyetemen három osztályfőnököd volt: Marton László, Forgács Péter és Hegedűs D. Géza. Melyiküktől mit tanultál?

– A színészvezetést Marton tanár úr és Forgács Péter tanította, Hegedűs D. tanár úr inkább művészi beszédet tanított. Marton tanár úrban az a jó, hogy nagyon konkrét. Én nem szeretem a lila dolgokat. Amikor kezdett minket tanítani, nagyon szépet mondott a színházról. Valahogy a cirkusszal vonta párhuzamba. Hogy miért jár az ember cirkuszba? Mert ott van az a mérhetetlen izgalom, hogy leesik-e a táncosnő a kötélről vagy sem. És ha nem esik le, akkor az maga a csoda. És hogy a színházban is ezt kell megteremteni.

– A Vígsházban voltál gyakorlaton harmad-negyed évben. Hogyan tudtál beilleszkedni a társulatba?

– Fel se fogtam, micsoda mély víz ez, inkább csak utólag. Életem első szerepe egy szöveg nélküli szerep volt Esterházy Péter *Rubens és a nemeuklideszi asszonyok* című darabjában a Pesti Színházban, teljesen meztelenül, egyetlen szó nélkül kellett jelen lennem végig az előadásban. Meghívhattak volna erre akár egy modellt is, ugyanis ez nem egy szerep, inkább egy kép, egy illusztráció, dekoráció volt. Végig azon dolgoztam, hogy versenyt fussak a saját testemmel, hogy lejátsszam azt, hogy több legyek.

– Sikert. Emlékezetes alakítás volt. Később aztán, már a Radnótiban is volt egy néma szereped a Kurácsi mamában.

– Az nem is volt kérdés, Zsótér Sándor rendezte, akit én nagyon szeretek, háromszor dolgoztunk együtt, rendkívül biztonságos kezekben érzem magam vele. Katrin pedig a világirodalom egyik legszebb szerepe.

– De a verbalitás ott sem állt rendelkezésedre mint eszköz.

– Én nagyon szeretek beszéd nélkül játszani, szeretem, amikor „csak” jelen kell lenni a színpadon. Most a Horváth Csaba rendezte *Oresztészben* hasonló helyzetben vagyok: én vagyok a kar. Ez megint nem egy igazi szerep, épp ezért érdekel, mi lesz belőle.

– A gyakorlatod után maradhattál volna a Vígsházban is, mégis a Radnótiba mentél.

– Közelebb áll hozzám a Radnóti. Egy művészsztárnáz egész egyszerűen jobban érdekel. De ajánlottak szerződést Egerbe is.

– Pályád elején vadóc, utcai nőket játszottál, afféle pénészvirágokat, mint például Eliza Doolittle, mostanra azonban szépen kiteljesedett a repertoárod, bohózatfigura éppúgy szerepel benne, mint megoldhatatlan életfájdalommal küzdő arisztokrata úriasszony vagy nagy titkot hordozó Dosztojevszkij-hősnő.

– Kétségtelenül jól állnak nekem ezek a vad, erőszakos, agresszív, spród nőalakok, de most már kifejezetten izgat, ha más típusú szerepeket is kapok. Ám karaktertől függetlenül azt szeretem, ha gondolkodnak bennem, hisz minden szerepben ott vagyok. Épp ezért nekem nincs is szerepálmom.

– A Zsótér Sándor rendezte Vágyvillamosban Stella is eléggé antiszereposztás volt rád nézve.

– Nekem azt a szerepet a mai napig nehéz eljátsznom. Nagyon nehéz úgy belőni a hangot, hogy Stella ne menjen se alá, se fölé Blanche-nak, mert ha kicsit is elmozdul a tónus, felborulhat az egész. Stellát gyakran buta nőnek ábrázolják, pedig ő a legintelligensebb a darabban, a mi koncepciónk szerint ő látja át egyedül, hogy mi van Blanche-sal. Az érzelmi intelligenciája neki a legerősebb. Ebből a szerepből a mai napig nagyon sokat tudok tanulni.

– Hedda Gablerrel mostanra hogy állsz? Arról is azt nyilatkoztad a próbák alatt, hogy hosszú folyamat volt, és kérdés, hogy valaha el fogsz-e jutni hozzá.

– A Heddát tavaly decemberben mutattuk be, és márciusra kezdtem nagyjából érezni, ki ez a nő. Én akkor tudok megvalósítani valamit, amikor rám kíváncsiak. Akkor működöm. Ha az érdeklő a rendezőt, hogy tudok megoldani valamit színészi eszközökkel, akkor belebukok. Ha azt mondják nekem, hogy itt nézz el, itt csinálj valamit így és így, az nem megy nekem. De ha egy instrukciót le tudok fordítani a saját nyelvemre, akkor menni fog. Én technikából nem tudok megoldani dolgokat, csak belülről. Ezért nem sikerült a *Pygmalion* sem, legalábbis az előkelő úrinő része, amivé Eliza Doolittle lesz. Arra is rágörcsöltem kicsit. Petrik Andiként azzal is többet tudtam volna kezdeni, mint színésznőként. Viszont belülről tudok előkelő lenni. Én nem vagyok annyira ügyes színésznő, annyira brillírozó. Nem vagyok technikás sem. Nekem bíznom kell magamban, ezért arra törekszem, hogy minden helyzetben önazonos legyek, másképp ugyanis nem megy. Én nem tudok eljátszani dolgokat. Vagy van valami, vagy nincs.

– Olykor vitatkozol a rendezővel?

– Én azt szeretem, ha teljesen a rendezőre bízhatom magam. Eddig azt hittem, ezt mindenkivel megtehetem, mindenkiben vakon bízom, meg voltam győződve arról, hogy a rendező mindig tudja, mit akar, és biztonságosan vezet engem. Ma már látom, hogy ez nem így van. De nagyon sokszor rosszul jöttem ki helyzetekből. Előfordult, hogy olyan dolgokba dőlöttem bele, adtam bele magam százszázalékosan, amibe nem is kell. Most tanulom azt, hogy bizonyos esetekben meg kell kímélnem magam. Egyébként nagyon szeretem a véretem adni valami olyanért, ami igazán megéri, de ilyenből kevés van. Nem engedhetem meg

magamnak, hogy mindenben elvérezzek, mert amikorra majd igazán kell a lelkemből, addigra nem marad. Ha évente egy ilyen szerep van, már jó. A mostani találkozásunk Valló Péterrel nagyon jó volt, ideális pillanatban dolgoztunk együtt.

– *Melyik az a három-négy szereped, ami leginkább meghatározta eddigi színészi pályádat? Ami a legszorosabban hozzád nőtt?*



– Nagyon szerettem a *Lírt*, amit Zsótér Sándorral csináltunk az egyetemen, ebben én voltam Lír, Psyche is nagyon hozzám nőtt, amit Sopsits Árpád rendezett, de nagyon szerettem az *Édentől keletre*t is, illetve Katrint és Stellát is. És persze most a *Hedda Gabler*.

– *Sok fiatal magyar színésznő külföldön is szerencsét próbál. Te nem gondoltál erre?*

– Szerencsére most van munkám, és van benne örömöm is, de néha elálmodozom azon, mennyire jó lenne csak úgy élni, világot, kultúrákat, népeket látni, köztük élni, így, úgy, amúgy. Ha nem színésznő lennék, biztos világjáró volnék. De azt, hogy külföldön legyen színésznő, nem tudom elképzelni. Én magyarul tudok játszani. De ha ne adj' isten néhány év múlva olyan helyzetbe kerülök, hogy Békéscsabán legyen udvarlány kettő, és eköré jönne még a züllés, az alkoholizmus, akkor inkább elmennék betegeket gondozni vagy Párizsba pincérmőnek. Halál komolyan. Én ezt a pályát magam miatt is csinálom, ez egy terápia is. Nem tudnék rossz minőségű munkákban részt venni. Most nyáron egy nagyon dús évad után volt másfél hónapom, amikor kicsit, úgymond, élhettem, voltam Isztambulban, otthon a családomnál a Vajdaságban, futottam a Szigeten, rengeteget olvastam, néztem a felhőket a természetben, és egyáltalán nem akartam, hogy elkezdődjön a színházi szezon. Azt gondoltam, hogy nem fogom bírni megint ezt a mókuskereket, reggel tíztől kettőig, aztán hattól tízig. Alig vártam, hogy kimenjek a természetbe. Csak két hét után találtam magamra a visszatérésben. Eddig azt hittem, nincs élet a színházon kívül, most már tudom, hogy de bizony van. És én most élni akarok. Most leginkább az élet érdek.

– *Téged szeretnek a Radnóti társulatában?*

– Azt hiszem, sokan szeretnek. Érdekes, hogy nálunk nincsen furkálás. Fantasztikus csajok vannak. Én még itt hierarchiai harcokkal nem találkoztam. És a szereposztó dívánnyal se soha a pályám során. A társulat nagyon jó, a munkámat nagyon szeretem, viszont ha a magánéletemről van szó, tudatosan igyekszem távol tartani magam a színházi társadalomtól, mert ha a színész folyamatosan ebben a közegben van, az elképesztően kártékony tud lenni, meghülyül az ember. Így együttvéve van valami tisztító az egészben, a bennfentessége, a kicsisége, a kicsinyessége. Meg az, hogy minden le van osztva előre.

– *A közelmúltban tíz kilót lefogytál egy szerep érdekében.*

– Gárdos Péter holokausztfilmjét, a *Hajnali lázat* forgattuk februártól július közepéig. Sosem voltam kövér lány, de ehhez a szerephez le kellett fogynom. Nagyon kemény volt. Mellékszerep, de a világ egyik legjobb szerepe, nem volt kérdés, hogy lefogyok érte. Egy diszszonáns nő alakítok, a főszereplő nő barátját, aki szerelmes belé, és nagyon kegyetlen dolgokat csinál féltékenységből, irigységből, szerelemféltésből. Elképesztő karakter. Bár a fogyás nehéz volt, naponta mindössze nyolcszáz kalóriát ehettem, teljesen megőrültem, mégis nagyon jó fél évem volt, türelmet, mértéket tanultam, letisztultam. Már nagyon zavaros és zilált voltam, mohó és türelmetlen. Éjszakánként pedig különböző kártyatrükköket tanultam, kellett a szerepemhez.

– *És ha tíz kilót hízni kellett volna?*

– Ha az a szerep olyan, hogy megéri, akkor azt is megtettem volna. Akkor nem kérdés. De egy hülyeséget nem. A szerepekben az a jó, hogy nagyon sokat tanul belőlük az ember. Hozzátesznek az emberhez. Én nagyon sokat köszönhetek a szerepeimnek.

– *Most Zomborác Virág filmjében, az Utóéletben is láthatunk, a lelkész asszisztensét játszod.*

– Virág nagyon tehetséges fiatal rendező, azt a karaktert is szerettem, és jó volt az egész csapat, mindenki szerette a munkát.

– *Volt olyan szereped a pályád során, amit utáltál?*

– A Vígszínházban *A Tündérlaki lányok* Mancijával azért annyira nem tudtam azonosulni. És nem azért, mert kis szerep. Vannak fantasztikus kis szerepek. Annyi az egész, hogy valamit akarni kell tőlem, belőlem. Ha nem kíváncsiak rám, csak meg kell csinálni, akkor nem működik. Ha az ember cserben vagy hagyva mint színész, ha mindent egyedül, magától kell megoldania, akkor a szerep még segíthet, de ha a szerep se jó, akkor vége.

– *Most visszatérsz a Vígszínházba egy előadás erejéig. Milyen érzés?*

– Izgulok. Mély víz lesz, főleg mert „KRESZ-szemponctból”, a ki-be járások tekintetében nagyon nehéz. Egyébként most lesz három hónapom, amíg nem próbálok semmit. Régen ezektől a helyzetektől nagyon stresszeltem, de most már elhatároztam, hogy nem fogok. Majd angolul tanulok, vagy futok a Szigeten. Annyi energia van most bennem, és jelenleg nincs olyan feladatom, amibe ezt bele tudnám vinni. De önmagammal szemben is vannak elvárásaim, nem engedhetem meg a semmittevést. Ez sokkal jobb, mint ha egy drogra csúsznék rá.

– Az HBO Társasjátéka nagyon elütő tapasztalat volt a többi filmes élményedtől?

– Azt a munkát is szerettem, de azért akkora kihívás nem volt. Én voltam a jó csaj, aki flegmán bemond kettőt. A filmezés egyébként nagyon érdekel, szeretném jól megtanulni, szeretnék nagyon jó lenni benne.

– Nagyjából azóta nincs magyar film, amióta te színésznő lettél. A nálad öt-hat évvel idősebb korosztály, pél-

– Látod magad tíz év múlva?

– Nem, de azt látom, hogy nem akarok alkoholista lenni, szeretnék tudni angolul, szeretném, ha addigra már sokat utaznék, és olyan munkáim lennének, amikért érdemes áldozatokat hozni. Nem szeretnék megkeseredett lenni, bár azt hiszem, ez nem fog bekövetkezni.

– Sok megkeseredett színészt látsz magad körül?

– Inkább tudok róluk. És meg is értem őket. Ehhez a pályához iszonyatos szerencse kell. Nem azt mondom, hogy nem kell jónak lenni, mert nagyon jónak kell lenni, de sok olyan jó színész is van, akinek nem jut lehetőség. Én is biztos fogok olyan helyzetbe kerülni, hogy már nem hívnak.

– És akkor fogsz tenni azért, hogy hívjanak?

– Ennek nem szabad derogálónak lennie. Arra simán képes lennék, hogy azt mondjam, itt vagyok, ezt tudom, dolgos, szorgalmas és megbízható vagyok, van-e szükségetek rám? Még ugyan nem voltam ilyen helyzetben, de a görbe utakra, smúzolásokra nem lennék képes. Kellek vagy nem? Ennyi. Most jó szerepeket kapok, de tőlem azért egyáltalán nincsenek oda szakmailag. Kapok pozitív visszajelzéseket, de sok rossz kritikát is írtak rólam, mondhatnám, borzasztóan lehúztak. Sose lettem a POSZT-on legjobb színész meg ilyesmi. Nekem magamnak kell megfelelnem, magam előtt, és ez a legnehezebb.

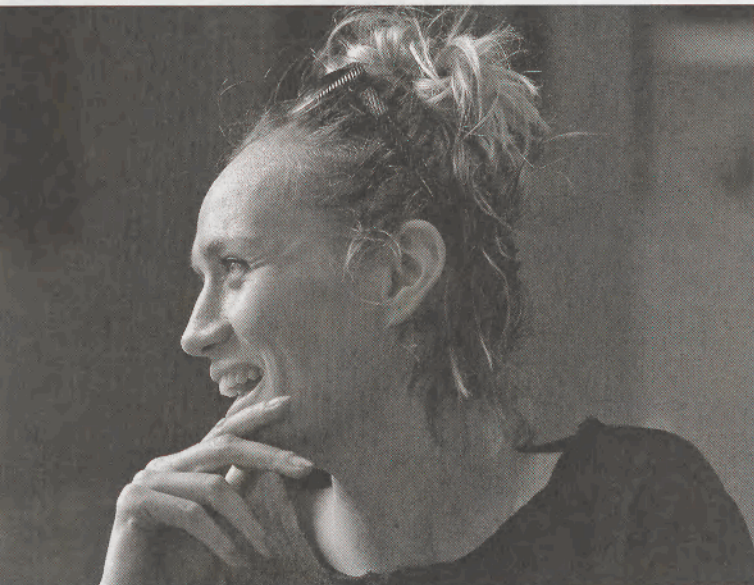
– Részleteiben is belemélyedsz a rólad szóló kritikákba?

– Érdekes, hogy a Hedda Gabler kapcsán volt egy kritikus [Hermann Zoltán a SZÍNHÁZ 2014. márciusi számának Op. 12 No. 2 című cikkében – A szerk.], aki meglátta azt, ami még nem működött, és teljesen igaza volt. Nagyon mélyen belém látott.

– Úgy vélem, ennyire aktív nőként leginkább a tömény unalommal lehetett nehéz szembenézni a színpadon, hiszen Hedda Gablernek semmi élete nincsen.

– Az unalmat én a magányra fordítottam le, arra, hogy ez egy magányos nő, magányról pedig tudok beszélni.

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE: KOZÁR ALEXANDRA



Schiller Kata felvételei

dául Hámori Gabiék még végigjátszhatták a 2000-es évek magyar filmtermését.

– Ez annál inkább elszomorító, mert engem most sokkal jobban érdekel a film, mint a színház. Tavaly annyit dolgoztam, miközben itt volt ez a koplalás, hogy nagyon kikészültem tőle, és azt vettem észre, már rutinból oldok meg dolgokat. Ez borzasztó, persze addig jó, amíg észreveszi az ember. A hakni jellegű dolgok is taccsra vágják a lelkeket. A színészek gyűlölik az ilyesmit, a népek meg szeretik. Ez egy promó, amit meg kell csinálni, de én ezektől rosszul vagyok. Úgyhogy én most nagyon szívesen filmeznék.

ÉLET ÉS ●
IRODALOM
IRODALMI ÉS POLITIKAI HETILAP

**MINDEN
PÉNTEKEN!**

**KERESSE A HÍRLAPÁRUSOKNÁL
VAGY FIZESSEN ELŐ!**

Kedvezményes éves előfizetési díj 18.000 Ft

Megrendelhető a szerkesztőségben:

1089 Budapest, Rezső tér 15.

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

Fax: 303-9241

e-mail: lapterjesztes@es.hu

Kutszegi Csaba *Műkedvelők forradalma* című vitaindítója a szeptemberi számban jelent meg. Az alábbiakban két hozzászólást közlünk.

Péter Márta

„A barbárságot bárki elérheti”

REFLEXIÓ SZŰKÍTETT-BŐVÍTETT TEMATIKÁVAL

Mint egy kisegér a nagydarab sajttal – valahogy így éreztem magam Kutszegi Csaba írását olvasva (*Műkedvelők forradalma – Technikáról, improvizációról, látszatvalóságról. SZÍNHÁZ, 2014/9.*); csak lestem a hatalmas „objektumot”, de nem tudtam, hogyan és hol kapjak bele.

Mert igen nagyot fog a szerző, hiszen a különféle színházi meg olykor nem színházi műfajok alkotói, előadói s vele befogadói jelenségeit járja körbe, ezért óhatatlanul érint művészetpszichológiai és -szociológiai, esetenként kultúrpolitikai és másféle aspektusokat is. Így nyilván találkozott a *szintváltások* és vele a *fogalmi nehézségek* akadályával, ahogy mindenki, aki e hatalmas témát sokféleségében igyekszik láttatni. Magam próbálok csak néhány részletet kiragadni, arra reflektálni, ám úgy tűnik, e szűkített verzió ugyanúgy magában hordja a nagy egész problematikáját, és nem is lehet másképp.

Rögtön egy fontos, tulajdonképpen mindent átható kérdés a cikkből: „Léteznek-e szabályok a művészetben, megfogalmazhatók-e ma esztétikai megfontolások a hatás mindenhatóságával szemben?” A kérdésben rejtőző aggodalom érthető, ugyanakkor maga a kérdés a művészetrel, pontosabban a művészetként megjelenő produktummal kapcsolatban több aspektust is mutat, így az esztétikai mellett például a pszichológiai és a szociológiai megközelítés lehetőségét is, amelyek épp a hatás szempontjából egészen különböző minőséget és volument képviselnek. Azonban „A műalkotások hatása és értéke sohasem annak a körülménynek köszönhető, hogy absztrakt, a mindenkori szemlélő lelki alkatától független normáknak tesznek eleget, hanem kizárólag ama ténynek, hogy konkrét, történetileg és pszichológiailag meghatározott, aktuális és változó igényeket elégítenek ki. Ilyen igények híján megmagyarázhatatlan lenne az az elismerés, amelyben egy-egy művészi érték vagy norma részesül.” (Hauser Arnold: *A művészettörténet filozófiája*. Gondolat Kiadó, 1978, 144.) Igény és hatás oda-vissza tételezi és alakítja egymást; például, ha a nézőre/befogadóra gondolva a *hatás mint következmény* létezik, úgy az alkotóra/előadóra figyelve a *hatás mint elemi igény* jelentkezhet. Fordítottjában is van igazság, műsorszervezők-menedzserek jól ismerik,

és ki is használják a nézői igényt a hatásra, de most maradjunk a színpadi oldalon.

Kortól és korszaktól független tény, hogy ha különböző módon és mértékben is, de a maga művészetével/alkotásával minden művész elkerülhetetlenül *hatni akar*. Még a titokban alkotó műkedvelő is, aki önmagára reflektál, ugyanígy hatni akar az elvonultan alkotó professzionális, akinek ambíciója esetleg az utókort célozza meg (például egy író/költő, képzőművész, zeneszerző), és hatni akar a nyilvánosságot vállaló műkedvelő meg közönsége előtt a hivatásos előadó is. A színházi keretek között születő művészet már kifejezetten számít is a hatásra, a manapság interaktívnek nevezett játékmódoknak pedig elemi feltétele. Ebből következik, hogy esztétikai megfontolások *a hatással szemben nem* fogalmazhatóak meg, *a hatás mindenhatóságával* szemben viszont *igen*, de az utóbbi már kifejezetten társadalmi-politikai kérdés, s amíg az embereket manipulálni lehet, addig az ilyen kérdések is aktuálisak lesznek. Tehát azok. A hatás mindenhatóságára építő, azt tudatosan alkalmazó diktatúrával és a vele szorosan kapcsolódó ízlésdiktatúrával szembeni kiállítás tehát egy tágasabb, a tisztán *esztétikain túl etikai* szempontból is érzékeny állapothoz vezet. Itt kezdődik a művészet, vagyis a művészet bármiféle gyakorlásának egyik legfontosabb kihívása, amely akár *a hivatalos határendszer ellenében működő hatás* érvényesítésére is ösztönözheti az alkotót, előadót, egyszóval a művészt. És a tét még csak nem is politikai, mégis a számára legnagyobb, legelemibb óhaj: saját művészi szabadsága.

Már e pár mondat közben is fogalmi-teóriai nehézségekbe ütközünk, mert ki és mi a műkedvelő, a professzionális, színházi értelemben mi az interaktivitás, mi a hatás, a tapasztalat, a látás, az ismeret, és tovább, mi az alternatív, a kortárs, az amatőr, mit jelent a hagyomány és az innováció... A sor végtelen, miközben a legtöbb kifejezés azonnal és kötelezően több szinten is értelmeződik, hiszen vannak paralel fogalmak, illeszthető és nem simuló, egymást kiegészítő, avagy kizáró tartalmak etc. Nem véletlen, hogy művészetelmélettel foglalkozó tudósok/szakemberek a fogalmak definiálásán túl önálló műveket, vaskos tanulmányokat áldoznak a lehetséges rendszerezésnek is, amit azon-

ban a valóság rendre fölülír – elég csupán a *műkedvelő* koronként és műfajonként változó státusára gondolni. (Résztapasztalatként itt említeném az évtizede induló Lábán kuratórium tagjainak erőfeszítéseit is legfőbb tárgyuk, a „kortárs”, közelebbről a „kortárs tánc” fogalmának lehetséges meghatározására, hiszen az ugyan-csak mulandó posztmodern gondolkodás ellenére bármiféle diskurzus feltételez[ne] néhány közös kódot.



BL (Ladányi Andrea – Borlai Gergő)

Bár végül csak alternatívák születtek, ez sem lebecsülendő eredmény, és bőven jelzi az akadályokat.) Ami mégis fontosnak tűnik, hogy egy-egy műfaj történetét követve sem igazán húzható meg az a határ, ahol a professzionális gyakorlat elválnak a spontán érzelmeket, egyszeri önkifejezést szolgáló, nem professzionális megnyilatkozástól, viszont annál inkább előfordul, hogy az utóbbi, spontán forma később egy művészeti ág szakmai eszköztárában bejáratott elemként tűnik fel.

A téma felvető írás egyik kulcsfogalma az *improvizáció*, amelynek most csak színpadra szánt, előadói célú megjelenésformáival foglalkoznánk – az is épp elég nagy terület. De még itt is különbséget kell tenni a rögtönzés két fajtája között, az egyiket ugyanis elemi szükségéből talán minden színpadi ember alkalmazta már, ha muszáj volt, merthogy a színpadi üzemmód-

ban nem csupán a személyes indiszpozíció lehet kényszerítő erő, hanem generálisabb élmények is adódnak (például egy hirtelen jött színpadtechnikai zűr, s bizony e téren is vannak profi „megoldók” és „elveszettek”). A váratlan helyzeteken túl azonban az improvizáció már *vállalt módszer* vagy akár *stílus* is lehet. A zenetörténetre, illetve a zenei irányzatokra gondolva igen komoly hagyományai vannak a *rögtönzés gyakorlatának*, de amit ma kifejezetten zenei improvizációként érzékelhetünk, az a mű sok szempontból rögzítetlen formája, amikor is „az előadóra kompozitorikus döntések hárulnak”. A dzsessz világában az improvizáció már uralkodik a kompozíción, hozzátevé, hogy ez a fajta előadásmód valójában egy erős előképzettségből kihajtó sajátos zenei invenciót kíván, így nyer stílusformaként is teljes létjogot. Más a helyzet a táncban, de előbb még ejtsünk pár szót az improvizáció színházi szerepéről is, minthogy a módszerek a színpadon gyakran összetalálkoznak. Az improvizáció a színházi világban is régtől ismert, a Patrice Pavis jegyezte színházi szótárban például „az impromptu, a zenei improvizációhoz hasonlóan, egy adott témára rögtönzött (à l'improvviso) vagy legalábbis rögtönzést szimuláló darab”, amelyben a színészek *úgy tesznek, mintha* kitálatlanának egy történetet, alakokat ábrázolnának... Ennek egyik korai lenyomata Molière híres *Versailles-i rögtönzés* című színműve, míg a XX. században újra-éledő műfaj Pirandello, Giraudoux, Ionesco, Cocteau nevéhez fűződik. E szerzők műveikkel, színházi elképzeléseikkel és elköteleződéseikkel természetesen megint újabb kérdéseket generálnak, még szigorúan az improvizációra gondolva is, ugyanakkor hol deklaratán, hol titkos bűvópatakként hatottak későbbi szerzők, rendezők, koreográfusok munkásságára is.

A tánc történetében az improvizáció szerepe, megítélése, elfogadása meglehetősen ellentmondásosnak tűnik. Miközben olyan népies formák, mint a *parádé* – ahol a nézőcsalogatás okán kötél-tánc és artistamutatóvány is együtt szerepelt –, majd a *farce* és a *commedia dell'arte* nyilvánvalóan megkívánták a rögtönzés készségét, s a szóbeli mellett a mozgásos-gesztikus improvizáció gyakorlatát is, a másik, arisztokratikusabb vonalon növének induló mozdulatrajzok idővel klasszicizálódtak, formaviláguk rögzített és némileg rigid lett, ugyanakkor plasztikus, kecses és ismételtető. E két út azonban, vagyis a népies, illetve az udvari/uralkodói körökben kialakult és preferált táncmód igen eltérően alakul, s természetesen az improvizációhoz is másképp viszonyul. A klasszicizáló, később pedig egyenesen „klasszikussá” érő és merevülő táncforma éppen *rendszerre* alakulása/rögzülése folytán jut technikai magaslatra, így az improvizáció alapvetően kiszorul az eszköztárából. Ám ahogy lenni szokott, minden rögzítettség önmagát bontja föl, mert akadállyá válik, így egészen eltérő előadói szabadság- – olykor szabadoság-? – fokok és irányok bontakoznak ki. És ebből a szempontból is érdekes lehet, hogy a táncművészetnek, bárki bármilyen szinten műveli, van egy igen speciális jellemzője; a táncmű mint produktum *nem vonatkoztatható* el a táncművet megjelenítő, azt fizikailag érzékelhetővé tevő előadójától, ugyanis a *táncalkotó instrumentuma a táncos*, vagyis egy élő test, a maga összes esetlegességével. Ez pedig azt is jelenti, hogy az

előadó és az instrumentum egy és ugyanaz, megint csak sokféle kérdést indukálva.

Improvizálni azonban a táncszínpadon is sokféleképp lehet, de eljőhet egy olyan fázis, amelyen túl a tánc mint művészi formarendszer bomlani kezd. És itt van megint néhány fogalom, s aztán egy meghatározásféle... Mert mit jelent a *művészi*? Mit jelent a *forma*, és mit a *rendszer*? S végül: a tánc valóban egy *művészi formarendszer*? Mert esztétikai értelemben talán nem minden forma, illetve formarendszer nevezhető egyben művészetnek is, noha legkiválóbb produktumaiban/produkcióiban akár ellentétes kvalitások is összegzőzhetnek. (A látszólag toleráns *esztétikai relativizmus* viszont az egész problémakört nagy ívben lesöpörheti az asztalról.) Úgy tűnik, részben itt ragadható meg a Kutszegi Csabától fölvetett „műkedvelők

voltak, s amíg a művészek nem egy kizárólagos nemzeti kultúrprogram klónjaiként teszik dolgukat, nyilván lesznek is olyan „deviáns” alkotók és előadók, akik a szakmai felkészültséget és művészi szabadságot autonómiájuk biztosítékának tekintik, és ítéletüket sem politikai elvárások, sem efemer művészeti, illetve ízlésbeli trendek, sem pedig a sok mindent viszonylagossá hígító relatív ítéletalkotás nem befolyásolják. És megint rögzíteni kell, hogy most a művészetről mint művészetről beszélünk, s így a táncról is mint művészetről.

Az improvizáció tematikáját taglalva szükségszerűen érintődik hát a képzettség, szakmai felkészültség és előadói kvalitás kérdése is. Ezzel pedig olykor eljutunk egy műfaj feloldásáig, amikor a tánc, a táncolás művészetből, illetve művészi megnyilatkozásból



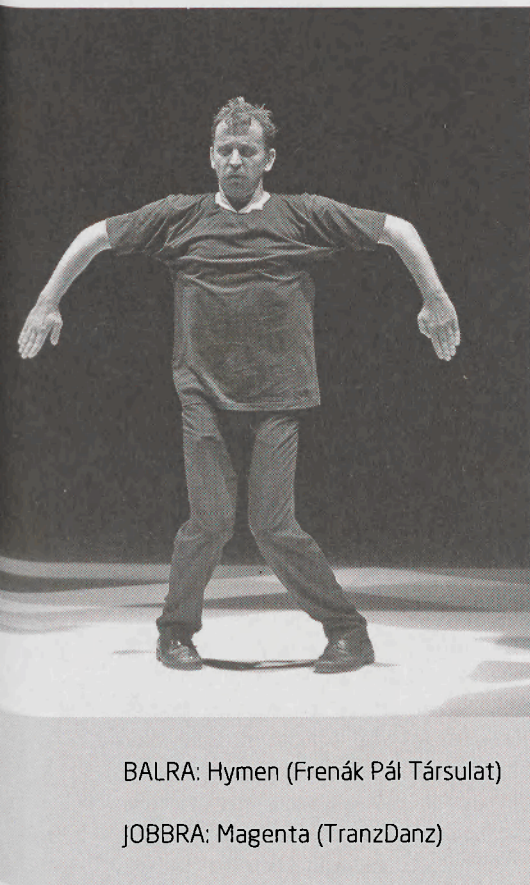
forradalma” problémakör is, amely folyamatban eltűnnek a határok amatőrök és profik, előadók és nézők, alkotók és szereplők között, ahol a lényeges, mert, mondjuk, innovatív tendenciák érvényesülése mellett is a művészi minőség lefelé nivellálódik, alacsonyabb szinten egyenlítődik ki. Igen, így mindenki bátorságot meríthet saját ambíciójához, hiszen ebben az értékrendben a felkészültség, iskolázottság, szakmai perfekció már nem érték, hanem – Kutszegi megfigyelése szerint is – inkább hátránynak tűnik. A popularizálódás pedig a gátlások eltörlésével lényegében mindenkit alkotóvá és előadóvá emelhet, ebből is jön mérhetetlen népszerűsége, ám ebből következik, hogy társadalmi szintű manipulatív eszközként is jól szuperál.

A következő idézet egy korábbi korszak irodalmi működésére reflektál, de a jelenben és más műfajra is alkalmazható: „A széttört formák, fonák alkotások korszakába lépünk. Bárki virágzásnak indulhat benne. Ez nem képzelgés. A barbárságot bárki elérheti, csak rá kell szokni.” (E. M. Cioran: *A létezés kísértése. Nagyvilág*, 2008. In *Levél néhány zsákutcáról*, 82.) Ennek ellenére

elsősorban *emberjogi tematikává* alakulhat. Amikor koreográfusok és előadók egyszer csak harcosan vagy szelídebben jogi kérdéssé, s vele terápiás praxissá tennének egy művészeti ágat. (Művészetterápia persze régóta létezik, csak más céllal és feltételekkel. De azért eszünkbe juthat a kilencvenes évek eleje is, amikor a kortárs koreográfusok inspirálódásul olykor az elmeosztályok lakóit figyelték.) Még fonákabb a helyzet, amikor a műkritika *helyett* belép a pszichológiai megközelítésű „műinterpretáció” igénye is. Az irány kissé parttalan és csúszós terepet kínál, pláne ha alkotó és előadó minden értékrend „fölött”, csupán vélt testi-szellemi szabadságában tobzódik. Hozzá kell azonban tenni, hogy a széttartó irányok ritka fespontjain is kikristályosodhatnak csudaságok, de azoknak, amennyiben elég erősek, úgylis önálló útjuk lesz.

Egy szerény példatárral illusztrálva szóljunk most konkrétan is az improvizációról. Bár ezt a formát, különösen szóló-variációját sokan egyszerű dolognak tartják, ez tévedés; nemcsak erős előadói személyiséget kíván, hanem kompozíciós látásmódot, illetve az

előadó testére gondolva egyfajta technikai-plasztikai biztonságot is – és a feltételek azonnal kiterjeszhetőek a hasonló színészi, énekesi teljesítményekre. Az elmúlt évek egyik figyelemre méltó vonulatát improvizatív és kevert műfajú technikájával Ladjánszki Márta hozta: előadói megnyilatkozásaiban – alkalmi akcióinak, zenész társainak, illetve nézői partnereinek megfelelően – a kötetlenség dominál, olykor még új külsőt is kreál magának, mintha előadói személyiségevel is játszana (például *Jövőtánc*, VI. Nemzetközi Monotánc Fesztivál). A szólisztikus



Schiller Kata felvételei

BALRA: *Hymen* (Frenák Pál Társulat)

JOBBRA: *Magenta* (TranzDanz)

vállalásoknak különben Ladjánszki gyakorlatához hasonlóan mára megszokott jelensége, amikor a táncos egy hangszeres előadóval áll ki, és jó esetben „párhuzamos” szólók helyett különleges és egyszeri kompozíció születik. E felállásban erős előadói aurájával fontos emlék maradt Kovács Gerzson Péter és Horváth Csaba (*Magenta*), és különleges perfekciójával, szuggesztivitásával emelkedett ki Ladányi Andrea (*BL*). A többnyire állandó alkotótársat is jelentő zenészi együttműködés pedig külön elemzést érdemelne. Az improvizációs technikát

azonban nemcsak szólókban alkalmazzák, előfordul az nagy létszámú darabokban is.

Miközben a világ élvonalbeli kortáránc-társulatai a rögzített, technikaileg bonyolult koreográfiák bemutatására professzionális felkészültségű táncosokat szerzödtetnek, megfigyelhető, hogy a világ élvonalbeli társulatai improvizációra (is) épülő műveikben ugyancsak abszolút professzionális felkészültségű táncosokat szerepeltetnek. És az elemi igényen túl azért is alakul így, mert ezen a szinten az improvizáció már igen bonyolult lehet, gyakran intenzívebb koncentrációt kíván, mint a kötött mozgásrend. Az improvizáció szabályai alakíthatóak, variációi pedig végtelenek (olykor matematikailag is kifejezhető sorozatokkal), ám az előadó sajátos szabadsága miatt változó lehetőségekkel. Szívesen alkalmazza ezt az ún. random, vagyis a „véletlenre” alapozó modellt, és harmincöt-negyven éve sok szempontból így dolgozott már az egyszerű mozgássorokkal kísérletező Trisha Brown is. A többszereplős improvizáció legtöbbször öszvér forma, tehát kötött és kötetlen részletek kódrendszere, amely sohasem lesz végleges, mindig marad benne megoldandó elem. A koreográfusok egyébként előkészítésül gyakran indítanak „impróval”, szerencsés esetben táncosaik külső-belső adottságait szondázva, olykor azonban tartalmi-formai inspirációra is éhezve, de ez titok marad, ha végül egy jó, ütős darab születik. Előfordul azonban, hogy a rögtönzés egy provokáltságában is spontán akciót szolgál, amikor ilyen-olyan módon nézőket vonnak a játékba (valamelyest érintődik itt a Kutszegi által felvetett hivatásos és amatőr szereplők együttműködése is). Mindenesetre számtalan példáját láthattuk már, egyszerűt, kedveset, provokatívat, durvát stb. Élt vele budapesti vendégszereplésén például Ohad Naharin is, amikor nézőket vont színpadára, Frenák Pál Trafóban látott *Hymen* című darabjának egyik jelenete kifejezetten erre épült, s 2014 nyarán a Bécsben vendégszereplő *Coup Fatal* előadásába is beépítették. A sor végtelen. Mindez persze a színháznál is működik, mert a színpadokon gyakran keverednek a műfajok, az előadóknak pedig több műfajban is jártasnak kell lenniük. Nem is furcsa tehát, ha olykor a kortárs tánc területéről ismert alkotók meg színházi eszközökhöz nyúlnak.

E téren nagyon határozott irányt vett Szabó Réka is; előadásaiban a – gyakran egyszerre édes és érdes – provokatív szöveg és mozgás határozottan összeszövődni látszik, együtt adja ki a műegészt (ilyen volt az *Apropó* előadása is). A színpadi tér teljes felbontása után az előadók és nézők közötti határ meg is szűnhet, és a darab sokféle technikát alkalmazó, performansz jellegű akcióinak közelsége, a terek egymásba játszása „hirtelen válaszra” kényszeríthet nézőt és előadót is, ahogy ezt Goda Gábor rendezéseiben is tapasztalni. A térhatárok játékával illik a sorba Frenáktól a *Káosz* címmel alkotott mű is. Az eszközök, műfajok és nézői reakciók ad hoc keverése viszont jó ideje határozott módszernek tűnik Gergye Krisztiánnál. (Így a *Trilógia maraton* előadásainak sok részlete, valamint az *Aukció*.) Míg az előbbi opusok a szorosan vett táncos megjelenéstől a műfaji mixelés felé léptek, addig Hód Adrienn konzekvensen a táncrea és a táncos-testre fókuszál; az árnyalást, a megjelenítés rétegzettségét a testen, a gesztusokon, a mozdulati vagy akár mimikai elemekben igyekszik megragadni, mégpedig a látszólag rengeteg szabadságot adó improvizációs technika által. Felfűzhető műsorozatában (*Basse danse*, *Ahogy azt az apám elképzelte*, *Pirkad*, *A mulandóság feltételei*) ugyanakkor megjelenik a kőkemény struktúra, a nagyszerkezet is, és e kettő együtt sajátos feszültséget hoz. Hód darabjai azonban újabb fogalmi-teóriai kérdésekre ösztönöznek; ha az előadás terére gondolva a történést egyenlő a fizikai változással, illetve a műre vonatkoztatva az is történést, ha valakinek a légzése lelassul, akkor mit jelenthet itt a fizikai, és mit a jelenthet a biológiai változás? És milyen titkos váltórendszeren át öltönek esztétikai minőséget?

Végül is úgy tűnik, akár messzebről, akár közelebről szemlélünk valamit, a részletek és elágazások mindig csak szaporodnak. Az alkotók pedig az előadókkal együtt tiszta szívből kiálthatják felénk, ami Louis Jouvet *A testét veszített színész* című könyvének 223. oldalán áll: „Gyűlölöm azt a nézőt, aki mindenre emlékszik.”

Turbuly Lilla

Slam és selfie

IRODALOM ÉS SZÍNHÁZ HATÁRÁN: SLAM POETRY

Mielőtt nekikezdtém ennek a cikknek, rossz szokásom szerint végigpörgettem a facebookot. Egy költő(nő) ismerősöm előbb a hajszínére vonatkozó kételyeit osztotta meg velünk, majd feltette a legújabb versét, és mire a cikket befejeztem, már az átfestett hajjal készült selfie-jét is megnézhettem. Lájkolhattam és kommentelhettem volna a haját, a versét vagy mindkettőt, ahogy annak az ismerősömnek a fotóit is, aki már több művészeti ágban is kipróbálta magát az énekléstől a festészetten át a költészetig, és teljesítménye valamennyi területen a művészet és a műkedvelés közötti sávban mozog, legalábbis az én megítélésem szerint. Alkotásait, akár csak önarcképeit, ő is rendre megosztja a neten. Mindezt azért írom, mert Kutszegi Csaba vitacikkének a kiindulópontja éppen az, hogy eltűnőben a távolság a művészi alkotások létrehozói és befogadói között, valamint művészet és nem művészet, avagy műkedvelés között. A művészet erre adott (egyik) válasza pedig az, hogy enged a befogadói igénynek, és egészen közel megy a hétköznapihoz, annyira közel, hogy az már mintha túl távol is esne a művészettől, és vajmi kevésbé különbözne a tévés dokureality műsoroktól.

Művészet és műkedvelés, művészet és hétköznapi-ság egymás mellett élése, egymásra hatása és egymásba folyása korántsem új keletű jelenségek, ahogy a művészi önábrázolás, önreflexió és az improvizáció sem. De az utóbbi néhány évben végbement internetes forradalom és annak mindennapjainkra és személyiségünkre gyakorolt hatása, amit itt összefoglalóan és önkényesen a selfie alapú világgép előretörésének nevezek, új helyzetet teremtett a művészetben is. Amikor időnk jelentős részét azzal töltjük, hogy kialakítsunk magunkról egy nekünk és remélhetőleg másoknak is tetsző képet, és ezt a technika segítségével másodpercek alatt eljuttassuk a „közönségünkhöz”, akkor lehet, hogy egy idő után tényleg úgy kezdünk viselkedni, mintha színészek lennénk a saját életünk színpadán. Ha pedig ez így van, akkor mindez a popu-

lárius kultúrában és a magas kultúrában is előbb-utóbb visszaköszön. Babits még szenvedett attól, hogy ő bírt csak versénekedni hőse lenni, ma már ettől nem szokás szenvedni, sokan nem is akarnak más hőst maguknak. Igaz, ez a narcizmus sem új keletű, az már inkább, hogy mintha ez válna a fő iránnyá a mindennapokban, és ez tükröződne a művészetben is.

A vitaindító cikkben felhozott példák közül eggyel szeretnék részletesebben foglalkozni, a slam poetry-vel, mert számos, a vitacikkben érintett kérdés jól vizsgálható rajta. A slam poetry egy, az irodalom és a stand up, tágabb értelemben az irodalom és a színház határán álló műfaj, ami megváltoztatja a hagyományos értelemben vett költő-vers viszonyt. Egy „hagyományos” vers esetében ugyanis az alkotó megírja a verset, és elküldi egy irodalmi folyóiratnak, vagy megjeleníti egy verseskötetben. A vers ezzel önálló életre kel, függetlenedik a szerzőtől. Elolvashatják, ünnepeken elszavalhatják, megzenésíthetik stb. A költő személye ekkor már nem vagy alig fontos, és ez még akkor is így van, ha alanyi költészetet művel. Persze vannak kivételek, hiszen időnként rádióban, tévében, irodalmi rendezvényeken a költők is felolvassák a verseiket. (És azt sem feledhetjük, hogy Nyáry Krisztián irodalmi sorozatának sikere azt tanúsítja: a bulvárérdeklődés alól a költő sem kivétel, szerelmi élete azért sokakat érdekel.)

A slam poetry esetében viszont a vers a megírás után nem válik le a költőjéről, bizonyos értelemben még nincs kész, hiszen elsősorban azért született, hogy kiálljanak vele a színpadra, ott adják elő, ott hasson a közönségre. (Jó esetben persze a szöveg versként, csupán olvasva is megáll a maga lábán.) A slammernek önmagát, az arcát, az előadói képességeit is adnia kell hozzá, szövege elválaszthatatlanul összekötődik a személyével, akkor is, ha nem alanyi szöveget ír, bár többnyire azt ír. Mindez érezhetően visszahat a költészetre is. Ma az olvasók és a kiadók részéről is egyre nagyobb a nyomás: a költő legyen színpadképes, készüljenek róla fotók, olvasson fel jól, legyen jelen a közösségi médiában. Egyszóval látsszon. A fiatal költőgeneráció már ebbe nő bele, természetesnek veszi ezt az igényt, adja az arcát. Aki pedig erre nem képes, vagy egyszerűen nincs hozzá kedve, annak számolnia kell azzal, hogy hiába ír bármilyen jó verseket, egyáltalán nem biztos, hogy el fog jutni a közönséghez. Ha innen nézzük, a slam poetry amennyire segíthet a költészetnek, ha az alkotó tanul tőle, illetve ha a versolvasás felé tereli az estek közönségét, annyira árthat is neki, ha azt a benyomást erősíti, hogy a papíralapú költészet önmagában már kevés.

A slam poetry és az improvizációra épülő előadás párhuzammal csak részben tudok egyetérteni. Azzal már sokkal inkább, hogy ahogy egy improvizációra épülő előadás is lehet jó, a legjobb drámaszöveget felhasználó is sikeredhet csapnivalóra. Ugyanez a helyzet a slam és a költészet esetében is. A slam-esteken előadott szövegek abban az értelemben nem is improvizációk, hogy általában nem ott, az esten születnek, hanem a szerzők (vagy teljesen szabadon, vagy egy előre megadott témára, ez az adott esttől függ), éppen úgy, mint egy „hagyományos” vers esetében, otthon megírják a saját szövegüket, amit aztán az esten felolvas-



Závada Péter



Színész Bob (Horváth Kristóf)



Simon Márton

nak. Fontos, hogy csak saját szöveget adhatnak elő, mindenféle eszköz és zenei kíséret nélkül. Ha a jelenleg történelmi gyökerét keressük, az igricek, énekmondók, bárdok juthatnak eszünkbe, még ha náluk a zenei kíséret hozzátartozott is a vershez. Nekik persze fontos szerepük volt a más módon még nehezen terjedő hírek, politikai események terjesztésében, a közösségi emlékezet fenntartásában, mai utódaiknak már nincs ilyen feladatuk, a slam poetry közéleti meghatározottsága mégis jelentős. Mi sem bizonyítja ezt jobban, mint az az idejű eset, amikor a március 15-re az Erkel Színházba tervezett, *Pilvaker* című esemény közvetítés közvetítése kapcsán oly mértékben kívánták szabályozni a fellépőket, és azt, hogy mi hangozhat el ott és mi nem, hogy tizenegy slammer lemondta a szereplést. És valóban, találkozhatunk erősen politikai, rendszerkritikus szövegekkel. Ugyanakkor a közéleti meghatározottság sok esetben nem politikai, hanem közérzeti meghatározottságot jelent. És mint ilyen, elsősorban művelői, a (fő)városi fiatal irodalmár-értelmiségi közeg közérzete fogalmazódik meg ezekben a szövegekben. De van a slam poetrynek egy másik vonulata is: a rap és a hiphop kultúra felől érkezettek szövegeiben sokszor a külvárosi, periférikus kilátástalanság szólal meg.

A slam poetry szerencsés esetben egyszerre irodalmi és színpadi műfaj. Ehhez a szerencsés esethez az szükségeltetik, hogy egy jó szöveg hiteles és meggyőző színpadi jelenléttel párosuljon. A jó szöveg nem jelent feltétlenül jó verset, persze a legszerencsésebb esetben ez is összejön, de lehet, hogy a szöveg papíron egyáltalán nem él meg, járhatunk úgy vele, mintha egy bugyuta dalszöveget olvasnánk a zenéje nélkül. Ellentétben a rappal, itt az sem feltétel, hogy ritmikus szövegről legyen szó, bár valljuk be, nálunk a verset a közönség többsége még ma is csak rímes szöveggént ismeri el. (Egy versoldal szerkesztőjeként sokéves tapasztalatom, hogy a „rímes-szakítás” versek népszerűségben mindent visznek.) Az ismert slammerek közé tartozó Závada Péter vagy Simon Márton egyben az irodalmi nyilvánosság által ismert és elismert költők is, akik rangos irodalmi folyóiratokban publikálnak, versesköteteik jelennek meg. Persze a két közeg most már kölcsönösen erősíti egymást, így fordulhat elő, hogy kötetek több kiadást és – manapság költészetben – kiemelkedőnek számító példányszámot érnek el. De írhatnának bármilyen jó verseket, ha csak szemlesütve,

maguk elé mormogva-makogva tudnák azokat felolvasni, és lábremegést kapnának pusztán a színpad említésétől is – mert bizony, aki a slam-estekhez képest sokszor értékelhetetlen látogatottságú irodalmi estekre is elvetődik, gyakran találkozik hasonló, költőnek akár kiváló felolvasókkal. Nem beszélve arról, hogy külső adottságaik is hozzájárulnak, hogy akár a fiatal, sármos színészeknek, nekik is megvan a rajongótáboruk. A másik oldalról, a színészet felől jött slammerre jó példa az ebben a közegben Színész Bobként ismert Horváth Kristóf. Ő persze használja a színészi eszköztárat is, és ezzel erősítheti (vagy éppen gyengítheti) a szöveg súlyát, jelentőségét az adott produkcióban belül.

Mindezt továbbgondolva oda juthatnánk, hogy az ideális slammer egyszerre költő és színész, de akkor nem vesszük figyelembe azt, ami a vita egyik kiindulópontja, nevezetesen, hogy a néző szeretné azt hinni, hogy maga is képes lehet mindarra, amit a színpadon vagy más művészeti ágak terepén lát. Ahogy egy szerencsés pillanatban úgy sült el a keze, hogy abból egy művészi fotó sikeredett, amit sok ismerőse lájkolt, képes lehet megírni egy jó szöveget arról, mennyire fáj neki, hogy elhagyták, és ha nagyon összeszedné a bátorságát, még fel is tudná olvasni. Vagyis a slam poetry hatását egy pont után inkább rontaná, mint javítaná a túlzott professzionalitás, mert elveszne ez az „én is képes lehetek rá”-jelleg. A mindenki számára nyitott esteken egyébként valóban bárki kipróbálhatja, hogy mire képes. Jellemző az is, hogy a produkciók értékelése sem kritikusok vagy más szakértők dolga, a zsűri a közönség soraiból kerül ki.

A műfajról születő kategorikus álláspontok (amilyen például a vitaindító cikkben idézett Térey Jánosé), sokszor éles hangú viták számomra azért nem érthetőek, mert éppen e miatt a nyitottság, sok helyről jöttek miatt nem lehet nagy általánosságban azt mondani, hogy a slam és a költészet egymást kizáró fogalmak, de persze egyenlőségjelet sem lehet tenni a kettő közé. Két, egymást metsző halmazról van szó. Hogy egy adott szöveg ide, oda vagy a kettő metszetébe tartozik, azt csak egyedileg lehet megítélni. Ugyanígy: legyen szó improvizációra vagy kész drámaszövegre épülő előadásról, klasszikus balettről vagy táncnak már alig nevezhető kortárstánc-előadásról – ahogyan ezt a vitaindító írás is hangsúlyozza –, a *hogyan született* helyett a *mi jött létre* a lényeg.

Október 1-jén lett volna százéves Gellért Endre, a XX. századi magyar színház egyik legjelentősebb rendezője, színészpédagógusa, a Nemzeti Színház 1945–1956 közötti korszakának meghatározó személyisége, aki 1960-ban öngyilkosságot követett el. Emléke, miként annyi más nagyszerű színházi alkotóé, egyre halványabb, s mind kevesebben vannak azok, akik hitelesen képesek még felidézni alakját. Az évforduló alkalmából Lengyel György rendező segítségével próbáljuk felvázolni Gellért Endre pályáját, megfogalmazni színháztörténeti jelentőségét, hatását.

„Emlékét nyugtalansággal gyászolom”

BESZÉLGETÉS GELLÉRT ENDRÉRŐL LENGYEL GYÖRGGYEL

– Amikor Gellért Endre meghalt, utolsó éves főiskolás voltál. Bár nem tanított téged, mégis ismeretes, hogy személyisége és munkássága igen nagy hatást gyakorolt rád.

– Kamasz színházrajongó koromtól néztem előadásait, nevét Shaw Szerelmi házasság-rendezésének élménye után jegyeztem meg. Néha-néha láthattam őt, futó találkozásaink is voltak, de ő biztosan nem tudott róla, hogy létezem. Az előadásai ragadtak meg, s ezeken keresztül alakult ki bennem valami megmagyarázhatatlan szeretet és érdeklődés egy tulajdonképpen ismeretlen valaki iránt. Ez a szeretet él bennem ma is, de még nagyobb érdeklődéssel, kíváncsisággal.

– Mikor hallottál róla először?

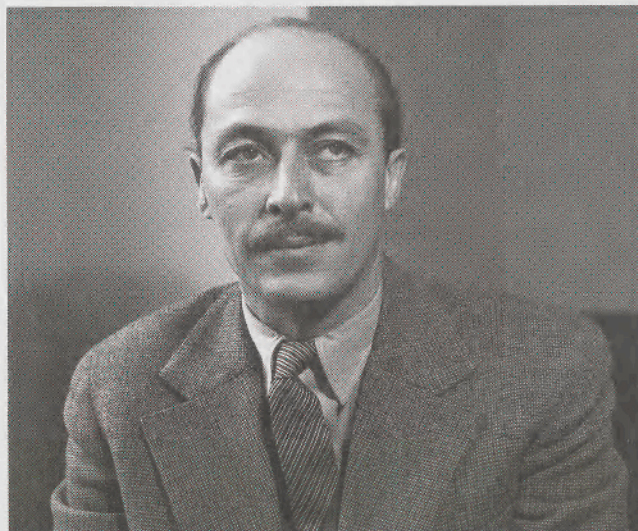
– 1947 húsvétján Somlay Artúr és felesége – szüleim barátai – elvittek *A kaméliás hölgy* nemzeti színházi előadására, amelyet Bajor Gizivel a címszerepben Gellért rendezett.¹

A Nemzeti földszinti páholyában ültünk. Amikor Gellért bejött, megölelték egymást Somlayval.² Amikor Gellért kiment, Somlay azt mondta a feleségének: „Ez a fiú lesz az új Hevesi Sándor.”

Néhány évvel később, gimnazistaként, a barátaimmal sokat jártunk a régi Nemzeti Színházba, Sitkey Irén színésznő, egyben nézőtéri felügyelő többször olcsó pótjeggyel engedett be minket az előadásokra. De egy alkalommal, 1952–1953 körül, a kis irodában Sitkey helyett Szilágyi Bea, a Magyar Színházművészeti Szövetség akkori teljhatalmú, „Mädchen für alles” titkára ült, aki eltanácsolt bennünket: elvtársak, ma nagyon fontos előadás van, ezért nem mehetnek be. Gellért éppen ezekre a szavakra lépett be, értetlenül nézte a szituációt. Mi az a fontos előadás, amelyre ezeket a gyerekeket nem lehet beengedni? – kérdezte, s intett nekünk: befelé!

– A főiskolán találkoztál vele?

– Érdemben sajnos nem. 1956-ban vettek fel, akkor ő már csak rövid ideig tanított, de addig is csak színészosztályokat vezetett, én meg rendezőibe jártam. Mindenkitől azt hallottuk, hogy a hallgatói imádták.



Gellért Endre

Mint főtanszakvezető Gellért adta meg a főiskola tekintélyét, nagyon jó tanárokat szervezett maga köré. Ő volt egyébként az egyetlen, aki Hevesi Sándorról szakmai üléseken is beszélt.³

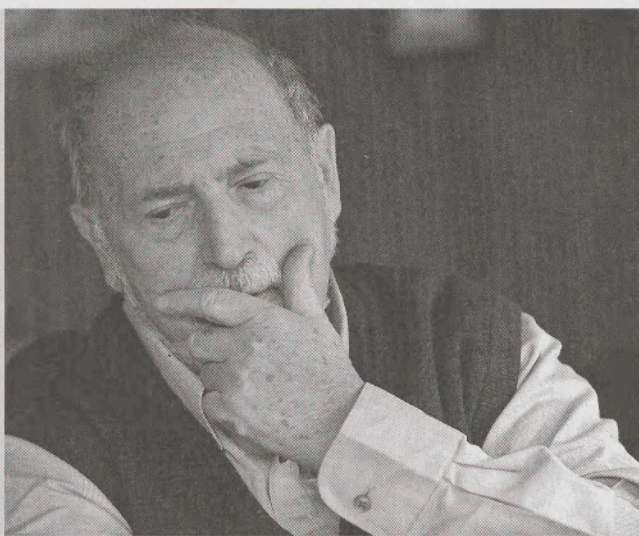
¹ Ennek előzménye, hogy szüleim két egymásba nyíló szobájában előadásokat rendeztem a családomnak és a házban lakóknak. Tizenegy éves gyerekként előadtam a *János vitézt*, az összes szerepet – kivéve Iluskáét – magam „adtam”. Anyám kérésére Somlay eljött, s megnézte az előadást vagy annak egy részét. Emlékszem, hátul állt, de nem szólt semmit.

² Engem így mutatott be neki: – Úgy nézz erre a gyerekre, hogy az egész *János vitézt* eljátszotta egyedül, kivéve Iluskát. – Nevettek.

³ Amikor a főiskolára bekerültünk, az egyik első órán kérdeztem Marton Endrét, az osztályfőnökünket, hogy mi a véleménye Hevesiről, mivel Jób Dánieltől Reinhardtig több mindenkiről beszélt már, de róla egy szót sem. Marton így válaszolt 1956 őszén: ezt a témát ne érintsük. 1956 októberének utolsó napjaiban Major egy diákokkal közösen tartott rendező tanszaki értekezleten közölte, hogy mostantól Hevesi is a haladó hagyomány része.

1956 őszén csak pár hétig tartott a tanítás, s amikor újra indult, Gellért az első öngyilkossági kísérlete után már nem tanított. Somló Istvántól, a Nemzeti akkori színésztől hallottam, hogy Gellértet mélyen megrendítette a Nemzeti Színház forradalmi bizottságának döntése, amellyel Major Tamás igazgatóval együtt őt is „leváltották”. Ezt soha nem tudta feldolgozni, úgy érezte, színészei megtagadták. Később többen megkövették, próbálták tisztázni a történeteket, bizonygatva, hogy félreértette a helyzetet, és visszahívták a főrendezői munkakörébe. Akár félreértés volt, akár nem, ez a sebe letele végéig nem gyógyult be.

Még két, talán jellemző momentumra emlékszem 1956-ból: közvetlenül a tanévkezdés után tartottak egy diákgyűlést, ahol felállt Csurka István végzős növendék, és dühös indulattal támadta Simon Zsuzsát, a főigazgatót és az egész vezetést, követelve, mondjanak le. Sokan egyetértettek vele, mert Simon Zsuzsa 1956 előtt valóban a sztálinista diktatúrát képviselte és gyakorolta a főiskolán.⁴ Azon a felfokozott hangulatú diákgyűlésen felállt Gellért: – Mondja, Csurka, ha ennyire rossz véleményem van a főigazgatónról, akkor miért dedikálta neki olyan hízelgő sorokkal a köny-



Schiller Kata felvétele

Lengyel György

vét? S ha az én munkámmal is ennyire elégedetlen, akkor miért írt nekem is hasonlókat?

Gellért a főiskola forradalmi gyűlésére – amelyen Simon Zsuzsát és több tanárt menesztettek – nem jött el, de ott nem támadta őt senki. Nem volt jelen a forradalom leverése utáni főiskolai gyűlésen sem, amelyen Aczél György tartott eligazítást a diákságnak és a tanári karnak.⁵

Gellért Endrével kapcsolatos másik élményem, hogy véletlenül tanúja lehettem utolsó főiskolai látogatásának. 1960-ban, egy késő délutánon azzal a személyes kéréssel merészkedtem be Olty Magda főigazgatóhoz, hogy támogassa lengyelországi tanulmányutamat, amelyhez sürgős ajánlásra lett volna szükségem. Tél volt, öt óra körül lehetett, korán sötétedett, és néptelen volt a főiskola Vas utcai épülete. Olty Magda cerberus titkárnője nem engedett be a főigazgatóhoz, de megengedte, hogy leüljek a titkárságon. Azt még oda-

súgta titokzatosan: húzza meg magát, mert a főigazgató fontos vendéget vár. Csak az ő asztalán égett egy lámpa, és a főigazgatói irodából szűrődött ki némi fény. A titkárnő egy telefonhívásra kiment, és bevezette Gellértet. Olty kijött elé, megcsókolta, és magával vitte a szobájába. Körülbelül negyedórát voltak odabenn, amikor Olty könnyekkel a szemében kikísérte Gellértet. Azzal az érzéssel oldalogtam haza, hogy valami olyan voltam tanúja, amit nem lehetett volna látnom.

– A főiskolás hallgatók életük egy részét a Nemzeti Színházban töltötték. Ott sem találkoztatok?

– A *Ványa* bácsi felújítópróbái idején, amelyre Gellért Endre öngyilkossági kísérlete után, 1960 telén került sor, Bencze Zsuzsa évfolyamtársammal elmentünk a Katonába, be akartunk kérkedni a próbára. Benyitottunk, de az asszisztens intett, hogy menjünk ki. Tanácstalanul álldogáltunk a bal oldali nézőtéri folyosón, aztán megjelent Gellért, s kérdezte, kik vagyunk. Bemutatkoztunk: negyedéves rendezőhallgatók. Kis szünet után közölte, hogy a mai próba nem olyan, amire bemehetünk. Mint később hallottam, a próbán főként a színészek igyekeztek rekonstruálni a régi előadást – Gellért jelenlétében. A korábban köztudottan rendkívül eleven és energikus rendező akkor leginkább csak tanúként volt jelen. Nyilvánvalóan ezert nem akarta, hogy egy ilyen próbán ott legyünk. A *Ványa* bácsit már az 1952-es bemutató után is többször megnéztem, a '60-as felújítást pedig ügyeletesként láttam sokszor. Ma is elég pontosan fel tudom idézni a kiváló előadást, minden részletével.

Közvetlenül a halála előtt azonban mindennap találkozhattam Gellért Endrével, pontosabban azonos légtérben lehettem vele. Bencze Zsuzsával Major Tamás asszisztense voltam a *Sok hűhó semmiért* 1960-as felújításában. A nagyszínpadon tartott rendelkezőpróba kezdetekor Gellért Endre – már nem emlékszem, bekísérték-e, vagy egyedül jött be a nézőtérre – leült jó néhány sorral a rendező mögött, a sor szélére. Major a színpadon álló szereplőkhöz némi teatralitással így szólt: „Próbáinkon ezután részt vesz Gellért Endre elvtárs, aki az ő nagy Shakespeare-tudásával és hasznos tanácsaival fogja segíteni munkánkat.” (Nota bene, Gellért addigi gazdag rendezői életművében csak a *Hamlet* társrendezése szerepelt.) A színpadon állók között volt Mészáros Ági és Ungvári László, Gellért „egykori” fő színészei mellett többek között Tompa Sándor, Básti, Raksányi Gellért meg Berek Kati, a ta-

⁴ Ehhez egy jellemző adalék az első találkozásom vele, amikor 1954-ben, a gimnáziumi *Az ember tragédiája*-bemutatónk után, tizennyolc évesen jóakaróink elküldtek hozzá néhányunkat, akik színésznek-rendezőnek készültünk – ismerkedésre. Simon Zsuzsa hivatalosan, kimérten fogadott minket, és kurtán azzal bocsátott utunkra: előbb menjenek az elvtársak Sztálinvárosba, ismerjék meg az életet, aztán jelentkezzenek a főiskolára. Gondolom, nehéz, megrendült belső számvetés és gondolkodás vezette el későbbi tanári magatartásához, hiszen 1956 után hosszú éveken át a „tanoda” egyik leggondosabb és a tanítványai által kedvelt tanára lett.

⁵ Ott Aczél üvöltött Gyárfás Miklóssal, a forradalmi bizottság volt elnökeivel és megbízott igazgatóval. Mindenki azt hitte, hogy Gyárfást is hamarosan éppen úgy letartóztatják, mint Háy Gyulát. Háy egyébként a dramaturg tanárunk volt, igaz, csak egy órát tartott, a következőre már nem kerülhetett sor, helyette Gyárfás jött be, s közölte: Háy Gyulát tegnap éjjel letartóztatták, ezért én fogom magukat egyelőre tanítani.

nítványa. Nekik mutatta be Major ilyen módon Gellértet. Dermesztő pillanat volt.

A szünetben Gellért kiment a nézőtéri lépcsőházba, ahol Mészáros Ági szaladt hozzá, Ungvári, Tompa is odament, a többiek, néhány kivétellel, akkor és később is rendszerint tüntetőleg vagy közömbösséget színlelve nem keresték fel. Gellért némán állt a színészei gyűrűjében, csak Mészáros Ágit simogatta meg. Ettől kezdve minden próbán megjelent, akkor is, amikor a próbaszínpadon dolgoztunk. Ott azonban nem rejtőzhetett el a nézőtér sötétjében, a rendezőtől, Majortól távol, egy ablak előtt ült. Ha felé pillantottam – hiszen nagyon foglalkoztatott a jelenléte –, mindig a rezzenéstelen arcát láttam. Ezután sem beszélgetett a szünetekben néha hozzá lépő színészekkel, csak egy-egy gesztusára emlékszem, simogatásra, érintésre, amivel szavaikra reagált. A próbák végén, két órákor felállt, ápolónője már a folyosón várta, s vele távozott.

Mivel Major akkoriban ismét belevetette magát a politikába, gyakran nem jelent meg a próbákon. Az 1952-es előadás alapján lerendelte az első két felvonást, attól kezdve a színészek többnyire közös igyekezettel idézték fel: ki hol állt, s milyen „játéka volt”. Mi, főiskolások pedig jegyzeteltünk. A próbák Major távollétében igen nehezen, kínosan folytak. Ő néha behohant, lelkesen belerendezett, majd napokra eltűnt. Mindez a rendezői mesterség egy olyan, nemcsak ihletett, de etikus, a színpadi „rendteremtésre” mindig törekvő művésze és mestere jelenlétében folyt, mint Gellért Endre.

Közeledett az első összpróba ideje, de a harmadik felvonás még nem volt lerendelve. Az egyik próba végén Zsolt István főügyelő a maga kurta stílusában odaszólt nekem: este jöjjön be, hozza a példányát is. Azon az estén a főügyelői szobában Varga Mátyással, az előadás díszlettervezőjével együtt lediktálták a harmadik felvonás beállításait, amelyeket másnap nekem kellett elmondanom a szereplőknek, beállítanom a jeleneteket. S mindez Gellért Endre jelenlétében történt!

Később, az egyik házi színpadi próbán, amikor Major is bent volt, dél körül Gellért egy jelenet közben váratlanul és diszkrétan felállt, Majorhoz lépett, a fülébe súgott valamit. Major bólintott, ő pedig távozott. Aznap délután lett másodszor és most már tragikus „sikerrel” öngyilkos. Major egyszer később annyit mondott valamelyik színésznek félhangosan (gondolom, hogy többen is halljuk): „Gellért elvtárs akkor azt közölte velem, hogy az ápolónő aznap korábban jön érte, de Gellért elvtárs sajnos félrevezetett, mert az ápolónő nem várta, az csak a megszokott időben, két óra előtt jött érte.”

Gellért temetésén zuhogott az eső, szörnyű hangulat, fagyos léghő uralkodott. Major mondta a sírbeszédet, amely valahogy úgy kezdődött, hogy búcsúzunk Gellért Endre elvtárstól, „Sztanyiszlavszkij legjobb magyar tanítványától”.

Gellért, az egykor a Dunán Majorral csónakázó jó barát, akit ő emelt maga mellé főrendezőnek, később a színház kiemelkedő sikereinek rendezője, a háború előtt a Simplon kávéház asztalánál a jövőre készülő, Majorékkal együtt nagy álmokat szövő kolléga, a független színpadi játszótárs egyetlen emberi szót sem kapott Majortól temetési beszédében.

Aznap este hat órára Bencze Zsuzsával együtt be voltunk rendelve az igazgatói irodába. Én akkor már sokszor s mindenféle szituációban találkoztam Major Tamással, hiszen két évig tanított bennünket, a főtanszak vezetője volt, a Rádióban is többször láttam próbálni, de olyan barátságosnak, közvetlennek, fényesen jókedvűnek még soha nem tűnt. Kérdezte, akarunk-e mi is bort. Ő egy üveg fehérét hozatott magának, és ottlétünk alatt a javát el is fogyasztotta, mi csak báortalanul koccintottunk és kortyoltunk. Major az este folyamán lediktálta nekünk az első „tacepaót”. 1960/61-ben, a korábbi Major-rendezések felújításaiból kialakult Shakespeare-ciklus próbáinak java részén nem vett részt. Major e kényszer szülte helyzetben alakította ki a főpróbák előtti „rendezői instrukció adásának módszerét”, azaz a színészi játékra, a rendezői felfogásra, a mozgásokra vonatkozó részletes leveleket írt az együttesnek, s külön-külön a színészeknek. Az instrukciós üzeneteket az összpróbák előtt kihelyezték a próba- és szakszervezeti táblákra. Ezek a levelek „tacepaóként” híresültek el a társulatban.

Reggelente, amikor már nem voltam asszisztense, de néztem az összpróbáit, korán mentem be, hogy legyen időm elolvasni a sokoldalú írásokat, amelyekben Major nagyszerű elképzeléseket, instrukciókat fogalmazott meg, egy részüket később kiadta kötetben is. A színészek azonban, főként a főpróbák lázában, nem lelkesedtek ezért az „újításáért”.

Mindmáig kísért Gellért Endre kietlen, mondhatni, embertelen légkörű temetésének emléke s a temetést követő este az igazgatói irodában történtek „fényes” hangulata közötti kegyetlen ellentét, ellentmondás.

– *Utólag szemlélve Major és Gellért kapcsolata elég ellentmondásosnak tűnik. Majortól kapja a lehetőséget, hogy harmincévesen és tapasztalatlanul az ostrom befejezése*

Major és Gellért

Gyakorta jegyeznek együtt rendezéseket. A korabeli politikai megfigyelő jelentések egyikeként például Kende István, a Népművelési Minisztérium (volt) főosztályvezetője írja:

„Feljegyzés Rákosi elvtársnak: ...Majorról mindenki tudja, hogy ravasz cselszövő, de annyira az, ami, hogy néha még az is megfordul a fejében, hátha éppen ő a legtisztességesebb köztünk.” (1954. május 6.) Vagy „Major és Gellért? Két nagy bitang, de a magyar színház két legnagyobb alakja.” (1954. június 17.). A feljegyzés és jelentés Rákosi elvtársnak néhány további gondolata Gellértről:

„A Nemzeti Színház első művészi munkatársa Gellért Endre főrendező, a magyar színművészet egyik legnagyobb tehetsége. Párton kívüli szimpatizáns. Véleményem szerint jobb környezetben régen párttag, sőt, jó párttag lenne. Majorral való viszonya tele van ellentmondásokkal: fél is tőle, tiszteli is. Nemesgyeser kerülnek egymással szembe, de Gellért mindig pillanatokon belül visszavonul. Szerintem nem folytatunk vele szemben jó politikát, mert ahelyett, hogy elszakítani igyekeznénk Major gyakran helytelen irányzatától, sértődötté tesszük, kirekesztjük sok mindentől – így a Nemzetre most hullott kitudtetésesöböl neki, akinek fő része van a Nemzeti 10 éves sikereiben, érthetetlen módon semmi sem jutott, javaslatunk ellenére.” (1955. május 12.)

utáni első új bemutatót rendezhesse, együtt teremtik meg a Nemzeti Színház egyik legkiemelkedőbb korszakát, ugyanakkor Major nem mindig fair eszközökkel teszi néhézé barátjának művészi és egyéni életét.

– Amikor a főiskolán nem nyílt rendezőosztály, bejártam Apáthi Imrének, a kiváló rendezőnek és színésznek, a Petőfi, illetve Jókai Színház főrendezőjének próbáira.⁶ Apáthi a *Vízkereszt* próbái idején, 1954/55-ben, az egyik szünetben a próbán jelen lévő kollégáinak gyűrűjében mesélte: „amikor fiatal színészekként a Simplon kávéházba jártunk, mi ketten, Gellérttel rögtön felálltunk, ha Major és Gobbi belekezdett a kommunizmusról szóló tirádáiba.” Gellért és Apáthi – egymást követő – halálukig pártonkívüliek (útítársak) maradtak. Egy minisztériumi vagy pártbizottsági jelentés szerint Major bűne, hogy Gellért nem lépett be a pártba. [Lásd keretes írásunkat.]

Gellért Endre rendkívüli szakmai tudása és előadásainak hatalmas sikere okán nemcsak a színészek és a közönség körében volt elismert, de kiemelkedő társadalmi megbecsülésnek is örvendett még a legmagasabb politikai körökben is. Egyes periódusokban még Majorénál is nagyobb becs övezte. Köztudott, hogy Révai József, az „ötösfogat” ideológusa és kultúrányitója többször ki akarta nevezni Gellértet igazgatónak a Nemzeti, illetve a Madách Színházba. Egyiket sem vállalta. Ezt Major is tudta. Amikor Rajk László letartóztatásakor Majort pártiskolára küldték – befolyásos pártbeli barátai így mentették meg őt mint Rajk barátját a letartóztatástól –, a Nemzetit Gellért főrendezőként vezette. Somló István mesélte, hogy Gellért az irodában nem volt hajlandó Major székébe ülni, egy másikat hozatott magának.⁷

Amikor 2007-ben a Katona József Színház számára *Az emberek veszedelmes közelségében* című, az ötvenes évek színházi közéletével foglalkozó dokumentumdráma anyagát gyűjtöttem, végignéztem a Magyar Színházművészeti Szövetség konferenciáinak és más szakmai és társulati üléseinek jegyzőkönyvét. Gellért Endre a felszólalásaiban ugyanazokat a politikai tiszteletköroket tette meg, amelyeket Nádasdy Kálmánnak, sőt Somlay Artúrnak – még az öngyilkossága előtt egy héttel tartott kongresszuson is – szintén meg kellett tennie. De Gellért felszólalásaiból mindig az át gondolt, rendkívüli szakmai tudás szólt, beszédeiben soha semmiféle személyes politikai elkötelezettséget, dogmatikus megnyilvánulást nem találtam.

Bemutató rendezése – az itthon elsőnek játszott szovjet darab, Rahmanov *Viharos alkonyata* – mellett csak Háy Gyula *Az élet hídja* című sematikus, közvetlen pártfeladatokat ellátó művének rendezésével vett részt a kötelező penzumok színrevitelében. Mint főrendező, úgy látszik, megengedhette magának ezt a kivételezést.⁸ A másik Háy-darabot, a sematikus, hazug *Erőt* is neki kellett volna rendeznie Somlayval, de ő nem vállalta.⁹ Somlay és Gellért kivételezettek voltak, megtehették ezt, hiszen nem tudtak velük mit csinálni. A polgári műveltségű Révai szinte Fischer Annie-hoz hasonló tisztelettel ismerte el Gellért művészetét, s így a párt hagyta Gellértet, tegye a dolgát. A tehetsége volt a menlevele, művészi engedményeket nem tett, mert nem kellett tennie. Tartása volt, amelyből nem engedett.



Wellisz Ella felvétele

A méla Tempefői, 1938 (Bánhidi László, Hont Erzs, Gellért Endre)

Burokkal vette körül magát, amit azonban sokszor és sokan megrepesztettek – magánéleti problémák, örökölt családi betegség, Major 1954 utáni viselkedése és az 1956-os történések. A Corvin Áruház melletti egyik tűzfalra Majoré mellett az ő neve is fel volt firkálva: „Vesszen Major, vesszen Gellért.” Akadt több olyan, hozzá korábbi munkákban közel álló színész, de mások is, akik egy kalap alá vették őt Major Tamással, s úgy tekintették, hogy ők együtt voltak mindannak emblemikus megtestesítői, ami a Rákosi-korszakban a Nemzeti Színházban történt. Olyanok is ezt állították, akiknek tudniuk kellett, milyen alapvető a különbség Major és Gellért között mind politikailag, mind a hatalomhoz való viszonyban és – mindenekelőtt – emberségben. Gellért humánusáról sok-sok tanítványa, színésze emlékezett meg sok helyütt. Mint pedagógusnak is ez volt egyik meghatározó erénye. S ez az ötvenes években, tudjuk, milyen sokat, gyakran mindent jelentett.

⁶ Apáthi is kiváló szakember, nagy művész volt. Amit tudok a rendezés gyakorlatáról, azt jórészt tőle és Nádasdy Kálmántól tanultam, nem főiskolai osztályfőnökömtől és mesterségtanáromtól.

⁷ Ezt Ádám Ottó is megírta emlékezésében.

⁸ A propagandadarabokat részben Major vállalta, részben a „polgári színházi vétkeiért” így bűnhődő, „átnevelendő” Várkonyira és Marton Endrére osztották.

⁹ Somlay meg az olvasópróba végén a kijelölt rendező, Marton Endre képébe vágta a példányt. Nem vállalta barátja, Szent-Györgyi Albert darabbeli bemocskolását.



Veszélyes forduló, 1945
(Rápolthy Anna, Pataky Miklós, Sitkey Irén, Básti Lajos)

A korszak diktatúrájának kötelezettségeit s a belőlük következő súlyos traumákat fel lehetett dolgozni úgy, ahogyan Nádasy Kálmán tette, aki – Birkás Lilian, a kiváló énekesnő, Nádasy felesége szerint – az ötvenes évekbeli hatalom embereitől mindig is félt, sőt „túlfélt”. Akkor és ’56 után is tudatában volt, még igazgatóként is (1960-tól), annak, hogy a hatalom képviselői minden látszat ellenére sejtik, hogy megveti őket. Ő is eleget tett néhány kötelező feladatnak – megrendezte Mejtusz *Ifjú Gárda* című pártoperáját (igaz, egyszerű teatralitással), tartalmas szakmai beszédeinek egyes részeiben leróta a kötelező köröket a párhatalom felé –, de közben végezhetette a dolgát, megrendezte az operairodalom remekműveit. Beletemetkezett a művekbe, a kötelező realizmus keretein belül megteremtette a maga költői színpadi világát.

Nádasy, szerencséjére, különös tehetséggel rendelkezett: mint egy kivételes képességű kötél-táncos a kor kifeszítette kötélén. Mélyen lenézte a pártbagázst, és játékos, ravasz karakterével, úgy érzem, magában kiröhögött mindenkit, akit megvetett, elsősorban a hatalom képviselőit. De akinek nem adatott ilyen ter-

mészet, akit a saját tehetségének köszönhető kivételetessége sem tudott megvédeni, megmenteni attól, hogy mélyen átélje és megszenvedje kora poklát, azt, hogy „...hol zsarnokság van, ott zsarnokság van”, az elpusztult, főként, ha ebbe más, kegyetlen motívumok is közrejátszottak. Mert Gellért tudta: ha bűntelenül is, de tanúja és alkatrésze volt a zsarnokság építményének. Miként az általa tisztelt, szeretett Somlay Artúr is tudta, akinek öngyilkossága bizonyosan mély nyomokat hagyott Gellértben.

Az a majd’ nyolcvan év, amelyet eddig megéltem, s amelyből természetesen egyre többet fogtam és fogok fel, értek meg, tele van ki nem beszélt, meg nem írt nagy művészi tragédiákkal, azokéval, akik rendkívüli értékeket, élményeket adtak a magyar színházközönségnek vagy az egykori különleges filmjeik nézőinek, de etikájukból következő magatartásuk szembenállásra kötelezte őket azokkal a politikai rendszerekkel, amelyek mást diktáltak, mint amit az ő „bensejük vezérelt”.¹⁰

Gellértben nem érződött a félelem. Barátján, Apáthi Imrén sem, pedig őt félreállították, s azt sem nézték jó szemmel, hogy szoros barátságban volt Németh Antallal, akit anyagilag is támogatott. Nagyon érdekes Németh Antal egyik jegyzetének megjegyzése, mely szerint egyetlen szak-

ember van abban az időben: Gellért.

– Feltehető, hogy a tapasztalatlan Gellért taktikából kerül a Nemzetibe?

– Így gondolom. Major nem akarta, hogy a Nemzetiben a két nálánál sokkal tehetségesebb rendező, Apáthi és Várkonyi legyen a riválisa. Egy vendéglői beszélgetésen Várkonyi meg is erősítette ezt nekem: „Nézz, Major a legnagyobb ellenségem volt. A tervek szerint a Nemzetiben ő lett volna az igazgató, én a főrendező, de Apáthit is, engem is kiintrikált. Ezért csináltuk meg együtt a Művész Színházat.” Szerintem Major – miután Gellért sikeresen megrendezte a *Viharos alkonyatot* – egy szerepet szánt neki, s attól kezdve különösen épített rá, hamar főrendezőnek nevezte ki, s Gellért helytállt. Siker sikert követett. Major elszámította magát, mert a bűvészinás „fölbredt”, s túlnőtt

¹⁰ Fel lehetne egyszer eleveníteni a diktatúra által 1945 után először 1956-ban külföldre engedett különleges tervező-rendező génusz, Oláh Gusztáv tragikus halálát 1956-ból, aki – Fricsey Ferenc egy nálunk nem közismert nyilatkozata szerint – inkább megoperáltatta magát vakbéllel, mintsem Münchenből hazajöjjön 1957-ben, s csatlakozzon az új hatalomhoz. S aki a rettegése miatt vállalt műtétbe belehalt, mert a szíve nem bírta. Oláh Gusztáv emberi habitusa, látzólagos kimértsége, zárkózottsága s az álarc alatti mélyen játékos alkata rokon volt Gellért egyéniségével. „Rezerváltságuk” – gondolom – csak tettetés, menekülés volt a tőlük idegen világ és annak képviselői elől.

mesterén, mégis szüksége volt rá, hiszen valakinek vinnie kellett művészileg a színházat. Gellért járt be mindennap, ő nézte át az ügyeleti naplókat, foglalkozott a színészekkel, hozta a fiatalokat a főiskoláról. Majort a vezetés napi teendőiből sok minden nem is igazán érdekelte, s különben is 1945–1955, majd 1956–1960 között leterhelték a párt-, a közéleti, majd a parlamenti feladatai. Az idő haladtával kapcsolatuk, művészi hitvallásuk is fokozatosan elidegenedett, különösen 1955-től, illetve a forradalom után.

Utólag derült ki: mindennek az lett a „megoldása”, hogy Gellértet 1956-ban két hónapos színházi körútra küldték Kínába, mialatt Major – anélkül, hogy erről értesítette volna Gellértet! – kinevezte Marton Endrét főrendezőnek. Azt a Martont, akit kezdettől fogva alig viselt el, művészileg lebecsült, s a hetvenes években, különösen igazgatói stallumba helyezésétől, mélységesen megvetett.¹¹ Ördögi történet: Marton kinevezésének nyilvánvalóan szerepe volt Gellért összeomlásában, hiszen ez a Majorral való kapcsolat végleges széttrócsát jelentette.¹²

Marton főrendezői kinevezését első kézből tudtuk meg, mert mielőtt bejött az óránkra, fegyverhordozó asszisztense bejelentette. Gellért csak hazatérte után szembesült azzal, hogy mostantól ketten töltik be a főrendezői posztot.

– Ez vezethetett az öngyilkossági kísérletéig?

– Ez is. Benedek András, a Nemzeti Színház fődrámaturgja, Gellért Endre nagyon közeli barátja regényben idézi fel azt a lelki állapotot, amelyben Gellért lehetett:



A bunda, 1946 (Bartos Gyula, Somlay Artúr, Peti Sándor)

„Az alkotásnak végtelenül sok formája van, de tartalma mindig ugyanaz: emberi kapcsolatok létrehozása. Mindenféle emberi kapcsolatoké. Az egészük a társadalom. Én mostanáig azt hittem, építem a társadalmat. Fenét! Csak rázódok a társadalomban, mint dió a mozsárban. Hát érdemes?!... Emberi kapcsolat az, hogy akikkel tíz éve dolgozom – sokukból én csináltam művészt, sokukról azt hittem, barátom –,

most egyik napról a másikra leráznak, mint kutya a bolhát?” (Benedek András: *A torreádor*. Budapest, Magvető, 1987.)

Az első, „sikertelen” öngyilkosság körülményeit pedig visszaemlékezésében írja le Benedek:

„Gellért Endre kimászott a WC szűk ablakán, és levetette magát a negyedik emeleti lakásból. Csodálatosképp jóformán semmi baja sem történt. Később maga mesélte. Talpra esett, s mint jó sportember az ugrás után, gépiesen »rugózott«. A következő pillanatban mérte csak föl, hogy szándékával kudarcot vallott, mert a szűk világítóudvar (lichthof) félemelet magasan tele volt dobálva mindenféle szeméttel, hulladékkal, s úgy látszik, ez védte meg a teljes összetöretéstől. Testileg szinte épen tehát, kétségbeesett dühvel nézett körül, s ráesett a pillantása egy szódás-üvegcserepre, amely úgy meredt ki a szeméthalomból, mint egy tőr. Kirántotta, és fölvágtá, szétnyiszálta előbb a bal, aztán a jobb csuklóján az ereket, izmokat, idegeket.

A rémséget azonnal fölfedezte a család, és kihívta a mentőket, de azok nem tudtak hozzáférni a négyemeletnyi aknaszerű mélységben. Tűzoltókra, falbontásra volt szükség, többórás munkára, amíg ájultan, kivérzetten, mocskosan kiemelhették, és a már előkészített műtöbe vihették. Orvosi beavatkozások egész sorával – hibernálás, vérátömlesztés, több operáció – hozták vissza az életbe, de hosszú heteken át senki se látogathatta.

Testi állapota ugyan örvendetesen javult a hírek szerint, de a lelki depresszió nem. Hallani sem akart színházról, színházi emberekről. Mészáros Ági is próbált beszélni vele, én is, de csak a szoba ajtajáig jutottunk el, s a személyes érintkezést udvariasan elhárította. Egyedül a felesége jelenlétét viselte el, őt is csak arra, hogy »hangos gondolkodásának« tanúja legyen.”

(Benedek András: *Színházi műhelytitkok*. Budapest, Magvető, 1981.)

– Öngyilkossági kísérlete után még rendez pár előadást, de érezhetően ez a Gellért Endre nem az, aki '56 előtt volt.

– Biztosan nem. Lelkiállapotára jellemző epizód: Somló István, aki együtt öltözött Majorral, mesélte, hogy amikor Krleža *A Glembay családját* játszották, egy este Gellért bejött az öltözőbe, megállt Major mögött, belenézett az öltöző tükrébe, amely előtt Major festette magát, s azt mondta: „az a te nagy szerencséd, hogy ki tudod játszani magadból az örületet.” Még egy ideig némán szembenézett Majorral, aztán szó nélkül kiment. Ez 1958-ban történt.

– Végigtekintve Gellért Endre pályáját, úgy tűnik, mint ha rendezőként teljes vértetben lépett volna elő. A Víg-színház ifjú színésze hol tanulta meg a rendezést?

¹¹ Major a Víg-színház 1948/49-es államosításakor Somlay kérésére vette át a Nemzetibe. Nem is adott neki jelentős feladatokat, Urbán Ernő *Uborkafájának* és az 1955-ben, egy kényszerű véletlen miatt másorra tűzött *Bernarda Alba háza* kiváló rendezésének köszönhető kiugrását.

¹² Majd a háttérben, a bábukat addig különlegesen mozgó Major 1982-es leváltása mögött ott állt Marton, a régi trónkövetelő is, akit a feltámadó alkotói erejű Major művészileg fölényesen leköröz. Amikor a társulat számára kibírhatalanná váló párviadalukban az együttes kettészakad, együtt váltják le őket, részben a saját, de Majort mindenképpen tisztelő, tehetséges tanítványai. Olyan ez, mint egy Shakespeare-tragédia.

– Több gyökérből táplálkozott a művészete. A vígszínházi örökség fontos, de nem a legfontosabb. A másik gyökérág Hevesi Sándor, akitől sok mindent tanulhatott fiatal korában, hiszen Móricz Zsigmondon keresztül apja barátja volt. Gellért később rendszeresen nézte Hevesi próbáit. A harmadik hatás a Hont Ferenc vezette avantgárd Független Színpadé. Ez a legizgalmasabb.

Gellért már a negyvenes–ötvenes évek fordulóján is „aktualizálta” *A revizort*, a rettegés ijesztő és tragikomikus szatirikus légkörét teremtve meg ebben a kivételes rendezésében. Ahogyan Rátkai Márton Polgármestere halálra ijedten, dermedt rettegésben szinte csak becsusszan a fogadó ajtaján (második felvonás), vagy a harmadik és ötödik felvonás elszabadult, izgatót pánik-őrülete, az Mejerhold filmfelvételekről, leírásokból ismert látomásához hasonlítható. Vajon tudhatott-e Gellért az orosz avantgárd zseniális művészéről? Csak hallomásból. Mejerhold, Vahtangov és Tairov tiltva volt.¹³ Az orosz-szovjet avantgárdot egyébként itthon Hevesitől kezdve szinte mindenki, a valaha avantgárd Bárdos Artúr, sőt Horváth Árpád is csak hírből ismerte, de cikkeiben bírálta.¹⁴ A jelentős rendezők közül egyedül Németh Antal ismerte el, akit a kommunista rendszer tönkretett.

Hont Ferenc persze ismerte az orosz avantgárd színházat, moszkvai emigrációja alatt tanulmányozhatta. Én is hallottam még lelkesedni érte a halála előtt. Hontnak egyébként Gellért életében jelentős szerepe volt, hiszen amit ő megvalósított a Független Színpad előadásaiban, az érdekesebb, merészebb volt mindannál, amit a Simplon kávéházban a jövőre készülő, tehetséges fiatalok terveztek. A kávéházi asztalnál Major a Hamletet meg a Csongort szánta Gellértnek, viszont Hont előremutató, bátor 1938-as *A méla Tempelfői*-rendezésében a főszerepet játszotta! Hontnak is, a társaságnak is határozott, merész művészi szellemisége volt.¹⁵

– *Hogyan lehetett alig több mint néhány hónap alatt főrendező, miért fogadták el és hallgattak rá a rendezőkollegái meg a színészek?*

– Az említett többgyökerűsége miatt. A színész-bölcények közül Somlay Artúr már ismerte a Vígszínházból. Például együtt játszottak a *Bovarynéban*, s Bajor Gizivel is onnan ismerték egymást, vele a rádióban játszott sokszor együtt. Egy Marivaux-felvétel meg is maradt erről. Somlayt már '46-ban rendezte *A bundában*, amely remek és nagy sikerű előadás volt, tehát nemcsak a közös múlt, hanem a rendezői módszere és annak eredménye is bizalmat keltett benne, mint ahogy másokban is. Pedig Somlaytól mindenki félt: Major is, Várkonyi is főként indirekt instrukciókat adott neki. Kellemetlen ember hírében állt, mert mindenkinek megmondta a véleményét. Amikor például rájött, hogy a *Lear királyból* valami szörnyűség születik, Both Bélát, a rendezőt kizavarta a színházból, s Gellért fejezte be az előadást, de utólag már nem lehetett segíteni az egészen.

Gellért természetesen Majort is régről jól ismerte és tisztelte, s közös munkáikban (*Vássa Zseleznova*, *Cseresznyés kert*, *Hamlet*, *Sipsirica*) kitűnően működtek együtt. Mint főrendező rengeteg terhet vett le róla észrevétlenül, barátként is.



Isten, császár, paraszt, 1946 (Major Tamás, Somogyi Erzsi)

A korszak talán legizgalmasabb zseniális művésze, a „főbölény” Rátkai Márton volt Gelléltre a legnagyobb hatással. Rátkai tudta és érezte, hogy Gellértben a színész legalább olyan eleven és élő, mint a rendező. Rátkai egyik híres mondása marad, amikor Gellért egy elemző instrukcióját félbeszakítja: – Ne magyarázd, mutasd meg! – Nagyon bízott a rendező Gellértben, Majorban kevésbé. (Emberként hálásan becsülte.) Amikor Major *A fősvényt* rendezte, s előjátszotta neki saját fiatalkori Harpagonját a háború előtti, mamája vezetése városi színházi előadásból, Rátkai rászólt: – Ne ricskoldj, te gyerek!

Somlay és Rátkai mellett Bajor Gizi is Gellért alapszínésze volt. Megkülönböztetett tisztelettel és szeretet-

¹³ Mielőtt 1963-ban elkezdtem rendezni Majakovszkij *Gőzfürdőjét* – amit a Nemzeti Színház vezetése a főpróbán állított le –, elmentem a Színházi Intézetbe, ahol közölték: a Mejerhold-dosszié nem kiadható. Moszkvában is csak három napig volt nyitva az az évfordulós kiállítás, amelyet végül is nem láthattam, mert épp bezárt, mire megérkeztem az orosz fővárosba, de egy titokban kapott nagyszerű katalógust őrzök róla.

¹⁴ Bárdos az 1936-os moszkvai élményei alapján rendezéseiben lelkesen követte Tairovot, de Mejerholdot nyilatkozataiban és 1943-ban (!) *A színház műhelytitkai* című könyvében is igen ellenszenvesen kritizálta.

¹⁵ Hont igen ellentmondásos alakja, munkássága is izgalmas és őszinte újragondolás lehetőségét kínálja.

tel közeledett, közlekedett velük s még néhány, fiatal korától tisztelt nagy művésszel (Gellért Lajos, Bartos Gyula). Ugyanakkor Máthé Erzs, aki fiatal színésznőként Gellértet nagyon okosnak, hozzáértőnek, de megközelíthetetlennek tartotta, nemrégiben mesélte: amikor az *Ármány és szerelmet* próbálták – amelyben a szobalányt játszotta –, megdöbbenve nézte, hogy ha Bajor Gizi belépett a színpadra, Gellért mindig odament hozzá, és kezét csókolt neki. Egészen különös, meghitt kapcsolatuk volt, s lehetséges, hogy ez zavarhatta azokat, akik ebben nem részesültek. A növendékei ugyanakkor imádták, ezt az évtizedek során sok egykori, még élő Gellért-hallgatótól hallottam.

– *Mi volt a titka?*

– Gellért rendezéseinek az volt az unikuma, hogy a '45 utáni Nemzeti Színház kezdeti korszakában, amikor főként Major próbáin az improvizáció, a keresés uralkodott, ő felkészült volt, tudta, mit akar a rendezéseiben megvalósítani, s ezt meg is tudta fogalmazni. Miközben várta a színésztől a megoldásokat, instrukcióival olyan utat tudott „kínálni”, amitől a színész rátalált a helyes megoldásra. Sőt – mint Rátkai mondása is utalt rá –, nagyszerűen meg is tudta mutatni, mit kíván. Valószínű, hogy ő maga nem tudta volna jól eljátszani ezeket a szerepeket, de a benne élő színész segítségével olyan gyakorlati módon tudott a színészekkel dolgozni, őket előrevinni, ami akkor – de tegyük hozzá: a magyar rendezéstörténet megelőző korszakában is – egyedülálló novum volt.

Ez az általam ismert rendezők többségétől alapvetően megkülönböztette őt. Ha végignézzük a hazai rendezők során, szerintem többségben voltak és talán vannak az „elképzelés”- vagy koncepció-rendezők, a praktikus, „színészérzékű” rendezők pedig gyakran nem igazán tudják megfogalmazni, hogy mit akarnak.

Amikor 1961-ben lekerültem Debrecenbe, Szendrő József, a színház igazgatója, rendezője éjszakákon át mesélt, többek között Gellértről is, aki egy évvel korábban végzett a Színiakadémián, mint ő, de nagyon jó barátok lettek. Ő a színész-rendező, tehát a színészből lett rendezőt magasztalta, természetesen magát is beleértve.¹⁶ Így fogalmazott: „Gellért jó színész, aki azt is meg tudja mondani, miről szól a darab.”

Ezzel szemben az elszakadásuk éveiben Major egyik fő vádja az volt Gellért ellen, hogy autodidakta. Ha valaki, akkor inkább Major volt az, aki nagyszerű inspiratív rendező lett, de sokáig főleg előjátézzal vezette színészeit, nem pedig instrukciókkal. A tacepaókban sokkal jobban fogalmazta meg szándékait, mint a próbákon. Levelei nemcsak arról szóltak, hogy a színész mit csináljon, hanem hogy mi a mű, a jelenet, a szerep lényege. Egy darabot *megváltani*, amit Németh Antal vagy részben Hevesi annyira tudott, arra ebben a generációban ekkor csak Gellért volt képes. S azt, amit Gellért tudott, a Nemzetiben kicsit később csak

a vendégrendező, a kiemelkedő képességű Bojan Stupica csinálta meg *A Glembay családdal*, majd a *Léda* megrendezésével. A másik, a nagy komédiai utat is az ő *Dundo Maroje*-színrevitele jelentette, amely sokkal szervezesebb és kidolgozottabb előadás lett, mint Major vagy mások ilyen jellegű munkái ezekben az években.

– *Ha Majort elsősorban az előjátézzal való instruálás jellemezte, Gellért hol és hogyan tanulta meg a másik módszert?*

– Például a Vígszínházban. Mindenekelőtt Hegedűs Tibortól, a nagyszerű szakembertől és remek pedagógustól, aki már a negyvenes években Sztanyislavszkijt fordított. Somlay esküdött rá.¹⁷ Jób Dánieltől is tanulhatott, akit nemcsak az jellemzett, amit Tolnay Klári mesélt róla, miszerint a rendezői utasításai kimerültek abban: jöjjön be még egyszer és még egy-



Légy jó mindhalálig, 1946 (Gobbi Hilda, Somogyi Erzs)

szer, amíg csak magától rá nem jön a helyes megoldásra.

Tanulta Hevesitől, akinek ült *A Pál utcai fiúk*- és más rendezéseinek próbáin. A már nagyon beteg Hevesi izgalmas elképzeléseket előadó rendező volt, „jó formában” – ahogyan arra Gáti József emlékezett –, s bár tolokocsiban vitték a *III. Richárd* próbáira, a szelleme élt, s biztosan jól adott instrukciót. Nem biztos, hogy olyan jó színészinstrukciókat, mint majd Gellért, Apáthi vagy Várkonyi adott, de lényegre törőket. Tanulhatta Gellért Honttól és Majortól, s főként – ahogyan ezt ő maga is megfogalmazza egyik írásában – min-

¹⁶ Marton egyik alapvető meghatározása pedig számunkra az volt: maguknak rendező-rendezőknak kell lenniük.

¹⁷ Emlékszem, hogy háborgott, amiért Hegedűst az államosításakor nem a Nemzetibe rakták, hanem a Vidám Színpadra, csak azért, mert 1944-ben, miután Jób Dánielt eltávolították a posztjáról, el merte vállalni a Vígszínház vezetését.

Ádám Ottó

Gellért Endréről kevés szó esik mostanában. Most is, akárcsak életében, Major Tamás elé áll és beárnyékolja. Pedig a háború utáni Nemzeti Színház megteremtője Gellért Endre volt. Gellért Oszkár fia, Móríc Zsigmond kedvenc gyerekvendége a leányfalusi házban – nem könnyű indulás egy érzékeny, sérülékeny fiatalembernek. Nem is maradt nyomtalan, a későbbi tragédiának itt volt a gyökere. Rövid életében azonban zseniálisat alkotott: a háború utáni első tíz év ritka ragyogást hozott a Nemzeti Színházra! Aki nem élt itt és akkor, nehezen tudja elképzelni, hogy egy agresszív zsarnokság miért túrt meg egy ilyen virágzó színházat. Budapest tele volt tehetségekkel, jobbnál jobb színészek várták, hogy munkához jussanak. A nemzeti színházi nagy deklamálók már kevesen voltak, az akkor érett generáció már Hevesi Sándor és Németh Antal modernebb Nemzetijének szellemében játszott, és bár Törzs Jenő és Csontos Gyula csak egy pillanattal élték túl a háborút, itt volt Somlay Artúr és Bajor Gizi, Tímár József és Rátkai Márton, Uray Tivadar és Básti Lajos. És a fiatalok: Mészáros Ági, Ruttkai Éva, Ferrari és Gábor Miklós! Gellért a Vígszínházból jött, magával hozta az úgynevezett társalgási stílus minden eleganciáját, behozta a Nemzetibe mindazt, ami a Vígszínházban jó volt. Harmincéves, mikor Major meghívja és rábízta a társulatot. Soha jobbkor nem tehetette, mert mindaz, ami akkor – orosz hatásként – elérkezett hozzánk, tökéletesen feküdt Gellértnak. A Sztanyiszlavszkij-módszer, a pszichológizáló realizmus iskolája nem volt idegen a Vígszínháztól, hiszen az orosz Művész Színház nevét, hírét, nagy művészeit már az első világháború előtt ismerték, hála Kosztolányiék zsenialitásának! – Csehovot csaknem életében lefordították már. Azt a véres harcot, ami Oroszországban a két háború között lezajlott, mi akkor még nem ismertük. Nem tudtuk, hogy vérzett el Tairov, Mejerhold, Vahtangov, és hogy élte túl a vihart, tépetten, Sztanyiszlavszkij. Mindezt csak sokkal később tudtuk meg.

Az orosz üzenet Gellért számára tehát nem volt ukáz, a lélektani realizmus neki természetes közege volt. És a nagy bölények, a nemzeti színházi öregek és fiatalok, boldogan engedelmeskedtek neki. Priestley, Gogol és Schiller, Csehov és Ibsen! És Móríc Zsigmond! Az *Úri murit* nem csak rendezte: kitalálta. Egyszerre minden összehatókozott: Gellért Oszkár és a *Nyugat*, a leányfalusi Móríc-házban töltött nyarak, a pszichológiai finomság és a paraszti humor. Mindez természetesen és harmonikusan simult egybe, népi-urbánus, vagy megfordítva, ahogy ennek mindig lennie kellett, és ahogy ez, remélem, szebb időkben, újra lesz!

A segédrendezője voltam a *Ványa bácsiban* és a *Hamletnél*, de ott ültem az *Ármány* és a *Fáklyaláng* próbáin is, figyeltem, tanultam. Később, amikor – két halála közt – bizalmasa és barátja lehettem, sokat faggattam ezekről az időkről. 1951-ben, amikor Majort készültek letartóztatni, Gellértet hívták, és a Nemzeti igazgatójává akarták kinevezni. Nem vállalta, és mindvégig főrendezőként vitte a színház ügyeit, Major székét középre állította, és ő maga leült, egy másikra. Nem hitt Major eszméiben, de hitt az emberi szolidaritásban. Később – a forradalom után, mikor Gellértra első, mély depressziós rohama rátört – Major nem volt vele ilyen szolidáris, gúnyolta, és elengedte a kezét. Ez felgyorsította végzetét, és az események az 1960-as, második öngyilkosságáig már nem álltak meg.

Ennek a Gellért teremtette Nemzetinek olyan erős sugárzása volt, hogy minden magyar színháznak ez lett az etalonja. Ebben nőttünk fel, és ehhez akartunk hasonlítani.

(Ádám Ottó: *Kolozsvártól a Madách Színházig*)

denekelőtt a színészekről. Ezek a tapasztalatok jól keveredtek benne, s persze nagyon tehetséges volt.

– *Érdekes, hogy 1945 után alig játszik.*

– De rengeteget szaval, elsősorban József Attilát és Illyés Gyulát. Illes Endre idézi valahol, hogy megkérdezi Gellértet, miért nem játszik. *Mert herótom van felrakni a maszkot* – válaszolja. Talán inkább nem találta magát olyan tehetséges színésznek, mint azokat, akiket szeretett rendezni. Azaz színészként nem vállalja a személyiségét. Megkockázatom: nem hal meg ilyen korán, ha valaki megtalálta volna számára azokat a szerepeket, amelyekben önmaga lehetett volna. Természetesen nagy kérdés: milyen színész lett volna. Az alkata is determinálta. Fotóiról egy különösen szép, titkokkal teli, kínai vonásokat idéző arc néz ránk. Érthető, hogy Majoréknak Hamlet meg Csongor jutott eszükbe róla. De Gellértnben egy komédiás, egy furcsa bohóc is rejtőzhetett, nem véletlen, hogy magánemberként és színészként mennyi tréfát eszelt ki – gondoljunk a közismert, sokszor kegyetlen Kosztolányi- és Karinthy-tréfák utánérzéseire, amelyeket vagy Karinthy Ferencsel, vagy egyedül adott elő. Talán jó szatirikus-vígjátéki színész lehetett volna. Ez a különös tréfamesterség is közel hozta a színészeihez, így tudott velük együtt lenni. A komoly, mindig „gondolkodó” rendezőket sohasem szerették a színészek. És hadd osszak rá egy szerepet, amelyben egyéniségét elképzelve nagyszerű lett volna: a *Mizantróp* Alceste-jében „látom” őt.¹⁸

– *Milyen Gellért-előadásokat láttál, melyekre emlékszel?*

– Néhánytól eltekintve valamennyit láttam, s valami miatt mindegyik nagy hatással volt rám. A legtöbbször a *Ványa bácsit* és a *Pygmaliont* néztem meg. Kérhettük, melyik előadásra osszanak be ügyeletesnek, én a repertoárból ezeket választottam legszívesebben, de a korábbi verzióikat is többször néztem végig a Katona ma már nem létező kicsi erkélyéről, ahova nagyon olcsó volt a jegy.

Illyés Gyula *Fáklyalángját* is sokszor néztem, amit a mű mondandója miatt már nehezen viselnék el, de az előadás retorikája is rosszul hatott rám, amikor tévéfelvételen láttam. Akkor, 1952-ben mindez másként szólt, s Ungvári László (Görgey) és Beszenyi Ferenc (Kossuth) szócsatájának perzselő feszültsége teátrális remekelés volt.

A *Pygmaliont* mindhárom Higginsszel (Básti, Somló, Várkonyi) többször láttam. Gellért a szerepre Somló Istvánt akarta az első szereposztásba betenni, de Major nem engedte, mert a polgárinak tartott Somló csak akkor került a színházhoz. Básti gyakran túlozta el a szerep humorát, Somló angol eleganciával, önironikusan játszotta szerepét, míg Várkonyi franciásan szellemes volt. Ferrari Violetta lett volna a második Eliza, próbálta is, de Mészáros Ági privilégiuma a belépését megakadályozta. Biztosan remek lett volna. Mészáros Ági

¹⁸ Jacques Copeau-nak, a megkettőződött színész-rendező énjével viaskodó kiemelkedő francia rendezőnek is ez volt leghíresebb szerepe, telitalálata – a kortársai szerint.



Szerelmi házasság, 1947 (Peti Sándor, Gábor Miklós)

egy-egy részletben kitűnő volt, de sikere ellenére Eliza akkor már nem az ő szerepe.

A *Ványa bácsiban* is minden szerep le volt kettőzve, hiszen Gellért igyekezett következetes lenni az orosz-szovjet színjátszásból átvett gyakorlathoz, de a körülmények részben felborították az elképzelését.¹⁹ Egy Gellértra jellemző epizód: az 1953-as *Ványa bácsi* próbáin nagyon elégedetlen volt a Jelenát próbáló Lukács Margittal. (Szörényi Éva, akire a szerepet eredetileg szintén kiosztották, talán érdekesebb és adekvátabb lett volna Gellért értelmezéséhez.) Gellért bevitte Lukács Margitot egy tükörrel borított szobába, s ott próbált vele kettesben. Amikor a művésznő játékára ez sem hatott, Gellért kifakadt: „Ennyire nem szeretheti magát az ember! Nézze magát a tükrökben mindaddig, míg ugyanúgy fogja magát utálni, mint én magát, amiért ilyen narcisztikusan, pátosszal játszik.” Később azt is hozzátette: „Jelena nem úrinő, hanem egy bűdös kurva.” Lukács felháborodottan kikérte magának. De mindez mégis hatott, s ha magamban Lukács Margit Jelenáját a Kleopatrájával vagy az Évájával vetem össze, akkor ez az alakítása mégis nagyon más színésznőt teremtett. Sikere is a rendezőt igazolta.

– *Illyés Gyulának több darabját színre vitte. Vajon mi vonzotta őt az író világához?*

– Illyés ugyanahhoz az irodalmi irányzathoz sorolható, mint Móricz Zsigmond, márpedig Gellért vonzódása a móríci, igaz, erős realista „vonulathoz” gye-

rekkorától nagyon erős volt. Móriczot – egyesek szerint – jobban szerette, mint az apját. Amikor Móricz megírta a *Légy jó mindhaláláig* színdarabváltozatát, azt kérte, hogy a kis Gellért Bandi olvassa fel neki, mert Nyilas Misi mondatait gyerekhangon akarja hallani. Annyira tetszett neki, ahogy Gellért előadta a darabot, hogy állítólag azt kérte Hevesitől, a kisleányával játszassa Misit, de Hevesi kifakadt: „gyerek nem játszhatja!” Később, 1936-ban Gellért egy „nyolcadikos” szerepében fellépett a Hevesi rendezte *Pál utcai fiúk* előadásában. A próbákat viszont végigkövette.

A fiatal Illyés Gyulával való barátsága több szálon szövődött, közös volt az érdeklődési és részben baráti körük. A Független Színpadon *A méla Tempefői* címszerepét eredetileg Illyés akarta eljátszani, de lebeszélésként róla, így történt, hogy Hont a fiatal Gellértra osztotta. Illyésnek négy darabját rendezte a Nemzetiben. Őszinte elkötelezettség fűzte Németh Lászlóhoz is. A *Galilei* színre állítása körüli csatározás után a bemutatott változat a kompromisszumok ellenére – Gellért mélyen

Gábor Miklós naplójából

'54 máj. 19. Ma jobban megy. Csak azt nem tudom, miért éppen én játszom Jagót. Bárki tehetséges színész éppígy eljátszhatná. Hol jobban, hol rosszabbul végrehajtom a rendezői utasításokat. Bessenyei meg olyan Othello lesz, amilyen még nemigen volt. Ez élni fog. Pedig modellem van ám Jagóra: Gellért Bandi. Talán csak most kezdem érteni ezt az embert, ezen a szerepen keresztül. Kedves fiú, az ugratások nagymestere – és hideg; feddhetetlen, aztán némely percekben mintha az ördög szállná meg, váratlanul, csámcsogón disznólkodni kezd, még a szája is nyálás ilyenkor, tapadós nyálhúr képződik két ajka közt, mint együgyű kémiantarómnak a valóban, aki vénkisasszonyként anyja zsarnoki gondnoksága alatt élt, no halljuk: tudtok-e Gellértről valamit? bármit? ismeritek? Magatartása mindig célszerű: izzó ember, de vannak érzelmei is. Csak ki ne kezdj vele, ha nem akarod a nyakadat törni. (Mint például most én itt, helyben, a színlapon.) Ha ezt a mi Jagókat olyan sérelem érné, mint azt a velenceit? Akkor? (És ki tudná vajon, hogy mi az, ami sértette?) Még az is lehet, hogy Major, a nagy cselszövő is csak eszköz Gellért kezében.

elemzett rendezésének és Bessenyei nagy erejű alakításának köszönhetően – meghatározó siker lett.

Major féltékeny volt Gellértra irodalmi kötődései, Illyéssel és Németh Lászlóval való szoros kapcsolata miatt. A magyar irodalomban Gellért benne volt, Major nem. A költészetben igen. Ez is hozzájárult a konfliktusukhoz, hiszen Major többek között az ő műveik iránti elkötelezettsége s a velük való szoros kapcsolata miatt vádolta Gellértet – a halála után több évvel adott interjúiban – nacionalizmussal.²⁰

¹⁹ A nagy szerepek kettős kiosztását a hatalmasra duzzadt, jobbnál jobb művészekből álló társulat sok felesleges energiájának levezetése is indokolta. Ez ugyanígy volt a hasonló gondokkal küzdő Operaházban is.

²⁰ Furcsa ellentmondás: később Major kereste és bőven megtalálta az alkalmat, hogy Németh László-darabokat – *II. József, A nagy család* – mutasson be, rendezzen és játsszon



– *Hogyan emlékszel a Galileijére, amelyet te is rendeztél, de eltérően, mint Gellért?*

– Éppen azért nehéz erről beszélnem, mert én más-ként nyúltam a darabhoz, mint ez lehetséges volt 1956-ban Gellért számára. Elsősorban rehabilitálni akartam Németh László eredeti, az akkori politikai csatározások során torzítóvá módosított drámáját. El akartam kerülni a Németh-játszás legnagyobb és leggyakoribb veszélyét, a retorikát és a patetizmust, márpedig az '56-os bemutató címszereplője Bessenyei Ferenc volt, aki kivételesen értette Németh gondolatait, amelyeket hatásosan, nagy „profetikus” hévvel és erős párosszal adott elő, de az ő megközelítése és színjátszó stílusa más, mint amit én 1994-ben elképzeltem.²¹

– *Abban az időben nem volt ritka, hogy egy darabot ketten vagy hárman rendeznek. Ilyenkor milyen szerepet játszhatott Gellért Endre?*

– 1955-ben a kilenc év után végre felújított *Az ember tragédiáját* azért jegyezte a színház mindhárom rendezője, hogy ezzel is kifejezzék: minden vita és előzetes támadás ellenére a színház művészeti vezetése együtt vállalja a színre állítás felelősségét. Az elképzelés, a koncepció nyilvánvalóan Gellérté volt, hiszen olvasható is nagy tanulmánya a műről és annak színre állítási problémáiról. Majornak mély elképzelése a drámáról nemigen lehetett, de jól ismerte a korábbi előadások színjátszó hagyományát.²²

Az első szereposztást Gellért rendezte, mert Major nagyon hamar átvette Lucifert Balázs Samutól. Amikor a második emeletről meglestem a próbákat, azt láttam, hogy Gellért nagy energiával és lázasan dolgozik, Major meg Lucifer-alakításának emlékeit idézi fel, annak ellenére, hogy nyilatkozataiban eredeti, új, ke-

A lélekbúvár, 1948 (Major Tamás, Sulyok Mária)

vessé ördögi Lucifert ígért. (Az ideológia behatárolta rendezésben nyilván elkerülhetetlen volt Lucifer „negatív”, defetikus szándékú beállítás. Ő és Ungvári ezt képviselte, de Major egy-egy monológot nagyszerűen értelmezve mondott el.) Gondolom, Major is hozzá-tette a maga véleményét, de a rendezés egésze Gellérté volt. Marton Endre a második szereposztással foglalkozott a házi színpadon.

A *Hamlet* színrevitelekor (1952) Major nyilván nagyon aktív lehetett – s hogy miként értelmezte a művet és a szerepet, azt részben láttuk az alakításában –, de az értelmezésben ekkor is Gellért dominálhatott.

²¹ Kivételnek tartom rendkívül koncentrált ökonomikus Görgey-alakítását Adám Ottó Madách színházi rendezésében. Nem vitathatom Bessenyei érdemeit, de emlékeimben máig Tímár József 1956-ban látott Széchenyije marad az etalon arra, hogy miként lehet a szöveget érzékletesen tolmácsolni, ugyanakkor a karakter bugyrait is felmutatni. Héjja Sándor 1994-es debreceni Galilei-alakítása is ilyen volt: személyes, átélt, önironikus, értelmes, gyötrelmekben, de érzelmekben is gazdag, befelé forduló jellembrázolás.

²² Még amikor a '63-as előadást rendezte, akkor is inkább a színpadi hagyományt akarta – sikerrel – megváltoztatni, a mű újraértelmezése, főként megvalósítása csak részben sikerült. Ezt látszik alátámasztani egy emlékem is: Both Béla, a Nemzeti igazgatója együtt tartotta az évadkezdő két darab, *Az ember tragédiája* és Németh Lászlónak – akkor még rám osztott – *Villámfény* című drámájának előkészítő megbeszélését, így jelen voltam, amikor Major érzékletesen mutatta be Bálint Endre kiváló térelképzelésének makettjét, de a későbbi előadás tanúsága szerint Majort a merész látvány csak részben inspirálta új elképzelésre. Hozzáteszem: Kálmán György kiváló Luciferét és Sinkovits Ádámját ma is a legjobbak közé sorolom az általam látott *Tragédia*-szereplők hosszú sorában.

Ezzel kapcsolatban is megjelent nyilatkozata. Emlékeim és mai gondolataim szerint az előadás meglehetősen sablonos, a történelmi naturalizmus igazi diadala volt. Amikor jó tíz évvel később Moszkvában láttam Ohlopkov híres rendezését a maga lenyűgöző operai díszleteivel, látomásával, akkor gondoltam arra: ugyanúgy szavalnak és „alakítanak” a művészek, mint 1952-ben a Nemzetiben, csak itt fantasztikus díszletek között történik ez. A címszerepet hárman játszották: Ungvári László, aki Laurence Olivier 1948-as filmalkítása másolatának hatott. Major nagyszerűen elemezte a szerepet, s általa értettem meg a szöveget, amikor kijött a színpad szélére, és a megszokott versmondói gesztusaival – még feltartott mutatóujjal is – szinte elmagyarázta. Bástit csak a harmadik szereposztásba helyezték, de annak ellenére, hogy ő volt a legkorosabb, ő teremtette meg a kor értelmes-romantikus Hamletjét. Biztos vagyok benne, hogy a Wagner-operák akkori gigantikus naturalista díszletelképzelését követő teret közösen alakították ki Varga Mátyással.

Gellérttől ez a klasszikus világ távol állt. Ez csak feltételezés, de az tény, hogy a *Tragédia* és a *Hamlet* közös rendezésű színrevitelét kivéve csak az 1951-es *Ármány és szerelem* volt úgynevezett klasszikusdráma-rendezése. A Schiller-műből igazi polgári tragédiát hozott létre, de mint ilyen egyedülállóan érdekes és szép volt. Különlegesen jó volt a színészvezetés, vagyis egymás mellett láthatuk a színház nagy színészeit, ketős szereposztásban.

Felejthetetlen alakítások élnek ma is bennem: Bajor és Tőkés Anna (Lady), Somlay és Balázs Samu (Kancellár), Gábor Miklós és Básti Lajos (Ferdinánd), Ferrari és Ruttkai (Lujza). Az epizódokban is olyan „óriások” játszottak nagyszerűen, mint Gellért Lajos, Bartos Gyula és Bihari József. Gyönyörű múzeumi tárgyként él bennem az előadás egésze.

Gellért igazi rendezői énje tehát nem a „nagy” klasszikusok színre állításában érvényesült. Igazán revelatív élményt egyrészt a vígszínházi hagyományból származó, de – minden hiteles egykori tanú szerint – alapvetően újszerűen megfogalmazott előadásainak köszönhetek. Ebben a vonulatban az egyik véglet az 1948-as *Úri muri*, amiből a meghamisított végkicsengésű, polgári előadás helyett vad, barbár erejű nagyrealista produkciót rendez, a másik meg a *Pygmalion*, amelyben ugyan lehettek vígszínházi stílusban lebonyolított jelenetek (például a teázás), de mint Somló István és sokan mások is állították, Shaw darabjának gellérti értelmezése ezúttal is sokkal fanya-

rabb, keserűbb és ironikusabb volt, mint az egykori vígszínházi előadásoké. Nem beszélve az eredeti írói megoldáshoz visszatérő, nyitott befejezés felvállalásáról.

Remek Gellértnek az a feljegyzése, hogy szívesen megkérdezné Shaw-tól, miért így fejezte be a darabját, hiszen a nézők az utolsó mondat után – Frászt! Freddy kapja meg! – nem tudják eldönteni, vége van-e az előadásnak vagy sem. Várják a hepiendet. Somló is, aki játszotta Higginst, dohogott, hogy miért nem értik meg: ezt nem lehet másként befejezni, mert ez fejezi ki azt, hogy addig szarakodtam, míg lemaradtam a lányról. Ez nem a vígszínházi lekerekített, hepiendes, édeskés előadás volt!

Legfontosabb rendezésének, művészete etalonjának az 1951-es *A revizort tartom*, s mindazokat az előadásokat, amelyek erős komédiák voltak. Gellért művészetében még a gyönyörű *Ványa bácsit* sem érzem meghatározónak vagy igazán előremutatónak.

A *hetvenkedő katona* volt az első, amely a Független Színpad hatását továbbbővítő sorozatot 1946-ban meg-

Tanner John házassága, 1948 (Szörényi Éva, Tímár József)



kezdte. Senki nem hitt a sikerében, mert addig az antik komédiák a Nemzetiben rendre megbuktak, ez pedig óriási sikert aratott.

Ebbe a sorba tartozik Sheridantól *A tragédia próbája* vagy a szintén 1947-es *Androklész és az oroszlán* Rátkai-val. Ez a pazar komédia antitezise a *Pygmalion*nak. Zaftos. Ugyanakkor Rátkai tudott mértéket tartani a komédiázásban, ez volt a nagy különbség közte és Major között, Rátkai ugyanis, táncos-komikusi múltjából is adódóan, tudta, meddig lehet elmenni. Vagy jobban hallgatott Gellérte.

Illyés Gyula *Lélekbúvárjában* (1948) is egészen különös, elrajzolt világot teremtett a színpadra, s bár a felszínen a darab a freudizmus bírálatát adta, a mélyben határozott és aktuális társadalmi-politikai kritika is megfogalmazódott, amelyet a közönség nagy része nem tudott, a kritika meg nem akart észrevenni. Pedig a darab felújításra váró remekmű, az előadásra jól emlékszem, különös és furcsa volt.²³

Ugyancsak Illyés átiratában nagyszerűen megcsinált, szélsőséges komédia kerekedett a *Volponéból* 1953-ban, kivéve Major önmagában különleges, de véglényre torzított, ötletektől agyonzsúfolt, szélsőséges bohócmutatványként előadott Corbaccioját. Több dokumentum is igazolja: Major mást csinált, mint amit Gellért akart. A társulat tagjai ekkor lehettek először tanúi ellentétüknek, igaz, ezt színész-rendező összeütközésnek is vélhették. Major Gellért instrukciói elől bezárkózott a WC-be, és nem engedelmességet neki. Az ügyeleti jelentések is tanúskodnak a színész öncélú rögtönzéseiről, de hiába szólt neki Gellért. Aztán már nem is szólt. A bohóc lázadása volt ez csupán, vagy ebben az összeütközésben robbant ki az egyre élesebb belső ellentétük, egyet nem értésük?

Érdekes adalék, hogy Várkonyi irodájában ott lógott Jovet képe, Olty Magda is a francia színház szerelme volt. (Valaha Major is.) Amikor sokkal később láttam a *Volponéból* készült 1936-os klasszikus francia filmet Jovet-val, akkor döbbsentem rá: Várkonyi a példaképét követte Mosca szerepében, s éppen úgy, mint Olty, a francia komédiastílust érvényesítette. Kiváló alakítások sora, például Balázs Samu (Corvino) vagy Gellért Lajos (a második szereposztásban Corbaccio), képviselte igazán a rendezői elképzelést.

Ekkor kezdődött a Nagy Péter esztéta és politikus által elővezetett, „A harsányságról” néven elhíresült, hírhedt színházi és kultúrpolitikai vita, amelyben valójában sokkal többről volt szó, mint stíluskérdésekről. E vitában is kifogásolták, hogy Várkonyi miért zabál tele szájával egy toron. Azért, mert ha a komédiának ki van jelölve a határa, akkor szélsőségekig el lehet menni. S ez nem az a ripacséria volt, amit Major és Básti képviselt.

Ide vehető Csiky Gergely *Buborékok*-ja is, amit ugyancsak megbíráltak, mert Gellért a társadalmi vígjáték második felvonásának végére fergeteges kavalkádot, már-már haláltáncot rendez, ami átmegy egy hisztérikus játékba. Ladomerszky Margittal is, Somogyi Boggyóval is láttam – aki a második szereposztásban játszhatott, eltiltása után ezzel tért vissza Nemzetibe –, ő csinálta meg igazán ezt a hisztérikus elajulást.

Molière-t imádta Gellért, de nem nagyon rendezhette, mert az Major felségterülete volt. A *Gömböc urat* sem a Nemzetiben, hanem a Vidám Színpadon vitte színre, Apáthival. Ezekkel a darabokkal, s azzal, hogy elment máshova is rendezni, megpróbált kicsúszni a kötelező rendből. Például Máthé Erzszi szerint – aki mindkét előadásban játszott – a pécsi *Ármány és szerelem* sokkal felszabadultabba sikerült, mint a nemzeti színházi, bár a vidéki produkcióban nem született meg az a fantasztikus formakultúra, mint a pestiben.

– *Feltűnő, hogy abban az időszakban – a színház megindulásakor bemutatott egyfelvonásosokat leszámítva – mindössze két Csehov-színművet játszanak, mindkettőt Gellért rendezte.*

– A *Cseresznyészkertet* (1948) nem láttam, de a kritikákat olvasva Majort mint Gajevet és Tőkés Annát Ranyeszczakjaként dicsérték. Noha a vígszínházi előkép feltehetően még erősen hathatott, ez sem lehetett egészen hagyományos előadás, hiszen Major aligha volt érzelmes, Tőkés meg szentimentális.

A *Ványa bácsi* viszont kitűnő volt, s ha az ő szereposztását fogadják el, akkor még fanyarabb lehetett volna. A nagy találmánya az volt, hogy az addig csak epizodistának tartott Maklár Zoltánra osztotta a címszerepet, ami az addigi szerephagyományokkal szöges ellentétben állt. (Valaha a Vígben Hegedűs Gyula játszotta.) De Balázs Samu Szerebrjakov-alakítása is karcos és erős volt. Mészáros Ági érzelmesen, de szépen játszott, Lukács Margitról már esett szó. A rendezői szándék és a fogadtatás azonban nem mindenkor találkozott. Például Maklár bejövetele a virágcsokorral, amikor tetten éri Jelenát és Asztrovot, nevetést váltott ki a közönség körében, ezért a kritika ösztűz alá veszi Gellértet, hogy akárcsak a *Pygmalion* végét, ezt a jelenetet sem tudta rendezőileg megoldani, mert a nevetés széttöri az addig felépített lírai hangulatot. Nem veszik észre, hogy éppen ez volt Gellért célja.

– *Emlékeimben két olyan, a pályája vége felé rendezett előadás él igen élénken, amelyet a kritika vagy közönyösen, vagy ellenségesen fogadott, ez az 1956-os Sipsirica és az egy évvel későbbi Jó embert keresünk. Te hogyan emlékszel ezekre?*

– A Mikszáth-regényből adaptált *Sipsirica* gyöngyszem, ékkő a pályáján. Tisztán ragyogtatta fel, amit tudott. Abban Major is jó volt, és különösen Olty. A *Nosztaly fiú esete Tóth Marival* képregényszerű feldolgozásával szemben az előadásban a titok, a bűn a mikszáthi humorral együtt uralkodott.

Azt pedig nagy tévedésnek tartom, hogy a *Jó embert keresünk* címmel játszott Brecht-darab bukásként él az emlékezetben. Kétségtelen, az előadás érzelmebb volt, mint a darab, holott a rendezést inkább az érzelmentesség jellemezte. Az érzelmisségnek két oka

²³ Milyen hatalmas lehetőség veszett el a kor torz diktatúrájának drámairodalmában azzal, hogy Illyés nem tudta ezt a szemléletet folytatni! Én ugyan sokkal jelentősebbnek éreztem mindig a zseniális népi komédiákat, a *Tűvéteveket* vagy a *Bölcsek a fán-t*, mint a torzónak érzett *Dózsát* vagy a *Testvéreket*, de a *Lélekbúvár* különleges ironiája sohasem tért vissza Illyés drámai műveiben. Legjelentősebb drámájának, a *Tisztáknak* ellentmondásokat feltáró, igazán jelentős előadása várat magára.

lehetett. Az egyik Mészáros Ági játéka. Bár neki pazar humora volt, de itt talán a szerep és a színész nő kora közötti nagy távolságból is adódóan nem tudta elkerülni az önsajnálatot. Ez tehát nem a rendezésből fakadt, hanem Mészáros Ágiból. Kapcsolatukat különben a kölcsönös szeretet határozta meg, s nagyszerűen és rengeteget dolgoztak együtt. A másik ok az, hogy Gellért nem az eredeti zenét használta, hanem Ránki Györggyel újat íratott, ami kínai folklorisztikus elemeket használt, s inkább mesejátékhoz, mint Brechthez illett.

Remek volt Ungvári a pilóta szerepében vagy Gózon Gyula a vízaruséban! S a díszlet sem a Nemzetiben megszokott realista környezetet ábrázolta. Kínai rajzok alapján Toncz Tibor karikaturista tervezte. A *Pekingi naplóban* olvasható, hogy Gellért a tanulmányútján megnézi Fu-Ko *Harcban dől el* című darabját – amit a Nemzetiben is bemutattak, s Marton gépfegyvereket állított a közönséggel szembe –, és Gellért Kínában ugyanennél a darabnál azt látja, hogy a vihart és a fegyverropogást egyaránt ősi kínai hangszerekkel, dobokkal állították elő. Rácsodálkozik: így is lehet?

Ez a felismerés is beépült az előadásba. Idővel változott a produkció hangvétele. Mészáros Ági – talán az '56-os ellenálló szerepét felvállalva – merészelt a végén is, a nézőkhöz szóló monológjaiban is kemé-

Az ember tragédiája, 1955 (Szörényi Éva, Bessenyei Ferenc, Ungvári László)



Galilei, 1956 (Bessenyei Ferenc, Lukács Margit)

nyebb lenni. Hogy ez Gellért instrukcióinak köszönhető, vagy Mészáros Ági érett hozzá a szerephez, az mellékes. Nem véletlenül volt percenként vastaps, mindannyiszor leállt az előadás, mintha a *Bánk bán* békétlenek-jelenetét láttuk volna.

– Az 1957 utáni rendezéseit a kritika, a közvélemény s a színháztörténet sikeresnek értékelte.

– Ennél nekem árnyaltabb a véleményem. 1954-től Gellért majd minden beszédében, cikkében szólt a többféle színházi út és stílus fontosságáról, előkészítve ezzel egy gazdagabb, változatosabb és korszerűbb színházi korszakot. Úgy gondolom, hogy a *Peer Gynt* színrevitelét – az előadás minden komoly problémájával együtt – a realizmusból való kitörés szándéka is inspirálta.

Ebben jelentős része volt Németh Antal 1941-es scenikai terveinek, amelyeket Gellért tanulmányozott és részben követett (a színpadi tér, a körhorizont használata, az arra való vetítés stb.). A máskor egyedülálló játékmester azonban nem tudja megvalósítani koncepcióját, s ennek elsődleges oka Ladányi Ferenc szerepformálásában keresendő. Ladányi Peer-alakítását egykori miskolci előadásának kliséire építette, és kora (ekkor negyvennyolc éves), fizikai állapota, ragaszkodása egykor sikeres, érzelmes és „játékos” elképzeléséhez, néhol bohóckodásba átmenő virgoncsága,

Mellesz Ella felvétele



férfiaskodása (Anitra-jelenetek) s a hatalmas záró szakasz intellektuálisan közhelyesnek ható felfogása a rendezés nagyon nagy terhévé vált.

Elismerem, hogy szépen mondta Áprily Lajos Ibsenfordítását, de ez nem helyettesítette a szerep izgalmas megoldását, amelyről Németh Antal személyesen is, a korabeli előadás főszereplőit (Jávor Pál, Apáthi és Lehotay Árpád) elemző több leírás is, de számos érdekes új elemzés is szól. Sok cikk megemlíti, hogy Ladányi hogyan állt ellen önfejűen, sokszor gorombán Gellértnek, s ez neki megdöbbentő trauma lehetett, hiszen eddig ilyen nem fordult elő vele. (Ne feledjük azt sem, hogy Ladányi nemcsak '56 előtt, de után is pártpotentát volt, 1963-ban Major vele játszatta „kritikával” Peturt hőzöngőnek, Nagy Imre-maszkban.) Gobbi nagy hírű Aaséja 1957-ben is megható volt, de mintha saját egykori híres alakításának remiszcenciáját adta volna elő, természetesen óriási sikerrel. Szarvas hibának tűnt a kiváló Bihari Józseffel játszani Dovre vénét, a szerep hatalmas erőt és jelenlétet kíván, s Biharinak nem éppen ez volt az erénye. (Mint ahogy tévedés volt rá osztani '55-ben Péter apostolt – hiába írta lelkesen Hubay Miklós: Te Péter vagy! –, erőtlenségre és alkalmatlan volt a szerepre, mondanivalójának megszólaltatására. Messzire vezetne a szereposztási tévedések átpolitizáló tendenciájának megtárgyalása.) A nagyszerű társulat egyébként helytállt, a karakterek érdekesek voltak, a szcenika és benne a világítás jól működött.

Gosztonyi János drámazsengéje, a *Rembrandt* is kitörési kísérlet volt, az előadás képisége, a Rembrandt-festmények világának színpadra vizionálása, beállítása igen érdekesen hatott a nagy színpadon.

– Vajon merre vezetett volna Gellért Endre útja, ha nem zárul le oly korán az élete, a munkássága?

– Az életművéből általam kiemelt szatirikus-komédiai irány követése adja az első, gazdag variációkat felmutató lehetőséget. Örkeny és követőinek színrevitele, illetve felfedezése, a klasszikuskomédia-rendezések folytatása, s nemcsak a nagyszerű orosz szerzőktől, de a kortárs európai irodalomból is. Molière műveinek újraértelmezése, amelyek olyan sokáig vártak magukra (azt hiszem, Planchon első, 1964-es revelatív vendégjátékáig, illetve annak hatásáig). És Shakespeare... A hagyományos játéktípus helyett újat teremteni... Gellért próbálkozásai mennyire izgalmasak lettek volna!

Biztosan felfedezett volna új írókat, Illyést, Németh Lászlót új drámák írására inspirálta volna, s mindenképpen megtörte volna műveik akkori s később egyre megmerevedő naturalisztikus rendezői „hagyományát”.

Játszott is volna néha-néha? Találgatások.

Abban biztos vagyok, másképpen alakult volna a magyar színjátszás 1957-től, ha Gellért jelen lett volna benne alkotóként, gondolkodóként.

Nem illik hozzá az érzelmesség, a keserűség annál inkább. Rá is találó az, ahogy Arthur Miller Eddie Carbonét búcsúztatja Alfieri ügyvéddel: „Emlékét ...nyugalansággal gyászolom.”

És őrzöm.

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE:
NÁNY ISTVÁN

HELYESBÍTÉS

A *SZÍNHÁZ* szeptemberi számában Darida Veronika könyvről írott recenzióban tévesen állítottam, hogy Edward Gordon Craig nem adott ki *The Marionett* című lapot. Craig 1918-ban jelentetett meg ilyen címen füzetsorozatot. A szerzőtől és az olvasóktól elnézést kérek.

P. Müller Péter

Októberi számunkban A Színkritikusok Díjára adott szavazatok között Bocsárdi László *Hamlet*-rendezése a sepsiszentgyörgyi Tamási Áron Színház és a Gyulai Várszínház közös produkciója.

A Szerk.

www.szinhaz.net



Koltai Tamás

Az opera deszakralizálása

SALZBURG, BAYREUTH 2014

A szakrális operák profán megközelítése a legutóbbi idők egyik markáns tendenciája, a *Regietheater* kultikus színhelyein éppúgy, mint a német operaházak tucatjaiban. Még az olyan vallási alapra helyezett művek is, mint Wagner *Parsifalja*, az „ünnepi szent színháték”, amelyet Stefan Herheim német történelmi tablóvá alakított (Bayreuth, 2008), vagy a *Tannhäuser*, amelyben a pápától bűnbocsánat nélkül visszatérő címszereplő nem nyer megváltást a halálban, hanem mint festőművész a szexis Vénusz és az angyali Erzsébet közös ajánlásával beviheti provokatív festményét a szépművészetek múzeumába (Barcelona, 2011, Robert Carsen rendezése).

Legkönnyebb a naiv meséket profanizálni. Az idei Salzburgi Ünnepi Játékokon az operarendezés ifjú olasz üdvöskéje, Damiano Michieletto – a korábbi *Bohémélet* és *Falstaff* után – Rossini *Hamupipőkéjével* parádézott, az előbbiekhöz hasonlóan a kortárs hétköznapi helyezésre az alaptörténetet. (A produkció eredetileg ugyanott, a Húsvéti Fesztiválon debütált, amelynek Cecilia Bartoli, a Rossini-opera címszereplője a művészeti vezetője. Róla tudni kell, hogy pártfogolja a rendezői operát, tavaly a francia ellenállási mozgalomba helyezett *Normával* excellált *mindkét* salzburgi fesztiválon.) A mesebeli cselekmény Michielettónál egy koszlott büfében – ha szebben hangzik: önkiszolgáló étteremben – játszódik, melynek tulajdonosa a lányos apa Don Magnifico, Hamupipőke pedig a takarítószemélyzet, aki az egész nyitó képet asztalteszedéssel, pultróléssel, söpréssel, padlófelmosással tölti. Michieletto már a nyitány alatt terjedelmes játékokat iktat a zene fölé, melyben a két „édeslány” – az egyik mintegy százkilencven, a másik százötven centi – kilopja a kasszára borulva alvó apjuk karja alól a pénzt, és „véletlenül” ott felejtik Hamupipőke sárga gumikesztyűjét, sikerrel terelve a gyanút az ártatlanra. Az ötlet nem volna különösebben termékeny, ha nem alkalmazkodna hangról hangra a muzsikához: a zenei futamok, szekvenciák, ornamentikák konkrét fizikai gesztusokhoz, lépcsőjáráshoz, futáshoz, megtorpanáshoz, fióknyitáshoz, karmozdulatokhoz, arclagyintéshez kapcsolódnak. A sárga kesztyűnek pedig az opera fináléjában lesz szerepe, amikor az esküvői vendégsereg minden egyes tagja ajándécsomagocskát kap a hercegnévét avanszált cselédétől. A csinos dobzókából egy-egy pár hasonló, sárga színű kézkímélő alkalmatlanság kerül elő, a levegőből pedig vödörök szállnak alá, hogy a meghívottak hozzáfoghassanak a

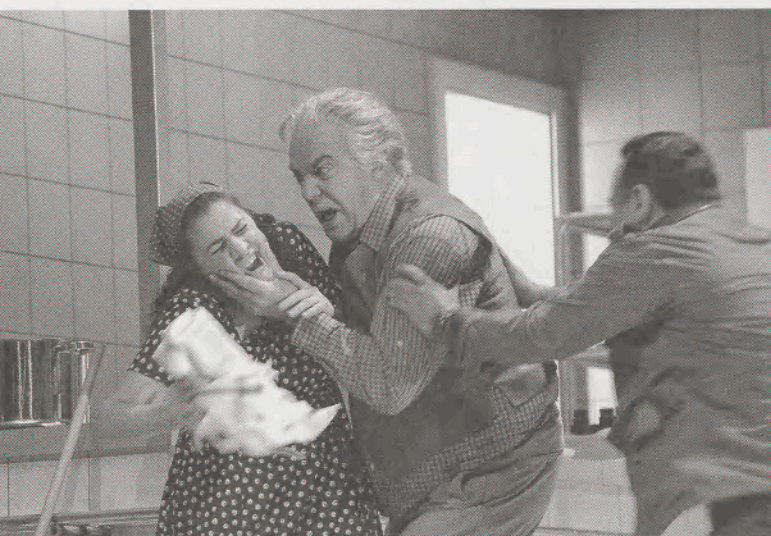
kollektív padlófelmosáshoz, természetesen a zenének megfelelő egyre gyorsuló ritmusban. A játékoság kedvéért szappanbuborék-felhők lepik el a színpadot.

A csoda-motívummal is könnyen elbánik Michieletto. A filozófus „varázsló” Alidoro már a nyitány első taktusai alatt megjelenik az előfüggöny videoanimációján, amint felhőkön ugrálva utazóbőröndjével leereszkedik a földre. Kisvártatva élőben is előbukkan, vékony fiatalember fehér sortban (Ugo Guagliardo), és csaknem végig ott is marad, legtöbbször „láthatatlanul”. Mágikus piros nyilakkal találja el a szereplőket (a karmester is kap egyet), a ropogó-pattogó „r” hangokkal és bilabiálisokkal tűzdelt szextetthez celluxszal körberagasztja őket, önálló mozgásra készíti a be rendezést, és a falakat a levegőbe emelve – mint Bodó Viktor a grazi *Liliomban* – a rozzant falatozó helyére nyílt színen elegáns, trendi szórakozóhelyet állít, bárpultrával, konzumlányokkal és Rossinira lazán vonagló vendégekkel. Az első felvonás concertante fináléját újabb videoanimációval fejeli meg, amelyben a szereplők átlátszó óriásgömbökben lebegnek egy akvárium halai között.

Az előadás ötletkavalkádja felsorolhatatlan. Don Ramiro „herceg” feleségkereső kiszállását téven jelentik be. Második érkezésekor sportautójával áttöri az időközben night klubból újra büfévé vedlett hely bejáratát. A kaptos Don Magnifico megkörmövekezi a bár csinos nőit, ezzel csaknem közbotrányt okozva. Michieletto nem mély járatú rendező, nem ad a darabokról vadonatúj elemzést, de erős képi fantáziájával úgy helyezi a cselekményt a jelenbe, hogy nem sérti a mű integritását, sőt a zenei és a színpadi történeteket az átlagosnál sokkal inkább szinkronba hozza. Ami az előbit illeti, a zenekar historikus hangszereken játszik (a karmester Jean-Christophe Spinosi), ezek hangzása sokkal szolidabb, némileg szárazabb, kevésbé „szimfonikus”, mint a jelenkoriaké, ezáltal – Bartoli szerint – közelebb állnak a korabeli hangzáshoz, nagyobb teret adnak a hangoknak, illetve a párbeszédnek az orkesztra és a szólisták között.

Bartoli a motorja a visszatérésnek a *bel canto* éneklés eredeti hangzasképéhez, szívósan és szisztematikusan kutatja a régi énekesek valószínűsíthető stílusát, és minden alkalmat megragad, hogy az ebben rejülő kiaknázatlan lehetőségek mellett érveljen. Meggyőződése szerint például Rossini öncélúnak tetsző koloratúrái, fioritúrái nem mihaszna, közönségbűvölő díszítmények, minden hangnak tartalma van, csak

a megfelelő kifejezéssel és expresszivitással kell énekelni őket. Ő maga az élő példa. Mivel birtokában van a briliáns technikának, nem kell törődnie vele, energiáit a tartalomra fordíthatja. Leoperálja a szerepről a maradék édeskéséget, Angelina/Hamupipókéje nyers, groteszk és akaratos, kivirult báli delnöként pedig elegáns és fölényes. Egyéni koloratúrákat alkalmaz, ahogy ez megszokott, az előadást záró „*Non piu mestà*” gyönyörű ironiája megkoronázza a produkcióját. Mellette elsőrangú énekesek szekundálnak. Főleg Javier Camarena, a kirobbanó lírai tenor, aki maga is *főszerepel*, nem sokat cicózik Don Ramiro meglehetősen fölserfolt szólamával, nekiugrik a kivételes magasságoknak, mint egy vagány vasgyúró, és ennek megfelelően játssza a rámenős alakot. Hatalmas sikert arat. Ahogy az egész, szemfényvesztően szípkázó előadás.



Hamupipóke (Salzburg)



Silvia Lelli felvételei

Úgy látszik, a képtár divatos színházi helyszín. Nagyjából egy időben az említett, verniszázs-fináléval záródó *Tannhäuser*-rel (melyben a dalmokverseny is festményverseny volt) Patrice Chéreau a Louvre díszletében rendezte meg az *Őszi álom* című Jon Fosse-színházi művet. Most meg a világ nagy operaházaiban

egyre többet dolgozó Alvis Hermanis foglalta múzeumi keretbe – ugyancsak Salzburgban – Verdi operáját, *A trubadúr*. Az alapdízlet nagyméretű kiállítóterén kívül az ajtókon át több terembe is beláthatunk, de a mobil szcenika az előadás során újabb és újabb tereket képez, mivel a festmények – ismert művek, részben a darab cselekményének idejéből, a reneszánszból, részben a barokkból – hangtalanul suhannak át játék közben a színpadon. *A trubadúr* romantikus, pittoreszk historizmusa újabban vonzza a festőiiséget, a Schiller Theaterbe áttelepült berlini Staatsoperben Philip Stölzl 2013-as eklektikus kavalkádja – részint parodisztikus célzattal – többek között groteszk előképekkel operált, elsősorban Velázquez modorában. Abban az előadásban eredetileg ugyanúgy Anna Netrebko és Plácido Domingo alakította Leonorát és Lunát, mint az idén nyáron Salzburgban. (Domingo csak a bemutatóon, tőle a második előadástól ugyanaz az Artur Ruciński vette át a szerepet, aki a berlini produkció továbbjátzásán is, a Bécsi Ünnepi Heteken.)

Mindkét rendező idézőjelben utal az eredeti miliőre, keretbe ágyazza a kusza, „előadhatatlan” történetet, párbeszédet kezdeményez a historikus vadromantika és a jelen között, hogy áthidalja a köztük lévő távolságot. *A trubadúr* a legnehezebben előadható operák egyike, a ma már általánossá vált modern miliőbe helyezéssel kevesen próbálkoznak, kivételnek számít Dmitrij Csernyakov öt szolista és *off stage* megszólaló kórusra redukált, lakószobában játszódó kamaraelőadása a brüsszeli La Monnaie-ban (2012). Hermanis kulcsmegoldást talál, a festményeket „eleveníti meg”, így megmarad a történet aurája, de nem a maga eredetiségében, hanem idézetként. A szereplők a múzeumi személyzet tagjai – teremőrök és idegenvezetők –, akik monoton foglalkozásuk rutinjából menekülnek a fantáziájukba, és lényegülnek át a folyton látott, életük részévé vált festmények alakjaivá. Egyedül a címszereplő Manricónak nincs „hétköznapi alakja”, őt „Leonora” fantáziája kelti életre, miután mint teremőr naponta órákig ül a székén egy trubadúr-festmény alatt.

Az előadás lelke és főszereplője Netrebko, nemcsak az említett dramaturgiai szerep miatt, hanem azért is, mert ő *lelkesíti* át leginkább a karakterét. Az elején föl ismerhetetlen. Szemüveges alkalmazott formaruhában, oldalt ül, szinte katon mereven, előtte zajlik a múzeumlátogatók lassú képnézegető vonulása. (Kidolgozott, ismerős rutin: egyesével, párosával, csoportosan, katalógussal, fejhallgatóval, jegyzetelve vagy a kanapén üldögélve az elmerült bámszokdók és a felületes gyorsételők típusai láthatók.) Netrebko páratlan intenzitással képes kibontani a magába zárkózott élet kompenzált fantáziáját, el tudjuk képzelni, hogy ez a való életben frusztrált nő hogyan áll át képzeletében egy pseudoéletre, hogyan lesz számára a fikció valószínűbb, mint a hétköznapi realitás. (A műsorfüzet név szerint megemlíti egy párizsi férfit, aki föl adta a munkáját, teremőrnek szerződött a Louvre-ba, mániákusa lett a *Giocondának*, el nem mozdult mellőle, és a névjegykártyájára ezt írta lakcímként: „A *Mona Lisa* mellett, Louvre”.)



Netrebko a *megszállottság* pazar portréját festi meg a Leonorává lényegülő teremőrben, és mivel az oda-vissza átalakulás többször megismétlődik az előadás folyamán – Hermanis a kórust is bevonja a folyamatba, a múzeumlátogatók passzív tárlatszemlélőből nemcsak a megelevenedett történet nézőivé válnak, hanem be is öltöznek (egyszer nyílt színen) népségnek, katonaságnak, cigánytábornak –, a tudathasadás megrendítő anamnézisével is szolgál. Leonora nagy drámai jelenete az éjszakai múzeumban játszódik, a tárlatot épp átrendezik, műszaki emberek szedik le a képeket a falról, a trubadúr portréja a színpad közepére összehordott stósz mellett fekszik, és Netrebko „civilben” indított lamentációja közben húzza magára Leonora jelmezét. A skizofrén örület folytatásában, mikor Manrico riválisa, Luna gróf ostromolja Leonorát (ő kedvese szabadulása fejében igent mond neki, de közben mérget vesz be), a szenvedély és a kétségbe-

A trubadúr (Salzburg)



Salzburger Festspiele – Förster

esés együttes paroxizmusa *új értelmezésbe* torkollik. A női elfojtásban egyszerre jelenik meg az éteri és az érzéki szerelem, a romantika és a testiség, az egyik a lovagi eszmény (a trubadúr), a másik a hús-vér férfi (Luna) iránt. Soha, *A trubadúr* egyetlen előadásában sem merült föl ez a lehetőség, amely éppen olyan különleges, mint amilyen reális, és tulajdonképpen *bele van írva a zenébe*. (Gondoljuk el, hogyan építi föl Verdi ezt a jelenetet Leonora panaszos áriájával, a toronyba zárt kedves távoli hangját idéző, lamentáló *Miserere*vel, az önfeláldozó elhatá-



rozást érzékeltető cabalettával – ezt botor módon ki szokták hagyni az előadásokból –, majd a fölkorbácsolt Leonora–Luna kettőssel. Nem több az egész negyedóránál. Verdi zseni volt.)

Nem mindenki áll a helyzet netrebkői magaslatán. Leginkább Marie-Nicole Lemieux, aki Azucenát alakítja. Első áriáját mint idegenvezető abszolválja egy festmény előtt, kezében pálcával, nyugtalan mozgásával és zaklatottságával a mesterségtől felajzott, „beleélő” guide típusa. Az ária végén „jelenetet rendez”, cipőjét ledobva a pamlagra hág, és az utolsó hangoknál beleájul az átélte képismertetésbe. Ezután egy takarással megoldott átöltözés után már a librettó bomlott lelkű cigányasszonyaként folytatja. Vokálisan és teátrálisan is kiváló. Dominogónak már túl sok energiát kell fordítania az éneklésre, hogy új (bariton) fahájában illúziót keltsen, és nem is mindig sikerül éjjeli szolgálatra beosztott, lámpával közlekedő teremőrből Lunává válnia. Szerelmi riválisnak is túlkoros, bár a szenvedélyt – az előadás-felvételen – régi nagyságához méltóan imitálja. Az élőben látott-hallott Artur Ruciński egészséges hangon, de egyelőre a kellő formátum nélkül teljesít. (A parodisztikus Stözl- rendezésben az intim Theater an der Wien színpadán sokkal meggyőzőbb volt.) A címszereplő Francesco Meli a rája meglehetősen korlátozott, és alapbiztonságra törekvő forte magasságai sem szárnyalnak. A Ferrandót alakító Riccardo Zanellato pedig minden szempontból közepes, kivéve impozáns megjelenését.

A képtár festményei – madonnák, angyali üdvözetek, lovasok, lovagi tornák, életképek, portrék – a jelenetek hangulatának megfelelően suhannak át és állapodnak meg a színpadon, melyet élőben is a vörös bársony különféle árnyalatai uralnak. A befejezés viszont megoldatlan, mert Verdi hirtelen és gyors lezárást komponált, nincs zenekari kóda vagy kicsengés, így nem jut idő visszacsatolni a múzeumi keretre, amit az előadás dramaturgiája megkívánna.

Harry Kupfer, *A rózsalovag* rendezője nem játszik az idővel olyan direkt módon, mint Michieletto és Hermanis, noha fiatalon, Felsenstein-tanítványként a múlt század hatvanas–hetvenes éveiben egyike volt az operarendezés reformereinek. Idős korára – jövőre lesz nyolcvan – konzervatívabb benyomást kelt, vagy mondjuk így: klasszicizálódott. Richard Strauss-rendezése elegáns, érzékeny és finom. Maga a darab (amel-

lett, hogy értelemszerűen saját korának szellemi és stílári terméke) *kortalan*. Hiába játszódik Mária Terézia korában – központi szereplőjének neve nem véletlenül Marie Thérèse –, a librettót író Hugo von Hofmannsthal maga figyelmeztet rá, hogy Bécs abban az időben a kultúrák és a stílusok szintézisét produkálta, ezért lett a szövege is „szintetikus”, egyfajta mesterségesen kitalált nyelv, „a XVIII. század volapükje”. (Mint tudjuk, a valódi volapüköt csak a XIX. század végén kreálták.) A cselekményben jellemzően nincsenek a megidézett korra, konkrét személyekre vagy eseményekre vonatkozó direkt utalások, a „bécsi barokk” a több mint száz évvel későbbi Jugendstillel, a darab keletkezésének idejével ötvöződik. Strauss zenei ihlete pedig egyértelműen a szecesszió, viszont belekomponálta a cselekmény megjelölt idejétől mindenképp idegen, anakronisztikus valcert. Mai szemmel *A rózsalovag* tipikusan posztmodern.

Ami a rendezői stílust illeti, *A rózsalovaggal* kapcsolatban gyakran emlegetett hogarthi szatírárt Kupfer csak mértékkel alkalmazza. Inkább nosztalgikus és megengedő. A szélesvásznú színpadkép finommívű metszetsorozat benyomását kelti pasztelles színeivel és az észrevétlenül változó vetített háttérrel, amelyen a bécsi barokk – legtöbbször ferde síkba állított – architektúrái,

A rózsalovag (Salzburg)



Monika Rittershaus felvételei

enteriőrjei és a Prater párálló sétányai jelennek meg. Halk surranással siklanak be és ki a kiegészítő díszletelemek, a szalon berendezési tárgyai. Az egyetlen disszonáns tárgy egy kerek kórházi ágy, amelyre a karcolást kapott Ochs bárót fektetik, de ezt is hamar kicserélik egy begördülő széles pamlagra, amelyen elterpeszkedve narcisztikus kakaskodással és trikóig terjedő sztriptízzel abszolválja a második felvonás valceres fináléját. A harmadik felvonás vendéglője köré a Prater mutatványos körzete magasodik, bálna-léghajóval, óriáskerékkel, lámpafüzér törzsű fákkal, amelyek a záró részre eltűnnek, hogy az éteri finálé-tercetthez a párába vont park sétaútja és egy begördülő „oldsmobile” adjon megfelelő háttérrel.



A szereposztás belesimul a pasztell keretbe, nincsenek kirívó alakítások, ami ezúttal nem feltétlenül dicséret. A húszas éveinek végén az öregedés szindrómájával küzdő, kissé narcisztikus Marsallin (magyarul Tábornagné) Krassimira Stoyanova révén valamelyest nélkülözi a formátumot, kedves és szeretetre méltó (szerencsére nem negédes), de hiányzik belőle a szerephez nélkülözhetetlen, önsajnálatot legyőző, arisztokratikus fölény és elegancia. Tinédzser- és nadrágszerepéhez illően kecses, illetve rózsalovagi funkciójának megfelelően gáláns az Octavian megformáló Sophie Koch, s szellemes metakommunikációt alakít ki a tapasztalatlan csitri Sophie-t bájosan játszó Mojca Erdmann-nal. A három (részint mezzo) szoprán hang kissé geil varázsa többször megképződik az előadás során, ebben része van a karmester Franz Welser-Möstnek, aki viszont időnként határozottan túl is vezérel a hangszerelési virtuóz Strauss zengzetes harmóniáit, olyannyira, hogy alkalomadtán elnyomja a szólistákat. Ez különösen az Ochs bárót éneklő Günther Groissböcköt hozza nehéz helyzetbe, aki nélkülözi a szerephez szükséges magvas basszust, és bár ő is a „játékkeretben” marad – parlagi arisztokratája inkább csak érzéketlen és faragatlan, mintsem a gyakran szokásos bunkó –, a kiemelt részekben, ahol a mély regiszternek átütően kellene megszólalnia (a nevezetes második fináléban), adós marad a teljesítménnyel. (Alulteljesít, mondanám, ha nem épp az volna a baj, hogy alul *nem* teljesít.)

Kupfer valaha egyike volt azoknak, akik a hétköznapi valóság szintjére szállították le az emelkedett műveket. (*A rózsalovag* erre kevésbé alkalmas.) *A hollygó hollandi* bayreuthi előadásában (1978) radikális újításnak számított, hogy a tengereken hányódó mitológikus címszereplő, aki hétévenként partra vetődik, s az otthontalanság kárhozátától csak egy hűséges nő szerelme mentheti meg, nem „valóságos” alak (mitológiai értelemben sem), csupán fantom, a legenda szenvedő hőstét egzaltált álmaiban megjelenítő lány, Senta képzeletének szülötte. Minden alkalommal teátrális vízióként jelenik meg (énekel), miközben a hétköznapi realitásban az apja által kommandált vőlegény tevékenykedik a színpadon mint gesztusokkal kommunikáló néma szereplő. Ez önmagában provokatív újdonságnak számított, és kiegészült a Kupferra jellemző társadalmi célú elemzéssel, a Sentát kirekesztő kispolgári környezet kritikai ábrázolásával. Mindez elég volt ahhoz – s hozzá még Kupfer NDK-állampolgársága –, hogy a kommunista befolyást orrontó vaskalapos bayreuthi Wagner Társaság tiltakozzon a rendező újabb meghívása ellen. Szerencsére, hiába osztogattak röpcédulákat az előadás közönségének, Kupfert később mégiscsak meghívták – ebből lett a híres Csernobil-*Ring* (1988).

Fél évszázaddal Kupfer *Hollandija* után a képzelet szülte vízióként ábrázolt címszereplő számít ortodox megoldásnak, amit a rendező Jan Philipp Gloger hangsúlyozottan el akart kerülni. Az új konvenció



a demisztifikálás és a deszakralizálás, ennek megfelelően a legendára való összes utalás eltűnt a történetből. Maga a tenger is mint alapvető, zeneileg romantikusan megfestett közeg. A Hollandi elcsigázott, öltönyös üzletember, aki guruló bőröndjével – mintha csak az állomásról jönne – az üzleti világ sötétjéből, illetve a nagyváros esti reklámerdejét stilizáltan idéző digitális kijelzők számítógéperdejéből lép ki. A pénzközpontú társadalom emblemikus alakjainak – londoner, stylist, konzumnő – sürgölődését durván lerázva a ventilátorokat gyártó kisüzem családiás légkörében keres menedéket. A pénzéhes tulajdonos Daland – Senta apja – a bőröndöt megtöltő bankjegyek bűvöletében vezeti be új ismerőst a gyárába, ahol a munkások a fonókórus dallamára a gyártmányt: a ventilátorokat dobozolják. (Kelet-európai szemmel félelmetes jelenet: a szürke köpenyes munkások mesterséges vidámsága, mechanikus, repetitív mozdulatsora a kietlen üzemcsarnokban az ötvenes-hat-

vanus évek híradófilmjeit idézi.) Senta magányosan, dobozok tetején ücsörögve belemerül a saját katonai világába: kezdetben fölismerhetetlen papundekli vagy fa anyagú kivágatokat, hasábszerű tömböket festeget. Később kiderül, hogy szárnyak és fabáb, nyilván a „faragott kép”: a Hollandi. A jövevény és a tulajdonos lányának gyors egymásra találását a librettó szerint az előző kapcsolat, Erik – az eredetiben vadász, itt villanyszerelő – zavarja meg, akinek a számon kérő megjelenése elég a hűtlenség gyanújához. Az eredetiben a Hollandi elhajózása és Senta tengerbe ugrása kellő indok a közös hullámsírban való egyesüléshez, illetve a megváltáshoz.

JOBBRA FENT: A walkür (Bayreuth)
JOBBRA LENT: A Rajna kincse (Bayreuth)
LENT: A bolygó hollandi (Bayreuth)



Enrico Nawrath felvételről



Itt ilyesmiről nem lehet szó. Senta az általa faragott, kihegyezett *valamivel* próbálja – sikertelenül – agyonszúrni magát, a vér- (vagy festék-) stigmák a Hollandin is megjelennek, de a halál nem fog rajtuk, diadalmasan összeölelkezve állnak a dobozos piederstálon (Senta faragott angyalszárnyal) mint az



örök szerelem emblémái. A jó üzleti érzékkel rendelkező Daland rögtön profitál a hepiendből. Rövid függönylemenetel után láthatóvá válik a ventilátorüzem új emblémája: a gyártmány korábbi prototípusa helyett az ölelkező szerelmespár. A tömeggyártásból vélhetően üzleti prosperitás várható.

Másodszor látva a produkciót még egyértelműbb az ironia és a profanizálásból adódó számos megoldatlanság. A jó déli széllel hazatérő tengerészek egyetlen frappáns mozdulattal rántják ki az áruházi zacskókból a gyári munkás partnernőiknek vásárolt uniformizált koktélrúhát – mindegyiken ott fityeg az

árcédula. A szerelmi kettős apoteózisa: Senta és a Hollandi elégetik a lánykéréshez járó bankókötegeket. Az antikapitalista sematizmus ironikusan is a „szocialista realizmust” idézi, ami nem feltétlenül jótékonyan felel Wagner romantikus és tragikus heroizmusával. Inkább agyonvágja, mintsem ellenpontozza. Ebben a felfogásban Kwangchul Youn Dalandjának délkelet-ázsiai szolgálatkészsége és személytelenné vált iparkodása ugyan jobban illik a szerephez, mint a két évvel ezelőtti Franz-Josef Seligé, és Ricarda Merbeth Sentája is intenzívebb, mint Adrienne Pieczonkái volt, de Samuel Youn, aki kezdettől fogva birtokolja a címszerepet, kényszerűen föladván az emblemikus figura misztikus auráját, hétköznapi emberként kevésbé tudja kitölteni a zeneileg megrajzolt kivételes formátumot. A nyilvánvaló cél – a legenda profanizálása – lekicsinyíti a drámát: az akusztikai tartomány és a látvány diszkrepanciája helyenként kioltja egymást. (Még akkor is, ha a karmester Christian Thielemann „alkalmazkodó” zenei felfogása erőteljesen hivatkozik a Wagnerre hatást gyakorló játékosabb zenei előzményekre, Weberre, Lortzingra, Marschnerre és a *Spieloperre*.)

Az igazi deszakralizálást Wagnerral lehet leginkább végrehajtani, különösen *A nibelung gyűrűjével*, vagyis a *Ringgel*. Ez elszórtan már a múlt század hatvanas éveiben elkezdődött, és Bayreuthba 1976-ban tört be a Boulez vezényelte, Chéreau rendezte „botrányos” előadással, amely eltüntette a mítosz világát, az istenek helyébe Wagner korának kapitalista „isteneit” helyezte, és ezáltal a zeneszerző radikális antikapitalizmusát állította a centrumba. Ezen az úton azóta többen, sokfelé továbbmentek, így Bayreuthban is, ott leginkább Jürgen Flimm rendezése (2000). Várható volt, hogy Frank Castorf minden eddigin túllép a *Ring* profanizálásával és politizálásával.

Castorf abba a trendbe kapcsolódik, amely a *Ringet* a természetes, „teremtett” világ rendjébe beavatkozó hatalmi politika destruktív, pusztító, önmegsemmisítő katasztrófájának leírásaként elemzi és kezeli. Valamilyen módon minden műelemzés kezdettől fogva ekörül forog, a különbségek abból adódnak, hogy az elvont moralizáló, pszichoanalitikus vagy a közvetlen politizáló értelmezések kerülnek-e túlsúlyba. Castorf megközelítése – senkinek sem lehet meglepő – nyilván az utóbbiak közé tartozik, a politikát ideologikusan és egyszersmind a leghétköznapibb módon értelmezi, direkt megfeleléseket keres, és ábrázolásának lényege a szarkasztikus ironia. A tetralógia cselekményét mint a jelenkori nagypolitika vezető hatalmainak – maffiaállamainak – az energiapolitikával, az olajüzlettel és a terrorizmussal összefüggő gyakorlatát vezeti elő. Ebbe a kontextusba bőven befér a főisten Wotan politikai szélhámosként, szerződésszegőként (ez a Wagner-mű eredeti lényege), többszörös gyilkosként (ez sem újdonság a *Ring*-receptióban) és nemzetközi maffiózóként való bemutatása.

A lehető legkönnyebb a vízió és a színpadi történések részletes leírásával ismertetni Castorf koncepcióját. Nem láttam még *Ringet*, amelyben ilyen felsorolhatatlan mennyiségű fizikai akció történe, s ráadásul mindez egy totálisan újrairt (másképp szólva: dekonstruált) szüzséhez kapcsolódik.

A *Rajna kincse* (Rheingold) egy texasi olajkút melletti motelban (Golden Motel), a földszinti vegyesbolt-bárban, a motel emeleti szobájában, erkélyén, balkonján, tetőteraszán, lépcsőin, úszómedencéje mellett (és benne) játszódik. (A négy estén mindvégig forgószínpad működik, a beépített terek más-más oldalukat mutatják, és Castorf szokásához híven olykor leplezetlenül forgató kameraman veszi föl a takarásban zajló jeleneteket, amelyeket kivetítenek a díszlet egy-egy elemére függesztett vetítővászonra.) Az idő a múlt század hatvanas–hetvenes éveire tehető, erre utal az öltözködés, a begördülő autó. Mindenki itt „lakik”, a profi konzumlányoknak látszó „sellők”, a lakostályt elfoglaló, olajbizniszben utazó „istenek”, a lányokat a medence körül hajkurászó és az aranyat a fürdővízből kihalászó Alberich. Állandó a jövősmenés, a motelszobában hetyeg Wotan a feleségével, Frickával (de egyértelműen Freiával is, Erda, az „ős Wala” pedig nemcsak Wotan anyja, hanem egyben a szeretője, miként erre Wagner is utal). Ide érkezik a két terrorista külsejű óriás (Fasolt a husángjával szét is veri a bolti berendezést), akik megpróbálják behajtani a Walhalla-szerződésük szerint nekik járó pénzt. Wotan és Loge Alberich páncélozott kemping-utánfutójából hordatja ki az



lalkoznak, Siegfried a térdén (nem a Nothung nevű karddal!) kettétöri az öreg dárdáját. Az elegáns bundás Erda, miután parókákat próbált az Erdei Madárral, lejön az U-bahn-állomásra tárgyalni Wotannal. Ugyanitt tartja nászát Siegfried és Brünnhilde, előbbi laza civilben, utóbbi már fehér menyasszonyban, kicsit beszélgetnek a rendelt ebéd mellett, majd oldalról feltűnik két jókora krokodil (Castorf kedvenc állata, más produkcióiban is szokott szerepelni, legutóbb *A játékos* című Dosztojevskij-adaptációjában láttam), és lassan kúszni kezdenek a jegyesek felé. Siegfried figyelmét ez még mérsékelten kelti fel, annál inkább az, hogy

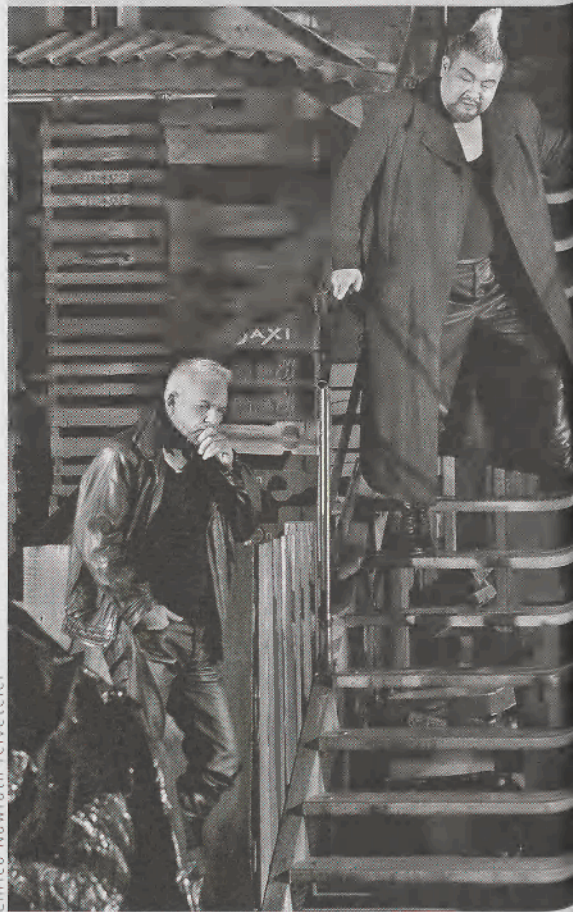
BALRA: Siegfried (Bayreuth)

LENT: Az istenek alkonya (Bayreuth)

aranyat, beborítják vele a motelszoba ágyára fektetett Freiát. A texasi olajklán a motel tetőteraszán ünnepli a „bevonulást a Walhallába”.

A *walkür* színhelye Baku, olajkút. Idő: a Nagy Októbertől a Nagy Háborúig. Bólogató fűrótorony, hatalmas fahodályok, lakóépület (Sieglinde ketrechen pulykákat etet), raktár, tűzveszélyre figyelmeztető cirill betűs táblák, teraszos-lépcsős építmény (tetején vörös csillag), vörös zászlóval rohangáló olajmunkások, elesetteket cipelő, később a teraszon büféző és iszogató, különféle, exkluzív ázsiai nemzeti viseletbe öltözött walkörök, akik a kiváltságos klán nőinek látszanak. Wotan, aki először szakállas pópaként fest, de később elveszti a szőrzetét, *Pravdat* olvas, a címlapon (1927. április 29., péntek) a szónok Lenint ábrázoló plakát. (Kivetítve is látható.) Fricka elegáns estélyi díszben, mint egy cárnő. A fináléban világháború korabeli (nek látszó), 1942-es híradók, harcedzett olajmunkások demonstrációja, a feliratok (kizárólag oroszul: „Jönnek a németek!”, „Egy csepp olajat se Hitlernek!”) sajtóságosan ellenpontozzák Wotan búcsúját és a tűzvarázst. A filmen lángba borulnak az olajkutat, a színpadon is ég egy olajshordó, miközben Brünnhilde bent a raktárban lefekszik aludni.

A *Siegfried* alapdíszlete sziklás hegységet ábrázol fönt körbevezető turistaúttal, a sziklába vésett hatalmas szobor arcmások – a dél-dakotai Rushmore-hegy négy amerikai elnökének mintájára –: Marx, Lenin, Sztálin és Mao. (Mime és Siegfried kicsit dolgozik rajtuk, előbbi Marx bajszát ütögeti, vagy a felhőkarcolók ablakainak tisztítására használt liftből Lenin homlokát törölgeti, utóbbi Lenin szemét piszkálja.) Mime a lakókocsivá alakított páncélautóban főzőcskézik, Siegfried a Kovácsdalt éneklése közben félautomata gépfegyvert szerel össze, hogy később legyen mivel lelőnie a korántsem álmos sárkányként morduló, hanem prostikkal hetyegő Fafnert. (Előtte össze is veri, jól meg is rugdossa.) Ez a jelenet már az Alexanderplatzon játszódik, U-bahn-bejárat és kertvendéglő előterében, ahol a dögös Erdei Madár érthető vonzást gyakorol a címszereplőre (különösen miután a csaj megszabadult körömcipőjétől és harisnyanadrágjától). Mivel Siegfried nem tudja sípként megszólaltatni a kukából turkált cuccot, elindul Brünnhildét keresni, akit a sziklafal alatti, nejlonnal letakart halomból kotor elő. Kicsit édelegnek, majd a Vándor (Wotan) és Siegfried végigjárják a sziklafal turistaútját, a legtetején összeszó-



Enrico Nawrath felvételei

megjelenik a csinos Erdei Madár, és bemászik az egyik krokodil szájába, sőt el is tűnik benne. Siegfriednek több se kell, odamegy, ügyesen kihúzza a lányt, és hevesen csókolózni kezd vele. Erre már a flegma Brünnhilde is figyel, kézen fogva elhúzza onnan kedvesét, és fürgén kiszaladnak. Nota



bene: ez a pillanat az opera második estéjének (*A Rajna kincse* csak előeste) diadalmas záró része, *finale ultimo*, a szerelmi kettős apoteózisának csúcspontja, s az előbb leírt jelenetsor maga a szerelmi kettős.

Az *istenek alkonya*, amelyben már tömegjelenetek is vannak, elhanyagolt, lépcsős-tűzfalas külvárosi utcarészletet ábrázol, közepén török kebab-büfével (rá van írva: *Döner box*), föltehetően New Yorkban vagyunk, ami abból is látszik, hogy később, a színpad többszöri átfordulása után, közel a fináléhoz, az egyik színpadkép az ottani Tőzsde impozáns épületét jeleníti meg. Ez helyettesíti a Gibichungok – Hagen, Gunther, Guttrune – palotáját. Előtte még a közhasznú biztonsági lakókocsival találkozunk újfent mint Siegfried és Brünnhilde szerény lakhelyével, ahol majd a ház úrnője – férje távozta után

torokban zajlik le – Siegfried még hajléktalanok inzultálásától sem riad vissza –, egy hosszú lépcsőn babakocsit gördítenek le (a lehetséges Eizenstein-asszociációt blokkolja, hogy egy csomó krumpli borul ki belőle), az autókázó sellők elütnek valakit, a csomagtartóba gyömöszölik, és így tovább. Hagen egy deszkával üti agyon Siegfriedet, a halottnak kilóg a keze a lépcsőrácson, zsákban viszik el, a gyászinduló alatt látható videón Hagen az erdőben sétál, majd élőben az utcasarkon átadja a gyűrűt a sellőknek (ezzel egy időben a videón csónakkal távolodik a parttól), Brünnhilde pedig elsétál.

A színpadi akciók leírása – minta érték nélkül – csak információs anyag, verbális tréler, referencia; valójában ennek sokszoros történet. Talán ennyi is elég azonban annak illusztrálására, hogy Castorf – nemzetközi összefüggésben – a politika lealjasodásának, a világszerte gazdasági terrorizmus végtelen cinizmusának, az emberi értékek lenullázódásának milyen szarkasztikus káoszát akarta bemutatni. Az *illusztrálás* szó abban az értelemben is érvényes, hogy a színpadi dramaturgia csupán a zenedramaturgia melléklete. Önmagában érvényes, és még az sem állítható, hogy zeneellenes, mert általában ellenpontozza azt, és ilyenformán nem független tőle. Jobban megfelel Wagner (aktualizált) ideológiai elképzelésének, mint zenedrámái koncepciójának. (Itt most nincs tér annak taglalására, hogy hol győzte le Wagner, a zeneszerző Wagnert, az ideológust, vagyis hol mond ellent a zenei megformálás az eszmei szándéknak, például hol írja felül a muzikális apoteózis a prózai kritikai szándékot.) A legélesebb az ellentét a heroikus zenekari tombolás és a kisszerű látvány között a Siegfried-jelenetekben. Castorf koncepciójának a nyegle Siegfried a fő letéteményese, és Lance Ryan meg is valósítja az elképzelést, az árnyalatlan, nyers, brutális tenor hang tökéletes egységben van azzal a laza, cinikus, érzéketlenül közömbös maffiózóval, akit alakít. A tohonya, ámbár szép hangú Johan Botha Siegmundjától hiába várnánk bármilyen személyiséget; a csodás Anja Kampe (Sieglinde), ha kitenné a lelkét (kiteszi), akkor sem tudná mellette (vele) érzékeltetni a testvérnász hirtelen szenvedélyét. Oleg Bryjak a szó vokális értelmében nagy hangú, tohonya briganti Alberichje már azzal betölti a szerepet, ha megjelenik, ezen túl nem is kell sokat csinálnia. Wolfgang Koch mint Wotan nem úszhatja meg ennyivel, de impozáns megjelenésén túl a hang- és játékkarakter egyaránt kivételesen magas színvonalú wagneri és castorfi értelemben is megfelel a legmagasabb igénynek. Ugyanez kevésbé mondható el Catherine Foster Brünnhildéjéről, akit a szólami materiális és érzéki birtoklásának tekintetében nem érhet kifogás, viszont a „történetben” kevésbé találja a helyét, a műegész szempontjából nincs „kitalálva”. A karaktertenorok, Norbert Ernst (Loge) és Burkhard Ulbrich (Mime) ebből a szempontból szerencsésebbek; gyakorlatilag alig van olyan számottevő *Ring*-előadás, amelyben az ő cinizmusuk és groteskségük ne találja meg a helyét.

Ebből is látszik, hogy ami az operajátszás lényegét, a személyfüggőséget illeti, Castorf nem csinált forradalmat. (Jellemző, hogy az egész tetralógiát *intenzíven* végigjátssza egy néma színész főszereplő, különféle szerepekben – mint vegyesbolti eladó, Mime terrorizált rabszolgája, pincér, kebabárus stb.) Teátrális víziója igen markáns – a vártól minden látszat ellenére kevésbé provokatív: az ingerküszöb jelenleg olyan magas, hogy szinte nem lehet negyedannyi botrányt sem okozni, mint 1976-ban Chéreau mára már „klasszicista” *Ring*-jével –, de annyiban mégiscsak különbözik a kihívó újraértelmezésektől, hogy folytonos ellenpontosításával nem enged belefelejtkezni Wagnerba. Földoldódni benne, esetleg beleborzongani a zenébe kevésbé lehet. Pedig a karmester Kirill Petrenko – ebben mindenki egyetért – bámulatos minőséget produkál, az ő zenei irányításában nyoma sincs a deszakralizálásnak.

– nyugágyban, képeslapot lapozgatva fogadja volt kolléganőjét, a walkür Waltrautét. Itt zajlik le a hírhedt árulás, Siegfried Gunthernak, gyakorlatilag leplezetlen terroristának „álcázva” magát – a varázslat megtévesztően hiteles –, rabolja el nejétől az átkos gyűrűt. A végkifejlet különböző síká-



Tomba Anrea

Isten plázája

GIANINA CĂRBUNARIU KÉT ELŐADÁSA

A történelmi regény és a műltfeldolgozás célul kitűző művek közt talán az az alapvető különbség, hogy utóbbiak mindenképpen össze akarnak érni a jelenrel. A múltnak csak a jelenben van relevanciája, mert ha nincs, akkor halott múlt, díszítőelemekkel, kalandokkal, XVIII. Lajostól a Borgiákon át Mátyás királyig. Nem véletlen, hogy a letűnt korok világával foglalkozó művek – Pintér Béla *Titkainkja* is például – belefutnak a jelenbe: a múlt jelen van, a jelen a múltból érthető meg, és folytonos. Mindeközben a művek sosem állnak, állhatnak a történetírás helyére, csak – ahogy Gyáni Gábor írja *Nép, nemzet, zsidó* című könyvében – „Ha reflektál egyáltalán valamire a szépirodalom, különösképpen a prózairodalom, akkor a valóság egy lehetséges, érvényét tekintve nem általánosítható öntudatával szolgál”.

A színház ugyanígy: a valóság egy lehetséges öntudatával szolgál, például az olyan társadalomkritikai művekben, mint a román független színház legismertebb rendezője, Gianina Cărbunariu munkáiban. *Nyomatott nagybetű* című darabja is egy jelenbeli képpel zár, akárcsak a *Titkaink*: a múltbeli Szekuritáté-ügynökök (a szó alakja már magyarosodott, jelezve, hogy „befogadtuk”) mai figurák, ma is aktív munkásai a belügynek, s velünk szemben ülve azt magyarázzák nekünk, hogy végső soron ők csak a munkájukat végezték, és az nem is igen volt ártalmára senkinek. Ahogy Hannah Arendt Adolf Eichmannról írott könyvében a *gonosz banalitásáról* fogalmaz, ők is csak végrehajtottak, hatályos törvények alapján, olyan ügyeket, melyeket ma túldimenzionálnak.

Tényleg túl?

Az előadás egyik „láthatatlan” témája a romániai műltfeldolgozás. 1999-ben törvény tette lehetővé a Szekuritáté-dossziék hozzáférését a nyilvánosság számára, ám az ezt felügyelő szerv, a CNSAS olyan félig politikai, részint levéltár, részint a politikai pártok megbízottjaiból álló testület, amely nem a múlt feltárását, hanem az aktuális politikai igényeket szolgálja. Ezt követően nem jöttek létre az olyan átfogó történelmi, állami finanszírozású kutatások, amelyek strukturáltan célozták volna meg a múlt feltárását, és a hatal-

mon lévőket átvilágítását, egy tiszta közélet létrejöttét is minduntalan elgáncsolta a politika.

Az előadás dokumentarista szövegre épül, egy tizenhat éves fiú, Mugur Călinescu megfigyelési dossziéjának lapjaira, akit „Diák” fedőnév alatt követtek. A botoșani kamasz története 1981-ben játszódik, amikor a vidéki városka falain, járdáin éjszaka krétával, nyomtatott nagybetűvel írt feliratok jelennek meg (innen a cím), amelyek szabadságot, igazságot, a lengyelekkel való szolidaritást, normális áruellátást követelnek. A feliratokat ugyan gyorsan eltávolítják, de azok ismét megjelennek, miközben a „szeku” egyre idegebben, egyre nagyobb erővel nyomoz. Az előadás erejét egyrészt a nyomozás, üldözés dramaturgiája-feszültsége adja, másrészt az ebből eredő, mindkét oldalon növekvő félelem. A kis és sötét térben a falra vetített, az eredeti jegyzőkönyvekből vett képek, feliratok lassan mindenkire rávetülnek: civilekre, magukra az üldözőkre, mintha a szövegek, a textusok kezdenék el a hajszát az ember ellen, nem pedig az egyelőre még láthatatlan felbujtó, lázító indulna el, hogy a világot felforgassa, és megdöntse a rezsimet. A színészek próbálják leseperti magukról a vetített feliratot, ám az mint ha kezdene rájuk égni. A nyomozók szervezett csoportra gyanakszanak, semmiképp sem egy tornacipős, tréningruhás gimnazistára, akit majd végül elfognak.

Az egyébként kevésbé ismert, Marius Oprea történész által feltárt és publikált történet (*A halál hat módoszata* című könyvben jelent meg 2009-ben) megrázó: egy idealista, naiv, bátor fiatal a főszereplője, aki képes Hőssé válni. Talán ez az előadás egyik tétje: hol lehetséges hőst találni, hol van a tenni képes, még nem apátiába süllyedt „politikus ember”, aki körül néz a maga világában, és tenni akar a változásért. Az előadás egyik főszereplője a félelem: a falfirkák elkövetője a szekuristák képzeletében hatalmas méreteket ölt, de a polgárookra is rávetül. Ezt a világot a félelem tartja össze. Hőssé, valahogy ma is érvényes példaképpé pedig az válhat, aki nem érzi ezt a félelmet. A fekete kapucnis fiatal, aki mindvégig a színpadon van, és szinte csak arra vár, hogy felfedezzék, nem hősként cselekszik, csak valami belső meggyőződésből, elnyomhatatlan igazságérzetből.

A vallatás során majd kiderül: a fiú a Szabad Európa Rádiót hallgatta, és mint állítja, a hallottakat összevetette a tapasztalataival, és azt szűrte le belőle, hogy a rádióban igazat mondanak. Mint ismeretes, a széles



körben hallgatott román nyelvű SZER olyan adásokat sugárzott, amelyekkel a fiatalokat is elcsábíthatta: könnyűzenei programok közé szúrt hírekkel, műsorokkal igyekezett „befolyásolni” őket. A szekuristák később úgy értelmezik a történeteket, hogy a külföldi adó – melyet az országban egyébként intenzíven és a szerkesztőket személyükben mocskoltak – megtévesztette a fiatalot. A család – elvált szülők: finom, szeretetteljes anya, kemény, rendreutasító apa – nem tud kiállni mellette, bűnösnek érzi magát és a fiút is. Akit végül sikerül „jobb belátásra téríteni” és visszahódítani a társadalom számára – azaz megtörni.

Az előadás gyors tempójú, sok filmes közelivel, ami a vallatások szembesítéseire emlékeztet, és arra, hogy az emberi arc mennyire sérülékeny, mennyire ki van szolgáltatva a mások tekintetének. A nyomozati anyagból vett képek, dokumentumok hitelesítik a szavakat. A szürke egyenruha-szerűségbe öltözött szereplők szinte mindig frontálisan beszélnek a nézőkhöz, hiszen most ők vallanak. Ebben a közegben a darab intenzív érzelmi hatása – a kamasz, azaz gyerek iránt érzett részvét, a környezet hidegsége, a rendszer abszurditása, amelyben egy fiatal is veszélyforrássá válhat – felerősödik.

Az előadás kevésbé foglalkozik a diák kideríthetetlen okokból bekövetkezett halálának körülményeivel (még nincs húszéves, amikor meghal leukémiában), csak annyit jegyez meg: nagyon sok szekus volt a temetésén.

A fiút 2008-ban, hosszú küzdelmek után az „Anti-kommunista Ellenállás Harcosa” címmel tüntetik ki, Románia intenzíven kultivált antikommunista önképe erősítéseként. A darab ez utóbbiról nem, arról azonban beszél, hogy az anyai szereteten és gyengédségen kívül milyen közöny, sőt ellenséges környezet vette veszi körül azt, aki másként gondolkodik.

A bukaresti repertoárszínház, az Odeon és a dramAcum független társulat koprodukciójaként létrejött előadás egyébként a Nyitrai Fesztivál *Párhuzamos életek* című sorozata felkérésére készült. Cărbunariu már dolgozott megfigyelési dossziékkal – az *X milliméter Y*

Nyomatott nagybetű

kilométerből című darabban [lásd SZÍNHÁZ, 2012. június] inkább a dossziék megismerhetőségét, hermeneutikai értelmezhetőségét problematizálta; ezúttal nemcsak a múltbeli megrendítő történet, de a mai szekus narratíva is érdekes számára. Hogy valóban bagatell dolog volt-e a megfigyelés, besúgás, vagy emberi életek múltak rajta. Az előadás nem ad választ, csak kérdéseket tesz fel; a választ a nézőnek kell megadnia.

A produkciót rendkívül jól fogadta a román kritika, szemben azzal a hűvösebb méltatással, amelyet egy másik Cărbunariu-előadás, a szebeni Radu Stanca Színház nagyszínpadán bemutatott *Szolitaritás* (eredeti címe: *Solitaritate*) kapott. (A magyarra nehezen fordítható cím – a *szolitäris* szót nyelvünk ritkán és inkább speciális területeken használja – a részvét, a szolidaritás gondolatát forgatja ki, és változtatja magánnyá.) Ez az előadás viszont az idei Avignoni Fesztiválon aratott sikert, s az eltérő hazai és külföldi fogadtatás zavarba ejtő. Talán az lehet a magyarázata, hogy a *Szolitaritás* a mai román középosztály kritikájaként is olvasható, és éppen a középosztály a színházba járó réteg, no meg a kritikusok. Ertérően az eddigi Cărbunariu-előadásoktól, ez most nem dokumentarista alapú szöveg, bár az egyes jelenetek mögött olyan valóságselemek – a valóság öntudata, ahogy Gyáni fogalmaz – húzódnak meg, amelyek Románia friss történetének megrázó, kétségbeejtő, kínos eseményei.

A darab három nagyobb történet köré rendeződik, anélkül, hogy narratívan ez a három jelenet össze volna kötve. A színpadi motívumok és a már említett középosztály-kritika, a képmutatás témái azonban tematikusan mégis összefűzik őket.

Az első epizód, melyhez a színészek az oldalsó ajtókon érkeznek, dicsérve a színházat, majd belakva a színpadot, egy önkormányzati ülés helyzetét vázolja, melyben a polgármester győzködi választóit. A hallgatóság ugyan nincs dialógus- vagy döntéshelyzetben, és mintha a dolgok már eldőlték volna; a jelenet a lát-



Paul Barla felvétele

szatdemokrácia technikáját idézi, arra figyelmeztetve az (örökké néma) nézőt, hogy köttetnek alkuk a feje fölött, az ő néma részvételével, tehát jóváhagyásával. Románia egyik meg nem nevezett városában egy falat készülnek húzni a város és – mint utóbb kiderül – egy romák által lakott lakótelep között. A falat eufemisztikusan hol demokrácia-projektnek nevezik (megvédi a romákat a forgalomtól), hol a gyerekeknek szánt díszítőfelületnek (akik majd kifestik). Ha a néző nincs résen, mindezt el is hiszi. A beszélők meggyőzőek, kedvesek, „demokratikusak”, a jelenet eleven és humoros. Susan Sontag *A fasizmus búvóéletében* című esszéje juthat eszünkbe: milyen elbűvölő és vonzó a rossz. A történet mögött azonban a Nagybánya városában 2011-ben felhúzott és ma is álló fal juthat eszünkbe, melyet azért emeltek, hogy az elhagyott tömbházakba beköltözött ezer roma nyomorúságos látványától megkíméljék a város lakosságát, őket pedig örökre kizárják a közösségből.

A második jelenet ugyancsak egy mai társadalmi jelenségre reflektál: a Romániában divatozó külföldi bébiszitterek helyzetére. Egy házaspár meséli el, hogyan vettek fel valakit a Fülöp-szigetéről, aki később meg is elevenedik. Szemben a román „szitterekkel”, akik arrogánsak, sokat kérnek, nem hajlandók takarítani, és bármikor lelépnek, ezek a külföldi asszonyok olcsóbbak, remekül főznek, mindent megcsinálnak, és csendben vannak. És mivel nem tudnak egy szót sem románul, nem zavarnak sok vizet. Legfeljebb akkor van baj, amikor a gyermek elkezd anyának szólítani őket. A román felső középosztály számára mérceként működő Fülöp-szigeteki háztartási alkalmazottak esete akkor vált társadalmilag ismertté (és felháborítóvá), amikor 2010-ben kiderült, hogy Victor Ponta miniszterelnöknek is ilyen háztartási alkalmazottja van. A hazafiatlansággal vádolt politikus azzal magyarázta döntését, hogy így nem kell tartania a bulvársajtó zaklatásától (hiszen az asszony nem érti a nyelvet, bármit beszélhetnek körülötte). A valóságban ügynökségeken keresztül érkező háztartási alkalmazottak majdhogynem rabszolgasorban élnek, gyakran az ügynökség az útlevelüket is elveszi, és a családdal együtt élve kiszolgáltatottak. A jelenet a középosztály képmutatásáról

Szolidaritás

szól; a megszólaló bébiszittert a remek Ofelia Popii játssza, aki épp ezt a nyelvtelenséget, kitesztottságot mutatja meg játékosan, saját színészi személyiségét is belekeverve. Nagy, csillogó román zászlóba tekeredve tűnik el a színről, mint akinek sem arca, sem identitása nincs, már-már emberszámba sem veszik.

Végül a harmadik jelenet témája a színház és a vallás. Egy híres, nagy színész nő temetésén vagyunk (a színház előcsarnokában érkezéskor teljesen élethű és zavarba ejtő ravatal fogad); jó alkalom a rendező számára, hogy a színházon, a román kritikán élcelődjön. Megjelenik a színész nő életrajzíró kritikusa, lobogtatva a róla írott könyvet (és jelezve, hogy a román kritika egyik kedvenc műfaja a nagyok előtti kritikátlan meghajlás, körbelihégés). Rendkívül vicces párbeszéd sorjáznak, s a temetéssel színre lehet szólítani egy olyan témát, ami szinte tabu a román színházban: az ortodox egyházat. Az ortodox pap, aki majd eltemeti a nagy színész nőt – egyébként Arkagyina fedőnéven volt szekus ügynököt –, felemlíti, hogy a hatalmas új templom számára a színész nő nagy adományt hagyott, melyet kétszázötven autó parkolására alkalmas mélygarázs építésére fordítottak. A háttérben megjelenő vetített képeken a Bukarest központjában, a Parlamenttől nem messze épülő gigantikus templom, a Nemzet Megváltásának Katedrálisa látható, melyet Isten plázájának nevezett egy román újságíró. Egy gigantikus giccs, ötszázmillió euró körüli költségvetéssel. Az épület alapjait már lefektették.

Az előadás azt kívánja bemutatni, milyen magányos, magára hagyott a hatalmon nem lévő, a hatalom által kitesztott ember: a roma, a Fülöp-szigeteki, a szegény. A hatalom és a képmutatás, azaz jelentés és látzat közti konfliktus témája köti össze a két darabot; Cărbunariu fő témái ezek. Az a hatalom, amelynek öntudatlanul, ellenállás nélkül megadja magát az ember, a passzív, apatikus középosztály; legfeljebb egy naiv fiatal képes politikus lényként viselkedni és ellenszegülni. Az egyház pedig e képmutató világ koronája.



Pavel Rudnyev

A cenzúra kísértete

A „HELYES” ÉS „HELYTELEN” MŰVÉSZETRŐL



Oroszországban újra cenzúráról beszélnek. Félnék tőle, készek harcba szállni ellene, megbékülnék vele, megváltást látnak benne. Első pillantásra, a törvényhozást illetően még mindig nem történt semmi érdemleges, az Orosz Föderáció Alkotmányában továbbra is szerepel a cenzúrát tiltó cikkely. De a hivatalnokok felfogásában, a konzervatív és antiliberális publikációkban és nyilatkozatokban a cenzúra szelleme már nagyon is határozottan körvonalazódik. Előfordul, hogy egy művészről szóló cikk hangneme arra utal, hogy célja a bosszú vagy a művész elbocsátásának kiprovokálása. Arra is volt már példa, hogy valakit megfosztottak a pályázati finanszírozás minden lehetőségétől. Egyes színházak a szponzori támogatástól estek el a hatalom közvetlen beavatkozása miatt.

házi kultúra veszélyes tereppé vált – ami azt jelenti, hogy hatása megnövekedett.

Most, 2014-ben valami olyasmit kell átélnünk, amit a színházi embereknek a nyolcvanas évek eleje óta soha – arra gondolok, hogy a bemutatott színdarab esztétikai minősége vagy tartalmi mondanivalója politikai megtorlást vagy elbocsátást vonhat maga után. Hogy egy színházi kultúrát taglaló újságcikk véget vethet egy karriernek. Hogy egy színpadi megnyilatkozás kiválthatja a vallási fanatikusok tiltakozását, és ehhez egy pontatlanul megfogalmazott bírálat is hozzájárulhat. Hogy a kritika, szándékaitól függetlenül, a feljelentés szerepét is eljátszhatja. Színházzal foglalkozni manapság már éppolyan veszélyes, mint újságot írni. Egy bizonyos szempontból ez kétségkívül elkeserítő – ha ez a folyamat radikalizálódik, számos művész sorsa tragikusra fordulhat. Másrészt, ez mindenképpen biztató is, hiszen a színházi kultúra a kétezres évektől fogva tudatosan törekedett arra, hogy ekkora jelentőségre tegyen szert – a színház most végre valóban jelentést közvetít, túllépett a l'art pour l'art keretein, szélsőséges érzelmeket kelt, befolyással van a társadalom életére. A történész Roger Chartier egy érdekes megállapítást tesz a francia forradalomról: mikor az emberek tudatán a művészet uralkodik, forradalomra lehet számítani, amikor pedig a politikusoknak sikerül uralmuk alá hajtaniuk a társadalmat, reakció következik. A politika és a művészet ellentétes irányból hat a társadalmi tudatra. A tömegeket ma teljes egészében a politikai ideológia uralja, a hatalom pedig egyre-másra tanúbizonyságot tesz arról, hogy nem az értelmiség, nem a szellemi elit oldalán áll. A politika elsősorban ellenségeket keres magának. Logikusnak tűnik, hogy ezek után a művész mint olyan bűnös, romboló, ellenőrizendő figurává válik. És a politikusok valóban igyekeznek megtalálni a módját annak, hogy a művészeket ideológiai szempontból ellenőrizzék. Az Orosz Föderáció kulturális minisztere egyenesen arról beszél, hogy a kultúrának „hasznosnak” kell lennie az állam számára. A diskurzus az adófizetők pénzéről folyik, amelyet megengedhetetlen lenne a „helytelen” művészet támogatására fordítani. Minden olyan, mint a jó öreg angol karikatúrán, amelyen a fotelban terpeszkedő öregurak azt kérdezik a kamasz lánytól: „Úgyan minek vennénk neked gitárt, ha úgyis arra használnád, hogy csúfot úzz abból, ahogy mi élünk?” Ezek a „helyes” és „helytelen” művészetről



Lear (Konsztantyin Bogomolov rendezése, Prijut Komegyianta Színház)

A küszöbönálló cenzúrától, az elnyomással fenyegető állami kultúrpolitikától való reális és érzékelhető félelem egyes alkotókat arra készítet, hogy élesen radikalizálódjanak, és átvonuljanak az ellenkultúra szférájába, másokat pedig arra, hogy bezárkózzanak a preventív öncenzúra szűk keretei közé, és óvakodjanak a merész, kockázatos lépésektől. A színház és a szín-



folytatott eszmecserék akkor duzzadnak hatalmas problémává, amikor az ember rádöbben, hogy Oroszországban az egész színházi ágazat az állam kezében van. Állami támogatás nélkül nem kommersz színházzal foglalkozni Oroszországban gyakorlatilag lehetetlen.

Hogy miféle cenzurális jellegű kifogásokat támasztanak a művészettel szemben? Mivel a politikában az alapvető eszme nem más, mint az önelégültség és a bezárkózás (az úgynevezett patriotizmus), az elégedetlenség célpontja a társadalomkritika és a kortárs kultúra ironikus hangvétele. Leszögeznek, hogy a depresszió, az öngyilkosságok, a műveletlenség és minden egyéb társadalmi visszasság oka éppenséggel a művészet, holott az csupán tükröt állít e valóban elterjedt jelenségek elé.



Csőcselék (Kirill Szerebrennyikov rendezése, Gogol Központ)

E doktrína szelleme abban az elfogadott törvényben csúcspontot ér el, amely megtiltja a káromkodást a művészetben – vagyis nem magát a jelenséget, hanem annak művészi ábrázolását utasítja el. Ily módon a tiltást elrendelő logikája még a szovjet időköt idézi: mintha azzal, hogy egy jelenségről nem szabad nyilvánosan beszélni, az azon nyomban eltűnne a realitás világából is. Mint amikor Arbuzovnak azt mondták, hogy a Szovjetunióban nem halnak meg gyerekek úgy, ahogyan az ő *Tánya* című színdarabjában. A hatalom nem a társadalmi visszasságok léte ellen indít harcot, hanem az ábrázolásukat igyekszik megszüntetni – ez olyan, mint amikor a megfázást pusztán orrcseppel kezeljük: a tüneteket, nem pedig magát a betegséget. A társadalmi tudat destrukciójának kiváltó okát épp a művészetben, nem pedig azokban a jelenségekben látják – szociális bizonytalanság, korrupció, kettős értékrend, iskolázatlanság, a társadalmi rétegek közötti szakadékok, kiszolgáltatottság és így tovább –, amelyek ténylegesen okozzák.

Visszatérés az „eredetihez”

A 2010-es években a színházi rendezők új generációja kezdte lendületesen képviselni egyrészt azt a társadalomkritikus irányzatot, amelynek alapját az orosz társadalomban a 2000–2010-es években eluralkodó szociális bizonytalanság, az elképesztő társadalmi különbségek és a belőlük eredő feszültségek szolgáltatták, másrészt azt a szikár, szarkasztikus rendezői nyelvet, amely sok tekintetben a valóságot, továbbá annak a médiában és a tömegkultúrában való megjelenését parodizálja. A hatalom szemében épp ezek az orosz rendezői tendenciák – amelyek a konkrét, nem pedig az allegorikus kifejezésmódot részesítik előnyben – váltak leginkább gyűlöletessé, elítélendővé.

Meglehetősen jellemző, hogy eközben a hatalom minden törvényhozási aktusa során egyfajta szimbolikus nyelvet használ (éppen amikor a művészet erről már lemondott): soha nem konkrét témákat, cselekménytípusokat, a hatalom vagy az egyház kritikáját marasztalja el. Allegóriák, utalások formájában épp az esztétikai megjelenítést kifogásolja – amelyet a hatalom etikai szempontból tart önmagára veszélyesnek. Úgy tesz, mintha nem a bírálat, hanem az esztétikai megoldása miatt tiltana. Hajtóvadászat indul a „posztmodernizmus” és az ironikus hangvétellű kortárs színház, a klasszikusok aktualizálása ellen, az „eredetihez” való visszatérés ürügyén a színháznak az irodalomhoz való illusztratív, nem pedig kreatív hozzáállását szorgalmazzák. A hatalom a kortárs kultúra „helytelenségét” az értelmezés, az aktualizálás, az interpretáció területén véli felmutatni.

Fontos, hogy tisztán lássunk. A visszatérés az „eredeti” Osztrovszkijhoz, Gogolhoz, Dosztojevszkijhez – megátalkodott, dilettáns anakronizmus. A XX. század tanulságait nem lehet felülírni vagy figyelmen kívül hagyni. A modern gondolkodás egyik leglényegesebb megállapítása, hogy a valóságról szerzett ismereteink híján vannak bármiféle objektivitásnak. A valóság megismerése nem lehetséges közvetítők – mitológia, esztétika, filozófia – nélkül. Nem létezik a dolgok objektív, „normális”, „általános” megközelítése. Minden elképzelés egy projekt, formula, amelyet az ember önmaga fogalmaz meg, a már rendelkezésére álló kulturális tudás birtokában. A természet szépségét nem tudnánk értékelni, ha előttünk már nem magasztalta volna fel a költészet, a festészet, és így tovább.

Az „eredeti” klasszikusokhoz való visszatérés épp ebből a szempontból van eleve kudarcra ítélve: bárhogyan akarnánk, nem tudunk visszatérni a valódi, az „eredeti” Gogolhoz, legfeljebb, mondjuk, a róla alkotott, 1970-ben vagy az 1950-es években aktuális elképzeléshez. Sőt, lényegében ténylegesen ezekhez sem – a régi szövegeket mi már az újabb szövegek szűrőin keresztül olvassuk, hiszen már konkrétan képtelenek vagyunk „nem látni”, „elfelejteni” Dosztojevszkijt, Bulgakovot, Salamovot vagy Szorokint, akiknek az esztétikai tapasztalatai ráakódtak a gogoli élményekre – képtelenek vagyunk arra, hogy Gogolt az 1830-as évek emberének szemével nézzük. Az „eredetiség” csupán egy múltbeli értelmezés.

A vágy, hogy visszatérhetünk az „eredetihez” – utópia, és valójában nem jelent mást, mint visszatérést a rendezői színház előtti időkhöz, amikor az irodalomhoz fűződő viszony nem kreatív, interpretáló, hanem illusztratív jellegű volt. Az az elvárás, hogy minden „legyen úgy, ahogy volt” (például kövessük betűről betűre a szerzői utasításokat és a szerzői szöveget), indokolható, de kevésbé megvalósítható, hiszen a színházi fejlődés logikáját, amelynek része volt a rendezői színházzal fémjelzett teljes XX. század, lehetetlen kiiktatni. Ez múzeumi, színháztörténeti, nem pedig eleven művészet lenne.

Az „eredeti” klasszikus iránti ilyesfajta igényben ugyanaz érhető tetten, mint amikor a hatalom egységes tankönyvekről és a történelemhamisítás megakadályozásáról beszél. Az, hogy a hatalom tagadja a rendező jogát a klasszikusok személyes, interpretáló megközelítésére, azzal magyarázható, hogy egységesen a saját nézőpontját kívánja érvényre juttatni. Pontosan úgy, ahogyan ez a szovjet korszakban is volt, amikor az egész forradalom előtti kultúrát nem tekintettük másnak, mint a cári rendszer gyötrelmeiről szóló egyetlen eposznak, ami végül az 1917-es év lázadó szelleméhez vezetett, a forradalom utáni kultúra pedig csupán az aktuális rezsimet dicsőítette.

Ha belehallgatunk Joszif Brodskijnak a Nobel-díj átvétele alkalmából írt beszédébe, ezt találjuk: „Sok mindent megoszthatunk a másikkal – kenyert, hajlékot, meggyőződést, szeretőt –, de például Rainer Maria Rilke verseit nem. A műalkotások – különösen az irodalmi művek, így a versek is – embertől emberig vezetnek, közvetlen kapcsolatba lépnek a befogadóval. Épp ez az, amiért a közjó bajnokai, a tömegek kormányzói, a történelmi szükségszerűség felkentjei annyira nem kedvelik úgy általában a művészetet, és még kevésbé az irodalmat – így a költészetet sem.” A művészet és az egységes megítélés összeegyeztethetetlen dolgok. A XX. századra ez különösképpen jellemző – a művészet sok tekintetben átveszi a pszichoanalízis fő tételeit: a terapeuta nem gyógyítja meg páciensét, csupán segít neki abban, hogy meggyógyítsa saját magát.

A képviselők e tiltó hadjárata az országban tökéletesen egybevág a hatalom klerikalizálódásával. Hiszen a tiltás – cölibátus, szerzetes-logika. A célja világos: ne lehessen kísértésbe esni. Arra nincs esélye az embernek, hogy fizikailag kiiktassa az univerzumból a kísértéseket. Mit tesz hát egy felnőtt, önállóan gondolkodó ember, ha nem akar engedni a kísértésnek? Meggyőzi magát: „Úrrá leszek önmagamon, megküzdök a vágyaimmal, és akkor az, amit nem akarok, nem ér el engem.” És mit tesz egy szerzetes, a vallás embere? Kiirtja maga körül a kísértés pusztá lehetőségét. Nem engedi, hogy a kolostorban fedetlen vállal és lábbal járjanak. Remeteségbe vonul, hogy ne is találkozzon senkivel, így küszöböli ki a konfliktust. Levágja az ujjait. A legradikálisabb szekták tagjai lemetszik testükről a bűn „szerszámaikat”, mi több, másokat is arra biztatnak, hogy ezt tegyék.

A felnőtt, felelősen gondolkodó emberek többre tartják az önkorlátozást. Csak a szerzetes várja el a világtól, hogy mocsanatlanul maradjon ott, ahol ő áll –

ahelyett, hogy megküzdené magával, a saját gyarlóságával, elúzi környezetéből a jelenséget, amely így is, úgy is létezik. Behunyja szemét, hogy a világ mindenki számára sötétbe boruljon. És valójában csupán az a meglepő, milyen sok ember akad manapság, akit nem a saját erkölcsi tökéletessége érdekel, hanem a másoké.

„A törvényes művészet”

Nagyon fontos leszögezni: a cenzúrának kizárólag politikai jelentése van. Bár azzal takarózik, hogy a többséget, a társadalmat képviseli, a gyermekek erkölcsét védi, valójában csak a másként gondolkodás elnyomásának eszköze. Nem kell túl messzire menni a példakért: elég csak egy pillantást vetni a „visszaeső szabálysértők” listájára. Ezek általában karakteres, véleményformáló egyéniségek, akik nem lojálisak a hatalomhoz. Ezért a cenzúrát a színházművészet fellett gyakorolják, amelynek hatása összehasonlíthatatlanul kisebb, mint a televízióé (amiben szó szerint minden megengedett). Azt bizonygatják tehát, hogy az a színház, amely fonák módon interpretálja a klasszikusokat, vagy amely megengedi magának az „illetlenséget” és a „meztelenkedést”, sérti a társadalom jóérzését. De hallottak valaha arról, hogy az orosz „kocsmadalt” akarnák betiltani, a sokmillió rajongó-



BerluszPutyin (Varvara Faer rendezése, teatr.doc)

táborával, aminek a színházi közönség a nyomába sem ér? Pedig az ilyen dal a bűnözők, tolvajok, antiszemiták értékrendjét tükrözi, és olyan társadalom-ellenes eszméket hirdet minden taxiban, mint hogy a bíróságok igazságtalanul ítélnének, a börtönökben ártatlan, jámbor, jó emberek ülnek, létezik egy másfajta törvény, amelyet tilos megsérteni, az állam törvényeit viszont szabad – ez az erő kultusza, a bűn romantikája... A dalban mint jelenségben az állam nem lát kockázatot. Ez törvényes művészet.

Érvek a cenzúra ellen

A színházi közönség nehéz helyzetbe került. Egyrészt látjuk, hogy a színház virágzik, a kínálat változatos, a nézők hihetetlenül lelkesednek az új színházi tren-



dekért, a rendezők új generációja beérett. Másrészt látjuk a 2010-es évek cenzúráját is, amely kezdi szűkíteni, összepréselni azt a változatosságot, amely kialakult a színház világában. Teljesen nyilvánvaló, hogy erre a helyzetre valahogyan reagálni kell. A színházi közösség iránt támasztható minimális követelmény, hogy ne maradjon csendben, a maximális pedig, hogy dolgozzon ki önállóan érveket a cenzúra ellen, keresse meg a módját, hogy artikulált formában elmagyarázza a hatalomnak és a társadalomnak, milyen romboló dolog a cenzúra.

A legfontosabb érv: gazdasági szempontból előnytelen. A tiltások növekedése elkerülhetetlenül a nézői érdeklődés megcsappanásához vezet, a cenzúrázott, „vegetáriánus” művészet teljes nézői csoportokat von ki a színházból. A kínálat mai sokszínűsége épp azt célozza, hogy a színházat különböző társadalmi rétegek számára tegye hozzáférhetővé, hogy új közönséget vonzzon be a nézőterekre. Végre visszatért a színházba az egykori néző – az a rafinált, intellektuális érdeklődésű ember is, aki az 1990-es évek durván kommercializálódó színházát elhagyta. És ezt a pozitív folyamatot mindennemű korlátozás vissza fogja vetni, le fogja rombolni a 2000-es évek legnagyobb vívmányát: hogy a színház társadalmi igénnyé vált.

Minél tovább terjednek a cenzúra áttétei, annál nagyobb anyagi erőfeszítést igényel majd az állam részéről a színházak tevékenységének biztosítása az ország területén. Elkerülhetetlenül szükségessé válik a színházak működésének szovjet típusú állami dotációja, az árukapcsolással árusított jegyek és hasonlók. A 2000-es éveket a hatalom és a színház viszonyában az alternatív finanszírozási formák keresése jellemezte; az állam arra készítette a színházakat, hogy próbálganak önállóan forrásokhoz jutni, és fokozatosan megszüntetett sok, a szovjet időkben köteleesség gyanánt fenntartott támogatási formát. És el kell ismerni, hogy az igazgatók megtanulták, hogyan lehet olyan körülmények között létezni, ahol az állami támogatás nem terjed ki mindenre, és szükség van a személyes kezdeményezésekre.

A színházi cenzúra éppen ezt veszi célba: azoknak az embereknek a lelkesedését, akik a színházban látják életük küldetését, és készek arra, hogy újító módon nyúljanak a dolgokhoz. Gondoljunk csak vissza: épp az Állami Duma és a Szent Szinódus képviselőinek cenzúrája vezetett ahhoz, hogy Vera Komisszarzsevszkaja magánszínháza, amely a modernizmus korában egyedülálló jelenség volt, bezárjon. A botrány, amelyet a feketeszázas és egyházi körök, valamint Puriskevics képviselő Oscar Wilde *Salome* című darabja körül csaptak, megakadályozta a premiért, és így még a darab színpadra állításának költségei sem térültek meg. Komisszarzsevszkaja kénytelen volt bezárni a színházat, és vendégszerepléssel pénzt keresni, ez azonban hamarosan a halálához vezetett.

Ha nem a moszkvai, hanem a vidéki körülményeket vesszük tekintetbe, ahol a színház még inkább ki van szolgáltatva mind a helyi hatalom jóindulatának, mind

a kassa bevételeinek, a cenzúra okozta problémák megsokszorozódnak. Fontos megjegyezni, hogy helyben minden moszkvai hatalmi kezdeményezés mintegy felduzzad, és olyan elnyomó gépezet lép működésbe, amelyről a fővárosiaknak még elképzelésük sincs. A hatalmi és az egyházi cenzúra legelőször épp a vidéki színházakat kezdte sújtani, amelyeknek amúgy sem könnyű az életük.

Az omszki Drámai Színház egy rendezvényén az orosz színházi élet vezető személyisége, Lev Dogyin rendező beszélt még egy, különösen fontos és pontosan megfogalmazott veszélyről is: „Ha a művészetben megtiltanak valamit, akkor a művészet fejlődése megáll, és elkezd ezen a ponton őrlődni.” A cenzúra további növekedése pontosan olyan struktúra kiépüléséhez vezetett, amilyen a háború utáni szovjet művészetben már létezett, amikor a legjelentősebb alkotások mind az ideológia ellenében születtek (az avantgárd jelenségek, mint Venyedik Jerofejev, Mamlejev alkotásai vagy az orosz rock éppúgy, mint a népies Asztafjev és Mozsajev művei), az ideológián belül csak a karrieristák, talpnyalók és hithű pártemberek tolongtak, akiknek a kulturális „teljesítményét” csupán árukapcsolással lehetett értékesíteni. A cenzúra képmutatáshoz, kettős beszédhez vezet (másként viselkednek a vezetéssel szemben, mint a hétköznapokban), és éles eltérést hoz létre a hivatalos, „vegetáriánus” és az ellenkultúra között. Az utóbbi még radikálisabb lesz, és jobban fogja vonzani az új, ifjú lázadókat.

Mindez az orosz kultúrában egyszer már megtörtént. És tudjuk azt is, hogy ez alakította ki a művészi viselkedés mintáit a totális ellenőrzés körülményei között. Ezeket a mintákat már nagyszerűen leírták. Épp ezért kell figyelmünket a történelemre irányítanunk. Például felidéznünk azt a fontos következtetést, amelyet Jurij Lotman vont le a nagy orosz költőről, Puskinről írott életrajzában: „Semmi sem alapozza meg azt a feltételezést, hogy I. Miklós közvetlenül közreműködött volna ebben az összeesküvésben [a Puskin ellen halála előtt folytatott rágalomhadjáratról van szó – P. R.], vagy akár csak rokonszenvezett volna vele. Ugyanakkor közvetlen felelősség terheli valami másért – azért, hogy Oroszországban olyan légkör alakult ki, amelyben Puskin nem maradhatott életben, azért a hosszú évekig tartó megalázó helyzetért, amely pattanásig feszítette a költő idegeit, és túlzottan érzékennyé tette, ha úgy érezte, megsértik a becsületét, a szabadságnak azért hiányáért, amely cseppről csepre szívta ki Puskinből az életet.”

Megjelent: <http://www.teatral-online.ru/news/11992/>

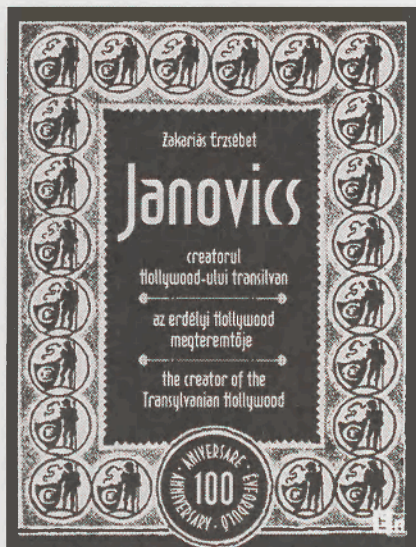
FORDÍTOTTA: IVÁN ILDIKÓ

Lapzárta után érkezett hír: az orosz hatóságok felmondták a *Berluszputyint* bemutató Tyeatr.doc színházzal kötött helyiségbérleti szerződést. Az indok: „önhatalmúlag változtatásokat hajtott végre a helyiségen”.

(A Szerk.)

Adorjáni Panna

Háromnyelvű vázlat Janovics Jenőről



Azt gondolnánk, hogy egy olyan nagy formátumú és jelentőségű színházi és filmes személyiség életéről, munkásságáról, mint amilyen Janovics Jenő volt, mára már egy halom könyv, disszertáció, tanulmány jelent meg, amelyek egymással vitakozva, egymást kiegészítve és újraértelmezve, sokféle képpel és sokféle szemszögből mutatják be, értékelik azt, ami a magyar színház- és filmtörténet – más-más okokból – egyik legizgalmasabb, legszámottevőbb időszaka, és amely lényegében egyetlen karizmatikus ember nevéhez fűződik. Ahhoz a Janovics Jenőéhez, aki önerőből tartotta fenn és futtatta a kolozsvári – nem csak – magyar színházat a XX. század elején, és aki tulajdonképpen útjára indította a magyar filmjátszást. Az ő munkássága nem kivétel: a magyar színház-történetben (és hasonlóan valószínűleg a magyar filmtörténetben is) még rengeteg igen releváns alkotói életmű vár feldolgozásra. Ez a Janovics alakú hiány viszont kétszeresen tátong Romániában, ahol a politikai változásokból kifolyólag mindaz, ami valamikor az ő nevéhez kötődött, ma már a román kultúra része is: a Janovics idején eredetileg a magyar társulat számára épített Fellner-Helmer-féle színházépületet jelenleg a Kolozsvári Nemzeti Színház lakja, de a román lakosság gyakran látogatja a valamikori Nyári Színház épületét is, ahol most az Állami Magyar Színház dolgozik, a TIFF (Erdélyi Nemzetközi Filmfesztivál) legutóbbi kiadásán pedig egy említés erejéig Janovics Jenőről is megemlékeztek a megnyitó ünnepsé-

gen.¹ És ha Janovics neve a magyar színházi és filmes történetírásban is többnyire legendaként és szócikkszerűen jelenik meg, akkor érthető módon a román kulturális emlékezetben sem lehet több, mint menő, de végtére is üres említés, egy név, ami rémlik valahonnan, de amit elfelejtünk, mire eszünkbe jutna utána nézni.

Mindezek ismeretében Zakariás Erzsébet háromnyelvű kötete (románul, magyarul és angolul, ebben a sorrendben, szerkesztő: Andreea Iacob) Janovics Jenőről több, mint hiánypótló. Nemcsak azért, mert az első erdélyi némafilm, a *Sárga csikó* bemutatásának századik évfordulója alkalmából megkísérli egyetlen kötetben fókuszáltan bemutatni a rendező-producer-forgatókönyvíró széles körű és több művészetben átívelő életművét, hanem azért is, mert mindezt azonnal átfordítja románra és angolra, felkínálva ezáltal a párbeszéd lehetőségét és az életmű továbbértelmezését nemcsak a magyar, de a román és az angol által az egyetemes színház- és filmtörténet szakértői számára is. Az informatív tartalom mellé letisztult forma társul: a fekete-arany keményborító mintha albumot sejtetne, és valóban, a szöveg szellős tördelése és a témáék kép meglehetősen könnyeddé teszi az olvasást, sőt, a „történet” csupán az illusztrációkat olvasva is végigkövethető. A magamfajta gyengénlátókat viszont bántja, hogy a három különböző nyelvű szöveget fokozatosan halványodó feketével szedték, eszerint a román a legfeketebb, a magyar kissé fakóbb, az angol pedig már halványszürke.

A *Janovics, az erdélyi Hollywood megalapítója* kronologikusan és tematikus fejezetekre lebontva mutatja be a rendező-igazgató munkásságát. A gyermekkortól az egyetemi éveikig, az igazgatóságtól a színházépítői feladatokig, a színházrendezéstől a filmproduceri projektekig a teljes életmű feltárul ebben a könyvben, mondatokká és életrajzzá rendeződnek a különféle forrásokból (Janovics feljegyzései és könyvei, más vele foglalkozó munkák és színház-történetek) begyűjtött adatok. Ilyen módon kissé félrevezető a cím: az olvasó azt hihetné, hogy a filmes tevékenységekre és az erdélyi némafilmjátszás kezdeteire fókuszál majd a könyv, feltárja és nemzetközi kontextusba helyezi annak minden részletét, de ehelyett tulajdonképpen egy egyenes ívű életrajzot kapunk egy olyan alkotóról, akinek munkásságát nehéz egyetlen műfajba besorolni. A kihívás talán pont ebben rejlik: Janovicsról nemcsak három nyelven, de legalább három teljesen különböző könyvet is lehetne írni. A kérdés csak az, hogy hol és hogyan lehet elkezdenünk a feldolgozást. A Zakariás Erzsébet által írott kötet felvállaltan csak vázolni merészkedik, a bevezetőben a szerző maga is expliciten kijelenti, hogy a kiadvány „ismét csak egy ismeretterjesztő-népszerűsítő bemutatásra vállalkozik”.

¹ L. Kiss Olivér: TIFF-filmek. Néhány film, néhány szempont (I.) *Szabadság.ro*, 2014.06.03. (<http://szabadsag.ro/szabadsag/servlet/szabadsag/template/article,PArticleScreen.vm/id/104660>, a letöltés ideje: 2014. augusztus 22.)

Kiderül a könyvből, hogyan lesz igencsak fiatalon a kolozsvári színház igazgatója az a Janovics, aki négy helyett három év alatt végezte el a színművészetit, aki már színész korában felvezető előadást tartott az esti produkciókhoz, és aki színészi és rendezői munkái mellett még bölcsészetet is hallgatott, sőt, doktori fokozatot szerzett. Már-már képtelenségnek tűnik az, ahogyan igazgatósága alatt jelentős vagyonra tesz szert filmes munkáiból, majd azt rendszerint színészi fizetésekre és nyugdíjakra, illetve színházépítésre fordítja: ha nem volna az ő anyagi támogatása és kitartása, valószínűleg nem épülhetett volna fel sem a Fellner–Helmer-féle színház, sem pedig a sétatéri épület a nyári faszínház helyére. De a legizgalmasabb arról olvasni, ahogyan a politikai változások (Erdély Romániához való csatolása, majd a rövid visszacsatolás és újbóli átszatolás) közepette is alkalmazkodik, és megkeresi a járható utat. Úgy tűnik, hogy nemcsak hivatásszerűen foglalkozik a színház- és filmművészetrel, de képes mindegyre megújulni és újragondolni saját magát. Csakis egy ilyen ember lehet képes arra, hogy újtára indítson egy szemtelenül új művészetet a hazájában, és ezzel tulajdonképpen létrehozson egy teljesen új ipart.

Relatív rövid és olvasmányos fejezetekből rajzolódik ki tehát a janovicsi életút, és miközben tisztességesen végighaladunk a szükséges történéseken és részleteken, mindvégig érezni, hogy mindemögött még sokkal több rejlik, ami még felkutatásra, elemzésre vár. Az olvasás során egyre több kérdés vetül fel bennem a leírtakkal kapcsolatban, hol azért, mert úgy érzem, hogy talán a helyszűke miatt valamit kihagy a szerző, vagy mert nem tartja az életrajz szempontjából fontosnak a megválaszolását. Kíváncsi leszek például arra, mi az oka annak, hogy Janovicsal csak egy-egy évig bírnak együtt dolgozni az olyan rendezők, mint Kertész Mihály vagy Korda Sándor (két nagyjú, akiket Janovics fedezett fel, és akik ma már világszerte ismertek), ahogy azt is izgalmas volna tudni, hogyan lehetséges, és kivételesnek számít-e a korban, hogy Janovics huszonnyolc évesen lesz művészeti igazgató a kolozsvári színháznál. Jó volna érteni, milyen összegnek számít a Fellner–Helmer-féle színház felépítésére költött egymillió-tízezer korona, ahogyan fontos volna perspektívába helyezni azt is, hogyan értendő a korban a három hónap alatt megrendezett tizenegyelőadás.

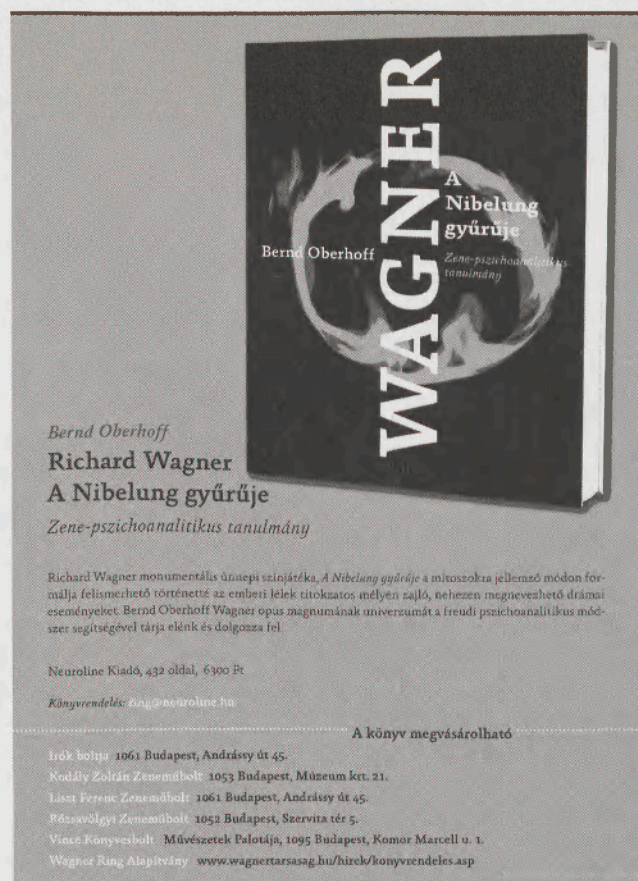
Csupán két dolog gyengíti a kötet sikerét. Egyfelől problematikus az, ahogyan Zakariás Erzsébet Janovics életrajzát egyetlen elmesélhető történetként írja meg, amely az „anyagi gondokkal küzdő” családtól a fiatalkori igazgatói kinevezésén át egészen vezet a szakmai és anyagi prosperáláshoz, majd szinte ugyanilyen sorsszerűen az egészségi hanyatlásához és a kedvezőtlen színházi és filmes állapotokhoz. Az a dialektika, amely a háromnyelvűség által megteremtődik, nem folytatódik magában a szövegtestben, ahol Janovics élete és munkássága nagy narratívában, egy alapvetően zárt rendszerben fogalmazódik meg. Ehhez a történetmeséléshez sajátosan fesztelen írói beszédmód tartozik, amely stílusában megengedi a különféle retorikai formulákat és ebből kifolyólag az esetleges pontatlanságot, ami a források értelmezését illeti.

A könnyed szöveg kissé feszesebb és szikárabb a román változatban, az angol fordítás ezzel szemben gyengére sikeredett, tükörfordításokkal, illetve nyelvtani és mondatszerkesztési hibákkal.

Az említett hiányosságok ellenére mégis igencsak fontos könyv a Janovics, az erdélyi Hollywood megteremtője, amely kvázi úttörőként kezdi el betömögetni a kolozsvári színháztudást és film egy releváns szeletének űrét. Azzal, hogy megszületett, egyértelműen útjára indította a Janovics Jenő-életmű újkori feldolgozását. A szerző által is felemlgetett legenda szerint, amikor a hatóság emberei bekopogtattak a zsidó származású igazgató ajtaján, Janovics azzal küldte el őket, hogy ő ugyan valóban Janovics Jenő, de az az Eugen Janovitz, akit keresnek, nem itt lakik, hanem valahol a Rákóczi úton, majd fogta magát, és feleségével, Poór Lilivel még az éjszaka Budapestre menekült. A saját neve mögé elbújó Janovics mintha magának a kötetnek a keretét adná: Zakariás az életút feltárását a „ki is volt ez a Janovics Jenő” kérdéssel indítja, a menekülésről szóló legenda pedig a szövegtest végére kerül. Mintha maga Janovics Jenő állna Janovics Jenő-álarcban a kötet elején és végén, és huncutul mosolyogna azokra, akik rá mernek kopogni. A bekopogás megtörtént, most már jöhetnek a többiek, akik majd annak rendje s módja szerint rátörnek erre a makacs figurára.

Zakariás Erzsébet: Janovics, creatorul Hollywood-ului transilvan / az erdélyi Hollywood megteremtője / the creator of the Transylvanian Hollywood.

Tracus Arte, 2014.





ZENEAKADÉMIA
KONCERTKÖZPONT

ZENEAKADEMIA.HU

ZENEAKADÉMIA
NAGYTEREM

THE KING'S CONSORT

HÄNDEL: MESSIÁS

LORNA ANDERSON (SZOPRÁN)
CATHERINE HOPPER (ALT)
JOSHUA ELLICOTT (TENOR)
DAVID WILSON-JOHNSON (BASSZUS)

VEZÉNYEL: ROBERT KING

2014.12.21.



reddot award 2014
winner



ZENEAKADÉMIA
ALAPÍTVÁ 1875

ERKEL

SZÍNHÁZ
THEATRE

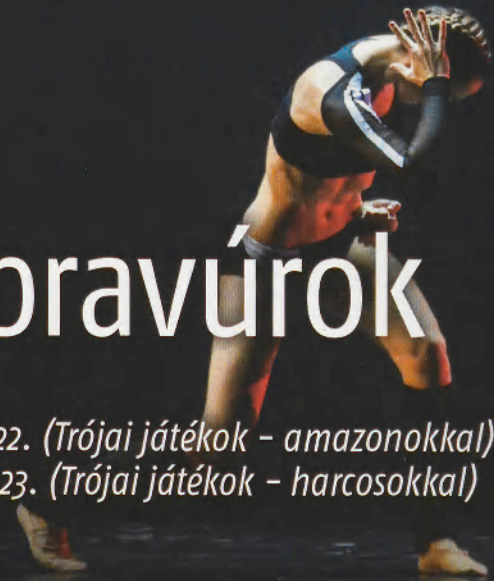


Balett-bravúrok

Erkel színház

2014. november 15., 19., 22. (Trójai játékok – amazonokkal)

2014. november 16., 20., 23. (Trójai játékok – harcosokkal)

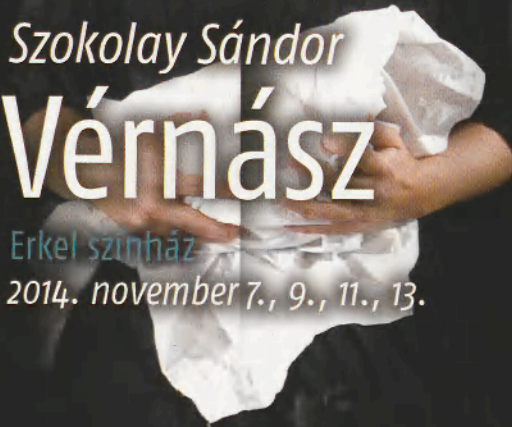


Szokolay Sándor

Vérnász

Erkel színház

2014. november 7., 9., 11., 13.



Richard Strauss

Az árnyék nélküli asszony

Operaház

2014. november 6., 9., 12., 15., 20.



OPERA

MAGYAR ÁLLAMI OPERAHÁZ
HUNGARIAN STATE OPERA

www.opera.hu | www.facebook.com/0perahaz