

SZÍNHÁZ



E föld befogad, avagy

Számodra hely

Robert Wilson: 1914

**IN MEMORIAM
Jurij Ljubimov**

**SZÍNHÁZTÖRTÉNET
Giorgio Strehler,
Jan Kott, Otomar Krejča**

**VILÁGSZÍNHÁZ
Graz, Párizs**

392 Ft

XLVII. évfolyam 12. szám

9 770039 813001



14012

nka
Nemzeti Kulturális Alap



ZENEAKADÉMIA
KONCERTKÖZPONT

BÉRLETEK 2015

ZENE
KARNYÚJTÁSNYIRA



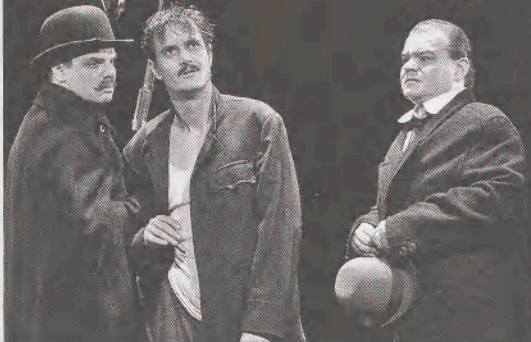
ZENEAKADEMIA.HU/BERLETEK



1914

(2. oldal)

Bob Wilson színháza
Lucie Jansch felvétele



(19. oldal)

KERESZTES TAMÁS
A végítélet napja
Schiller Kata felvétele



(30. oldal)

NÉGEREK
Bob Wilson Párizsban
Lucie Jansch felvétele

Magyar játékszín

2 Hermann Zoltán:
A százéves háború
– avagy a történelmi és
dialektikus mazochizmus
Jaroslav Hašek – Karl Kraus –
Marta Ljubková: 1914;
Kovács Márton – Mohácsi
testvérek: *E föld befogad,*
avagy Számodra hely

9 Marta Ljubková:
Az 1914 szövegének
születéséről

In memoriam

12 Koltai Tamás:
Fénysugár az éjszakában
Jurij Ljubimov (1917–2014)

Portré

19 Kővári Orsolya:
Csodálatos bábu
Keresztes Tamásról

Tánc

21 Szoboszlai Annamária:
A kortárs esztétika mellé

22 Komjáthy Zsuzsanna:
Diafilm a vetítőben

24 Kovács Natália:
Ready made és konszenzus

26 Szemessy Kinga:
Hogyanokról és miértekről
E/1 személyben

Világszínház

28 Jászay Tamás:
Anything goes
Bodó Viktor *Motel*-rendezése
Grazban

30 Csete Borbála:
Újítások és felújítások
Párizsi Őszi Fesztivál

Színháztörténet

33 A kör nem zárul be
Giorgio Strehler
Shakespeare-ről

37 Tíz kérdés Otomar Krejčához

40 Jan Kott:
A színház fontos dolog

Könyv

43 Tarján Tamás: D. B. K. J.
P. Müller Péter: *A magyar*
dráma az ezredfordulón

45 Rádai Andrea:
Két kötet, szünettel
Tarján Tamás: *Egy évad*
akvárium; Szünet nélkül

47 Katona Eszter:
Spanyol rövidszínházi darabok
Francisco Gutiérrez Carbajo
(szerk.): *Teatro breve actual*

A címlapon: Kocsis Pál az *E föld befogad, avagy Számodra hely* előadásában (Örkény Színház).
Schiller Kata felvétele

színház

MAGYAR SZÍNHÁZI TÁRSASÁG | ORSZÁGOS
SZÍNHÁZTÖRTÉNETI MÚZEUM ÉS INTÉZET

XLVII. évfolyam 12. szám
2014. december

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

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

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

www.szinhaz.net

TÁMOGATÓK:
Nemzeti Kulturális Alap



Magyar Színházi Portál
www.szinhaz.hu

Hermann Zoltán

A százéves háború

- AVAGY A TÖRTÉNELMI ÉS DIALEKTIKUS MAZUCHIZMUS

JAROSLAV HAŠEK - KARL KRAUS - MARTA LJUBKOVÁ: *1914. TÖRTÉNELMI REVÜ EGY RÉSZBEN*
 KOVÁCS MÁRTON - MOHÁCSI TESTVÉREK: *E FÖLD BEFOGAD, AVAGY SZÁMODRA HELY*

A z évfordulók a legritkább esetben mentesek a mazochista önbecsapásoktól. A történettudományi, irodalomtörténeti narratívák ritkán képesek elkerülni, hogy ne a „mi történt?” és a „miért történt?” új és még újabb hipotéziseit vonultassák el a szemünk előtt, mint egy díszszemlén; a színház – és az irodalom, mondom, *elvilég* – azonban képes arra, hogy egy ilyen tragikus centenáriummal, mint az első világháború kitörésének évfordulója, ne csak a száz évvel ezelőttire emlékezzen-emlékeztessen,

hanem az azóta eltelt száz évre is. Robert Wilson Víg-színházban bemutatott *1914-e* és a Mohácsi testvérek *E föld befogad*-ja nem vezeti félre a nézőt, nem okokat keres, hanem a következményekre kérdez rá. A Wilson-revü és Mohácsiék technikainak tűnő, de mély értelmű szerepcseréi egyszerűen azért vannak, hogy a „mi romlott el?”, a „milyen destruktív erők szabadultak el 1914-ben?”, a „miben vagyunk kénytelenek élni ma is?” kérdéseivel nyugtalanítsák a mai színházlátogatót.



Kétség nem fér hozzá, hogy az *E föld befogad az 1914* egyenes folytatása. Ma sem értjük pontosan, miért tört ki a „tizennégyes háború”. Értelmetlennek és logikátlanak tűnt már száz éve is, ahogy abszurd (tragiko-abszurd) a XX. század története is. Két figyelemre méltó jelenség azonban kíséri az első világháborút, amit ritkán szokás tudatosítani. Az egyik részben oka is a háborúnak: a klasszikus, XIX. századi politikai ideológiák a századfordulón a saját szélsőségeikkel kezdenek kokettálni, és a XX. században oly sokszor szemlesütve, félrenézve játsszák át nekik a kormányzást. A konzervatívok a szélsőjobb, a szociáldemokrácia a kommunista szélsőbalnak, a liberálisok a polgári radikálisoknak. Lényegében az egész XX. századi magyar történelem arról szól, hogyan kerül a hatalom az egyik szélsőség kezéből a másik szélsőségébe. Nemcsak a 1914-es hatalmi elitek nem tudták kezelni a háborúpárti szélsőségeikkel való konfliktusaikat – mint a történészek írják (most olvastam bele Bihari Péter új, 1914 – *A nagy háború száz éve* című könyvébe) –, de mintha, különösen Közép-Európában, az egykori Monarchia országaiban, nem tanult volna meg soha többé egyetlen politikai elit sem konfliktusokat kezelni – csak *elfojtani*. A másik kísérőjelenségre is ritkán figyelünk oda: arra, hogy az első világháború volt az első szisztematikusan dokumentált, mediatisált háború, a tömegmédiák korának első nagy háborúja. Haditudósítások, fotók, képeslapok, film- és hangfelvételek, albumok: magántörténetek felfoghatatlan mennyiségét termeli ki a „tizennégyes” háború, s ezek

a mikrotörténeti dokumentumok hol könnyen, hol nagyon nehezen illeszthetők a politikai ideológiák által diktált hatalmi elbeszélésekbe.

Vajon mit ért egy amerikai rendező Közép-Európa elmúlt száz évének történelméből? A lényegét. A szélsőségek létformáit: az optimizmus és a pesszimizmus attitűdjének megszemélyesítéseit, az Optimista és a Pesszimista bohóc alakját (Václav Postránecký és Vladimír Javorský) – az *optimista* színész mintha néhai Miklósy Gyuri bácsi reinkarnációja lenne, Wilsonnál még a véletlen is kísérteties –, a fekete-fehér kontrasztjaiban való gondolkodást; a fekete-fehér képiséget. Minden fekete és fehér, a díszlet, a jelmezek, spagetticsíkos öltönyök, a vetített hátterek (a prágai képeslap); minden fehér és fekete, mint az újságpapíron a betűk (az újságok, amelyek nem írnak semmiről 1914-ig, aztán boldog örömmel kezdik közvetíteni a háború személyesből propagandává züllesztett történeteit, a híreket a halál ezer formájáról, a bűnről, ami csak a háborúban nem bűn). Feketék és fehérek, mint a fotók vagy a pergő filmkockák, amelyekben nem lehet eldönteni, melyik az a szürke, amelyik már nem a fehérnek és még nem a feketének az árnyalata. Az külön izgalmas, hogy ez a szigorú, derékszögű vonalzókkal rajzolt geometria milyen jelentéstöbbletet kap a Vígszínház épületében, az egykor önmagát ünneplő Monarchia hamis gipszcsipkéi között.

A Wilson és a videoanimátorok által létrehozott látvány – a díszlet és a világításkonceptió Wilson munkája – mindent ennek az erős, kontrasztos képnek



1914
Eszenyi Enikő, Pavla Beretová, Jan Kolenik, Eva Salzmánová, Milan Stehlik



Jan Kolenik, Raduz Macha, Filip Rajmont, Jan Bidlaš,
Eva Salzmanová, Milan Stehlik

rendel alá. Ez is egy fajtája a mai magyar színházból hiányzó koncepcionális következetességnek. Elképesztően kevés elemből, parvánok frontális síkjaiból, fekete- és fehérrel festett arcokból, a színészek hol marionett-, hol árnyjátékszerű, esetlen mozgásából, hol a némafilmek másodpercenkénti tizenhat képkockás, szaggatott mozdulataiból állnak össze az előadás történetei. Mintha különben nem is történetek lennének, hanem lírai reflexiók, képi recitativókra felelő színészi áriák. Egyetlen nagy hasonlat a *háború* – és az utána következő első száz év – kezdetéről. Arról, hogy hogyan vagyunk képesek átélni a háborút, ha nem vagyunk ott, ha a hátsóországban vagyunk, vagy száz évvel később élünk. A mediatizált háborúnak éppen az a sajátossága, hogy közvetít a front és hátsóország között, fekete-fehér képekben, leszűkít, vagy tendenciózusan félreértelmez. Hamis képet hoz létre, s az emlékezetben ez a hamis kép marad meg. Nem is véletlen, hogy a halált megszemélyesítő, Liszt Ferencnek maszkírozott öreg színésznő, Soňa Červená operaénekes-díva kezében elvillanó magnéziumos vaku lesz a lövészárkok felett robbanó bombák metaforája, az pedig a régi társadalom familiáris hálózatainak szétszakadásáé, attól a pillanattól kezdve, ahogyan ez a gigászivá növvő vakufüst beúszik a nézők feje fölé. Döbbenetesen erős képek.

Wilson eltúlzott képi kontrasztjai nem egyszerűen a történelmi és ideológiai szélsőségeket, szélsőséges gon-

dolkodásmódot jelenítik meg, hanem a szélsőségektől mentes közösségi diskurzusok hiányát. A színek hiányát, néha a háttérre derített halotti kékeket és életteli vöröseket. Az előadás nem valamiféle absztrakt, avantgárd nyelven beszél nekünk, közép-európaiaknak erről a hiányról – bár az kétségkívül lemérhető belőle, milyen az a cseh–amerikai színházi nyelv, amelynek a tradícióiban erősebben van benne az avantgárd, mint a miénkben –, hanem éppen ellenkezőleg: ennek a geometrikus és *szuprematista* (ha már említik a darabban az orosz Malevicset!) absztrakciónak komoly tartalma is van: történetfilozófiai tartalma.

Azt hiszem, az első világháború – vagy a XX. század – történetét nem szabadna és talán nem is lehet máshogy, csak cseh nyelven megírni, és feltehetőleg csak úgy, ahogy Pavel Ouredník megírta 2001-ben, az *Europeana: A huszadik század rövid története* című történelmi esszéjében vagy Pavel Vilikovský *Az utolsó pompeji ló* visszataszítóan önigazoló narrátorának mondataiban. Szükszavúan és kemény szatíráként: így írná meg egy amerikai vagy egy közép-európai, akinek valami természeti csoda folytán nem ment el a józan esze. A cseh és a szlovák *Nemzeti Színházak* és a *Vígyszínház* budapesti produkciója, a darab prágai bemutatója és a tervezett linzi és müncheni változatok történetfilozófiai „projektje” tiszteleg a közép-európai normalitás maradékai előtt.

Németül csak bőbeszédűen lehetne megírni ezt a történelmet, mint Thomas Mann a háború ideológiai előzményeit, utólagosan, *A varázshegyben*, vagy mint a Jicínben született Karl Kraus félezer oldalas, kétszáz jelenetből álló, 1918-ban befejezett, ötfelvonásos tragé-

diájában, *Az emberiség végnapjaiban*, vagy a *Fackel (Fáklya)* című lapjának majdnem ezer lapszámában (1911-től lényegében egyedül írja). Kraus történetfilozófiai és zsurnaliszta krónikája végtelenen fenomenológikus és dokumentatív: mintha minden jelenetet, minden hírt rögzíteni szeretne, mert látja, hogy a háborúnak annyi arca van, ahány hétköznapi mondatba, gesztusba képes beépülni. Wilson és a szövegíró/librettista, Marta Ljubková Kraus nézőpontjából indulnak ki, de az előadás logikája Jaroslav Hašek *Svejkjének* észjárását követi. Svejk nem hülye, ahogy róla gondolnánk, Svejk maga a normalitás, mert nem tud a háborús lözúngok, az újságírói, propagandisztikus és tendenciózus csúsztatások vagy a háborúnak a józan ész érvényességét felfüggesztő világához alkalmazkodni. Svejk az utolsó közép-európai racionalista – Ouředník, Vilikovský, Capek és Hrabal hőseinek előképe –, aki minden őt érő, verbális és tetteles, ideológiai és hatalmi agresszió ellen egy történettel tiltakozik. Egy egyszerű történettel, amit akár Kraus is írhatott volna, egy X-ben lakó, Y nevű, Z foglalkozást űző kisemberről, aki élne a maga boldog vagy örömtelen életét, aki szeretne egyszerűen a maga által okozott tragikus minihübriszek áldozata lenni. Ehelyett áldozata lesz olyan világtörténelmi vétsé-

geknek, amelyekhez neki semmi köze. (Vagy csak nem veszi észre, hogy a kocsmában miket beszél.)

Svejk történetei mögött mindig ugyanaz az egy történet van. Kraus kétszáz jelenete mögött a kétszáz történet többszöröse. De csak rajtuk keresztül láthatjuk meg, hogy a „nagy háborúnak” ma sincs vége.

Sajátos jelenség, és Közép-Európának az 1914-ben tematizált befejezetlen tragédiájáról a legvilágosabban



FENT: Vladimír Javorský és Václav Postránecký
BALRA: Soňa Červená



Lucie Jansch felvételei

beszél az előadás-projekt nyelvisége. A német, cseh, szlovák és néha magyarul megszólaló színészek beszédét feliratozni kell. Bal szélén angolul, a rendező közvetítő nyelvvé vált anyanyelvén – hiszen fesztivál van, nem magyarok is ülnek a nézőtéren –, jobb szélén pedig magyarul. Ami magyarul hangzik el, ahhoz nincs felirat. De hát mi is volt ez a Közép-Európa száz éve? Németország és a Monarchia? Száz évvel ezelőtt sokan beszéltek még a másik nyelven, ma pedig feliratozni kell az 1914-et egy magyar színházban? És feltehetőleg a linzi és müncheni változatban majd a *Halál* által mondott német szöveget nem kell. Csak a többit. (Állítólag a harmadik budapesti előadáson elromlott a feliratozó gép, a közönség ezt egy darabig tűrte, majd többen bekiabáltak, hogy „Elromlott a felirat!”, meg hogy „Nem lehet érteni, miről van szó!”. És ez csak akkor zavar bennünket, ha elromlik a technika? Egyébként nem?) Hol a közös nyelv? Hol a dialógus, tudunk-e még 2014-ben a másik anyanyelvén megbeszélni dolgokat? Esetleg már a sajátunkon sem?

Ami a szélsőségek dominanciáját és a média diszfunkcionális működését illeti, végül is rá kell jönnünk, hogy az elmúlt száz év története a történelmi mazochizmus története. A szexuális perverzióként értett *mazochizmus* – és előszobája, a *szadizmus* – értelmében is, de a Freud által *morális mazochizmusnak* vagy a később, az osztrák-amerikai pszichoanalitikus, Reik



E föld befogad, avagy Számodra hely
Patkós Márton, Takács Nóra Diána, Kocsis Pál és
Némedi Árpád

Az előtérben: Vajda Milán, Bíró Kriszta és Némedi Árpád

által *szociális mazochizmusnak* nevezett fogalmak értelmében is (Theodor Reik: *Aus Leiden Freude – Masochismus und Gesellschaft*, 1940). Wilson figurái ezt a társadalmi mazochizmust jelenítik meg. Reik a legtöbbször az egyén és a közösség, az egyén és a hata-



lom mazochista viszonyáról beszél, ami a XX. századi Európában később sem ritka jelenség. A diktatúrák és általában az ideológiai szélsőségek által vezetett, háborús vagy háborús retorikát használó kormányzatok a velük való azonosulásra kényszerítik az egyént, s az egyén minél inkább aláveti, minél mélyebben alázza meg magát, minél vehemensebben csonkolja saját lelkiismeretét és a saját testét, annál „értékesebb” része lesz a hatalmi struktúrának. Sőt, igazából a testi (ön)büntetésétől való fenyegetettség által azonosul az egyén az őt büntető hatalommal, csak ez a viszony elégíti ki, csak így érzi magát a közösség részének. Reik tézise mintha egyébként is egy perverz szexuális viszony leírása lenne – de a XX. századi hatalmi diskurzusok sem véletlenül a szexuális perverzió metaforáiból építkeznek. (Reik különben hosszan tárgyalja, hogy a zsidó-keresztény vallásosság egyes formáiba – illetve ezek túlhajtásaiba –, a prófétai hagyománytól a mártírkultuszokon keresztül a kálvini szigorúsáig, kétségkívül bele van kódolva ez a „morális” mazochista attitűd.)

Az „erogén mazochizmus” történetét játszsa a fegyelmzett és a koreográfiához tökéletesen alkalmazkodó Eszenyi Enikő. Mintha Eszenyi maga akarta volna eljátszani a megalázott kurva szerepét. A Víg igazgatói pályázatának kontextusában ez üzenet is, ugyanaz, mint a *Mephisto* utolsó jelenetée: „Mit akarnak ezek tőlem, én csak egy színész vagyok?” A szexuális kínzás jelenetei a krausi és wilsoni kontextusban persze szociális természetűek is, a szexuális tárgyá tette test, a szexuális kielégülés és a fájdalom (gyilkosság) beteges összekapcsolása a háború női teste. Messze más szerepe van a katonaruhába bújtatott, férfiasított és a nemiségét elvesztett öreg testnek.

Más kérdés azonban, hogy a társadalom egészének működését lehet-e a *mazochisztikus* jelzővel körülírni. Reik szerint mindenképpen. Az 1914-es év tömegpszichózisát, a háború „ünneplését”, a kulturális másság tisztelete helyett megjelenő ultranacionalista gyűlölködést, a háború végén elszenvedett veszteségekben élvezettel tocsogó kudarcneurózisokat, a fájdalom retorikájában önazonosságra lelő mazochista revansizmust mi más jelzővel lehetne illetni? Ezek vagyunk. Eszenyi Enikő „magánszáma”, József Attila *Íme hát megleltem hazámat*-jának felmondása, egyértelmű üzenet a mai magyar nézőnek. Kicsit talán túl direkt is. Konzekvenssebb lenne egy másik vers Adynak *A halottak élén* című kötetéből, de ezen végül is semmi nem múlik.

József Attila verse Mohácsiék darabjához illene jobban. Ijesztő, mennyire egyforma a két darab. Mennyi a színtelenség (Mohácsiéknál a szürke és a barna, a föld színei dominálnak), milyen változatos formái vannak a hatalommal való beteges azonosulásnak, mennyire felcserélhetők a szerepek ebben a patológikus társadalmi hálózatban. Az *E föld befogad* – alcímében a retorikai mazochizmussá átalakuló Vörösmarty-idézet (és más, Petőfi- és Arany-idézetekkel) – folytatja az 1914 történetfilozófiáját. Mintha *Az emberiség végnapjai* 1941-es, kamenyec-podolszki színe következne: itt már nemcsak a hatalommal való azonosulás perverz kéjei jelennek meg. Mohácsiéknál lényegében mindegy, hogy a hatalomtól elszenvedett kínzás vagy az önkínzás okoz-e nagyobb örömet. A magyar történelemben

– és a közép-európaiban – 1941 már az az állapot, amelyben nincs hova visszavonulni, megszűnt a racionalitás és a normalitás. Švejk hiába poénkodna, mert már nincsenek történetek X városka Y nevű lakójáról. 1941-ben Kraus már nem írja a *Fáklyát*, és Reik már nem él Ausztriában. Ami 1914-ben elindult, vagyis a nemzeti mazochizmusok kormányzati erőre emelkedése, az nem más, mint az a hatalmi logika, ami 1941-re szükségszerűen „áthuzalozta” a közösségek hálót, szétválasztott és elpusztított családokat, szomszédságokat, kollegiális köröket – és a társadalmat a hatalomhoz való perverz viszonyok mentén strukturálta újra.



Schiller Kata felvétele

Varga Lili, Patkós Márton és Kerekes Éva

A Kovács Márton és a Mohácsi testvérek által írt, dokumentumokból, családtörténetekből montázsolt darab a Horthy-korszak perverz kórképeit sorolja. Milyen az a társadalom, amelyben minden kölcsönös emberi érzélem, közeledés, minden vállalt és választott identitás megszűnik, és hatóságilag csak a hatalomhoz való viszony szerinti kapcsolatrendszer engedélyezett?

Elementáris erejű jelenetei vannak a szöveggönyvének. (És nagyon nagy dolog, hogy mindkét előadás meri vállalni, hogy egyvégtében, szünet nélkül játszanak a színészek. A sokkoló kezdetektől a végéig nincs üresjárat, a nézőt sikerül folyamatos feszültségben tartani: saját családtörténeteinkkel vagy absztrakt értékrendünkkel szembesítenek a színpadi szituációk.) Kiemel-

kednek a sorból a belügyminiszter álmáról, a halál pillanatának lefotózásáról (a sötétben exponált kép és az utána a színpad felett lebegő magnéziumfüst – mint az 1914-ben – a halálba elszálló lélek metaforája) és a perverz motozási procedúráról (egy régi szerelmi kapcsolat ön maga patológikus ellentétévé válásáról) szóló jelenetek.

Az *E föld befogad* kivételes, ritkán látható színházi pillanatai azonban a színészi szerepcseréknek és a tragikus témában is benne rejlő ironiának, a nevetés felszabadító erejének köszönhetőek. (A nevetés itt nem blaszfemikus ahogy Mohácsiék *Képzelt betegjében* is láttuk, ez a fajta humor erősen foglalkoztathatja őket: a közönség nevetése itt is rituális, a gyásztól való megszabadulás önkéntelen gesztusa.)

Wilson 1914-e is szerepkörökre épít, de az egy-két ruhacsere, az állandó és jelentésses smink és frizura, a színészek testalkata és fizikuma szigorú keretek között tartja szerepváltásaikat. A színészek több szerepet játszanak, alapvetően azt, hogy az adott karakter, az Optimista és a Pessimista bohóc, a delnő, a hős, az öregember, a pechfőgel stb. hányféle történetkontextusba helyezhető át. Mohácsiéknál ez sokkal összetettebb. Már az első jelenet megadja a kódot a megmagyarázhatatlannak tűnő szerepcserék egész láncolatához. A cselédlány férfi, a belügyminiszter és az államtitkára – akik álmukban azt sem tudják, hogy önmagukkal azonosak-e, vagy a másikkal, esetleg Hitlerrel vagy Árpád „apánkkal” –; amikor látjuk, hogy a színész az egyik jelenetben zsidó családfőt, a másikkal perverz motozótisztat játszik, amikor a színésznő egyszer a KEOKH „munkatársa”, máskor meg egy katonatiszt rabszolgaként tartott szeretője, feltűnhet a szereposztás alaposan végiggondolt koncepciója: a magyar társadalom 1941-hez (és 1944-hez, az ötvenes évekhez és tovább) vezető szociál-pszichopatológája, a kényszerű, de osztársadalmivá váló mazochizmus és összes következményei. Nincs kivel azonosulni.

Mohácsiék ismét valami nagyon fontos dolgot mondanak – több jelenetben is mintha Reik 1940-es, *A mazochizmus és a társadalomjának* illusztrációját látnánk a színpadon, úgy, ahogyan 1941-ben megtörténik –, kár, hogy a kísérőzenében, a táncjelenetekben és a darab utolsó epizódjában mégis a holokauszt-témához rögzült, patetikus és melodramatikus regiszter köré szervezik az előadás szimbólumrendszerét. Biztos vagyok benne, hogy a hatalom perverz kétarcúságán való nevetés mélyebb jelentésrétegek felé mozgatja a nézőt, mint a melodráma. Ebben a hatalmi struktúrában – ne felejtjük, csak a hatalomnak van struktúrája, mert a kisközösségek, a család, a szolidaritás elemi szféráit, a civil kapcsolati hálókat a hatalom mind felszámolta – bárki kerülhet bármilyen szerepbe. Illetve bárki kerülhet bármelyik olyan szerepbe, amit eljátszani képes. Mohácsiék trükkje ismét a legsötétebb színész-pszichológia:

ki mit képes eljátszani? Érdeemes volna végiglemezni, hogy ez a jelenetről jelenetre változó perverz kombinatorika melyik színészből mit hoz elő. (Kíváncsi volnék, hogy a próbák során cserélődtek-e a színészek között a megírt szerepek.) A legnehezebb feladat most is Kerekes Évának, Kerekes Viktóriának, Gálffi Lászlónak, Gyabronka Józsefnek, Epres Attilának, Debreczeny Csabának és Némedi Árpádnak jut. Valószínűleg nem könnyű elviselni a megalázók és a megalázottak közötti szerepváltásokat. Mintha Kerekes Évát nem is látnánk a beteges hatalmat megszemélyesítő szerepben, egyik jelenetben sem. Mintha képtelen volna ilyesmit játszani. Ha egy pillanatra elfelejtjük a súlyos témát, a színészi játék önmagában is megrendítő. Ebben van az előadás felszabadító hatása: megértjük a hatalmi mazochizmus dialektikáját. A melodráma csak büntudatot okoz, de a büntudat és a bocsánatkérés a mai nézőnek már kevés.

Nem azért nehéz feladat ezeket a szerepváltásokat eljátszani, az áldozattal azonosuló gyilkos és a gyilkossal azonosuló áldozat, a gyilkos által eljátszott áldozat és a gyilkost játszó áldozat típusait felismerni, mert kivesztek az életünkől. Ellenkezőleg. Egyáltalán nem vesztek ki. Így szerveződik át az életünk, ők szervezik át az életünket. A hatalom perverziója az, hogy az áldozatai nem rombolják, hanem építik a rendszerét. Felismerjük őket, mert ennek a szociális mazochizmusnak, a megalázkodásban gyönyört keresőknek külön gesztuskészletük van: bármit mondanak, a testük egyértelműen beszél. Azért nehéz feladat Mohácsiék színészenek lenni, mert ép lélekkel ezt a szadista-mazochista gesztusvilágot még játszani is veszélyes. A színészi játék alig megfogható és szinte tudattalan gesztusai mutatják meg – az, ahogyan Gálffi vagy Kerekes Éva tud (vagy nem tud) gyilkost és áldozatot játszani –, hogyan maradjunk távol a szociális mazochizmus szerepeitől. A szöveg, a jelmez, a színpadi térbe bejátszott zene él, de ehhez képest másodlagos.

Wilson és Mohácsiék ugyanazt mutatják meg a nézőnek. Wilson a tömegmédia ábécéjével, Mohácsiék a közvetlen, intim színházi jelenletben. Wilson hibátlanul, Mohácsiék sok hibával, de a három kiemelkedő jelenetben sokkal sötétebben és igazi katarzissal. Ha eddig nem ismertük volna fel, most láthatjuk, hol vagyunk. (Miért csak mi vagyunk itt? A többiek miért gyógyulnak ki belőle?)

A százéves háborúnak csak epizódjai játszódnak a frontokon és a deportálóvagonokban. Maga a háború 1914 óta a hátszágban zajlik, a bénult tömegek és az agresszív, a szélsőségekkel közösséget vállaló vagy nyíltan szélsőséges politikai elitiek között. Csak ritkán veszszük észre, csak ritkán és titokban merünk nevetni ezen a mazochista világon. De otthon vagy a színházban még merünk. *Például* a Vígben és az Örkényben, este héttől negyed tízig.

Az 1914 szövegének születéséről

Karl Kraus (1874–1936), a magával ragadó költő, féltelmes kritikus és nagy hatású szónok *Az emberiség végnapjai*¹ című művének előszavát az alábbiakkal kezdi: „Annak a drámának a színpadra alkalmazása, melynek a terjedelme a földi időmérték szerint mintegy tíz estét venne igénybe, valamiféle marsbéli színházaknak szánt feladat.” A többrészes regény, amelyet Jaroslav Hašek (1883–1923) Švejkéről, a derék katonáról írt,² szintén több száz oldalt tesz ki, miközben szerzője valójában be sem tudta fejezni. A fentiek dacára a színházi alkotók újra és újra megpróbálják birtokukba venni Kraust – művéből kiválogatják például azokat az emészthető részeket, amelyeket bolygónkon is el lehet játszani. Hašek művéhez pedig a színház már a húszas években hozzányúl – az igencsak laza szerkezetű, a maga módján történetek láncolatából álló mű az előkép epikai jellegére való tekintet nélkül kerül színpadra. *Az emberiség végnapjait* a harmincas években fordították le cseh nyelvre (akkor *Az emberiség utolsó napjai* címmel Jan Münzer ültette át, fordítása 1933-ban látott napvilágot), az új cseh változatot pedig Hanuš Karlach alkotta meg évezredünk elején. Kraus művének hatósugarát a mi hazai kontextusunkban távolról sem lehetett összemérni a leghíresebb satirikus regényével, amelyet más és más módokon ugyan, de minden nemzedék magáévá tesz, s amely a művészetek világán túl a hétköznapi életben is visszhangzik. Az egyik oldalon intellektualizmust találunk, a másikon plebejus lelkiületet; az egyikben a kávéházat, a másikon a kocsmát – s a két könyv kapcsán még számtalan ellentét, ellentmondást vagy eltérő kiindulópontot mutathatnánk ki, de van köztük egy összekötő kapocs: a hasonló témához fűződő művészi tanúságtétel ereje.

[...]

Úgy tűnik, az 1914-es év most erőteljesebb színekben jelenik meg, talán azért is, mert a XX. század második felében leginkább a következő háborúra néztünk vissza újra és újra, hiszen borzalmainak tanúi (és a háború hősei) közül sokan mindmáig köztünk vannak. A csehek ma felfokozott érzelmi erővel néznek szembe az első világháború utáni történelmükkel, s mintha éppen most gondolnánk sokkal gyakrabban a nagy háború áldozatainak emlékműveire, amelyek nálunk szinte minden faluban megtalálhatók – s nemcsak az évforduló, hanem az általános értelemben is analóg helyzet miatt: száz év

Marta Ljubková írása a prágai Nemzeti Színház műsorfüzetében

vel ezelőtt kezdődött meg Európa térképének az átrajzolása, azé az Európáé, amelyet ma a nemzetek feletti Európai Unióban igyekszünk összekapcsolni.

AZ ELŐADÁS LINZI KRITIKÁIBÓL

Wilson zseniális összművészeti alkotást teremt: célzottan kiválasztott szövegrészekkel, a borzalmak már-már derús és vidor megközelítésével, játékos felhanggal és művi, például a gázháborút is stilizáló, de nem ábrázoló képekkel. A comicsokból merít ihletet a figurák megrajzolásához, amelyek épp úgy Wilhelm Busch valamelyik könyvéből is előugorhattak volna. A hírneves Kraus-féle kettős, a Pessimista és az Optimista úgy ágál, mint hajdan a két slapstick-ikon, Laurel és Hardy. A tizenegy tagú együttes úgy adja elő a mozgás koreográfiáját, mintha akkor jönne létre, amikor a képek mozogni tanultak: bizonytalan körvonalakkal, legömbölyítetlenül, eltűzött gesztusokkal és mimikával.

Silvia Nagl,

Oberösterreichische Nachrichten, 2014. szeptember 1.

Robert Wilsont vajon mi érdekli mindebből? Ki tudja. Lehet, hogy minden. A kezdet kezdetét Soňa Červená³ és Aleš Březina⁴ ötlete jelentette: egy évszám, amely ideiglenes címből végleges címmé változott – és két fenomenális mű. Egy olyan alkatú művész számára, mint Wilson, ez egy készen kapott kiindulópont. Tekintettel arra, hogy a szó milyen szerepet játszik Wilson rendezéseiben, világos volt, hogy a jövőbeni „librettónak” nem pusztán a „történet elmondására” irányuló igyekezeten, hanem valami máson kell alapulnia – megjegyzendő egyébként, hogy a két könyv egyike se redukálható valamiféle egyszerű sztorira, bárhogy buzgólkodnánk is ezen. Az irodalmi anyag feldolgozását a jeles német és osztrák

¹ Eredeti és teljes címén: *Die letzte Tage der Menschheit: Tragödie in fünf Akten mit Vorspiel und Epilog (Az emberiség végnapjai: Tragédia öt felvonásban előszóval és epilógussal)*, 1922.

² A mű eredeti címe: *Osudý dobrého vojáka Švejka za sv tové války. (Švejk. Egy derék katona kalandjai a világháborúban)*, 1921–1923.

³ Soňa Červená nemzetközi viszonylatban is az elmúlt évtizedek legkiválóbb, mára legendássá lett opera-énekesnői között tartják számon; kora legkiválóbb operaházaival és karmestereivel állt rendkívüli eredményeket hozó munkakapcsolatban. Énekesnői pályája befejezése után markáns és emlékezetes színészi szereplések sorával tett ismételt tanúbizonyságot kivételes képességeiről.

⁴ Aleš Březina napjaink kiemelkedő, széles körben elismert cseh zeneszerzői közé tartozik, számos műfajban alkot. Jelentős színpadi művek és filmek kísérőzenéje fűződik a nevéhez.

dramaturg, Wolfgang Wiens vette kézbe, aki hosszú évek óta Wilson munkatársa volt, s aki a szöveg első vázlatának megírásához Kraus művét, pontosabban annak néhány vonulatát vette alapul. Wiens azonban sajnos váratlanul megbetegedett és meghalt, Kraus pedig elárvult – és a mi földi időnk könnyörtelenül rohant előre.

Az újraolvasásnak köszönhetően mindkét alkotás különös, szinte hallucinogén módon kezdett eggyé válni. Úgy tűnt, hogy a Hašek által teremtett alak minden to-

Az 1914-et, amelyet a prágai Nemzeti Színháznak alkotott, az ellentétek éltetik. Az árokból jókedvű cirkuszi zene pattakzik, miközben fenn a színpadon háborút játszanak. Gyakorlatilag minden fekete-fehér-szürkébe van burkolva, a figurák ollóval kivágott árnyképekhez hasonlítanak – csak itt-ott villan elő pontszerűen egy izzóvörös arc vagy egy zöld könyök. A kivételesen egyszerű színészekről és színésznőkről (egyébként a technikától is) Wilson hihetetlen pontosságot követelt. Szinte minden figurához sajátos, csak rá jellemző testbeszéd tartozik.

V. P., *Kronen Zeitung*, 2014. szeptember 1.

vábbi nélkül otthonosan mozoghat Kraus színpadi világában, amelyet elkényeztetett bécsiek, szenzációhajhász újságírók, eldurvult tisztek és minden hájjal megkent hivatalnokok népesítenek be, de a tönkretett katonák, megálázott utcanők és egyedül maradt anyák sem hiányoznak belőle. A nyelv mintha ugyanaz volna: a plebejus hangvételt jellemző – helyenként már cinikusnak tűnő – irodalmiatlan nyersség, a hivatali bikkfanyelv és a német nyelv népies változata itt és ott is könnyen fellelhető, s egyfajta oszcilláció alakul ki közöttük. Végül is Kraus és Hašek egyugyanazon korban élt, s nagyon is lehetséges, hogy korukat hasonlóképpen érzékelték. A *Švejk* hazai értelmezései, a színvonalatlan felfogás, mely szerint a mű „nyugalmat kíván,⁵ és melengetett lábakat”, a csupán néhány hangütéshez és megjelenítéshez kapcsolódó szokásos sztereotípiák arra készítettek bennünket, hogy a *Švejk* afféle „*Švejk nélküli*” változatát hozzuk létre. Feloldjuk Karl Kraus világában, de megőrizzük az érzést, amelyet életre kelt bennünk.

A szöveg struktúrájának kialakításakor volt még valami, ami alapvető jelentőséggel bírt. Ha felidézzük a művet, láthatjuk, hogy a *Švejk*. *Egy derék katona kalandjai*-ban egyetlen igazi harci helyzetet sem találunk. A *Švejk*-ben, ebben a háborús regényben a cselekményt elsősorban az adja, hogy valaki továbbmegy valahová, s közben beszél. Hašek a véget nem érő vonulást és a szavakkal feloldott unalmat tette meg kulcsfontosságú elemmé. Mintha a fegyverek tüze, ez a rettenetes, pusztító elem éppen a kétségbeesett banalításban verne visszhangot, sokszorosan felerősödve és hevesebbé válva. A mi darabunkban, az 1914-ben egyetlenegy lövés csattan el a színpadon, ostobán és fölöslegesen. A valóságos háborút: azt,

hogy milyen erővel tombolt, soha, még csak távolról sem utánozzuk. És pont erről volt szó: az utánzás elkerüléséről. Arról, hogy egy merőben új világot alkossunk magunknak.

[...]

A szöveg központi tengelyét az Optimista és a Pessimista párosa alakította ki; ők kalauzolják a nézőt a cselekmény során; időtlen típusok, alkatuk miatt azonban szomorú módon egy bizonyos időhöz láncoltan léteznek. Ők az alapvető állásfoglalások kifejezői, és könnyű elképzelnünk, hogy melyikük vezeti el az emberiséget a következő háborúba. S lehet, hogy aztán egy továbbbiba...

Kraus és Hašek is típusokkal dolgozik, s e tekintetben Wilson pszichológia nélküli poétikája rendkívül közel áll hozzájuk. Švejknek nincs semmiféle pszichológiája, nem fejlődik. Ennélfogva a mi, a kiválasztott színészek számától korlátozott világunkban elegendő volt az alakok elementáris tipológiája, amely nélkül nehéz megidézni a háború időszakát. Tisztek, gyalogosok, orvosok, nők, s olyan nők is, akik fokozatosan prostituálttá válnak át. Az életet látjuk, ahogy a közösségi színtereken megnyilvánul, egyetlen pillanattól eltekintve, melyben annak vagyunk tanúi, hogy a háború miként avatkozik be egy konkrét család életébe.

Kraustól Wilson mindenekelőtt az Optimista és a Pessimista cinikus vitáit és néhány tablót vesz át: újságárosokat üvöltő címszavakkal, a kaszinóban idejüket mulató katonákat, tiszteket, akik mohó bujasággal rohanják meg az éppoly mohó és buja felszolgálónőket. Hašektól az elgárgyult hadigépezet zagyaságát, az orvost, a toborzást és a kórházat kérte kölcsön a rendező, aki az egyes összegyűjtött motívumokat a színpadi esztétika erejével kapcsolja szorosán egymáshoz. Mind a *Švejk*, mind a *Végnapok* inkább alkot anyaggyűjteményt, semmint tömör elbeszélést vagy éppen drámát, és Wilson Hašek hús-vér valóságát keveri Kraus hideg és gonosz elemzésével.

Ami mindebben a meglepő: az a fajta esztéticizmus, amelyet Wilson itt kiél, a maga riktón sminkelt lemurjaival, túlkarikírozott jelmezeivel, Otto Dixre emlékeztető groteszk zabálásaival, egyszínű, az egész teret betöltő falaival, stilizált házikóival és enteriőrjeivel, ahelyett, hogy távolságot teremtené, lidércnyomásként fúrja be magát a néző koponyájába.

Egbert Tholl, *Süddeutsche Zeitung*,
2014. szeptember 2.

A jelmezekkel kezdődő és a színész szóbeli megnyilvánulásaival végződő stilizáltság nem ad könnyen forgatható kulcsot az alakok megfejtéséhez, ugyanakkor azonban végtelen számú értelmezési lehetőségnek nyit utat. Vajon egy férfit követünk-e nyomon attól a pillanattól kezdve, amikor újságot vásárol az utcán, addig a pillanatig, amikor félholtan hazatér a harcterről, vagy pedig sorsok tucatjaiba pillantottunk-e bele egy korlátozott időintervallumban?

⁵ Utalás a Csehországban gyakran idézett, sokszor tévesen Švejknek tulajdonított, a söriváshoz, sörözéshez kapcsolódó híres kijelentésre: „Ez [ti. a sör] nyugalmat kíván!” („To chce klid!”)

Wilson Kraus módszerét adaptálta: nagyszámú rövid jelenetben valós és fiktív figurákat, gyakran névtelen katonákat léptet fel, és mintegy a militarizmus durva nyelvén elhangzó hazug frázisok mögött leleplezi a háború embertelenségét. Ennek során kivételesen hatásos képeket alkot, amelyek – csakúgy, mint a színpadi zene – hol Federico Fellini filmjeire, hol árnyjátékokra vagy bábszínházra emlékeztetnek. A tizenkét tagú együttes, többnyire csukaszürke jelmezekben, rikító fehérségűre, bajzószerűre sminkelt arccal, hol slapstick módra, hol filmes lassítással, spártai egyszerűségű színpadképben jeleníti meg a rettegés abszurdul komikus panoptikumát.

Andreas Hutter, *Neues Volksblatt*, 2014. szeptember 1.

A szöveg mindkét lehetőséget felkínálja: a prologusban bemutatkozó alakok életének konkrét metszeteként is olvasható, de úgy is, mint töredékes históriák végtelen panoptikuma – ez utóbbi pedig ismét olyan princípium, amelyet Krausnál és Hašeknél is fellelhetünk. Egyetlenegy figura halad át úgy az egész cselekményen, hogy minden körülmények között van kedve vidáman bólogatni, akár Hašek, akár Kraus szövegére támaszkodik. Ez az alak lehet akár Svejks is – mindenképpen egy derék katonáról van szó.

S mindennek fölött ott van a „wilsoni” Idő: időtlen szereplő, önmaga megteremtője. Valaki, aki mindent tud, a különböző történepektől függetlenül létezik, s csupán pillanatokra mutatkozik meg: amikor – a maga módján – beteljesedik. Legerőteljesebben akkor nyilvánul meg, amikor a valósággal találkozik: mi más a fénykép, mint a megállított idő? Maga az idő ölt testet az anyagban: azért jön, hogy felkínálja az adott pillanat megragadásának lehetőségét. Az emberiség azonban sajnálatos módon képtelen okulni.

[...]

A gazdag irodalmi anyagot tehát elsődlegesen azoknak a színészeknek a csapata szelídítette meg, akikkel együtt akartunk dolgozni, és annak tudata, hogy nem egy konkrét történetet akarunk előadni belőle, hanem a szabad értelmezéseket lehetővé tevő mozaikot megalakítani. Az a cselekménystruktúra, amely a színrevitel előkészületeinek első szakaszában kiindulópontként szolgált, az észrevétlenül változó világ egyszerű alapelveire épült, miközben ez a világ négy év alatt teljesen drámai módon megváltozott. Ezt az átváltozást akartuk megjeleníteni a különböző fázisokkal, ugyanazon momentum ismétlődő változataival, úgy, hogy a szóban forgó momentumok sosem lesznek egyformák. Robert Wilson magáévá tette ezt az alapelvet, és abban a pillanatban, amikor az egyes szituációk még világosabban körvonalazódtak, még pontosabban álltak előttünk, a jelenetek egymásutániságára építve hozzáállott a konkrét képek megalkotásához.

Ezután újabb szakasz következett: az anyag, a replikák előkészítése a színészek számára. Robert Wilson rendkívül szabadon bánik a szöveggel – nem hagyja, hogy

megkösse a kezét. Egyúttal azonban maradéktalanul bízik a librettó szerzőjében, abban, amit a szerző felkínál neki: sosem kérdőjelezi meg, „jól megírt” jelenettel van-e dolga, s az hangzik-e el benne, aminek meg kell szólalnia. Nem a szöveg dramaturgiáját ítéli meg, hanem csak a hatást, amelyet az egész összességében kelt. Paradox módon az ilyen mértékű szabadság idézi elő a legnagyobb kétségeket: ebben a szakaszban a rendező ott hagyja a pácban a szerzőt, segítsen magán, ahogy tud.

Az utolsó, legigényesebb fázist az összes alkotóelem „összerakása” jelenti, és a szöveg szempontjából résen kell lenni és jól fel kell készülni: aki képtelen arra, hogy szemtől szemben a sokkal hatásosabb elemekkel – kivált a zenével és a fényvel – megvédelmezze a szavait, annak balszerencséje van. Az elsődleges struktúrájának nagyon szilárd lábakon kell állnia, hogy ne roskadjon össze, ugyanakkor azonban szükség esetén oldallépést is kell tennie, gyakran a saját érdekében.

[...]

Így hát azok, akik az 1914-ben kizárólag a *Svejks. Egy derék katona kalandjai a világháborúban* dramatizált változatát fogják keresni, csalódní fognak. Csalódás vár azokra is, akik *Az emberiség végnapjait* jönnek el megnézni. Akik viszont azt szeretnék látni, hogyan szemléli Wilson az akkori s egyúttal a mai világot, s milyen jelentős befolyást gyakorolt a szemléletmódjára e két közép-európai lángelme, azok az 1914-ben önmagukra vonatkozólag is találhatnak valamit...

FORDÍTOTTA ÉS A JEGYZETEKET ÍRTA: G. KOVÁCS LÁSZLÓ

AZ ELŐADÁS LINZI KRITIKÁIT FORDÍTOTTA: SZÁNTÓ JUDIT

ÉLET ÉS IRODALOM  **MINDEN PÉNTEKEN!**
IRODALMI ÉS POLITIKAI HETILAP

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

Koltai Tamás

Fénysugár az éjszakában

JURIJ LJUBIMOV (1917–2014)

A rendszerváltás előtt, a hetvenes évek közepén, amikor még vetítettek a tévében szovjet filmeket, a *Nappalok és éjszakák* című Konsztantyin Sziponov-regény 1944-es, Alekszandr Sztolper rendezte filmadaptációjában a magyar tévézők láthatnak egy ifjú színészt, aki Maszlennikov szerepét játszotta. Bizonyára kevesen tudták, hogy a karcsú fiatalember – Jurij Petrovics Ljubimov – azonos a moszkvai Taganka téren működő Drámai és Komédia Színház megalapítójával, főrendezőjével, a színház egyik „nehéz emberével”, akinek szenvedélyes ellenségei voltak, bármelyik rendezéséhez még nehezebb volt jegyet kapni, mint a többi korabeli moszkvai színház előadá-

rijében mint Mozart. Mindez anélkül történt, hogy különösképpen fölhívta volna magára a figyelmet. A fordulat 1963-ban következik be, amikor a Vahtangov Színház stúdiójának növendékei az ő rendezésében színre viszik Brecht *A szecsuanai jólélek* című drámáját. Itt kezdődik Jurij Ljubimov második élete.

Egy interjúban mondta erről tíz évvel később: „Különféle nehézségek után, mint például az iskolai vezetőség Brecht-ellenes akadékoskodása, saját járatlanságom Brecht színpadi világában (hiszen ekkor még egyetlen darabját sem láttam színpadon), megszületett *A szecsuanai jólélek*, amely ötven előadást ért el, és számomra a színházvezetői kinevezést hozta.”

1964-ben a peremkerületi Taganka téren, egy 1917-ig (Ljubimov születési évéig) börtön céljaira szolgáló épületben megalakult a legfiatalabb moszkvai színház. Aztán létrejött benne a Ljubimov-életmű.

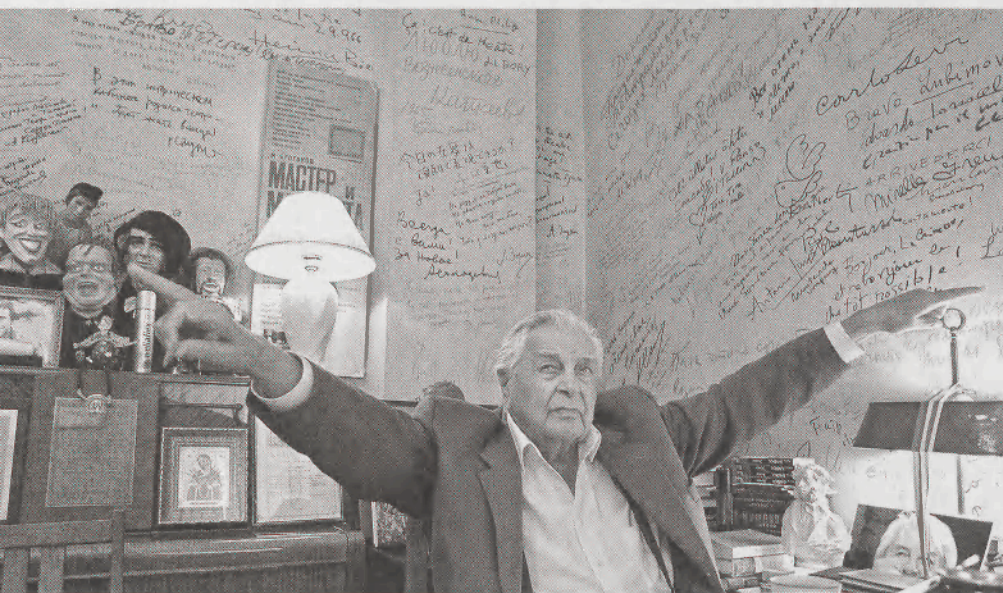
Ha Ljubimov életútjában van meglepő, akkor színészi és rendezői pályájának szétválása mindenképpen az; az egymásmellettséggel helyett az egymásutániság. Az előbbire, a színész-rendezőre, aki mindkét minőségében kiemelkedő, az orosz-szovjet színház kimeríthetetlen névsort kínál. A legnagyobb rendezők – Sztanyiszlavszkij, Mejerhold, Vahtangov, Tairov, Ohlopkov, Livanov, Zavadszkij – színészként indultak, Tovsztonogov is mint gyermekszínész kezdte pályáját tizenhat éves korában. Szinte mindannyian a színpadon váltak híressé, és legtöbbjük rendezőként sem mondott búcsút a színészi hivatásnak. Erre utalva a színpadi szerepléstől színházvezetőként tartózkodó Ljubimovban egyesek az elégedetlen (noha kitüntetett) színészt szerették volna látni, aki színpadi sikerelenségéért az úgynevezett rendezői színházzal igyekszik kárpótolni magát.

A föltételezés első fele helytálló. Tőle magától tudjuk rendezői eltökéltségének indítékait: „Az elégedetlenség vett rá a rendezésre. Mint színész előre láttam, hogy a rendezői elképzelés hová vezet, és ez megfosztott minden spontaneitástól. Sok bajom volt a rendezőkkel. A színház általában véve idegesített. Viszo-

saira, s hazai népszerűsége és nemzetközi renoméja túlszárnyalta az orosz-szovjet rendezőiskola más „leszármazottainak” hírnevét.

És aki a világszínház egyik meghatározó egyéniségeként kilencvenhét évesen hunyt el.

Ljubimovot negyvenhat éves koráig csupán úgy ismerték, mint a moszkvai Vahtangov Színház megbecsült, de nem túlságosan híres színészét, akiért – bár megkapta az Érdemes Művész kitüntetést – legfőképp lelkesült bakfisok rajongtak. A jó megjelenésű fiatalember sokféle szerepet játszott, jeleskedett hősi és szerelmesként, volt Oleg Kosevoj *Az Ifjú Gárdában* és Benedek a *Sok hűhó semmiért*-ben, Tyatyin a *Jegor Bulicsovban*, és füllépett Puskin *Mozart és Salie-*





Viszockij a Pugacsovban (Taganka)

lyogtam a festett színpadképektől, a trükköktől, a maszktól. Véleményem szerint nincs kifejezőbb, változatosabb a természetes emberi arcnál. Nem voltam képes elfogadni, amit eddig a színházban láttam, ez tett rendezővé. Meggyőződésem, hogy a művészetben az új mindig az előző esztétika tagadásából születik. Ez összetett dolog: az új mindig fölszívja magába azt,

Tíz nap, amely megrengette a világot (Taganka)



ami a korábbi időszakokban felgyülemlett.”

Ezt az indulatos hitvallást, amelyet rosszhiszeműen úgy is érthetnénk, hogy Ljubimovnak elege volt a *kapott* instrukciókból, és most már maga is instruálni akart, az orosz-szovjet színháztörténet többszörösen igazolja. Ismert tény, hogy Ljubimov Brecht-stúdióelőadása, szembefordulása a Vahtangov Színházzal és önálló színházalapítása csupán a hagyományt folytatja. Mejerhold ugyanígy szembefordult mesterével, Sztanyiszlavszkijjal, és megalakította a Művész Színház Első Stúdióját. Vahtangov két évvel később hasonlóképpen hozta létre az úgynevezett Harmadik Stúdiót; vizsgaelőadásának, Gozzi *Turandot hercegnőjének* pedig akkora sikere volt, hogy saját színházat kapott. Negy-

venkét év múlva a róla elnevezett színházban ugyanez ismétlődik meg, a lázadót Jurij Ljubimovnak hívják.

A lázadók, miközben szembefordulnak az előzőkkel, beépítik munkájukba azok eredményeit. Így érthető, miért függött a Taganka téri színház előcsarnokának falán négy, kemény kontúrokkal fölvázolt tusrajz: Sztanyiszlavszkijé, Mejerholdé, Vahtangové és Brechté.

Sztanyiszlavszkijtól a színészi munka tiszteletét tanulta meg Ljubimov. Mejerholdtól a test kifejezőerejét és az előadás látványelemeinek egyenrangúvá tételét. Vahtangovtól az antinaturalizmust és a groteszket. Brechtől a politikusságot.



A Mester és Margarita (Taganka)

A Ljubimov tanulmányozására vállalkozónak a hetvenes–nyolcvanas években szerencséje volt: egy hónapon belül kevés kivételtől eltekintve összes jelentős rendezését láthatta. Az orosz-szovjet színház repertoárdarabjai köztudottan hosszú, esetenként (több) évtizedes szériákat futottak. Ljubimov színháztörténete szinkronban kínálta magát, készségesen arra, hogy az időben kiterítve tárja föl az évek változásait, a pályakép alakulását, páratlan lehetőséget kínálva az elemzésre. Hosszú ideig mégsem igen írtak Ljubimovról összefoglaló tanulmányt. Nehéz volt elemezni. Kilógott a kategóriákból, nem kínált kényelmes skatulyákat a közös stílusjegyeket szorgalmasan gyűjtögetőknek. Bár előadásaira tévedhetetlenül rá lehetett ismereni, néhány alapvonáson kívül mindegyik élesen különbözött a másiktól.

Programnyilatkozatát mindenesetre eligazítónak tekinthettük: „A gondolatot a szó fejezi ki, de a test is. A színház nem vakok számára készül. A színház nemcsak hallható, de látható művészet is. Engem annak a lehetősége vonz, hogy megtaláljam a darabhoz nemcsak a gondolati, de a tisztán színházi, nézői utat is.”

Ljubimovnál a látvány főszereplő. Ennélfogva a díszlettervező is. A Taganka téri színházban nincs függöny, és a díszlet sohasem kelti föl a valóság illúzióját. A rendező kedvelt díszlettervezője, David Borovszkij legtöbbször alkalmat talál arra, hogy megmutassa a meztelen színpadot. Ez kétségtelenül brechti vonás. Ha másképp nem megy, Ljubimov csellel rombolja szét a naturalista illúziót, mint a Fjodor Abramov elbeszéléseiből készült *Falovak* című adaptációban, amelynek nézője (látszólag fölöslegesen) csak a realista módon bedíszlevezett színpadon keresztül lépdelve foglalhatja el helyét a nézőtérben.

Ljubimov színpadán nincs két egyforma térképészes. Hiába szerepel fényfüggöny a *Tíz nap, amely megrengette a világot* című John Reed-dramatizálásban és

Borisz Vasziljev *A hajnalok itt csendesek* című regényének adaptációjában is, amott tisztán jelenetelválasztó-funkcionális, míg itt lírai-dramaturgiai föladatot kap. *A hajnalok itt csendesek*-hez hét deszkalapot tervezett Borovszkij, amelyek az erdő fáiból változnak át a mártírsorsú katonalányok ravatalaivá. Jeszenyin *Pugacsov*-poémájában a deszka valószínűtlenül meredek színpaddá magasodik; a vastag láncokkal összekötözött, mezítlábas szereplőknek – a címszereplő magától értetődően Viszockij – minden fizikai erejükre szükségük van, hogy megvessék rajta a talpukat. *A Hamlet*-ban (természetesen újra Viszockij) egy vastag fonálból durván összecsomózott és gömbcsukdóra függesztett függöny maga is főszerephez jut: önálló mozgásával, a szó szoros értelmében elsőpró lendületével mintha a szereplők helyett cselekvő magasabb történelmi erők hatalmát testesítené meg. *A Barátom, hidd el...* című Puskin-montázsban nem függöny, hanem két fölülről vezérelt „dodzsem-léghajó” – hintó és postakocsi – kocsizik keresztül-kasul a színpadon, hogy a színészek szólófürtszerűen rájuk akaszkodva, a levegőben kiáltásuk világáig a lelkesült verssorokat. *A Szabadság-szobor bőre alatt* című Jevtusenko-összeállítás a zenekari árokba és a vasfüggöny előtti lépényi térre szervez mozgalmas játékot, nem feledkezve meg arról a lehetőségről, ami a vasfüggöny megdöntésének akusztikai hatásából fakad. A győzelem napjának harmincadik évfordulójára készült Baklanov-darabban, melynek címe *Tessék bekapcsolni a biztonsági öveket*, a szereplők a nézők sorából lépnek a színpadra – egy repülőgép belsejébe –, hogy a rendező háborús múltjukkal szembesítse mai magatartásukat.



Ljubimovnál minden mozog. A szereplőket egy lázas, izgatott kor belső energiái feszítik, fiatal izmaik ruganyosságával vetik magukat a játékba. Mozdulataikat erő és lendület hevíti. Viszockij Galileije reggeli torna közben, fején állva mondja el monológját (fél évtizeddel Peter Brook trapézon függeszkedő Hermiája előtt), Hamletként pedig egy atlétaalkat összeroppanásáról tudósít a kor súlya alatt. A bágyadt érzelmesség ismeretlen fogalom a Taganka téri színházban. De nem a költészet. *A hajnalok itt csendesek*, Ljubimov egyik emblemikus előadása, póztalanul és megrendülten állít emléket az áldozatoknak.

Klasszikusrendezései gyakran fölborzolja a kedélyeket. Hiányzik belőlük a kötelező tisztelet. Ljubimov nem kedveli a történelmi kulisszákat, a maszkot az arcokon és a lelkeken. Színészei parókák és ragasztott szakállak helyett saját civil vonásaikat viselik. Brecht *Galileijében* vörös nyakkendő s pionírok énekelik a jelenetek közötti verseket, és egyikük az előadás kezdetén csúzlival lövi ki a világitást. A *Tartuffe*-öt politikai pamfletként adják elő, keretjátékban utalva a darab korabeli betiltására és engedélyezésére. A *Hamlet* pulóveres szereplői lezser tartásukkal és szövegmondásukkal kétséget sem hagynak afelől, hogy mai darabot játszanak. Ezek az előadások nem törekszenek a művek teljes gazdagságának kibontására. Ljubimov olyan színdaraboknak látja őket, amelyek egy-két motívumához aktuális gondolatokat társít.

Fesztelen viszonya a klasszikusokhoz fölhatalmazza, hogy kortársként bánjon velük. Osztrovszkij három színművéből szabott össze egyetlen előadásra valót, *Jutalomjáték* címmel. „Mégiscsak kár, hogy nem lehet

néhai Puskin úr asztalához leülni, és beszélgetni soha már” – énekelik Bulat Okudzsva versét a farmernadrágos, gitáros szereplők, Alekszandr Szergejevicsnek szólítva a költőt a róla szóló műsorban. Ljubimov dramatizálásai sem regényillusztrációk: Gorkij művét, *Az anyát* vagy Csernisevszkij *Mit tegyünk?* című könyvét csupán fölhasználja önálló színpadi kompozíciójához. A *Tíz nap...* cirkuszos, pantomimes, görögützes buffonádájához, a Voznyeszenszkij-est teátrális hatásokkal fölfokozott verseihez a világitás és a színpadtechnika gazdag variációi éppúgy hozzátartoznak, mint a legtöbb Ljubimov-rendezéshez. Ez az a pont, amikor a gyengébb idegzetűek elérkezettnek látják az időt, hogy kimondják a vádat: íme, a rendezői színház, amely másodlagos szerepet szán a színésznek.

Igaz-e a vád? Ő maga látszólag alátámasztja egy interjúban: „A rendezőről és a színészről nem lehet úgy beszélni, mint egyenrangú alkotó művészekről. A rendező elképzeli és megvalósítja az előadást, a színésznek interpretáló szerep jut. Szó sincs itt semmilyen lealacsonyító megkülönböztetésről. Ulanova is a tolmács szerepét játszotta, amikor eltáncolta a koreográfus megrajzolta lépéseket. De a mozdulatokat a maga utolérhetetlenül gazdag érzelmeivel és szuggesztivitásával töltötte meg.”

A nyilatkozat kérdéses, de a produkciók megcáfolják, még ha a néző láthatta is, hogy a rendező néha ott ül előadás alatt a hátsó sorok valamelyikében, és zöld-piros-fehér színű elemlámpájának fölillantásával közmegegyezéssel morzejeleket küld színészeinek a színpadra. Ljubimov rendezéseiben

Tartuffe (Taganka)



a színész személyiségének teljes intenzitásával van jelen. Igaz, ez a jelenlét nem azonos a szerepben való tökéletes föloldódással, a sztanyiszlavsziji átélést esetenként a brechti elidegenítés kontrollálja. De aki látta *A hajnalok itt csöndesek* katonalányainak teljes sorsoikat föltáró történetét vagy a *Falovak* parasztasszonyait, amint padlót sűrölve, magányra kárhoztatva, egy élet terhét a vállukon viselve halottaikkal beszélgetnek, az aligha hiheti komolyan, hogy Ljubimov marionettként bánik a színésszel. A *Falovak* egyszerűségével, halk lírájával, a színpadi masinéria tökéletes kikapcsolásával meglepte és elcsöndesítette azokat is, akik elkönnyvelték az attrakciók mesterének.

Ljubimov kétségkívül autonóm, sőt autokrata egyéniség volt, nem tűrt meg maga mellett más rendezőt. Amikor a *Cseresznyéskert* színpadra állítására meghívta Anatolij Efroszt, aki nem kevésbé erős egyéniség, az elkészült előadást annyira idegennek találta, hogy igyekezett minél kevesebbszer műsorra tűzni. Mégsem volt diktátor, mint azok, akik úgy értelmezik a rendezői színházat, hogy nem rendelkezvén kellő ismerettel a darabról és a színészeiről, felületes elképzeléseiket a próbán hatalmi szóval érvényesítik. Ilyen idézőjeles rendezői színház ott van, ahol még az olvasópróba előtt kitűzik a bemutató napját, és percnyi pontossággal meg is tartják, ha törik, ha szakad. Ljubimov gyakran fél évig próbált, egy évadban legföljebb két bemutatót tartott, és ha úgy találta, hogy az előadás nem készült el, elhalasztotta a premiert. Tehette: ha évekig nem játszottak volna új darabot, a régi-ekhez akkor is csak az érdeklődők töredéke juthatott volna be.

Lehet-e „rendezői színház” az, amelyben a színész tökéletesen birtokában van mestersége fortélyainak, csaknem minden este föllép (egyszer főszerepben, máskor epizódban), egyformán jól bánik hangjával és testével, több hangszeren játszik, és mindezeket a képességeit naponta bizonyíthatja? Lehet-e „rendezői színház”, amelyben dolgozni életformát jelent, és a színész úgy érezheti, hogy aktív részese a társadalom életének?

A hetvenes évek közepén átépítették a Tagankát. Az új színpad fenékfala üvegből készült, hogy egy függöny elhúzásakor a néző előadás alatt kilásson a moszkvai forgalomra. Annak idején Ljubimov első tagankai rendezése, *A szecsuanai jólélek* úgy kezdődött, hogy egy pulóveres, gitáros fiú a színpad elejére jött, és azt mondta, olyan színházat kell keresni, amely az élet utcájára nyílik. A program, amely tartalmában addig is megvalósult, a *Három nővérben* jelképe lett Ljubimov színházának. „Moszkva! Moszkva!”, kiáltotta Irina, és a nézők láthatták a várost, ahová a legkisebb Prozorov lány annyira vágyakozott. És amelyben – mellesleg – benne éltek.

Ljubimov többször rendezett Magyarországon, s a Taganka három előadását, a *Tíz nap, amely megrengette a világot* címűt, a *Hajnalokat* és a *Hamletet* elhozta vendégszerepelni. Akadt, aki azt állította, hogy az utóbbinak nálunk, a puha diktatúrában kisebb hatása volt, mint Moszkvában. (A forma inkább hatott, mint a tartalom.) Valójában a történelem koszos-barna függőnye, amely elsöpörte a szereplőket, és eltakarta a mö-



Garas Dezső és Kern András a *Bűn és bűnhődésben* (Vígshínpad)

götte besúgásra szakosodott vagy törrel bujkáló leskelődőket – az emberformák és a gyilkoló szerszámok egyaránt kitéremkedtek az anyag mögül –, nagyon is kifejezte a magyarországi „létező szocializmus” amorf, gusztustalan, megfoghatatlan, de megkerülhetetlen viszonyait. Föl lehetett vetni, hogy Viszockij Hamletje nem a kemény falba, hanem a puha függönybe verte a fejét – nem kockáztatta, hogy betörjön –, de ez a szisztéma lényegét fejezte ki. Csak aki mindennel – önmagával is – radikálisan leszámolt, kockáztatta, hogy fejjel megy a falnak; aki ellenállt ugyan, de megpróbált túlélni, az az olykor megkerülhető, de az útjába akadókát kiszámíthatatlanul eltakarító *sarfüggőny*vel hadakozott.

Négy magyarországi rendezése egytől egyig fölkarvaró, esztétikailag és politikailag egyaránt provokatív esemény volt, a maga módján egyik sem maradt következmények nélkül. „A *Bűn és bűnhődés* az utóbbi évek legnagyobb kihívása magyar színpadon, egyaránt próbára teszi a színészt és a nézőt – irtam a Dosztojevskij-adaptáció vígshínpadi bemutatója után. – Ljubimov nem adja alább a »változtasd meg életed« rilkei parancsánál, és kérdései alól nem lehet kibújni.” Az eszme nevében elkövetett gyilkosság (népirtás) gondolatát helyezte a centrumba. Az általa „bűnbölcsonék” nevezett fémtelnő-szoba, illetve a korrodált fémlemezekből álló három alagút – Borovszkij díszlete – fölött mementóként mindvégig ott függött a meggyilkolt uzsorásnő vérbe fagyott bábu-holtteste. A Lukács György által eszme-embernek nevezett Raszkolnyikov pedig mint tett-ember, azaz gyilkos jelent meg, aki a kivételesekkel szemben közönségeseknek, tetűknek nevezett emberek közé bennünket, nézőket is besorolt. Kísérlet alanyai voltunk, és ez a kísérlet arról szólt, hogy az előadás végére hajlandóak vagyunk-e a szibériai gyencekkel együtt virtuálisan magunk is



Udvaros Dorottya és Véghvári Tamás a Cserében
(szolnoki Szigligeti Színház)

meqlncselni Raszkolnyikovot, azaz megbüntetni a bűnt. Ezt a kérdést Ljubimov a szó szoros értelmében éles fénybe állította: vakító, vallató sugárnyalábokat villantott a szemünkbe, és időnként számon kérően fölkapcsolta a nézőtéri világítást, ami akkoriban (1978) korántsem volt mindennapos rendezői eszköz.

Egy évvel később szelidebben, de hasonló gondolati józansággal vezette elő a szolnoki színházban – a légkör még a Nemzetibe főrendezőnek szerződött előző igazgató, Székely Gábor szellemét idézte, de ez már Kerényi Imre második évadának eleje volt – Jurij Trifonov *Csere* című regényének darabváltozatát, amely a kortárs szovjet hétköznapok kilátástalanságával szembesített. Az összehordott bútorok között – mint holmi ösztársadalmi társbérletben – kicsinyességek, árulások és reménytelenségek halmazát megjelenítő cselekmény kontrasztjaként a színpadon villódzó tévékészülék – csak hangot hallottunk, képet nem láttunk – mindvégig a jégtánc felhőtlenül hazug idilljének világát közvetítette. (Egyébként Vitray Tamás hangján, hogy a valóságot is bekapcsolhassuk.)

A Székely Gábor és Zsámbéki Gábor vezette Nemzeti Színházban Ljubimov Brecht *Háromgarasos operájá*t rendezte a szenzáció, az aktualitás és a művészi tökély csúcsteljesítményeként (1982). Borovszkij díszlete ebben az esetben egy londoni háromemeletes busz volt, amely a Soho, a Taganka tér és a berlini Schiffbauerdamm (itt áll a Berliner Ensemble) között a Hevesi Sándor téren robbant le. Ebben a sziporkázó produkcióban az értékvesztett, ideologikus, képmutató és embertelen társadalom került terítékre – még azt is meg merte csinálni, hogy egyértelműen utalt a lengyelországi politikai válságra –, szédítő szellemi és szakmai színvonalon, kegyetlen éleslátással, szatirikusan és szórakoztatóan. A három koldusfinálé mind-egyikében igen-igen öreg, szárnalmas, összeaszalódott

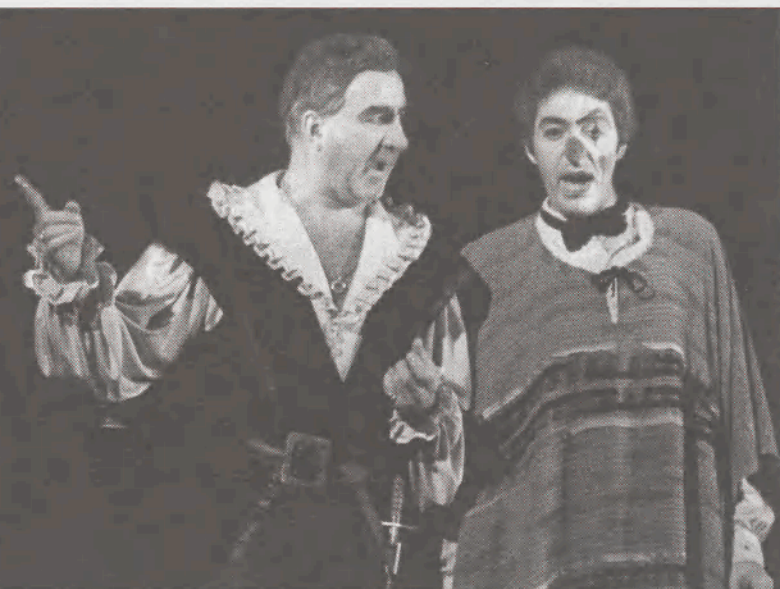
civil emberek – ahogy Bicska Maxi mondja: „az igazi szegények” – totyogtak a színpadra siralmas szatyrokkal, és a brechti pofátlanul provokatív, intellektuálisan cinikus songok ellenpontjaként bibliai idézeteket rebegtek el. A harmadik fináléban a Hegyi beszédből. Azt a részt, hogy akik látnak, nem látják, akik hallanak, nem hallják, és akiknek érteniük kellene, nem értik, ami körülöttük történik. Ebben az egyben tévedett. A politikai hatalom pontosan értette, s mivel Ljubimovhoz nem nyúlhatott, acélos mancsával és ideológiai lakájainak készséges aláfestő zenéjével – egyikük érdeme szerint ma is úszik a jelenlegi Nemzeti Színház farvizén – még ugyanabban az évadban eltakarította Székely és Zsámbéki



Gelley Kornél és Garas Dezső a Háromgarasos operában
(Nemzeti Színház)

Nemzetijét, s vele együtt természetesen a kirobbanóan sikeres *Háromgarasos operát*. (Lásd a további analógiát a mostani Nemzeti Színházzal.)

A *Háromgarasos* évében rendezte meg Ljubimov az Erkel Színházban Mozart *Don Giovanni*ját, amely mér-



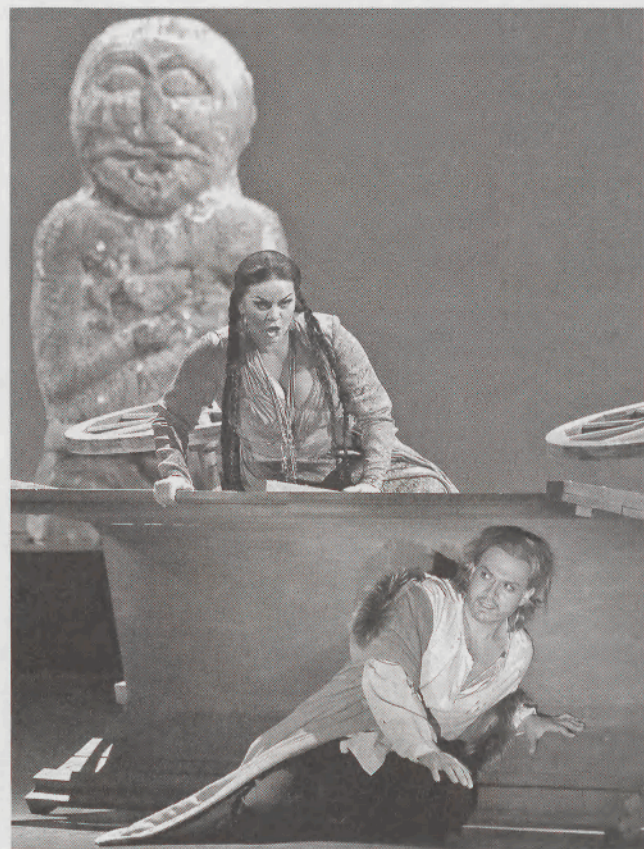
Melis György és Polgár László a Don Giovanniban
(Erkel Színház)

földkő (lehetett volna) a magyar operajátszás történetében. Fodor Géza így írt az előadásról: „Jurij Ljubimov rendezése messze maga mögött hagyta a '20-as évektől a '60-as évekig érvényes, de már lezárult, folytathatatlan előadási hagyományt, és radikálisan szakított annak alapvetően romantikus értékvilágával, amely egyfelől a magát a társadalmon kívül helyező, kétségtelenül grandiózus főhős glorifikálásában, másfelől a normál emberi világ degradálásában fejeződik ki. Ljubimov a maga *Bűn és bűnhődés*-rendezésének folytatásaként rendezte meg az operát, egyfelől alapmotívumává téve, hogy *nem szabad embert ölni*, hogy nincs az a nagyság, ami feljogosítana a gyilkosságra és az átlagélet meggyalázására, másfelől rehabilitálva a normál emberi világ méltóságát és bensőséges szépségét. A rendezés szabatos színházi jelrendszerrel, kristálytiszta és következetesen végiggondolt formanyelvel teljes komplexitásában tudta ábrázolni az opera nagy belső konfliktusát, a történelmi, sőt *antropológiai veszteségnek* és egy új humanitásnak azt az összemérhetetlenségét és mégis felszabadító szükségszerűségét, amit a lovagkor letűnte és a polgári világ kibontakozása jelent – röviden: helyreállította a mozarti ábrázolás arányait.” A produkció ennek ellenére (vagy tán épp ezért) kiérdemelte a provinciális tiltakozást, illetve botrányt abban a hazai kulturális közegben, amelyben az operajátszás még a színjátszásnál is elmaradottabb nézői és szakmai recepcióval s az ennek megfelelő gyakorlattal küszködik. Ezáltal választ is kaptunk arra a nyitott kérdésre, amelyre a *Bűn és bűnhődés* után utaltam: „A jövő majd eldönti, hogy elég fiatal-e a magyar színház ahhoz, hogy tartósan meg- és föl- rázza Ljubimov vihart keltő megjelenése és lázas erejű Dosztojevszkij-rendezése.”

A válasz nemleges. A Ljubimov nevű világitótorony nemigen tudott utat mutatni nekünk, túl sötét hozzá a mi színházi világunk. S talán az egész világ is az. Rendezői életművének hátterében mindvégig ott sötétlett a diktatúra, amely se lenyelni, se kiköpni nem

tudta. Pizskálni tudták, betiltani nem, képtelenek voltak fogást találni rajta. A nyolcvanas évek elején külföldre ment, egy *Times*-ban megjelent nyilatkozata miatt megfosztották állampolgárságától. Később visszakapta, s házassága révén magyar állampolgár is lett. Visszament a Tagankába, tovább dolgozott, sokat rendezett külföldön, főleg operákat. Az új évezred elején moszkvai színházával elhozta a Petőfi Csarnokba a Peter Weiss *Marat/Sade*-jából készült varieté-esztrád-cirkuszi revüt, amelyben nem hazudtolta meg magát, de nem is tudott olyan átütő erővel reagálni a látványlag összeomlott diktatúrára, ahogy korábban, amikor még virágjában volt. (Ő maga és a diktatúra.) Néhány éve a társulata fellázadt ellene – változnak az idők és az emberek –, de életereje és munkabírása nem csökkent, szinte az utolsó pillanatig rendezett. Átvilágította az elmúlt fél századot. *Fénykorában* azzal az indulattal és szenvedéllyel, amely csak a legnagyobb művészek sajátja.

Vele kapcsolatban írta Fodor Géza, hogy „a történetileg megalapozott és az orosz kultúra nagyjai által intenzíven megélt világnézet alapvetően moralista,



Igor herceg (Bolsoj, 2013)

amin azt értem, hogy tartalmazza a *feltétlen hitet* olyan elemi és egyetemes emberi értékekben: erkölcsi szokásokban, normákban, pozitív tartalmú érzelmekben és készségekben, amelyeket nem lehet feladni, amelyek semmiféle okoskodással nem lehet kérdésessé tenni és érvényteleníteni”.

Ez Jurij Petrovics Ljubimov művészi öröksége.

A cikkhez felhasználtam korábbi írásaimat. (K. T.)

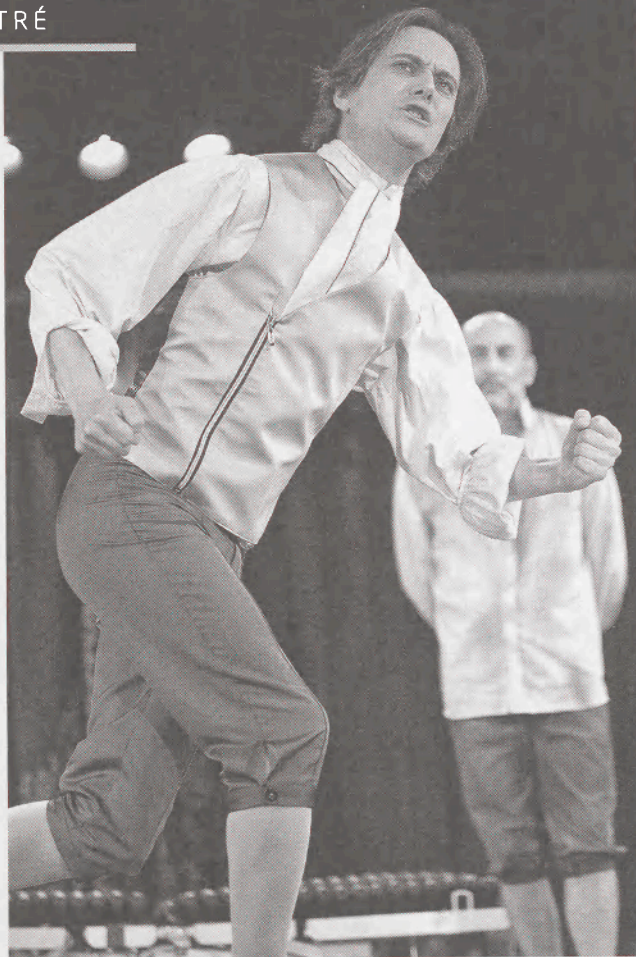
Kővári Orsolya

Csodálatos bábu

KERESZTES TAMÁSRÓL

A nyamvadt – ezt a megjelölést olvashattuk a *Puntilla úr és szolgája, Matti* színlapján, 2004-ben, a Katona József Színházban, a pályakezdő Keresztes Tamás nevével átellenben. Mozgáskorlátozottat, leginkább valamiféle előrehaladott csípőficamosnak diagnosztizálható figurát adott, de a magától értetődően kínálkozó naturalista-kisrealista aprómunka helyett – akkor még azt hihettük, a brechti anyagtól ihletve – az előadás többi szereplőjéhez képest más dimenzióban mozdult meg. Úgy hatott, mintha jelenléte digitális mozgásrögzítés eredménye lenne, valami hús-vér alapból kreált, egészében mégis fantázia rajzolta szülemény. Nem tehetséges epizodistaként került befogadásra, hanem nagy színházi leleményként, minthogy a színházban kizárólag a színház határain átlendülő pillanatok érdekesek. Nem véletlen, hogy Keresztes Bodó Viktor gondozásában kapja első komoly, és talán máig legtesthezállobb feladatát, Josef K.-t Kafka *A per* című művének alapos átíratában („*Ledarálnakeltűntem*”). De nem kevésbé emlékezetes *A nagy Sganarelle és Tsa* (Don Juan) nyitányaként elővezetett zenebohóci szenzáció. Bodó rendezői attitűdjében épp a határok feszegetése igazán figyelemre méltó. Innen vonzalma a filmes megoldásokhoz, ezen belül is az olyan filmes alkotókhoz, akik meg a film határait feszegetik.

A nagy színészek többsége jelenlétének ereje révén, ennek az analizálhatatlan és a néző azonosulását rögvest kiváltó adottságnak köszönhetően válik képessé a határátlépésre. Keresztes rendkívülisége a zeneiségből fakad. Ez a zeneiség minden mozdulatát, minden szavát átítatja, és az első pillanattól elemeli színpadi lényét. Egyetlen komikus mozdulatsor elegendő számára a legmélyebb tragikum előhívására. Más szóval bír a chaplini erővel: a szomorúság, a szenvedés, a nyomorúság mozdulatai nyomán a néző vidámságává konvertálódik, de a nevetés nem a derű, hanem a félelem és a gyötrelmek reflexe. Egész valója sugározza az élet otromba túlerejével szembeni totális kiszolgáltatottságot. Azonnal rokonszenvet ébreszt maga iránt. Gondoljunk a *Koccanás* román vendégmunkására, az *Illaberek* repülőre szálló segédmunkására vagy különösen *A végítélet napja* állomásfőnökére.



Amadeus (Kulka Jánossal)

A valami előtti állapotot, a kisember reménytelen ellenállásának kálváriáját követhetjük végig Josef K. rémálomszerű történetében, míg Keresztes másik, igencsak rá illő szerepében (*Lucky – Godot-ra várva*) a valami után létállapotának látomása jelenik meg. Beckett abszurdja látszólag könnyedén színre vihető, valójában a legnehezebb darabok egyike. Minden és mindenki szimbolikus benne, lényegében helyzetkomikumok és bohóctréfák láncolatában tárul elénk a megváltoztathatatlanság, a tehetetlenség végállapota. A színészek feladata az üresség, a semmi átéreztetése. Keresztes színészetének, még inkább színészi alkatának alapvető jellegzetessége épp az elidegenítés képessége, mely ugyancsak bámulatos mozgáskultúrája hozadéka, és mely esetében nem feltétlenül igényel abszurd alapanyagot. Játéka nem megtestesíti Luckyt, hanem tárgyiasítja, a szolgálta alakja így nem emberi lény, inkább tetszés szerint mozgatótt gépezet hatását kelti, mely kontroll alatt áll, „gombnyomásra” engedelmessé válik – idézzük csak fel a mechanikus megbízhatósággal és kiszámíthatósággal ismételt mozdulatsorokat. Ennél érzékletesebben aligha lehet megjeleníteni a kozmikus kiszolgáltatottságot és a világ degenerálódását (mely utóbbit Lucky nagymonológja hivatott kifejezni).

És bármilyen abszurd, épp elidegenítő képessége, a meg nem testesítés teszi világszámmá Pinokkió-alakítását. Az életet kapott fabábu Keresztes előadásában nem artistamutatvány és nem kisfiú. Nem senki és nem valaki. A színész maga a marionett, Diderot szavaival élve: „csodálatos bábu”.

A *vadkacsában* Gregers Werle alakja ugyancsak szimbolikusan értelmezendő. Életszerűtlen világjobbító esz-

mék valószerűtlen papírkatonája. Mindenkor óriási hiba Sztanyiszlavszkijból megoldani. Keresztes itt is absztrahál, Gregerse nem korrekt jellemrajzot kap, inkább minden monómánia gyilkos természetének megtestesülése. Nem egyéníthető – ettől hátborzongató.

Az *Amadeus* Mozartjában meg sem próbál az utókor értékítéletéből táplálkozva zsenit játszani. Gyerek zeneszerzője az, ami. Gyerek. A drámaíró mozgatja sorról sorra.

Más minőségben van jelen azonban például a *Cigányok*ban, ahol pont Dani hús-vérsége adja a masszív alapot, mozgatása pedig gazdag fűszerezés, lényegében akrobatikus burleszk. És megint más minőség, igen ritka érték effektként való hasznosíthatósága, amit részint testalkata, részint az a képesség ihlet, hogy moz-



„Ledarálnakeltűntem”

kívánczó fizimiska. Nem véletlen, hogy vásznon előszeretettel alkalmazzák jelentéktelennek tűnő, perverz-gyanús, rögeszmés, de minimum bogaras figuraként. Bodzsár Márknál, az *Isteni műszak*ban samuráj karddal hadonászó mentősofőr, nem „előbb cselekszik, utóbb gondolkodik” karakter, hanem sem előbb, sem utóbb nem gondolkodó, aki estéről estére kéjesen vágyakozik a halálangyal pozíciójára. Bagota Béla diplomafilmjének (*Tiszta kézzel*) gyöngyöző homlokú, tisztaságmániás, gyilkos tisztítószergyűnökében Patrick Süskind tökéletes illatot kutató hősének szenvedélye sejlik fel, helyenként karkai hangulatfoszlányokkal eltartva.

Keresztes több mint színházi trouvaille.

Letűnt műfajok ösztönszintű művelője. Artista. Fregoli. Gégmester. Zenész és zeneileg felfogható. Egy évszázaddal ezelőtt alighanem némafilmsztár.



Godot-ra várva

gása drámává szerkeszti a legegyszerűbb emberi cselekvéseket; erős hatás érhető el vele. Itt leginkább Bozsik Yvette előadásaira gondolok, főként a *Lány, kertben* egyes képeire és persze Bodó-rendezések momentumaira. Megjegyzendő, nemcsak testét, arcát is virtuóz mód mozgatja, mimikája maszkyszerű, mintha változó ábrázata újabb és újabb maszkot öltene. Ez különösen filmes megjelenésének kölcsönöz izgalmas, groteszk elrajzolságot. Sonnenfeld *Addams Family*jébe

Pinokkió (Haumann Péterrel)



Schiller Kata felvételei

Kutszegi Csaba *Műkedvelők forradalma* című vitaindítója a szeptemberi számban jelent meg. Októberben Péter Márta és Turbuly Lilla hozzászólását közöltük. Az alábbiakban további négy vitairat következnek.

Szoboszlai Annamária

A kortárs esztétika mellé

„...a művészi produktum létrehozói és befogadói között kezd eltűnni a különbség, pontosabban fogalmazva: határozott igény jelentkezik a különbség eltüntetésére” – írja Kutszegi Csaba. Valóban, olyan, több oldalról gerjesztett és gerjedő folyamatnak lehetünk tanúi, melyet – ha pillanatnyi szellemi lustaságunkból eredően nem akarunk egészen Platónig meg a fent idézett írásban is pedzegetett valóság/látszatvalóság témakörnek a gyökeréig ásni – az avantgárd egyes irányzataiban könnyedén detektálhatunk. Alapprobléma a *szabadság* és az *egyenlőség* fogalmainak immár jó pár évszázada tartó félreértelmezése. Az isteni rend, törvény kötöttségeitől szabaduló alkotó akarat nehezen látja be, milyen súlyos következményekkel jár az elgondolás, mely szerint „mindenki művész” (egyenlőség), illetve hogy „a művész bármit megtehet” (szabadság). (Hova lesz így a *testvériség*?)

Megjegyzem: tagadhatatlanul üdvös, hogy manapság a művészet – művészetterápia, pszichoterápia vagy épp kontakttánc-tréning formájában – (elméletileg) bárki épülését szolgálhatja, ellenben kellemetlen, sőt kifejezetten káros, ha a magukat kúráló tevékenységüket művészetnek nevezik, s hogy önkúrálásuk – egyes pénz- és díjosztó kuratóriumok támogató munkájából kifolyólag – mintaképpé válik eljövendő generációk számára is. Az érték relativizálódik, megszűnik, és nevetség tárgya lesz mind az esztétikai, mind a morális mérce. Ahol minden relatív, ott óhatatlanul felüti a fejét a *hazugság*. Ennélfogva ne is várjuk, hogy szülessenek „értelmes és érvényes gondolatmenetek arról, hogy léteznek-e szabályok a művészetben, megfogalmazhatók-e ma esztétikai megfontolások a hatás mindenhatóságával szemben” [idézet az említett cikkből – A szerk.], mert a trendbe való illeszkedés vágya az elismertséggel – és ezen át a pénzzel – karöltve könyörtelenül diktálja a divatot, a divatos témának megfelelő divatos technikát vagy technikátlanságot, előadót és előadásmódot, s az ezzel kapcsolatos szakmai/kritikai megnyilvánulások zömét. S ha az így fölállt zavaros, relatív látszattrendet valaki kifogásolni meri, az rögtön gyanús, vagy legalábbis maradi, konzervatív a hazug művészet szekerelőinak szemében.

Mi áll ma a művészet képét igazságában és valóságában manipulálók szolgálatára? Egyrészt a *konceptionalitás*, s ezzel összefüggésben a fölsőbbrendűnek vélt intellektus. Másrészt a *kísérleti*, a *provokatív* jelzők, s oly-

kor bizony az *improvizáció*. S mindezek felett nem árt, ha reflektorfényben rózsáll a fenék... Egyetlen meztelen – lehetőleg férfi- – fenék elegendő ahhoz, hogy alkotója felruházódjon a vágyott kortárs jelzőkkel. Amennyiben a koreográfus prűdebb, vagy fizikaiságában szofisztikáltabb, úgy a több percen keresztül folytatott, ájulásig tartó ziháló légzés is megteszi. Íme, előttünk a szabadságot, egyenlőséget hirdető, (rég) művészi mércéket megtagadó (új) művészi mérce jegyében fogant kortárs klisé.

Hogy a fenti várakozásnak, a Kutszegi Csaba által említett követhetetlen változások nyomában kullogó teóriának elébe próbáljak szaladni, álljon itt egy sza-

A csend szigetei



Dusa Gábor felvétele

bad gondolat (nem *gondolatkísérlet!*), ha úgy tetszik, a morális esztétika csírája arról, hogy mi és hogyan képvisel művészi értéket, s mi nem. Két előadás képét idézem az elfogulatlanok remélt olvasó szemei elé.

Hód Adrienn *Pirkad*-jában négy táncos, két nő és két férfi húzza-vonja egymást. A lemeztelenített test hol kifejezetten hétköznapi, „civil”, hol valamivel művészi(bb) látványt nyújt hosszan, végestelen hosszan a légzés, a test, a bőr súrlódásának gépiesen monoton hangjára. Hód Adrienn bevallása szerint táncalkotóként az improvizációból indul ki, noha nem titok, hogy aztán a kész előadásokban javarészt már előre lefektetett mozdulatpanelekkal dolgoznak a táncosok, vagyis a kész produkció tekintetében csak igen óva-

Komjáthy Zsuzsanna

Diafilm a vetítőben

tosan beszélhetünk improvizációról. Amit látunk, az több hónapnyi próbafo-lyamat s a közben folyó szerkesztői munka eredménye. Juhász Zsolt *A csend szigetei* című koreográfiájában csupán egy férfi és egy nő táncos van a színpadon. Zenei montázsra, ruhában dolgozik a test, s mutatja a mozdulat, a gesztus a férfi-nő közösségének, a világ pólusosságának honnan hova s mivé fejlődését. A koreográfus késszé alkotja magát a táncot, ebbe a kész gúnyába bújik a táncos előadásról előadásra (de talán mondanivaló sem kell, hogy nincs két egyforma előadás). A nézés szempontjából úgy tűnhet, mellékes, milyen munkamódszert választ az alkotó, a néző úgyis ott, akkor látja a darabot, amikor jegyet vált rá, nincs ismerete a megelőző próbafo-lyamatról. Ezért ha tisztességes a néző, ha kompetenciát tulajdonít saját érzékeinek (vagyis nem fertőződött még meg sem az intellektus mindenhatóságát hirdető, sem pedig az embert legszíve- sebben állatként meg gépként látó/látni akaró tanoktól), akkor számára csak és kizárólag a látott előadás szolgálhat referenciatartományul az értelmezéshez s az értéktulajdonításhoz. S tudom, me-redek, amit mondok: a szíve. Ennyire egyszerűnek kell lennie egy ma *korszertű* esztétikának. A Kutszegi Csaba által em-lített, s ha jól értelmezem, némiképp kárhozott *hatás* tehát annyiban még-iscsak fontos, amennyiben azt firtatjuk, képes-e a darab az ember szíve köze-pébe találni vagy sem. Ha a hatás fizikai síkon érkezik, például fájdalom (nya-kon vágja az egyik előadó) vagy nemiség (egymáson meztelenül gyakorla-tozó táncosok látványa) formájában, ak-kor biztosan valami egészen más testrészt vett célba az alkotó. De akkor is, ha pusztán intellektuális síkon élvez-hető valami. Hazai alkotóknál inkább az előbbire találunk példát, de akadnak kevert esetek, mint amilyen a *Pirkad* is. (Az ízig-vérig koncepciózus művek egyelőre még váratnak magukra.)

Kutszegi Csabával ellentétben, vagy talán állításait továbbgondolva, nem ab-ban látom az improvizáció veszélyét, hogy esetleg egészen feleslegessé válik a tánc tudás, hanem sokkal inkább ab-ban, hogy az alkotók olyasvalamit állíta-nak általa – talán nem is tudatosan – az emberről, ami az embernek nem sa-játja. Így állítódik előtérbe a kortárs gondolkodásban a gépi, illetve az önma-gunk kiélésével s az ösztönvilággal ösz-szefüggésben az állati.

A morális esztétika első kérdése tehát: milyen képet fest az alkotó az emberről?

A világ zsugorodik. Talán mindig is így volt, ki tudja. A hiper-komplex társadalmak korában mindenesetre ez a folyamat sú-lyosabbnak tűnik, mint eddig bármikor; olyanak, ami mel-lett egyetlen biccentéssel egyszerűen már nem lehet elmenni. Zsugorodik, és közben óriási térré nő: szabadon felhasználható adat-halmazzá, amiről senki nem akar lemaradni. Ez persze nekünk már teljesen természetes. A nyilvános tér és a privát szféra összeolvadt, minden egyetlen kattintásnyi távolságba került, eltűnt az éles határ-vonal identitás és *account* között. Nagy kérdése a jelenkornak, hogy hogyan vészeli át a Gutenberg-galaxis nagyjai, vagy mit kezdenek az általánossá vált körképpel, az agóniával a régi szokás szerinti, szemé-lyes jelenlétet megkívánó művészeti ágak. Például a táncművészet.

A romantikus elképzelés szerint a tánc képessége egy bennünk lakó vágynak köszönhető, amely ha felébred (márpedig felébred), és megpillantja saját árnyékát, elszabadul. Ebben a diskurzusban a tánc egy narcisztikus erő, ami szinte megszállja a testet, majd rendelkezik vele: a többszörözés (replikáció), átírás (transzkripció) és átültetés (transzláció) soha véget nem érő, körkörös dinamikája által mélyen beleírja saját mintáit, és közben szépen fejlődik, halad előre. A ke-vésbé szirupos elképzelés ugyanakkor beismeri: a tánc igazi túlélő-gép is. Egy leleményes mikro-életforma, amely fennmaradását csak úgy biztosíthatja, ha – talán botrányos kimondani – alkalmazkodik. Szüksége is van most erre, hiszen ma már nemcsak a vágy, de a sze-mélyiség és önazonosság is éppúgy cserélhető, mint annak idején, mondjuk, a diafilm a vetítőben. Azt viszont, hogy pontosan mihez alkalmazkodik, és merre tart, nehéz megmondani. Mégis meg kell próbálni.

A SZÍNHÁZ 2014. szeptemberi számának hasábjain Kutszegi Csaba esszé-tanulmánya, a *Műkedvelők forradalma* erre vállalkozik. Mielőtt azonban a cikk margójára vésett (jegyezzük meg: olvashatatlant) jegyzeteinket sorolni kezdenénk, engedjék meg az a csöpp lu-xus, hogy kicsit mellébeszéljünk, és *in medias res* a leginkább betűz-hető részhez ugorjunk.

Talán a hiúság az oka, hogy Kutszegi egyik mondata csípi a szememet: „a teória csak kullog a követhetetlen változások nyomában”. Majd a folytatás: „nem születnek értelmes és érvényes gondolatmenetek arról, hogy léteznek-e szabályok a művészetben, megfogalmaz-hatók-e ma esztétikai megfontolások a *hatás* mindenhatóságával szemben.” – A problémafelvetés valós, ez kétségtelen; és mivel Péter Márta novemberben megjelent vitacikke a dolog egyik aspektusát, a hatás-alkotás kapcsolatát már körüljárta, e helyütt a mondat ezt meg-előző részeit helyezném fókuszpontba. Ez a megállapítás ugyanis (tudniillik hogy a teória csak kullog) egyike azoknak a kínos és sok-szor ismételt kérdéseknek, amivel a teoretikusszakma presztízsét vagy létjogosultságát – főleg Európa közép és keleti sarkaiban – tá-madni szokták (ennek egyik, még mindig valamelyest napirenden lévő hulláma például a kritikairás értelmét vitatja). Azt beszéljük, ha valamit túl sokszor ismételnék, az biztosan rejt is némi igazságot. Talán így van – talán mégsem. Bojana Cvejic bolgár táncszótára egyik elmélet és gyakorlat kapcsolatát kutató tanulmányában (*The Alliance is Over!*) mindenesetre arról ír (többek között), hogy aminek tanúi va-gyunk, az tulajdonképpen a kettő átrendeződése, nevezetesen a teó-

ria performatívá és ezzel párhuzamosan a tánc teoretikussá válásának folyamata.¹ Nagy vonalakban valami olyasmit fogalmaz meg, hogy miközben a teoretikus egyszerre dolgozik a performativitás elméletén és diszkurszán, a célja nem az, hogy levonja a következtetéseket, sokkal inkább az, hogy ezt ellehetlenítse, és megnyissa-feltárja a problémákat; hogy dialógust kezdeményezzen, és a változások szerves részévé váljon (azaz újra/megrajzolja saját kereteit).

Mindez párhuzamosnak tűnik a folyamattal, ami egy ideje magát a kortárs tánc gyakorlatát is jellemzi. Eszerint nem az a fontos, hogy *mi* a koreográfia, hanem hogy *mi lehet*. Kutszegi maga is kitér arra a *Műkedvelők forradalmában*, hogy manapság a valóság és a valóság illúziója egyre erőteljesebben és egyre visszavonhatatlanabban összemosódik. Példaként a lakásszínházi kezdeményezéseket, Schilling Árpád rendezéseit, Kárpáti Péter munkáit és a *trash-realityk* egyik gyöngyszemét, az *Éjjel-nappal Budapestet* említi. De hogy ezúttal csak a táncművészetnél maradjunk: ennek a küszöbnek a szegletén egyensúlyoz például az idei L1danceFest egyik legvitatottabb előadása (?), a svéd kadrinoormets *An hour of* című koreográfiája is. Amit látunk, nem más, mint jó egyórányi, improvizáción alapuló, megkomponált diszkós mozdulategyezés, melyben a két „szereplő” mechanikusan ismétli a nézők által is jól ismert – és péntek vagy szombat esténként talán gyakorolt – kéz-, illetve lábmozdulatok variációit. A fények színesen váltakoznak, a zene minimálhangzásával a fülekbe kúszik, a nézőnek pedig előbb-utóbb feltámad az az érzése: akár én is *lehetnék*. A kérdés pedig ezen a ponton válik kritikussá. Mert mi különbözteti meg akkor az ő előadásukat egy szimpla Sziget fesztiváli dokumentumtól? Vagy mi különbözteti meg a mindennapi nézőt a táncostól? Talán csak a választás lehetősége? – Régi közhely, hogy az alkotás tulajdonképpen nem más, mint válogatás eredménye, és hogy a művészet csakis az elvárás horizontjain alakul azzá, ami (gondoljunk csak Duchamp munkáira vagy a pop-arra). Ez a tendencia a világ zsugorodásával párhuzamosan sűrűsödni látszik, és párbeszéd, interpretáció vagy „intertextualitás” képében megvalósul. Ha ezt elfogadjuk, egy kicsit közelebb is kerültünk ahhoz, hogy belássuk: a keretek velünk vagy nélkülünk, de változnak. A svéd koreográfia zsenialitása éppen abban áll, hogy ezzel a kerettel játszik. Nem csoda, ha az előadás közben szinte fogalmunk sincs arról, mit látunk tulajdonképpen. Mert mit is látunk? A táncművészet saját elmúlásának margójára írt széljegyzeteket. Kommentet, ami a virtualitásba szóródva egy-egy befogadó percepcionális mezejébe jut, és ott a saját halálának felviláglantásával egy afféle antiművészetet teremt, amivel tovább életben tartja magát a művészetet vagy annak egykori kereteit. Az improvizáció különösen jó eszköznek bizonyul minderre. A rögtönzés ugyanis maga is keret, ami ráadásul rugalmas, alakváltó és pillanatnyi. Talán az egyetlen, ami úgy képes a művészetet szolgálni, hogy közben mindenkié.

¹ Helyesbítsük gyorsan a leírtakat: csak tanúi voltunk, hiszen mint Cvejj is hangsúlyozza, ez már lejajlott.



Szabó Roland felvétele

An hour of

Ezen az elven – a svéd koreográfiával mégis ellentétes előjellel – működnek például a *Műkedvelők forradalma* által (valamint Péter Márta és – ebben a lapszámomban – Szoboszlai Annamária által is) említett Hodworks legutóbbi előadásai: az *Ahogy az az apám elképzelte*, a *Pirkad* és *A halandóság feltétele* koreográfiák is. Míg az előző példában az én testem és a te tested között megfeleltetés tételeződik fel, és azok határa az, ami ha tetszik, összeér, itt éppen fordítva: az én testem elbizonytalanodik a színpadi test által, és felismeri önmagában az idegent (vagy önmagát mint idegent). Ez már csak azért is fontos, mert ez a felismerés a keretek kijelölésének és alakulásának előfeltétele, egyben közege is. Így válik lehetségessé többek között az a szelekció, melynek eredményeképpen végül mégsem válik mindenki (tánc)művésszé. Az a polihisztor Facebook-barát pedig, akivel Turbuly Lilla *Slam* és *selfie*-vitacikkét indította, előbb-utóbb elcsöndesedik.

Pernecky Géza egyik könyvében azt írja, az 1960-as évek korszaka egyenesen mint műalkotást határozza meg magát. Talán valami hasonló zajlik éppen most is (vagy még mindig). Anélkül, hogy nagyon belemenénk, és ezzel elnehezítenénk írásunkat, csak egészen röviden: valójában a tánc mint művészet saját végességével való szembesülése/nem-szembesülése következményeiről van szó. Ez persze nem új dolog, sőt – így van, mióta világ a világ. Mégis, ennek természetes következménye, hogy miközben a tánc szimbolikus helyét elnyeri, üresen hagyott pozícióit elveszti, és mások szállják meg azokat. A folyamat dinamikája ugyanakkor kétségtelenül felgyorsult, egy újfajta szerzőiség kialakulásához vezetett. Ezzel párhuzamosan ráadásul, akár csak a társadalom, a tánc is „feljebb csúszott”: a szimbolikus tér és a konkrét személyek (azaz táncművészek) közti szakadék kinyílt, a táncművészet pedig egyre radikálisabb lett (például egyre nagyobb technikai tudást követel meg a táncosoktól). Hogy hová vezet mindez (hacsak nem a gép mechanikájához), nyitott kérdés. Nagy kérdés.

Kovács Natália

Ready made és konszenzus

„A felülről induló kezdeményezés mindenképpen legalizálja az alulról indulót, a néző meg örömmel konstatálja a választóvonal eltűnését, mert a nivellálódás mámorában közvetlenül tudja átélni, hogy róla szól az előadás, valóban ő a főszereplő, legalábbis ugyanolyan lények népesítik be a színpadot, ugyanúgy néznek ki, mint ő, ugyanúgy nem rendelkeznek kiemelkedő, különleges tehetséggel és képzettséggel, mint ő, ugyanazokkal a problémákkal és vágyakkal néznek szembe, mint ő és a többi...”

Kutszegi Csaba

„A balerina színpadi (virtuális, mutatott) teste olyan játék- és nézési konvenciókat sűrített maga köré, melyek éppen a valós testtől történt leválását igazolják. A balerinatest annál tökéletesebb, nézése annál több örömet okoz, minél kevésbé kötik a földi, a valós test kötelei.”

Jákfalvi Magdolna

Nehéz volt fogást találnom Kutszegi Csaba szerzőgázó és számos – szerintem olykor eltérő vagy egymást csak részben fedő – problémát érintő cikkén. Végül úgy döntöttem, azt a szegmensét ragadom meg, amellyel nem értek egyet, s amely egyben a legjobban érdekel. Ez az emberi *ready made*, illetve ezzel összefüggésben az azonosulás problémája a valóság vs. illúzió kontextusában.

A kérdést a befogadói tevékenység felől közelítem meg, ezért emeltem ki két olyan szövegrészt, amely egyaránt a néző örömről szól, holott a nézés örömet kiváltó tárgya ellentétes módon működik – a befogadó vonatkozásában két különböző attitűdre apellál. Az egyik a hasonlóságra, a másik a tökéletességre vágyakozás. A fenti idézetekben ezek beteljesedésének következménye az öröm. Ezt a viszonyt a nézés szerkezeteként írom le, Erika Fischer-Lichte nyomán, akinek gondolatmenetéből kiindulva a néző excentrikus tereként értelmezem és értékelem a színházat (mely kifejezésen írásomban a legkülönbözőbb performatív aktusokat értem, így ezt a megállapítást a táncra is érvényesnek tartom), ahol a „játékosok olyan mágikus tükörként funkcionálnak, amelyben a néző tükörképe mint egy másik ember képe, illetve egy másik ember tükörképe mint sajátja verődik vissza. Miközben erre a képre reflektál, viszonyba kerül önmagával. Ily módon a játékosok testi és nyelvi cselekvései, valamint az általuk játszott szerepek olyan szempontokat és tényezőket visznek színre, amelyeket a nézők mint a társadalom képviselői társadalmi identitásukra, illetve saját Énjükre vonatkoztatva észlelnek és értelmeznek.” Ez a szerkezet tehát nem statikus; dinamikája ambivalenciából fakad: abból, hogy a nézés tárgya olyan felület, amellyel a néző egyszerre azonosul, s amelyet egyszerre tart el önmagától. Ezt a mozgást tekintem *állandónak*. *Változóknak* pedig a nézett felület megalkotottságát, valamint magát a nézőt. Ebben a szerkezetben a virtuóz mozgást végző, tökéletes (vagy legalábbis a tökéletesség ideáját jelölő) balerinatest éppannyira válhat reflexiós felületté, akár a kevésbé (vagy egyáltalán nem) képzett, a tökéletessé-

get még csak meg sem közelítő egyén teste. A nagy technikai tudás ámulatba ejthet, az ember képességeiben rejlő lehetőségek határainak feszegetésével megörvendeztetet. Ugyanakkor az eltartás mozzanatában szorongást is ébreszthet, hiszen a néző ebben a pillanatban szembesülhet önnön tökéletlenségével.

Ha jól értem Kutszegi Csaba gondolatmenetét, akkor ő éppen abban látja az emberi *ready made*-ek, valamint az improvizatív technikára épülő műfajok tényrésésének okát, hogy ezek kiiktatják a szorongást mint lehetséges következményt. Nézetem szerint azonban ez nem ennyire egyértelmű. Hiszen lehetséges, hogy amikor a szerkezetben a nézés tárgyának érték helyét betöltő változó a tökéletlen test, s így a néző az eltartás mozzanatában is hasonlóságot/azonosságot tapasztal, az nem örömet vált ki belőle, hanem – éppen az önmagára ismerés következtében – szorongást.

A továbbiakban az itt vázolt nézés-szerkezetbe illesztve értelmezem a példának hozott produkciókat. Ezek alapján közelíték ahhoz, amit Kutszegi az *Éjjelnappal Budapest*, valamint az emberanyag késztermékkel operáló, illetve improvizációra építő színházi előadások kontextusában mond. A következőket írja: „A tévés reality show csak külsőségeiben populárisabb a progresszív kortárs színháznál, alkotói és előadói módszer, valamint valóságábrázolás tekintetében a kettő nem különbözik egymástól. A két műfajt igazából csak az különbözteti meg egymástól, hogy az előbbi alacsony iskolai végzettséggel rendelkező milliók nézik a tévében, a másikat pedig húsz-harminc értelmiségi néző – például lakásszínházban vagy más helyspecifikus játszóhelyen. Különbség még, hogy az előbbi nézését »jobb társaságban« sikk eltitkolni, utóbbira pedig büszkének lehet lenni.”

Mielőtt erre reagálok, három fontos tényezőre szeretném felhívni a figyelmet. Az első ilyen a mediális eltérés színház és televíziós műsor között, amelynek ellenére magam is belemegyek az összehasonlításba. Ezt a lépésemet azzal legitimálom, hogy a néző és nézés tárgya között fennálló viszonyról, a nézés szerke-

zetéről beszélek, amely ebben az esetben is hasonlóan működik. Fontos különbség persze a személyes jelenlét, illetve annak hiánya. Tévénézéskor ugyanis nem kell a közösség testével számolni, amely hat az egyén testére. Ám ettől eltekintve, az azonosulással kapcsolatos probléma vizsgálható egy televíziós kultúrtermék kapcsán is. A második fontos tényező a *ready made* fogalma, illetve hogy az mit jelent ebben a vonatkozásban. Én olyan valakit értek e kifejezésen, akinek a személyisége mint jelentésszerű egész értelmeződik, ám valaki (a rendező) ezt a kész egészt minden hozzátapadó jelentéssel együtt kiragadja eredeti közegéből, és másik kontextusba helyezi. „Amikor nem író által megírt vagy koreográfus által megteremtett figurát kell alakítani a színpadon, hanem a szereplőnek (akár profi színész vagy táncos, akár amatőr vagy civil) önmagát kell adnia” (Kutszegi). A harmadik tényező szorosán összefügg azzal, amiért fontos volt tisztázni, hogy mit értünk *ready made*-en, s megint Fischer-Lichtéhez kapcsolódik, aki a következőt mondja szintén a színész–néző viszony összefüggésében: „A nyugati kultúra színházában [...] legtöbbször a néző és a szí-



Schiller Kata felvétele

Vándoristenek

nész is tudatában van annak, hogy a színházi előadásokban az identitás színreviteléről van szó.” Ezek szerint a színházban olyan játékba vonódik be a néző, amelynek (fel)ismeri a kereteit. Ez nem változik meg abban az esetben sem, amikor a nézés tárgya a *ready made*-ek mintáját követő konstrukció. Sőt. A *ready made*-nek fontos tulajdonsága, hogy akkor és csak akkor működik műalkotásként, ha egyértelmű a kontextus. (Értsd: miután eltűnt a piszoár a Pompidou Központból, ki tudja, nem használták-e újra eredeti rendeltetése szerint. Nem kiállítva, nem múzeumban az továbbra is csak egy piszoár.)

Ezek alapján azt állítom, hogy a valóság-show, amelyről Kutszegi beszél, egyrészt nem *ready made*-del dolgozik, a jelenség sokkal inkább ennek fordítottja, másrészt jelentősen különbözik az említett (lakás)-színházi előadásoktól abban, hogy nem tartja be azt az etikai vonatkozást is magába sűrítő mozzanatot, hogy játékos és néző közti konszenzuson alapuljon. Sokkal inkább ennek a mozzanatnak a kiiktatása, elmismásolása alapozza meg a műsor szerkezetét és a produkció sikerét.

Állításom első felének igazolásához maradok én is Csóró Lali példájánál. Ez a Lali nevű személy egy kitálat karakter, aki nem egy, a képernyőn kívüli világban ezen a néven és ezzel a személyiséggel létező valaki. Az őt alakító fiatalembert polgári nevén Kamarás Norbertnek hívják, akiről kis keresgélés után kiderült számomra, hogy annak idején a *Való Világ* negyedik évadába jelentkezett, de végül nem válogatták be a műsorba, így a tévéző közönség jó eséllyel egyáltalán nem emlékezett rá, amikor elkezdődött a sorozat, amelynek immár szereplője lehet. És a csatorna nem is igen törekszik arra, hogy jelezze: *a férfi nem azonos szerepével, nem önmagát játssza*. Csóró Lalinak (és nem Kamarás Norbertnek) hivatalos Facebook- és Twitter-profilja van, amelyeket Lali (és nem Kamarás Norbert) rajongói követnek. Ráadásul kutakodásom során mindössze egyetlen olyan videointerjúra bukkantam, amelyben egy riporter polgári néven szólítja a reality-showmant. Fontosnak tartom, hogy ezen a felvételen Kamarás arról beszél, Norbert lényegében azonos Lalival, ezért elég önmagát adnia, és azt is, hogy ezután minden későbbi videóban Lalinak szólítják őt (még ugyanaz a riporter is). Innentől kezdve következetesen Laliként jelenik meg díjátadókon és egyéb nyilvános eseményeken, Laliként ad interjút, s elmondása szerint az utca emberével is ebben a minőségében beszélget. Vagyis szereplésének nincsenek konkrét keretei, játéka nem feltétlenül ér véget akkor sem, amikor leáll a kamera, holott szerepét az alkotók nem a valóságból emelték be a virtuális világba. Éppen ellenkezőleg: a sorozatban megteremtett és nagyon népszerű karaktert emelik át a valóságba.

A sorozat – mely a hírességekről, celebekről szóló reality-műsorok szegénylegényre alkalmazott változata – közönségsikerének titka két összetevőből áll. Az egyik, hogy használja a média világának tapasztalatát, miszerint a közönség jelentős része olyannyira elhiszi, amit lát, hogy nem képes a sorozatszereplőket elkülöníteni a valóságtól. A másik, hogy épít az emberek bulváréhségére, és úgy tesz, mintha az élet minden pillanatában megmutatná nekik a szeretett hírességet. Azt gondolom, hogy ennek etikai vonatkozása is van, méghozzá pontosan azért, ami alapján Kutszegi megkülönböztette ezt a műsort az említett színházi formáktól. Nem mellékes ugyanis, hogy az alacsony iskolázottság feltételezhetően alacsonyabb szintű vizuális, irodalmi, színházi műveltséggel, kevésbé pallérozott befogadói készségekkel jár. Aki pedig nem ismer elég jól egy adott médiumot, valamely művészeti formát s annak a természetét, nem képes reflektálni saját befogadói mi-voltára, és könny(ebb)en valóságnak hiszi az illúziót. A valóság-show-k pedig pontosan ezt használják ki.

Ezzel két színházi példát állítok szembe. Az egyik Schilling Árpád 2012-es párizsi rendezése, a *Noé Planet*, amelyet itthon nem mutattak be, de a Krétakör MU színházi éwertékelőjében erről is hallhattunk, láthatunk beszámolót. Az előadásban több olyan mozzanat van, amelyek témámba illenének (már az is, ahogy a színészeket összeválogatták), ám én ezek közül csak egyről, a Marci nevű cigány fiúról szeretnék beszélni, aki értelmezésemben a *ready made* tényleges esete, éppen ezért alkotói, előadói módszer tekintetében (is) nagyon távol áll a valóság-show-tól. Schilling Marci-

ként állítja színpadra Marcit, aki bizonyos értelemben már nem önmaga ekkor, hanem önmaga jelölője. Metaspont, amelyben számos kulturális, szociális, etnikai stb. tényező és jelentés sűrűsödik össze. Ahhoz, hogy ez ebben a formában teljesüljön, szükség van a keretek világos kijelölésére. Marci ugyanis a színpadra állítva átértelmeződik: átesztétizálódik, átmediatizálódik, absztrahálódik. A magyar cigányság, a munkanélküliek, a szegények, az apátlanok jelölőjévé válik.

A másik példa Kárpáti Péter 2010-ben futó improvizatív színházi sorozata, a *Vándoristenek*, amelyben nagyrészt a Krétakör színészei játszottak, s amely a Fogasházban volt látható. Ez valóban az *Éjjel-nappal Budapesttel* azonos alkotói és előadói módszert alkalmazott: improvizációs technikával készült, különböző életszerű szituációkban mutatta meg, mit tennének az egyes szereplők, s arra törekedett, hogy lehetőleg minél valóságosabban hasson. A párbeszédnek nem voltak pörgős, csattanósak, helyette a valós élet tempóját követték – a nézőnek olyan érzése lehetett, hogy betekintést nyer valakiknek a magánéletébe. Ilyen értelemben még az igények kielégítése szempontjából is hasonlít a két

produktum. Fontos különbség azonban, hogy a *Vándoristenek* nem szórakoztató műsor volt, amely a valóság illúzióját keltve arra törekszik, hogy elhitesse a nézővel: ő is lehet sztár stb. Problémákat, a valós életből ismerős helyzeteket vetett fel, amelyekre a színészek megoldásokat kerestek a megadott játékidő alatt, és gyakran éppannyira nem találtak, amennyire mi sem találunk mindennapi életünkben. Továbbá nem hazudta magát igaznak, az alkotók felhívták a figyelmet arra, hogy szerepjáték történik, sőt az egyes előadások után beszélgetésre invitálták a közönséget. Így semmilyen értelemben nem maradt reflektálatlanul a valóság-illúzió és a befogadás folyamata sem.

Mindezek alapján, Kutszegi Csabával ellentétben, azt gondolom, hogy a valóság szelencéjéből nem szükségszerűen csapnak ki veszélyes szelek. Ez attól függ, ki zabolázza meg őket, és milyen céllal. A valóság mint eszköz magas szintű professzionális használata ugyanis az egyik leghatásosabb és legjobban működő manipulációs módszer, mely attól függően, kinek a kezébe kerül, eltérő célokat szolgálhat – nem csak az önmagára ismerő néző meglelégedtségét.

Szemessy Kinga

Hogyanokról és miértokról E/1 személyben

A „műkedvelő tömegek” (Kutszegi Csaba) valószínűleg azzal vétenek maguk ellen, hogy felcímkezik a műveiket: figyelem, táncelőadás következik. Ez makulátlanul kielégíti a kategorizálási kényszerbetegségben szenvedők igényeit, ugyanakkor behív egy képzetársítást is, azaz hogy tánc lévén technikailag jól képzett, edzett és muszklis testekre számíthatunk majd.

Nem hinném, hogy releváns a kérdés, van-e, amit tilos, illetlen vagy felesleges színpadra tenni – legyen ez például egy pucérkodós, lihegős improvizációs est –, ám hogy kérünk-e pénzt érte és mennyit, az erősen vita tárgya az én szememben. A gondolat továbbgördítése előtt tisztázzuk, hogy két rétegről beszélhetünk: tartalomról és keretről. Avagy hogy van maga a mozgásanyag és az ötlet mint a produkció vezetőszála. Az első az érzéseket (főként szemet és fület) eteti, míg a második a kognitív szférákat dolgoztatja. Tradicionálisan az elsőt oktatják, míg a második az alkotó szellem jótékony adománya.

Az improvizációs est melyikkel kísérletezik? Ha egy előadó kijelenti, hogy lila gőze sincs arról, mi fog tör-

ténni a következő egy órában, ám ennek ellenére ezeröttszáz forint per fővel kalkulál, az egy arcátlansága okán mókás reklámszöveg, de nem biztos, hogy kedves gesztus. „A műalkotások értéke annak köszönhető, hogy aktuális és változó igényeket elégítenek ki.” (Péter Márta idézi Hauser Arnoldot.) Vagyis művészetet árulni szolgáltatás; a nézőben keletkezett valamiféle hiány pótlására hivatott. Nevettet, megríkat, mesét mesél, társadalmi felelősségtudattal gondolkodtat satöbbi. Nem lenne tehát korrekt *közérthetően* megfogalmazni, mi az alkotó célja, ha már apasztja a pénztárcákat? (Mindez nem vonatkozik az ingyenesen megtekinthető munkákra: részemről ők kötetlenek.)

Egy egyszerű hasonlaltal élnék: szerelót azért szoktunk hívni, mert, mondjuk, elromlott a mosógép. Viszonylag ritka eset, hogy valaki csak azért rendel magához szakembert, hogy körülnézzen, hátha talál valami javítanivalót. Ennek nyomán olyan szakiról se hallani, aki úgy hirdeti magát, hogy „kedves hölgyem/uram, csak dobjon meg a kiszállási díjjal, és úgysis találok valamit, amit megbabrálhatok”.

Táncosként persze nem gondolom, hogy ez a játék ennyire fekete-fehér, főként hogy sokan pont azért beszélnek mozgásban, mert a verbális eszköztárukat soványnak találják. Am ahogy nekem fáj a saját magam beskatulyázása („táncos”, vagy „kritikus”, vagy „tánckutató”), úgy mérgező az előadások megbélyegzése is. A rendszeres tréning elodázhatatlanul fontos, mert általa a test bármikor tetre kész és kiküszöbölhető korlátoktól mentes lesz, valamint óvja önmagát a sérülésektől. Ugyanakkor miért szeretnénk táncelőadásnak nevezni valamit, amiben csak normál, hétköznapi séta és álldogálás van? Mert minden résztvevőnek van egy táncosdiplomája otthon a vitrinben? A tánc egy művészi (mozgás)forma-rendszer – állítja Péter Márta. Nos, amíg lélegzünk, és ver a szívünk, mozgás van, nem kétség. Művészet is adódik? Ha az emlegetett „séta-megállj”-nak forradalmi üzenete van, lehet. Például „itt ez a délceg test, kifejlesztettem, de nem használom, nem hengegek vele”, vagy „itt ez a lötyögős, elhanyagoltnak látszó test, ám felvállalom és mutogatom, mert szeretek benne lakni”. Ezen esetekben táncatlanul is fontos a tánc-bélyeg, lévén ez szolgálta a koncepciót. (Persze lehetne „Táncelőadás” maga a mű címe is.)

Millió és egyszer felmerült már a kérdés, mi a pontos receptje egy tánc-, egy mozgásszínházi, egy táncszínházi vagy egy fizikai színházi előadásnak. Hány százalék szó, hány százalék mozdulat adja a pontos elegyet. A tánc történeti fordulópontokon ideológiailag mindez fontos volt, holott a műfaji bélyeg nélkül is látszik két korszak produkciói között a különbség. (Hozzátenném, hogy mindez csak az európai és nyugati színházi táncagyomány körén belül cirkulál – kulturálisan is erősen kódolt, mit szokásunk táncnak nevezni.) Viszont az általános helyzet az, hogy tudóstól az egyszerű lélekig mindannyian ösztönösen törekszünk egyfajta életrendezésre, így a definíciók, a körvonalazott, névvel nevezhető témák és formanyelvek nyugtatóbb hatásúak.

Hatás. Az izlések és pofonok gondolata persze máig él, és így valakinek ámulatós egy fület pöccintő *grand développé à la seconde* [a láb oldalirányba emelése a klasszikus balettban – A szerk.], de én – bennfentesként? –, mondjuk, csupán azért tiszteltem az illetőt, amiért temérdek időt és energiát fektetett a saját testének kiaknázásába. Az ilyen testkvalitás-mutatványok elég bejáratott műfogások arra, hogy hatás szülessen. Ezzel semmi probléma, amíg nem teszünk fel rá minden lapot, és nem bukunk át a cirkuszi artistaság mezejére – óda a „hatás mindenhatósága” ellen.

Hatni akar. Hatása legyen. Hatásossága. Hatékony-sága. Haszna legyen – itt jelentkezik az én filozófiám. A „privát, személyiségfejlesztő időtöltésből” művésztévé nőző kompozíciók valóban „aggályosak”. Én – ha már Kutszegi Csaba felhozta – fél él éve kutatásból és szerelemből sok országban falom a Gaga-órákat, de egy, csak (eltitkolt) Gaga-instrukciókra alapozó előadáson borzasztóan unatkozniék. Nincs nézőjük a kurzusoknak se, mert a belső, intenzív imaginatív munka kívülről csak céltalan tekerőgőzösködésnek és zihálásnak tűnhet. Ohad Naharinnal beszélgetve is kiderült, hogy a kizárólag Gagán nevelkedő egyének közül valószínűleg nem fog új Batsheva-tagokat válogatni – a jelenlegiek

szilárd, pre-Gaga alapja a balett. Naharin szerint értékebb először minden stílust és technikát kipróbálni, mindent megtapasztalni, mindenbe hitet vetni – aztán jöhet a testedhez, habitusodhoz, céljaidhoz illeszkedő szelekció.

Cikkem ezen pontjára eljutva rá kell döbennem, köztünk nincs is vita. Mi – Kutszegi, Péter, Szoboszlai, Turbuly és jómagam – csupán publikusan morfondírozunk. Vad ellenkezés vagy védőbeszéd nem generálódott. A saját szubjektív meglátásainkat hangoztatjuk, természetesen némi érveléssel megtámogatva, ugyanakkor nincs jogunk meggyőzni nagymamákat arról, hogy egy gyönyörködtető klasszikusbalett-előadás el-



Gaga-tanfolyam Izraelben

avultabb, korszerűtlenebb, azaz kevésbé nézendő. Misszióink lehet a tájékoztatás, a híradás palettáról, de műfaj nem lehet versenyben műfajjal – főleg nem egy négyszáz éves, szigorúan regulázott az épp alakulóval szemben.

Egyetlen dologra szeretnék még reflektálni: az elmosódó határookra, a *ready made*-szerű kezdeményezésekre. „A művészi produktum létrehozói és befogadói közötti különbség eltüntetésére határozott igény jelentkezik” – állítja Kutszegi Csaba, ami valóban hangsúlyos jelenség, de a mozgalmi funkciója százszorta fontosabb az esztétikainál. A varázslatos tündértörténetek, valamint az individuum (álmai, érzései) helyett nagyban kell gondolkodnunk. Látószögtágításra van szükség, mert a viszonyok semmilyen szinten se rendezettek. Nem tudjuk, hogy egy hibrid előadás tánc, képzőművészet vagy színház-e. Nem tudjuk, hogy a Svédországban magyar anyukától született és német nyelvterületen felnőtt gyerek magyar-e. Nem tudjuk, hogy a nemi jellegében férfi, ámde lelkében nő transzszexuális a „neme” rubrikánál mit ikszeljen. Nem tudjuk, hogy ezek ki számára releváns kérdések, és kinek egyáltalán nem. Lehet, hogy az innováció az énközpontúság helyetti egymásra figyelés maga, tehát inkább a küldetésben, mintsem a formanyelvben ölt testet.



Jászay Tamás

Anything goes

BODÓ VIKTOR *MOTEL*-RENDEZÉSE GRAZBAN

Nagyon nehezen akar elkezdődni, és az istennek se tud befejeződni a *Motel* című előadás a Schauspielhaus Grazban. Azonban míg a négyszer négy különböző stílusban elindított és megszakított előadáskezdetet még cinkos és értő nevetgélés fogadja a nézőtéren, a minden határon túlnyújtott zárlattal már kevésbé megértő a premierközönség egy kisebb része, amely idő előtt távozik a zsölyéből. De mi történt közben?

És itt persze nem kizárólag Bodó Viktor új előadásának két és fél órás időtartamára gondolok, hanem arra a 2006-ban Kafka *Kastélyával* és Lewis Carroll *Alice-ével* kezdődő, most pedig a *Motellel* befejeződő időszakra, ami a magyar rendező grazi tevékenységének kezdő- és végpontját kijelöli. Aggodalomra nincs ok,

hiszen a munkáját Bécsben, a Volkstheaterben folytató igazgatónő, Anna Badora a tervek szerint „viszi magával” Bodót és – remélhetőleg – a Szputnyik Hajózási Társaság színészeit is. Előadás-kritikáról lévén szó, e helyen nem célozom összegezni ennek a közösen eltöltött közel egy évtizednek a tanulságait, mindenestre a közép-európai színházi állapotokra nagyon is jellemző, hogy Bodó Grazban kapott először lehetőséget, hogy valódi nagyszínpadon rendezhessen (Budapestben ezt bő egy éve csak Eszenyi Enikő „vállalta be” *A revizzorral*).

Hogy a grazi színház mit profitált az együttműködésből, egyértelmű: egy berlini kritikuskolléga szerint a teátrum a vidéki osztrák színházak átlagos színvonalán működött, ám amellet, hogy Bodó jól sikerült előadásai a német nyelvterületen az érdeklődés hom-

lokterébe tolták az itt zajló munkát, érezhetően javult a többi, itt bemutatott produkció minősége is. Graz egyértelműen Bodónak köszönheti, hogy felkerült Európa színházi térképére: 2009-ben a legrangosabb osztrák színházi kitüntetéssel, a Nestroy-díjjal elismert *Alice* vagy a 2010-ben a berlini Theatertreffen programjába beválogatott, Moszkvában a legjobb külföldi előadásnak járó Arany Maszkkal kitüntetett *Az óra, amikor semmit sem tudtunk egymásról* a színház jelenkori történetének legfényesebb sikerei közé tartozik. Szóval igazi win-win helyzet ez, amihez jó néhány magyar színházszerető is asszisztált: Budapestről rendszeresen kisebb zarándoklatok indultak a legújabb Bodó-bemutatóra Grazba, de *Az óra...* mellett a *Liliom*nak tapsolhattunk a Nemzeti Színházban is.

Ennek akkor most egy időre vége, a grazi hatyúdal pedig jellegzetesen bodós lett: aki már jól ismeri a rendező összetéveszthetetlen, a rendezett káosz meghatározta stílusát, úgy érezhette, hogy ezúttal kapott is ajándékot meg nem is, aki meg most ismerkedik vele, nem biztos, hogy a szívébe zárja ezt a színházi nyelvet. Az utóbbi csoporthoz tartozók nyilván azt gondolják, hogy a „minden mindegy” elve szervezi az estét, hogy Bodó már bármit megtehet, és gátlástalanul meg is teszi, azonban a dolog ennél jóval összetettebb és ravaszabb. A társszerző-rendező célja a közönség ki- és lefárasztása, a nézőknek a követhetetlenül kanyargósra írt, de összefoglalva nem túl bonyolult cselek-

A felemás eredményért részben az alapanyag okolható: a rendező és Vinnai András által közösen jegyzett *Motel* (amit majdnem napra pontosan tizenegy évvel korábban mutattak be a Katona József Színházban) még mindig és már megint ugyanaz a gond. Túl sok minden zsúfolódik a már annak idején is legendás hosszúságú, folyton nyirbált, ettől persze csak egyre hosszabodó szövegpéldányba (dramaturg: Veronika Maurer, Veress Anna). Eltekintünk a kínálkozó lehetőségtől, hogy a „katonás” *Motel*el vessük össze a grazit, ugyanakkor érdekes lenne a két előadást egymás mellett látni: szereposztási kényszer vagy sem, de Bodó rendkívül szellemesen játszik el a színészek korával, testalkatával és tapasztaltságával, a két előadás ilyen tekintetben torz tükörképét adja egymásnak. Mindenesetre ott egy karrier indulását jelezte, itt egy pályáiv lezárását jelenti a *Motel*.

A világ végétől néhány kőhajításnyira fekvő motelben vicces örültek véletlenszerű(nek tetsző) összeeresztése remek vígjátéki alaphelyzet, amit a szerzőpáros metafikciós játékokkal tetéz. A motelben vendégeskedő író épp egy történetet ír, ami egy íróról szól, aki egy motelban ül és ír, méghozzá egy íróról, aki... És ez így megy egész álló este, a vendégeket gerillamódszerekkel műintézményébe irányító moteligazgató és kétbalkezes személyzete, az elszabadult titokzatos impulzus körül matató kutatók, a regénylapról a színpadi valóságba kilépő bérgyilkosok, az egymást folyton heccelő párocscsa vagy a kőbunkó kamionsofőr mind színesítik, ha nem is árnyalják az összképet. Merthogy árnyalni nem nagyon van mit: a színdarab sokáig úgy tesz, mintha egy rejtélyes bűnesetet akarna elmesélni az elejétől a végéig, újabb meg újabb szereplők érkeznek, akik a saját történetmorzsáikat dobják be a közösbe, hogy aztán fokozatosan rájajjünk (meg a figurák közül néhányan szintúgy), hogy ebből bizony nem sül ki semmi. És a szerzőkkel készült interjúk alapján úgy tűnik, hogy ez így van rendjén: a zsákutcából szőtt labirintus tartófalai egyre vékonyodnak, a „meta-táz”, a se kint, se bent játék minden másnál fontosabbá válik.

Lupi Spuma Felvételei

mény útvesztőibe való bezavarása. Amennyiben elfogadjuk ezeket a játékszabályokat, még akár jól is szórakozhatunk, a rendező manuális készsége a markáns színpadi effektek, mély vonzalma a színpadi masinéria csúcsra járatása iránt ezen az estén is megmutatkozik. És ott van az is, hogy miközben a hazai előadások egyre inkább stúdió- vagy kamara-méretben tudnak csak megvalósulni, addig Bodó pompás magabiztossággal képes megtölteni valódi színházzal a grazi nagyszínpad minden zugát.

magyarul beszél a színpadon, szövegük nagyjábólí német fordítása kivetítve olvasható), az ezúttal az olasz szobapincér szerepében színészként fellépő Vinnai András immár szerzőként történő, finálét felvezető ki-rohanására és így tovább. Bodó ugyan nem nosztalgizik, fiatal még ehhez, de ezekből és más utalásokból is érezhető, hogy búcsúzik Graztól és a helyi közönségtől, amelyet ezúttal a szó szoros értelmében is animál.

Ha az előadás színházi nyelvének forrásvidékét keressük, akkor a filmes popkultúrában kell aktivizál-



ható ismeretanyaggal rendelkezünk. A slapstick vígjátékok, a film noir, a videoklipek világát nemcsak hangulatában idézi meg az előadás, de bizonyos filmes eszközöket is előszeretettel alkalmaz: Bodó visszacsévével és újrajátszat jeleneteket, az ideális és a „valóságos” világot fényekkel választja el egymástól. Hanna Penatzer monumentális díszlete egy nagy költségvetésű animációs film rajzolt tere is lehetne: a hatalmas falak mintha egyenesen a tervezőasztalról kerültek volna ide, a ceruzával satírozott hatást keltő és távolról is jól láthatóan kétdimenziós tereptárgyakkal úgy bánnak a szereplők, mintha azok valóban ott lennének. A rendezés később sem hagyja, hogy a valóság illúziójába ringassuk magunkat: a forgószínpad működésbe lépésekor feltáruló motelszobák között olykor látjuk az egyik jelenetből másikba száguldó, szerepet és jelmezt cserélő színészeket, meg persze azt is, hogy ez „csupán” egy épített, mesterséges tér.

Bodó oldalán ütőképes csapat dolgozik azon, hogy minden mechanizmus úgy működjön nagyszabású rendezői színházában, ahogy az meg van írva. Berzsenyi Kriszta jelmezei horgászmellénytől bőrkabátig, nejlontothonkától elegáns kiskosztümig mind telitalálatok, de még a hajháló és a ragasztott bajusz is a helyén van. Juhász András mesteri, talán háromnál is több dimenzióval dolgozó vetítése, Keresztes Gábor atmoszférateremtő, részletező hangkulisszája és Klaus von Heydenaber történéseket aláhúzó és ellenpontosító zenéje mind alapvető fontosságú hozzávaló.

És persze a színészek: a graziak és a szputnyikosok összeeresztése többször is beválik, ráadásul szinte mindenki több szerepet játszik. Azonban míg a *Liliomban* vagy az *Amerikában* volt egy-egy központi alak, aki köré rendeződtek a többiek és viszonyaik, itt a csapat együttes teljesítménye lesz inkább figyelemre méltó, nem az egyéni alakítások. Thomas Frank korpulens és már minden iránt közönyös recepciós, Jan Thümer és Sebastian Reiß eleve lúzer bérnyilkosduója, Evi Kehrstephan álmatag motellakója, Rainer-Micsinyei Nóra vénségesen vén szipirtója, Király Dániel értetlen mindenese, Bach Kata és Kárpáti Pál egymást géphangon maró szerelmspárja, Szabó Zoltán ideges kisembere, Franz Xaver Zach egyetlen rugóra járó agyú kamionosa, Tóth Péter folyton el- és feltűnő Sörtnye, a szerény képességű motelszemélyzet alapembereit játszó Kurta Niké, Katharina Paul és Vinnai András, no meg a történetet íróként, a szállodát igazgatóként dirigáló Stefan Suske meggyőzően dolgozik együtt. Szép gesztus, hogy a tapsrendnél a színpadi gépezetet működtető műszak is kijön meghajolni, hiszen ez az este biztosan nem jött volna létre nélkülük.

Amit Bodó Viktor 2006 és 2014 között felépített Grazban, azt a búcsúelőadásában bizonyos értelemben visszabontja. Mintha gúzsba kötő kényszerek, egyben különösebb tét nélkül még egyszer meg akarná mutatni, hogy mire képes, ha a megfelelő anyagi háttér és szakmai támogatás a rendelkezésére áll. A *Motel* ugyanakkor fricska is: nagyon jól megcsinált, szándékosan elrontott színház. Arra meg csak bölintani tudunk, ami az előadás sokadik zárlatában elhangzik: „Eszméletlen, hogy mi meg nem történik az osztrák vidéki színpadokon.” Jövőre folytatás következik Bécsben.

Szeptembertől egészen januárig ível az összművészeti fesztivál programsorozata a francia fővárosban, nemcsak *intra muros*, de sok külvárosi, Párizs környéki helyszínt is bekapcsolva: a karneváli keretet térben-időben nyújtva. Alább az októberi színházi programokból szemlélünk – a képzeletbeli kamrapolcon embert próbáló előadáshosszok, provokáció, megcsillanó katarzisz.

A *Collectif In Vitro* maratoni előadása valójában egy évek során bővült triptichon a '68-as generációról a Théâtre de la Ville kisszínházában, az Abbesses-ben. A matinének becézett, vasárnap délután háromkor kezdődő szeánsz után alig tudom elcsípni a hírhedten későn vacsorázó barátok társaságát még az esti teájük előtt; előételként három előadás erejéig szegeztek étkezőasztalhoz. Bertolt Brecht *Kispolgári násza*, Jean-Luc Lagarce francia színpadokon sokat játszott darabja, a *Derniers remords avant l'oubli* (Szemrehányások a felejtés küszöbén), végül a Julie Deliquet vezette társulat saját szövegalkotása, a *Nous sommes seuls maintenant* (Immár egyedül vagyunk) mindháromszor családi-baráti terített asztal körül bontakoztatja ki a lassan hőmpölygő konfliktust, látszólagos szeretetvendégség keretében egymás megértésének lehetetlenségét. A brechti nász a saját konvencióikat hiába kialakító pár karikatúráját festi meg: a férj maga barkácsolta bútorai épp úgy esnek szét otthonukban az esküvői lakoma során, amilyen drámai gyorsasággal foszlanak szét az illúziók a párkapcsolatok jelenét és jövőjét tekintve. Komótosan fogytak a színpadi asztalon az étkek, a szünetben persze mindenki falatozni rohan, hogy aztán a Lagarce felskiccelte egykori hippi szerelmi háromszögnek a hajdani közös ház eladása körüli huzavonájára és piknikre térjen vissza. A jelmezek civil ruháként is működhetnének, minimális a díszletezés, a színpadon időtlen tabló bontakozik ki, a lassú lakomák szemlélésében szinte jóllakunk a természetes élőbeszédként pergő szöveggel, míg a családi-baráti viszonyrendszer atomjaira hull. Szinte óhatatlanul a kollektív, saját szöveg válik az előadás leggyengébb órájává, a látszólag könnyed csevegésben ekkor a várostól megcsömörlött, gazdálkodóként új életet vizionáló közepkorú pár hiábavaló újakezdése bontakozik ki: mikroszkóp alatt megfigyelhetően a '68-as generáció szülői diszfunkciói, intoleranciája. Mégis szerethető figurák csivitelik át az életüket az intellektuális-gasztronómiai teleregényben esküvőtől az önálló életet kezdett gyerekek elvesztése felett tartott torig.

Jerôme Bel nemzetközileg jegyzett koreográfus, konceptuális művész idén pályakezdő, második darabjának újraélesztésére kapott lehetőséget – az 1995-ös előadás címében önreferencia (*Jerôme Bel*), valójában egyfajta zérópont a színpadi táncban: jelmez-díszlet híján (négy meztelen táncos egy fekete krétafal előtt), hagyományosan vett zene nélkül (Bachot dúdol egyik táncosa), tervezett világítás hiányában (egy másik táncos egy csupasz villanykörtével emeli ki a láttatottat) kifejezetten kellemetlen perceket is okoz. Gyűrt-gyűrődő testrészek, vérvörös rúzzsal megjelölt testek, mintha (plasztikai) műtetre készülődne a súlyt hordozni kényyszerülő alak. Romló, idősödő testek csendélete – a pá-

Csete Borbála

Újítások és felújítások

PÁRIZSI ŐSZI FESZTIVÁL



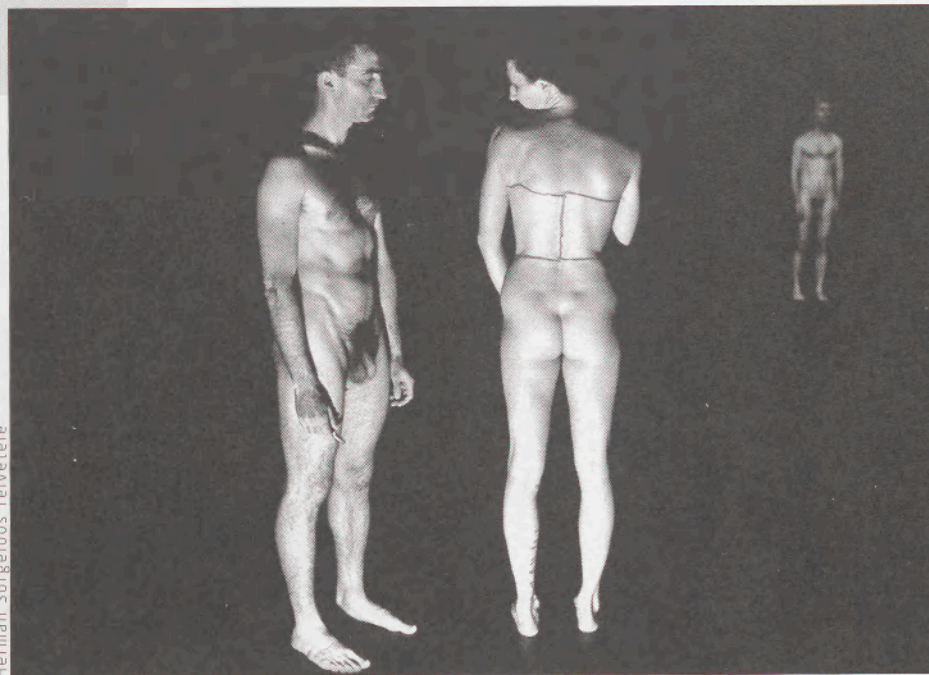
Sabine Bouffelle felvétele

FENT: Collectif In Vitro
JOBBRA: Jérôme Bel előadása

toszt morbid humor oldja: nevetünk is zavarunkban. Különösen érdekesek voltak a külvárosi színházból hazametrózva a szerelvényen szenvedélyesen magukból kikelt, felháborodott nézők reakciói: láthatóan célba ért a provokáció, a lassan húszéves előadás elgondolkodtatóan friss maradt.

Vincent Macaigne *Félkegyelműje* szintén felújított előadás 2009-ből – a francia független film fenegyereke ezúttal a Théâtre de la Ville-t kapta meg Naszta-szja Filippovna születésnap habpartijának helyszínéül. A *Parce que nous aurions dû nous aimer* (Hiszen szeretnünk kellett volna egymást) alcímen futó előadás premierje október elsejére esett, a színházi dolgozók korábban kihirdetett sztrájkjához a társulat kora este csatlakozott, így rögtön a bemutató maradt el. Talán ekkor, a törölt előadás feletti csalódottságomban őrizhetném a legszebb emlékeket a rendezőről, de nem tántoríthattak el. Másnap a pótbemutatón újabb intő jel fogad, a belépéskor osztogatott füldugó. Dühöd technoparti és sörrel kísért klubest az egyik legpatinásabb játszóhelyen: lelkesen szelfiző gimnazista közönség táncol az orosz himnusszal, majd Nirvanával mixelt dubra, az

idősebbek fanyar mosollyal hiába várják estéjük azonnali jobbra fordulását. A buli hopmestere a valaha megesett legkínosabb élményről faggatja a közönség önkéntes szereplőit, akik megtorpannak a nyilvános gyónás lehetőségétől a mikrofonba... Dübörgő zene, meztelenség, izmos testek és ordító színészek, patkokban folyó művér fogadja a magát görkorcsolyán övveszélyesen sebesítő Miskin herceget, egy szánalmas, rövidnadrágos-szakállas apócskát. A második felvonás egészen konkrét párhuzamot von a mával, politikusok, Sarkozy és Hollande interjúbejátszásaival. A dekadens orosz pezsgőfürdő a hanyatló Nyugaté is, az ösztönökig lecsupaszított Dosztojevszkij-világ vázlatlata mindennapjaink görbe tükre. Macaigne zsenialitása elérzékenyülő pillanatokban, viccekben nyilvánul



Herman Sorgeloos felvétele

meg, ahogyan a folyamatosan őrző regiszter ritmizált poénokat rejt. Összességében mégis üres marad a majdnem négyórás játék, noha a zsigeri estében nehéz eldönteni, a színészek vagy közönségük merültek-e ki igazán.

A François Tanguy rendezte *Passim* kapcsán az önkéntelen emlékezés mechanizmusának megidézését említik szándékként, a cím örökebb-érvényűséget su-



gall. Párizs melletti színházában akár egy évet is próbálja következő előadását Tanguy, a műgond pedig fényes eredményt hoz. Idejétmúltan ráérős epizódok, bársonyos jelmezek suhogása, számtalan átöltözés a színen, sokszor emblematikus drámarészletek tűnnek elő: *Lear* és *Hamlet*, Calderón *Az élet álom*-ja hullámzó zenekísérettel, régies dikcióval. A sorjázó töredékek valamilyen szöveg feletti áramlást hoznak létre – sokszor nem is franciául, de németül, olaszul folyik a játék szerelemről, halálról. Érzéki ez a fajta színház, andalít, és mégis koncentrált figyelmet kér, vagy épp öntudatlan belefeledkezést ígér. Barkácsolt szövegmontázs vagy gondos szüret: a részletek mintha egy fejezetet ölelnének fel egy képzeletbeli előadásból a valaha megírt darabok színpadán.

Végül, mint koronaékszerről, Jean Genet *Néger*-ek-jéről szólok. A tavalyi Őszi Fesztivál kiemelt vendége, Robert Wilson idén a music hallra szavazott: kedélyes konferansziéval kísért zenés kabarét mutat. A nyitó kép panoptikumában a szereplők egyesével a színpadra menekülnek, majd a kellemes dzsessz-zenét fülsüketítő géppisztoly zaja szakítja félbe: az áldozatok sorban holtta merevednek egy afrikai, dogon törzsi ház díszletvászna előtt. A türelmetlen ceremóniamester összefont karján egyre sebesebben dobol zabolátlan mutatójára. Archetipikus, zászló-színekben, talpig flitterben pompázó szereplőivel mintha a Disney-mesék hőseit hívta volna színpadra Wilson. Az induló show tűzijátékig fokozottan színes-szagos, rendkívül plasztikus világ, ahol tizenegy afroamerikai színész eljátssza a válogatott párizsi (írói instrukció szerint fehér) közönségnek a lecsupasztatott misztériumjátékot. Rituális mesét látunk egy fehér nő elleni merényletről, a fekete elkövető kivégzéséről, a fehérek alkotta

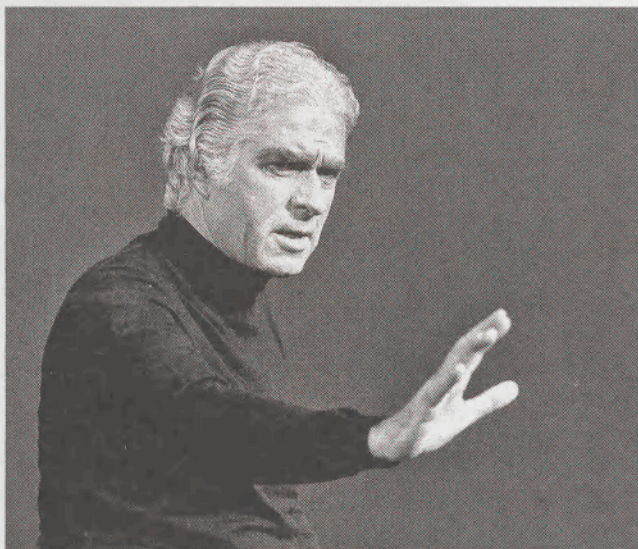
A félkegyelmű

bíróság ítéletéről és annak végrehajtásáról. Fricsként hat a színpadi tény: a „fehér” királynő udvartartását szintén feketék játsszák, a szereplők a bemutatott szertartást ritmikusan félbeszakítják, lírai betétekben reflektálnak a tisztaság-fehérség, élvezet-bűn gondolatfutamaira.

A segítségül hívott keret a music hall, az angolszász kabaré műfaja. Csupa fekete színész, egyben varázslatosan képzett táncosok és énekesek. Látszólag távolgáttartó, merev, matematikailag szikár keretek között valódi érzékek ünnepévé varázsolódik az este, nem csekély részben a szaxofon hergelte szólalomoknak köszönhetően. Genet keserű bohóckodása egyszerre nyakatekert technikai bravúr-tengerré, mágikus (neonpálmák övezte) fényárrá és dzsesszkoncertté nemesül. Az egykori, ötvenes évek végi radikális politikai mondanivaló a feketék helyzetéről, megítéléséről akár túlon túl jól fésült dizájn-estének is tűnhet, megítélésem szerint azonban az átgondolt architektúra (beleértve a mesteri világítást, a wilsoni lépcsősoros, emeletes térszerkezetet) kiemel és karikíroz: újraolvasásra biztat, lehetőség szerint akár az előadás újranézésére. Valódi színházi ünnep, amikor ilyen mesterire csiszolt este azonnali ráadást követelne, és a tapsban a budapestinél visszafogottabb, spontánabb közönség kitartóan, hosszú percekig tetszést nyilvánít. Az utolsó, játékosan, majd konok-monoton hangon ismételt mondatok az udvarlás, szerelem szavai. Kéttértelműségük felidézi a gondolat feketeségét, függetlenül a szavakat ejtő arc színétől az elsötétülő színpadon.

A kör nem zárul be

GIORGIO STREHLER SHAKESPEARE-RŐL



– Először Shakespeare Olaszországhoz való viszonyáról szeretném Önt megkérdezni. Angliától eltekintve (és Anglia az a hely, ahol csak akkor játszódnak Shakespeare darabjai, ha ez feltétlen szükséges) Olaszországot választja leggyakrabban színteréül. Valóban, Shakespeare sok darabját szándékosan Olaszországba helyezi át. Ennek kell hogy legyen valami oka, nemcsak azért, mert Olaszország izgalmas, egzotikus és érdekes háttér. Tehát kijelenthetjük, hogy Shakespeare-nél Olaszország egy fontos elem. Hogyan látja Ön ezt?

– Nagyon nehéz és fontos feladat ennek a kérdésnek a megválaszolása. Shakespeare darabjainak színhelye igen kényes probléma, függetlenül attól, hogy egy római drámáról van-e szó, vagy pedig egy olyan tragédiáról vagy komédiáról, amely Olaszországban játszódik. Az embernek meg kell keresnie azokat az okokat, amelyek rámutatnak arra, miért választotta oly sok darabjának színhelyéül Itáliát. Erről már sokat írtak. Természetesen én sem tudok végleges választ adni, hiszen ez Shakespeare-nél az egyik alap- kérdés.

Például: kérdezhetnénk, hogy állt-e vajon Shakespeare közvetlen kapcsolatban Olaszországgal. Talán nem is ismerte ezt az országot, és egyetlen olasz várost sem látott. Ezzel a titokzatos jelenséggel kapcsolatban csak annyit mondok, hogy az ember azt ismeri csak, amit feltétlenül ismernie kell – azaz az ember a saját

művét ismeri. És valóban úgy van, hogy egy darab hangvétele a helyszín nagyban befolyásolja. Ez nem költői intuíció kérdése. Meg lehet határozni Anglia, az olaszok vagy a franciák karakterét. Ez viszonylag érthető, nem is nehéz felfogni. Beszélgethetnék Önnel most Amerikáról, mivel közel egy hónapja jártam ott, viszont nem vagyok róla meggyőződve, hogy megértem a különbséget egy alabamai és egy tennessee-i lakos között. És ez nem annyira kulturális, mint inkább költői kérdés. A költői intuíció nagyon fontos szerepet játszik abban, hogy egy olyan darab, mint a *Romeo és Julia*, Veronában játszódik, és hogy ritka pontos, reális és általános benyomást nyújt a cselekményről, a karakterekről és az ott lakókról. Erről már sokat gondolkodtam, egy nép karakteréről, vagy egy olyan városról, mint Verona. Olaszországnak ebben a részében olyan emberek élnek, akik hajlamosak az erőszakra és az olyan viselkedésre, mint amilyen a Montague és a Capulet család vég nélküli harca. Ezek az emberek könnyen haragra gerjednek, és szenvedélyesek. Ez helyi sajátosság, amivel persze nem azt akarom mondani, hogy minden veronai ilyen lenne. De ha az ember Romeo és Júlia történetét Olaszországba helyezi, akkor Verona minden bizonnyal megfelelőbb, mint, mondjuk, Velence, Milánó vagy Torino. A shakespeare-i intuíció pontossága megmagyarázhatatlan. Nagyon jól tudjuk, hogy a *Romeo és Julia* alapja egy novella, egy abból az időből származó történet, amikor a városban két nagy hatalmú család élt. De egy kisváros karakterével való belső rokonság olyan dolog, amelyet az ember csak akkor érez, ha ott az emberekkel együtt élt, és a helyet valóban ismeri. Nem elég, ha az ember csak egy-két olaszt ismer. Tehát ez itt a probléma, mégpedig igen jelentős probléma.

– Valószínűleg rosszul fogalmaztam meg a kérdést, mert ha jól megnézzük, Shakespeare egyáltalán nem Olaszországról írt. Hanem Velencéről, Milánóról, Veronáról – olyan városokról, amelyeknek nagyon sajátos hangulatuk van. Shakespeare mindig egy helyi közösséget keres, egy olyan közösséget, amely a történetekért van, és amely azokat megvilágítja. Amint Ön említette, a *Romeo és Julia* csakis Veronában játszódhatott. Velencében nem, mert a velenceiek nem forróvérűek.

– Ebben mutatkozik meg a művész nagysága. Shakespeare-nél a tragikus események olyan nagyszerűek, hogy az ember nem mondhatja, hogy a *Romeo és Julia* nem játszódhat Velencében. Előfordulhatott volna nyugodtan, valószínűleg ott is vannak olyan karakterek és családok, amelyekkel ez megeshetett volna.

A hírneves olasz rendező Giorgio Strehlerrel (1921–1997) a hetvenes években készült, magyarul most először megjelenő interjút a Shakespeare-év alkalmából közöljük.



1. 2.

De Shakespeare nagyságát nem lehet így leszűkíteni. Az *Othello* cselekménye játszódhatott volna, mondjuk, Nápolyban is. Ugyanakkor az *Othello* igen egyértelmű esete annak a felfogásnak, amelyet a velencei társadalom képvisel. Egy olyan tragédia, mint a *Coriolanus* vagy a *Julius Caesar*, a római történelmen alapul, de tartalmaz olyan elemeket, amelyek máshol is megtörténhettek volna. Ez persze a *Macbethe* nem vonatkozik, ez a darab egy adott korban és Anglia egy meghatározott részén játszódik. Általában olyan atmoszférával kell köríteni a darabokat, amely lehetőleg megközelíti azt, amit ábrázolni akarnak. Azaz ha Shakespeare a *Lear királyt* nem egy konkrét országban játszatja, az azért van így, mert ezeknek a dolgoknak homályban kell maradniuk. Magától értetődő, hogy a *Lear királyt* egy távolabbi időbe kell helyezni. Ez a biblikus tragédia egyik fajtája, mondjuk, a tragédia egy ősi formája – inkább, mint a *Hamlet*, amely Helsingörben játszódik.

– *Hogyan próbálja meg Ön mint rendező a társadalmat, a nemzeti hátteret vagy a nemzeti hangulatot ábrázolni? Például: mint mondta, a hely és idő a Lear királyban nincs pontosan meghatározva. Hogyan néz ki Önnél a színpadkép és a jelmezek a Lear királyban?*

– Ha Shakespeare egy bizonyos ország környezetét választja, arra mindig megvan az oka. Mindig megtalálja a pontos kontextust, a pontos földrajzi és nemzeti karaktert a drámához, amelyet meg akar írni. Mindez a történelmi korra is érvényes. Így egyrészt a hely, másrészt a kor kiválasztása lesz a kérdés. A római kori drámák szerintem még akkor is Rómában játszódnak, ha Shakespeare műveinek lényegi része Erzsébet kori. Mindig csak részenként vizsgál egy történelmi pillanatot. Tehát ha Shakespeare darabjainak rendezéséről kérdez: manapság egy rendezőnek a történelmi valóság kérdésével is kell foglalkoznia. Ha a probléma pontos illusztrálása érdekében az összes királydrámát vesszük, amelyek történelmileg a legkifejezőbbek, leghitelesebbek: szeretném tudni, hogy szükséges-e II. Richárdot II. Richárd korában játszani. Hülyeség skót szok-

nyat húzni még akkor is, ha én ezt eddig mindig így láttam. Shakespeare darabjainak mindig meg kell őrizniük a megfelelő típust. Úgy is meg lehet oldani a problémát, hogy a szereplőket Erzsébet kori ruhákba öltöztetjük. Szerintem hibás, ha Julius Caesarra római tógát adunk, és helytelen II. Richárdot angol nemzeti viseletbe öltöztetni, mert így csak a Westminster-katedrálisban található síremlékére hasonlítana. Két vélet létezik: tévedés Erzsébet kori kosztümöket választani, de hibás megoldás az is, ha Hamletre vagy Julius Caesarra modern ruhát adunk. Például ábrázolták már Julius Caesart Mussolininak, és emlékszem Alec Guinnessre mint modern Hamletre vagy Orson Welles 1937-es Julius Caesarjára a Guild Theaterben az USA-ban. Lényeges kérdés még egyrészt a díszlet, másrészt az interpretáció problematikája. Manapság előrelépünk Shakespeare aktualizálásában és történelmi megközelítésében. Minden darabjához meg kell találni a megfelelő megoldást, nemcsak a jelmezek, de az atmoszférát és a történet mélységét érzékeltető kép tekintetében is.

– *Mindezt alá tudná támasztani munkáival?*

– Nos, nyolc-tíz Shakespeare-darabot rendeztem, nem tudom egészen pontosan, hányat. De az a probléma, hogy ma már egészen másként gondolkodom. Nem lehet egy általános sémára ráhúzni az elgondolásaimat. Amikor a *Julius Caesart* rendeztem, tisztán történelmi képet választottam hozzá háttérként. Ma már ez a múlt. De akkoriban csak így akartam csinálni. A *III. Richárdot* Erzsébet kori jelmezben játszottam, de ma már nem választanám az Erzsébet kori színpad rekonstrukcióját. A *II. Richárdot* az Erzsébet kori színpad szimbolikus, költői absztrakciójában rendeztem. (Akkoriban az Erzsébet kori színpad elszánt hívei voltunk.) Ma már nem így csinálnám. A *Lear királyt* egy kör alakú, üres horizontú színpadra képzeltem el, így a néző egy metafizikus cirkuszban érezhette magát. Az egész plasztikból készült, és a díszletnek nem volt nagy jelentősége. A *Lear* színpada T. S. Eliot *The Waste*



3.

1. Julius Caesar
2. Lear király
3. III. Richárd
4. II. Richárd

Land című versén alapult [Weöres Sándor *A puszták országa, Vas István* *Átokföldje* címmel fordította magyarra – A szerk.] – a darab hangulata a költeményét tükrözte. Az üres színpad a Föld bolygót jelentette, vagy pedig egy olyan kozmikus cirkuszt, ahol ez a nagyon régi, ugyanakkor nagyon közeli történet játszódik. A szereplők olasz reneszánsz ruhákat viseltek, de mindegyik fekete bőrből készült. Elképzeléseim szerint ők Shakespeare korabeli alakok voltak, de akár mai motorosok is lehetnek volna. Lear és a többiek hosszú színházi öltözetet és aranypapírból készült koronát kaptak. Stíluskeveredésről volt szó. De a stíluskeveredésnek természetesen vannak pozitív és negatív oldalai, lehetőségei is. Shakespeare-t olyan költőnek tartom, aki a saját korát meghaladta, de kötődött is hozzá. Angol, Erzsébet kori – ugyanakkor univerzális is. Ez az a központi gondolat, amelyből ki kell indulnunk Túl könnyű Hamletet mai férfiszerepben, az apja szellemét pedig valamilyen katonai öltözetben és maszkban színpadra léptetni. Éppen olyan könnyű, mintha Erzsébet kori ruhát adnánk rájuk. A darab Helsingörben játszódik, de ettől még Hamletnek szükségszerűen szókének kellene lennie, és feketébe kellene bújni. Ezek a dolgok már túljutottunk, ezek a romantika és egy bizonyos fokú naturalizmus maradványai. Shakespeare túlmutat ezeken a sémákon, és így minden egyes művéhez meg kell találni a megfelelő atmoszférát, de ezek nem a szerzői utasításokban, hanem magában az egész darab textusában foglaltatnak.

– Shakespeare darabjainak történelmi elemeiről beszélt, és nyilvánvalóan kritikusan szemléli, hogy hol és mikor játszódnak. Különösen az angol történelemmel foglalkozó műveire gondolok, és szeretném megkérdezni, hogy Ön szerint ezek rendelkeznek-e egy bizonyos történelemszemlélettel.

– A történelem Shakespeare minden egyes darabjában jelen van. De mit is lehet ebből a történelmi vonatkozásból kiolvasni? Nos, olyan történelemszemléletről van szó, amely egy bizonyos pesszimista vonalat követ. Pesszimista, de nem kétségbeesett, mivel Shakespeare mindig aktív.



4.

Tragikus szemléletének pesszimizmusa sohasem tisztán negatív. Ő nem Beckett. Mégis az a meggyőződés húzódik meg darabjai mögött, hogy a hatalom óhatatlanul korrupcióval jár.

– Én inkább arra gondoltam, hogy Shakespeare első történelmi darabjaként a VI. Henriket írta meg, amelyben egy társadalmi, nemzeti katasztrófát állít elénk, míg utolsóként az V. Henriket, amely egy fényes diadalt ábrázol, de az angol történelem kronológiájában V. Henrik uralkodása megelőzi VI. Henrikét.

– Igen, pontosan előtte volt.

– Így aztán egy bizonyos ciklusról van szó, amelyben Shakespeare a VI. Henrik uralkodása alatti katasztrófát V. Henrik diadaláig vezeti. De mint tudjuk, a dicsőség újra kudarcba fordul.

– Ez, úgy gondolom, világos.

– Kimondhadjuk akkor, hogy ez egy ciklikus történelem-szemlélet?

– Úgy van, ciklikus. A történelmi körforgásról van szó. De ha már pesszimista szemléletről beszéltem, beszélnem kell egy dialektikus szemléletről is. A Shakespeare-i pesszimista szemlélet nem olyan, amely nem talál semmilyen megoldást. Ő abban a helyzetben volt, hogy dicsőíthette V. Henriket úgy mint angol, és olyan mértékben, amennyire az országnak szüksége volt erre. Henrik éppoly erkölcsös volt, mint a valóságos III. Richárd. Talán minden Shakespeare-darabot mint történelmi allegóriát kellene szemlélnünk: a hatalom mindegyikben királyok kezében van, akik a hatalomért öldösködnek egymást – a hatalom korrumpál. A nép ezekben az eseményekben nem vesz részt. A Hamlettől eltekintve Shakespeare-nél a VI. Henrik az egyetlen olyan alkalom, amikor egy lázadás a színpadon játszódik le, nevezetesen a John Cade-féle felkelés. Viszont ezek az erők egy olyan hatalomért küzdenek, amely korrumpál, és gyűlöletet szít ugyan, ám a történelem véres körforgását be tudja fejezni. Shakespeare-nek ügyelnie kellett az emberi történelem ezen örökös elemére. A kérdés az, hogy vajon víziója egy lehetséges kiutat határoz-e meg, de erre a kérdésre nagyon nehéz válaszolni. Szerintem Shakespeare történelemfelfogása pesszimista volt, de nem volt borúlátó az emberiség egészét illetően.

– Ön éppen a történelmi dialektikát említette. A dialektika alapján pozitívan, sőt optimistán is nézhetnénk a kérdést.

– Az én történelemszemléletem materialista, marxista vagyok. Így én személy szerint úgy gondolom, hogy a dialektikus dolgokat pozitív irányba lehet fejleszteni. De maga a dialektika sem nem pozitív, sem pedig negatív. Azt hiszem, hogy Shakespeare tragédiáiban mindig abból indul ki, hogy az ember saját jogát képviseli, még a történelemmel szemben is, vagy a történelem dialektikus magyarázatával szemben is. Shakespeare minden nagy alakja szemben áll a történelemmel, a hatalom bálványáival, a fétisekkel.

– Szerintem Shakespeare utolsó történelmi drámája A vihar. Nem tudom, hogy Ön egyetért-e ezzel, de szeretném a véleményét hallani arról az iteletről, amely A vihar végén hangzik el.

– Úgy hiszem, hogy A vihar valójában Shakespeare összes művét egységbe foglalja. Megtalálható benne újra minden drámai szituáció, a Romeo és Júliától kezdve a Macbethig. De milyen következtetést lehet ebből levonni?

– Arra gondoltam, hogy A viharban Shakespeare a hatalom, az uralkodás problematikájával nagyon részletesen foglalkozik. De a darab egy nyitott kérdéssel végződik. Prospero tudja, hogyan kell a hatalmat gyakorolni, de azt is, hogy halandó. És aztán hogyan tovább? Képes lesz-e Ferdinand és Miranda, ez a két derék gyermek arra, hogy uralkodjon, sikerülni fog-e nekik? Vagy pedig Sebastian és Antonio, akik még szintén ott vannak, át tudják-e venni a hatalmat? És aztán ott van Caliban problémája.

– Prospero szabadságot ad Arielnek, de hogy mit kezd Calibannal, ebben a kérdésben mindig tanácsstalan vagyok.

– Ezért az a kérdésem: mi történik, ha egyszer Prospero meghal, merre tart a történet?

– Egészen biztos, hogy Prospero lemond a hatalomról. De nemcsak a hatalomról: lényének minden erejét feladja, a varázserejét is, azaz azt a képességét, hogy költővé váljon. Elbocsátotta kísérletét, és Ariel nem fog visszatérni. Egy pesszimista helyzetben jelenti ki: most visszavonulok, nektek kell tovább csinálnotok. Nem egyszerűen a hatalomról mond le, hanem gondolatait már csak a halálnak szenteli. Prospero tehát felhagy kísérletével, és megengedi a fiatal párnak – a hercegnek és lányának, aki számára a legkedvesebb –, hogy elmenjen. Ferdinand és Miranda A varázsfuvola Tamínójára és Paminájára emlékeztet, Ádám és Éva egyesülésére, a világ megújítására. Hogy képesek-e erre? Prospero azt kérdi: képesek vagytok-e megállni a lábatokon ennek a történetnek a tudatában és ezekkel az erőkkel és hatásokkal szemben? Ő, aki a dolgok mélyére tud nézni, és tanácsokat tudna adni, már nem lesz ott. Ez egy halálos kérdés, ha Shakespeare akkori életfelfogását nézzük. Hogy mire is gondolt? Nyilván már nem volt ereje az emberi sors ellen küzdeni.

– Prosperónak a közönséghez intézett utolsó szavai szerint ők a jövő, nekik kell róla dönteniük.

– Én is így gondolom. Azt mondja: csak rajtatok áll.

– Ez egyébként se nem optimista, sem pedig pesszimista kijelentés. Egész egyszerűen annyi, hogy az embernek a társadalomban dolgoznia kell.

– Pontosan. Ez azt jelenti, hogy Shakespeare a pesszimista szemlélete mellé mindig ad egy csepp optimizmust is, egy lehetőséget. Létezik egy Univerzum – például a Becketté (de nem akarok semmiféle Shakespeare–Beckett szembeállítását sugallni) –, amely önmagában be van határolva, zárt, véges. Shakespeare mindig lehetőséget ad a következő generációnak és a társadalomnak a döntésre, amelyet magának kell megformálnia. A kör nála soha nem zárul be.

Tíz kérdés Otomar Krejčához

– *Hogyan képzeled el az alkotók és technikai személyzet közötti együttműködést a színházban?*

– Mivel minden színház egy autentikus művészet kialakítására törekszik, a színrevitel minden alkotójának, beleértve a személyzetet is, olyan tökéletesen egyet kell értenie, hogy fel se merüljön együttműködésük problémája.

Közös céljuk a rendezés lehető legjobb megvalósítása, amely nem magában az együttműködést jelenti, mivel ez annak egyszerűen csak nélkülözhetetlen előfeltétele. Márpedig az „iparosodott” színházak jelenlegi gyakorlata megtagadja ezt az oly régi és természetes alapelvet.

A színházak nagy többsége a művészi szándékokat csak részben dolgozza fel, oly módon, hogy adminisztrációs procedúrákra köteleznek, és a színésznek olyan feladatokat adnak, amelyek nincsenek szoros kapcsolatban az ún. színházi aktivitással. Így fordulhat elő az, hogy a színrevitel megalkotói között az írótól a világosítóiig nem jön létre semmilyen közvetlen kapcsolat.

A színházról való ilyenfajta elsodródás egyfajta művészeti ipar felé egész Európában annyira jelentős, hogy maga után vonja mindenfajta esztétikai érték felbomlását, amelynek a sikeres színházi előadások alkotóelemének kellene lennie. A legjellemzőbb vonás ugyanakkor az eklekticizmus a felfogás és rendezés dolgában. Nagyon ritka az olyan típusú színház, ahol egyetlen művészi szándék dominál, és amely ebből kifolyólag meghatározza az egész színházi életvitelt, beleértve a rendezést és a technikai személyzet kihasználását is.

– *Hogyan képzeled a jövő rendezőjének és színészének a képzését?*

– A jövő rendezője és színésze általános és speciális képzésének maximálisan előrettekintőnek kell lennie, egy magas kultúra alapjait kell megadnia, amelyet a művész hosszú és intenzív munka árán ér el egy bizonyos típusú színházban.

Gondolok itt a permanens önképzésre és azokra a nélkülözhetetlen ismeretekre, amelyeket egy adott színházi műhely alkotói nyújtanak egymásnak. Csak így juthatnak el egy olyan kifinomult munkamódszerhez, amely lehetőséget ad saját művészi szándékaik kifejezésére, egy bizonyos színházi poétikára, amely megtiltja nekik, hogy átengedjék magukat a konvencióknak, a divatnak, a színházi élet vulgáris követeléseinek.

A kiváló cseh rendező (1921–2009) egyike volt azoknak, akiket a létező szocializmusban megbízhatatlannak tartottak, és igyekeztek mellőzni. Az interjú a múlt század hetvenes éveiben készült.

– *Mit szeret inkább, az USA-ban fennálló rendszert vagy a Németországban és Kelet-Európában meglévő jelenlegi együtteseket?*

– Az amerikai alkotó rendszer teljesen megfelel a kommersz színháznak. Ez a rendszer néha különleges rendezéseket hoz létre, néha autentikus színházi eseményeket (és kevésbé autentikusakat), sztárokat, színészeket vagy rendezőket vihet rövid idő alatt sikerre, írókat segíthet, hogy felbukkanjanak a szürkeségből. De nincs abban a helyzetben, hogy egy választékos és koherens színházi kultúrát fejlesszen ki. Ilyen körülmények között egyetlen színház sem tud „kollektív művészetként” megvalósulni, és képtelen arra, hogy egy meghatározott művészi programot létrehozjon. A színházi művészet bizonyos állhatatosságot és bizonyos stabilitást igényel. Szüksége van állandó együttesekre, szabad választással szerzett tagokból állókra, egyformán lelkes önfeláldozókra a közös cél érdekében.

– *A nyugati színház nem ismeri a dramaturgot, aki az önök színházában egyfajta irodalmi igazgató szerepét tölti be, és a darabok kiválasztásának felelőse: együttműködik az új írőkkel, ügyel a szövegek minőségére stb.*

– A dramaturgia csak a rendezői munkával szoros összeköttetésben tölti be feladatát. Egyedül a dramaturgia és a rendezés hibátlan egysége adhatja meg e foglalkozás értelmét. Mihelyt a dramaturgia autonómiára törekszik, abszurdításra vezethet. A dramaturgiának tehát a színházi aktivitás szívét kell céloznia.

Jelen esetben a dramaturg felelős azért, hogy egy bizonyos műfajú mű (a színházi író irodalmi műve) új-jászülessen mintegy más műfajú művé a színrevitel, a rendezés által. A dramaturg tervében esetlegesen már benne vannak a színházi együttes művészi tendenciái és lehetőségei. A dramaturg hozzájárul ezeknek a képességeknek a kibontakoztatásához, és szerepe van még a darab megfelelő címének kiválasztásában is. Számba veszi az alkotói szándékot és a megmutatkozó művészi „elfogultságot”, érzékeli a munkaléggkört, amely a színházban uralkodik egy adott pillanatban (természetesen sok tekintetben viszonyítva az adott társadalmi légkörhöz). Amikor a dramaturg ellenkezőleg jár el, és a színház eme érzékeny szervezet tiszta állapotának számbavétele nélkül próbálja közvetíteni saját szándékait, irodalmi, filozófiai vagy esztétikai tendenciáit (vagy másokat, melyek saját presztízst szolgálnak), biztos lehet abban, hogy mindabból semmi sem kel életre a színpadon.

A rendezéstől megfosztott dramaturgia irodalmi vállalattá degradálódik, megtéveszti a színházat eklekticizmusában, és a mindennapi kulturális fogyasztás

szférájába veti vissza. Ebben a jelentéktelen közegben mozog a dramaturgok nagy része, ugyanúgy, mint a legtöbb színház – egyszóval a dramaturg soha nem látja a színpadon megvalósulni azt, ami őt ennek vagy annak a darabnak a kiválasztásához vezette. Az együttetek nem tudják átlépní egyik napról a másikra azokat a hallatlan távolságokat, amelyek elválasztják Csehovot Brechtől, Beckettet Weisstól, és arra jutnak, hogy semleges álláspontot fogadjanak el, arra kényszerülve, hogy bármit színre vigyenek, mindegy, hogyan.

A dramaturg, akivel évek óta dolgozom, soha nem javasolt nekem repertoártervet, címkatalógust. Ő inkább rendezéseink első és utolsó kritikusa volt. A próbák során inkább az analitikus szerepét vállalta. Közös munkánk során, útközben hoztuk létre, hogy úgy mondjam, jövőbeli rendezéseink címeit, színházi alkotásaink alaptípusait, de sohasem irodalmi művek egyetlenegy listáját.

– Milyen kapcsolatot vél a színház és a politika között?

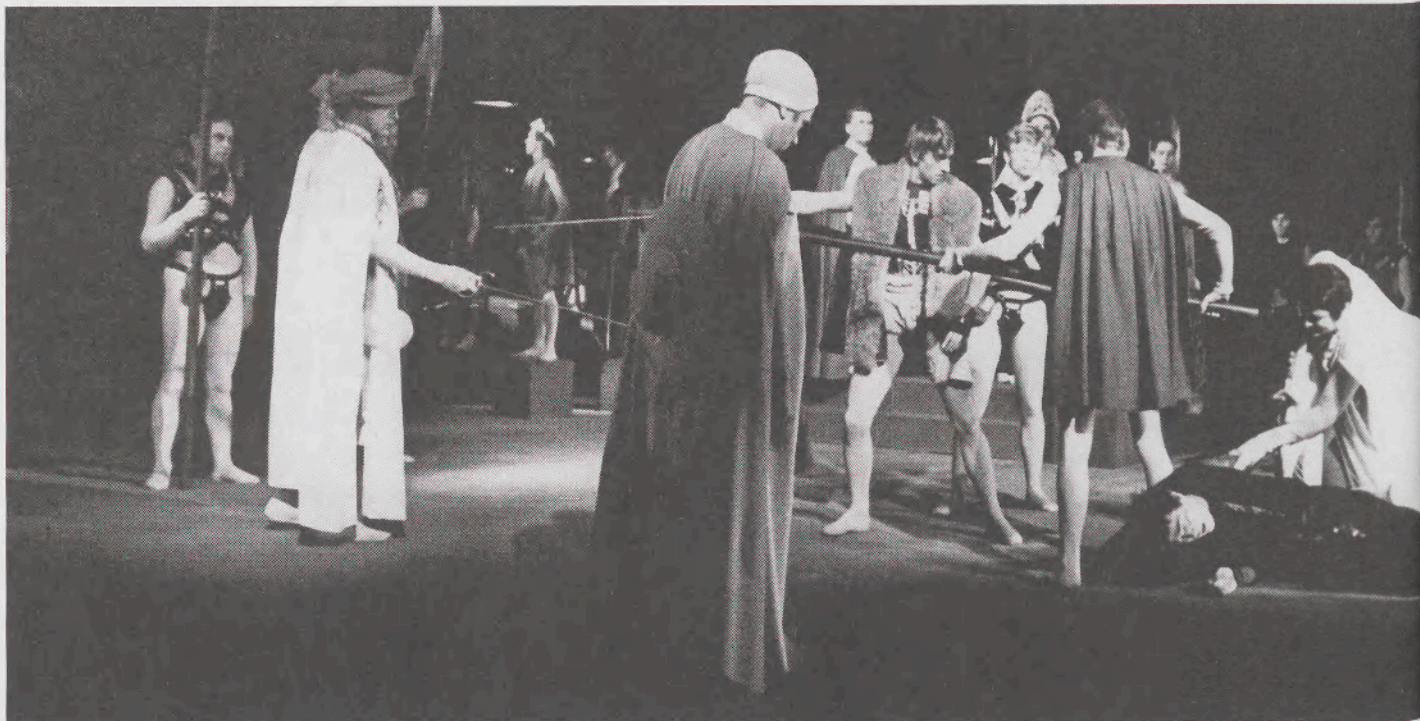
– A színház művészeti intézmény. Politikai hatásossága maximális, amikor integráltan megvalósítja esztétikai szándékait. Ezek majdnem mindig mély társadalmi implikációk – a színház lényege az is, hogy direkt kapcsolatot teremtsen a társadalommal. A világ művészet által való megismerése mindenekelőtt speci-

A csehszlovák színház mögött e téren gazdag tapasztalatok állnak. A kísérlet, hogy a színházat egy szűk politikai sémának rendeljék alá (az ötvenes évek folyamán), megbukott. Ennek fordítottja szintén hamisnak bizonyult. A zszurnalisztikus színház, a társadalmi szatíra ugyanúgy gyorsan elvirágozott.

A különböző művészetek határai nem rajzolhatók meg tisztán, épp ezért fordul elő, hogy egymásra hatnak, vagy keresztezik egymást. Hasonló vagy ellentétes formákkal kacérkodnak, időszaki poétikákat látunk megszületni. Így adódnak a színpadon olyan darabok, amelyekben az elvont fejtegetés felülkerekedik a szereplők társalgásán, dokumentációs montázsok virágoznak fel, a színház és az irodalom egymást fedi, zszurnalizmus, filozófiai értekezés lesz belőle stb. Ugyanakkor ezek az „elhajlások” hasznosan jelzik az alkotás fő áramát.

– Beszélhetünk-e a színház közvetlen befolyásáról a közvéleményre?

– A színház befolyása a közvéleményre manapság egyáltalán nem észlelhető. Az európai országok legnagyobb többségében ez a művészet a nagy tömegek érdeklődésének perifériájára szorul. Nyilvánvalóan szoros és hatásos kapcsolat alakul ki a hallgatóság és a színpadi játék között, mihelyst a néző a színházban



1.

fikus aktivitás, amely nincs alárendelve semmilyen más ismeretnek (filozófia, ideológia, politika, gazdaság). A színháznak tehát nem feladata átadni, képekbe öltöztetni ismereteket, ideológiákat, más gondolati kategóriák elveit. A művészet felfedezi a világot és az embert, és felfedezéseit a saját módján jeleníti meg. Még egyszer, ez nem jelenti azt, hogy a művészet csodálatos elszigeteltségben él. Mindaz, ami hozzájárul, hogy a polgár létét megformálja, meghatározott módon megvége. A körülmények, a társadalmi kapcsolatok, a mindennapi realitás más és más módon tükröződnek vissza a művészet tükreben, de nem a lényeg alkotórészei, nem képezik a mű tartós értékét.

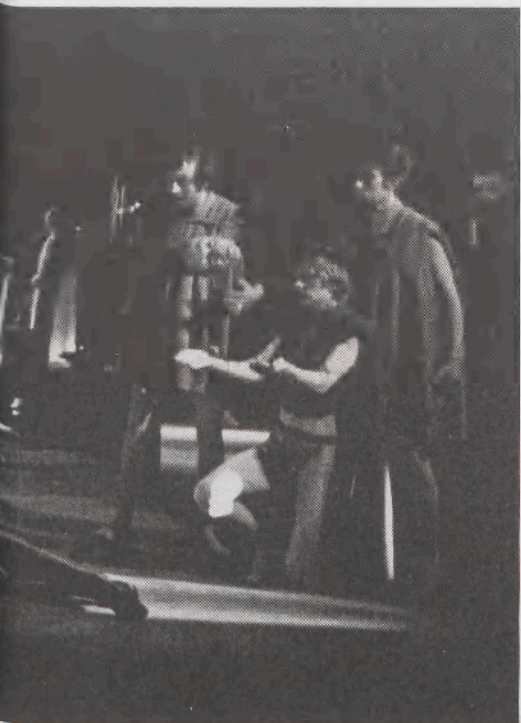
egzisztenciájának sajátos érzésével találkozik. Az igazság ezen a téren misztikus erővel bír, ez az erő alkotja újjá a közönség és a színház intim viszonyát. Amikor a néző csak intellektusával vagy esztétikai tendenciával, hitványságra való hajlamaival vagy egy édes álomvilággal találkozik, ez a szoros kapcsolat távol áll attól, hogy kirügyezzen. Ilyenkor a színház csak felszínesen hat.

– A kritikának van-e közvetlen visszahatása a színházra?

– Minden néző akaratlanul is kritikus: a „pusmogás”, amely szájról szájra terjed, meghatározó, telítheti vagy kiürítheti a színházat. Ami a professzionális kritikát illeti, bizonyára fontos kommunikációs funkciót



2.



tölt be, ítéletei vagy konfirmációi polémia értékűek. Az alkotásra nem hat közvetlenül az esetek többségében, hacsak a kritikus maga is nem körültekintő társfelelőse egy színházi mozgalomnak, vagy az adott színházi műhely kollaboránsa.

– A közönségszervező rendszerek (bérletes előadások) milyen hatással vannak a színházra?

– A pénztárban eladott jegyek száma mutatja legjobban a közönség kapcsolatát a színházzal. Ez a



Josef Koudełka felvétele

3.

fajta felbecsülés nem alázza meg és nem kötelezi semmire sem a nézőt, sem a színházat. A közönségszervező rendszerek és a bérletes szisztémák a nézőből valójában szamarat csinálnak, aki csukott szemmel vásárol, és a színházat butikká alakítja: arra kényszeríti, hogy szabályosan váltogassa kirakatának dekorációit még akkor is, amikor semmi új eladó áruja nincs. A színház és a néző közötti közvetítők a színházba járást társadalmi szokássá vagy mássá változtatják. A néző megfosztva érzi magát a legnagyobb örömtől, hogy azt nézze meg, amihez kedve van.



Josef Koudełka felvétele

4.

1. Lorenzaccio

2. Lorenzaccio

3. Ivanov

4. Kötél egy véggel

Annak, aminek a színházban fel kell érnie a legbiztosabb bérletesekkel, az a színház neve, hírneve, művészete. Nincs autentikus színházi művészet független, élő és eleven hallgatóság nélkül. Ebből a szempontból számos színház léte fiktív és formális marad.

Evidens, hogy a közönségszervező rendszerek a színháznak egy bizonyos gazdasági stabilitást biztosítanak. De látja ezt a megnevezhetetlen iróniát: ha az egyik kis európai állam évente tetszés szerint lemondana egy katonai repülőgépről, az így felszabadított erőforrásból minden színházi szervezet garantálhatná a gazdasági stabilitását.

– Ön szerint ma milyen típusú színház a legelőbb és a legművészebb? A munka milyen lehetőségeit nyújtják a kis- és a nagyszínházak?

– Nem hiszek az óriásokban, a színházi üzemekben, amelyek több együttessel és több teremmel rendelkeznek, és egy tucat premiert tartanak idényenként. Ez a gigantizmus gyökerestül kiirtja a színházat, és ellentmond a lényegének.

Ezekben a nagy színházi üzletekben a kézirat átalakulása színpadi valósággá túlságosan is hasonlít egy rossz futószalaghoz. Véleményem szerint a mai színházaknak a dramatikus művészet laboratóriumainak kellene lenniük inkább, mint egy nagy konfekciótársaságnak. Nem hiszek a reprezen-

tatív színházakban sem, a nemzeti színházakban, mint amilyen a Burgtheater, a Comédie-Française stb. Halott ösztönzésből és a mai embertől idegen célból születtek meg. Ezekben az intézményekben semmilyen egészséges művészi mozgalom nem tud kifejlődni. Nem hiszek a „távoli” színházban sem, amelynek célja büvészmutatványokkal misztifikálni a nézőket. A nézőnek a színész szemébe kell néznie, hallania kell a hangját. A színésznek meg kell győnnia a nézőnek, mint egy lírikus poétának, meg kell mutatnia lelkének érzéseit, illetve azt a látásmódot, amely kikristályosodott benne.

A „közeli” színházban hiszek, ahol a néző a színésztől legfeljebb húsz méterre ül, és ahol a dramatikus művészek kollektívája dolgozik. A csapatban hiszek, a *teamben*. Olyan színházban, amely technikai tanácsos, hivatalos pecsét és külső pompa nélkül kizárólag a né-

zőért dolgozik, örömét leli abban, amit szeret, és szenvedélyeket kelt.

– *Melyek az Ön elképzelései a színházi tér tekintetében? Milyen a legelfogadottabb színházi tér napjainkban?*

– Ez a kérdés nyilvánvaló okból folyton-folyvást viszatér a színházi emberek közötti beszélgetésekben. A legtöbb épület a múlt században épült, hogy helyet adjon olyan típusú előadásoknak, amelyek különböznek a maitól. Ezt a problémát sohasem oldjuk meg, mivel a tér végtelen, és minden korlátozás e térbeli végtelen megerőszőkolása. Másrészt minden komplikálttá válik azoktól a színházi emberektől, akik üdvösségüket a külső térre bízák, elfelejtve, hogy eleven részük a belső tér, és talentumuk az emberi elme szüleménye. A színháznak egyszerűen olyan térre van szüksége, ahol a néző nehézség nélkül követni tudja a darab lefolyását.

Jan Kott

A színház fontos dolog

Néhány hónapja egy barátom, fiatal rendező, meghívott főiskolájába, ami nem messze volt New Yorktól, hogy végignéznénk egy *Hamlet*-próbát. A terem kicsi volt, a padok amfiteátrum módjára voltak elhelyezve, és a színpad üres, vakítóan fehér tányérhoz hasonlított. A közönség kizárólag a fiatal színészek barátaiból állt, én voltam az egyetlen meghívott. Két-három hét volt még a bemutatóig, de a barátom véleménye szerint a próbák sokkal fontosabbak, mint a premier. Előre figyelmeztetett, hogy próbáról van szó, de úgy zajlott, hogy ehhez hasonlóan még nem vettem részt. A színészek olvasták a szövegüket. Azért, mert a próbák csak egy hónapja kezdődtek, és a rendező nem volt benne teljesen biztos, hogy a fiatal színészek már megtanulták-e szerepüket, vagy éppen az volt a szándéka, hogy előttük legyen a *Hamlet* egy-egy példánya, és olvassák a darabot.

Először is a nagydarab kese fiú, aki a dán herceg szerepét játszotta, gyorsan és hangosan átfutotta a szöveget, nyilván már kívülről tudta. Mégis az első felvonás közepe táján belezavarodott. Leállt, és a példányát nézte. „Menjünk vissza, és zárt szájjal mondja.” Emlékezetből mondta, és bal kezébe vette a szöveget, hogy jobbal ajkára tudja tenni az ujját. Valaki felnevetett a teremben. A fiú megzavarodott, és a következő sorokat habozva mondta: „kizökkent az idő”. A nézőkre nézett, majd

barátaira, mintha megnyugtatót vagy helytelenítést várna. Azután olvasta: „Ó, kárhozat”. Újból megállt, döbbenet, mintha valami új dologról lenne szó, mintha először olvasná e sorokat, nem tévedek, mintha először hallaná. Egy hosszú szünet után, mintha újra kellene olvasnia, hogy kimondhassa, mintha olyan mondat lenne, amit most kell megfogalmazni, azt mondja: „Jóváteszem.” Ekkor letette a példányát, nyugodtan, majdnem frissen azt mondta a barátainak: „Gyerünk, menjünk haza együtt.” Mindannyian fellelegeztünk.

Barthes *S/Z* című munkájában olyan szöveget ír klasszikusként, mely a „jelzések galaxisa”, mert többféle értelmet hordoz. Új jelzések felfedezését ugyanabban a szövegben, éppen úgy, ahogy mindig új és új nő fedez fel a férfi a nőben, akit szeret. Többször kell újraolvasni egy klasszikust ahhoz, hogy minden szavát megérthessük, előtte és utána keletkezett klasszikus szövegeket is el kell olvasni, olyanokat, amelyeket ismert a mű szerzője, és olyanokat is, amelyeket nem ismert.

Az *Odüsszeia* benne van az *Ulyssesben*, és most az *Ulysses* van benne az *Odüsszeiában*. *Jób könyvében* benne van Beckett, és most Beckett tartalmazza *Jób könyvét*. *Aeneis*, melyet Shakespeare ismert, benne van *A viharban*, ahogy az *Isteni színjáték* is, amit nem ismert. A remekművek egyszerre több síkban élnek, és ezekből egy az, ami megjelenik.

De mi történik akkor, ha egy írott szöveget elmondanak? Ezen az estén a kolléga kis színházában nemcsak

A száz éve született lengyel esztéta (1914–2001) jegyzetei a 1980-as évek elején készültek.

a *Hamlet* próbáján vettem részt, hanem a szöveg kipróbálásán is. A szöveg, a próba, az előadás e bizarr, talán nem teljesen tudatos egybekapcsolása ugyanúgy jelen volt a leírt szavakban, a felolvasásban és a színész hangjában is. Ugyanaz maradt, mégis kiemelkedett a másodlagos szövegek ezreiből, ahogyan azt Sztanyiszlavszkij és Barthes tanította.

A szöveg, melyben mindig van önellentmondás – ahogy a dekonstruktivisták gondolják –, a társaihoz és a tucatnyi nézőhöz beszélő fiatalember egyhangú, rossz megformálásává vált vagy fog válni az üres színpadon.

Amikor a színpadon elmondanak egy részt, s hirtelen mormolás terjed el a nézőtéren, ahogy a szél hullámot kavart a csendes havon, akkor az öreg nénikék szavai szerint „befogadták” a darabot, vagy jó a hallgatóság. De mit jelentenek a szavak? A színpadi idő csak egy pillanat, két vagy három óra, míg tart a darab. Ki határozza meg a szavaknak azt a jelentését, amit felfogunk? A rendező? A színész?

A legvalószínűbb, hogy a nézők. Ez jelenti a jó hallgatóságot.

Hruscsov beszéde

A *Godot-ra várva* párizsi premierje után néhány évvel került színre Varsóban, a bemutatón én is ott voltam. Válogatott közönség volt, ahogy ez egy fővárosi premieren szokás. Hűvösen fogadták – annak ellenére, hogy a színészek kitűnően játszottak, kevés tapsot kaptak. A nézők fele már a szünetben elment, és az ottmaradtak is nehezen értették meg a darabot.

A *Godot-ra várva* első találkozásom volt Beckett-tel. Nem tudtam, melyik végéről kezdjek neki. A torkomon akadt. Színházi kritikus voltam ez idő tájt, és a cikkemnek azt a címet adtam: *Egy majdnem nagyszerű utazás*.

Az első tíz nap alatt akadt üres szék. A harmadik hét elején már előre eladták az összes helyet. 1957. január 2-án volt a premier. Ekkor ért el Varsóba Hruscsov titkos beszéde (Sztálin büntetteiről), amelyet az SZKP XX. kongresszusának zárt ülésén tartott. Magas rangú kommunista funkcionáriusok megkapták Hruscsov beszédének összefoglalását és kivonatát. Számozott példányaikat olvasás után vissza kellett küldeniük. Egy hét alatt azonban szamizdat formában több száz forgott közkézen. Most már tapsvihar fogadta a *Godot-ra várva* minden előadását. Mindenki tisztában volt vele, hogy mi volt Godot – a szocializmus.

Elzsibbadnak a kezek

Moszkvában ebben az időben játszották a *Macbethet*. Mikor Lady Macbeth visszatér a meggyilkolt Duncan szobájából, és szemben megáll a nézőkkel véres kezét felemelve, a nézőtér feszülten figyel. Azt mondják, a premieren senki sem tapsolt, a második és a harmadik előadáson mindenki felállt. Sztálin kezeit jelentették a véres kezek. Három hónappal a *Godot-ra várva* varsói bemutatója előtt Krakkóban jártam egy új *Hamlet*-előadáson. Mikor felhangzott a „Valami bűzlik Dániában” mondat, moraj futott végig a publikumon, a kaskasulótól a zenekar első soráig. Később háromszor is

mételték el, hogy „Dánia börtön”, és olyan vészjós, vihar előtti csend telepedett a nézőtérre. Azután taps tört fel valahol a terem legvége felől és a páholyokból, magányos, félnék tapsok, mintha megrettentek volna saját merészségüktől. Egy pillanaton belül az egész nézőtér tombolni kezdett, addig tapsoltak, míg el nem zsibbadt a tenyerük.

Ugyanez a moraj futott végig a teremben az Első sírásó szavaira: „az akasztófa tartósabb épület a templomnál”. Ekkor döbbsentem rá, hogy a *Hamlet* előadásán részt vevő nézősereg akár Wittenbergben, akár Helsingörben is lehetne. Ebben a lengyel *Hamlet*ben nemcsak a színészek, hanem az összes néző Helsingörben volt, ott, ahol a falaknak is fülük van, mint az embereknek.

A krakkói *Hamlet* premierje 1956. szeptember végén volt, és cikkemnek azt a címet adtam: „*Hamlet* a XX. kongresszus után”. Ez az előadás inspirált *Kortársunk*, *Shakespeare* című könyvem megírására.

Hogyan lehetséges ez?

Francisque Sarcey tartották a líra leghíresebb kritikusanak. 1867-től huszonhárom évig, a század végéig hónapoként megjelenő, színházzal foglalkozó lapot adott ki. Kritikus működése vége felé már egyre ritkábban járt színházba, végül egyáltalán nem. Híres beszámolóiban azonban így is megjelentek. Egy nap megkérdezte tőle valaki, hogyan lehetséges ez. Sarcey azt válaszolta, miután végigmérte az arcátlant: „Nem hagyom, hogy befolyásoljanak. Én mindig azt akartam, hogy benyomást tegyenek rám. Ezért voltam kritikus. Azért küldtek a színházba, hogy elmesélhessem másoknak, ami ott történik. Magányos öröm az, ha egy szövegben leljük örömeinket. Valaki magányosságában megír egy könyvet, a másik szintén egyedül elolvassa. A moziba el lehet menni egyedül, a színházba viszont nem. A színház sohasem olyanok számára nyújtott élvezetet, akik a magányt szeretik. Ez olyan közösségi hely, ahol mindig találkozás jön létre a szöveg és a színész, a színészek és a nézők, a színház és az utca vagy piac tér között.

A színházi találkozások velejárói a színházi beszélgetések, ide tartozik a kritika is. Ezért történt, hogy miután abbahagytam kritikus munkásságomat, sokkal nagyobb örömmel írtam a színházról, mint bármely más témáról.

Tegnap ötszáz vagy talán ezer néző volt a teremben, holnap is megközelítőleg ennyi lesz, holnapután, egy hónap vagy egy év múlva is. Mikor írok, megosztom véleményüket kritikáimban.”

Játék az ördöggel

A tér és az idő Bahtyin dialogizmusának egyik alapvető fogalma. A regény helyszínváltozásainak leírására használja. A színházban még inkább jelen van az idő, mint a regényben. Elég, hogy egy színész megszólaljon egy háromtagú publikum előtt ahhoz, hogy egy háromezer éves szöveg jelenkorivá váljon. A színház jobban alá van rendelve a politikának és a közérkölc-

nek, mint bármely más művészet. Mindenki valahonnan jön a színházba, bárból, kávéházból, nemcsak a nézők, hanem a színészek, a műszakiak és néha még a szerző is.

A színház klasszikus paradigmája a tükör. Hamlet szavaival: célja, „hogy tükröt tartson mintegy a természetnek”. Ha viszont tükörnek vesszük a színházat, a jobb a bal, a bal pedig a jobb oldalra kerül. Jobb oldalon van a szív, bal kezünkkel esküszünk, képünk a tükörben megnyúl. Lehet, hogy ezért olyan kockázatos irodalmi naturalizmusba vagy naiv oktató célzatosságba esnünk. Maga Ibsen a példa rá. Legjobb darabjai embergyűlöletének következtében azonban megmenekültek a zátonytól. Brecht világosabban meglátta a realizmus esetleges felszínességét. Az ő felfogása szerint a színház játék az ördöggel – bizonytalanná tenni a nyilvánvalót és bizonyossá a bizonytalant. Ez lehetővé tette számára, hogy elmeneküljön a szocialista realizmus bajai elől. Ez a morális és művészi kettősség készítette a *Kurácsi mama* és a *Galilei* megírására.

Egy kíváncsi a tükörben

Mit jelent a valóságos a színházban? Vagy inkább mi az igazi a színházban? A legegyszerűbb válasz így hangzana: a székek. Mégis mikor a nézőtérrel felkerülnek a színpadra, nem egyszerűen székek lesznek, hanem a szék fogalmának megjelenítései. Jel, mondhatnánk a szemantikával fogalmazva. A színházban a *Székek* című Ionesco-darab meghívott nézőire várakozó székek is jelek.

Northrop Frye írt a valóság illúzióiról és az illúzió valóságáról a színházban. Shakespeare és Calderón tudatosan használták ezt a játékot drámáikban. Gondoljunk csak a *Szentivánéji álmra*. A valóság és az illúzió játéka jelen van a reneszánsz festészetében is, például a flamand Quentin Matsyától. A *pénzváltó és feleségének* portréjában, aki beleilleszti egy, az ablakon bekíváncsiskodó képét egy kör alakú tükörbe; Velázquez művészként festi magát az Escorial-beli, lovast ábrázoló képén. Ilyen témában írta Foucault legékeesebb eszméit a *Szavak és a dolgok*ban. Szükségszerű szembeállítani az illúziót a realitással, mikor színházról van szó, de egyben kiábrándító is. A színházban mindig jelen van a realitás az illúzióban és az illúzió a realitásban, ez jelenti a vég nélküli elkápráztatás forrását. A tíz éve elhunyt Jacek Woszczerowicz a háború utáni lengyel művészek kiemelkedő alakja volt. Remek volt mint III. Richárd és mint Arnolphe is, szokása volt majdnem úgy játszani a tragédiát, mintha komédia volna, és fordítva. Diderot kifejezésével élve „hideg” színész volt, vagyis bármit képes volt színlelni. Egyszer együtt voltunk kórházban. Woszczerowicz átjött meglátogatni kórházi pizsamában, köntösben és sapkában. Leült az ágyamra. Megkérdeztem, hogy tud sírni a színpadon. Egy pillanatra nevetésben tört ki, majd az ágyam feletti üres falra nézett. Hirtelen kövér könnyecsek gördültek le az arcán, és ezen a napon értettem meg, hogy a művész játékanak igazi lényegét az ilyen valóságos könnyek és a színlelt émociók adják.

Vörös orr és tátott száj

Marcel Marceau, „a maszkáros” nemcsak lenyűgöző pantomimművész [volt], hanem a színház magával ragadó allegóriája is. Marcel láthatatlan maszkokat vesz elő egy kosárból, és púderezett clown-arcára teszi. Egyiket a másik után, sírót és nevetőt, dölyföst vagy groteszket, félelmetest vagy sírót. Ez utóbbit nagy vörös orral és tátott szájjal. Ezt a maszkot nem lehet letepni, odaragad, és nem jön le. Végül Marcelnak sikerül levennie, és a maszk alatt a saját bohóc-ábrázatát látjuk. Fehér arc és vörös orr. Egyik ábrázata a maszk, maszkjainak egyike a saját arca. A reneszánsz színházban (Shakespeare) ezért van az, hogy nem a színház a világ megjelenítése, hanem fordítva.

Játszani annyit tesz, mint más külsőt viselni és valaki más lelkét megtestesíteni. A keresztény tradícióban, ahol a lelkeket és testeket nem lehetett cserélni, halál bűnnek számított a játék. Egyedül a Sátán testesítette meg mások lelkét. A nagy művészek ezért olyan lenyűgözőek. A „megtestesíteni” szó kissé csalóka: nem más testét kell átvenni, hanem a lelkét.

Két lélek egy testben

A játék egyik legszebb leírását adja, mikor Proust a Phaedrát játszó Bernhardt-ról ír. De mit is ír le? Milyen melódiát és milyen ritmust? Melyik hallucináló tekintet? Phaedrát vagy Sarah Bernhardt-ét? Két lélek van, de egy a testük. A színház bűvölete nálam a játék testi természetének bűvöletéből származik.

Ötéves koromban gyakran játszottam Ida Kamińska térdén. Anyja, Esther Rachel volt a zsidó színház legnagyobb színésznője. Esther és férje, Abraham alapította meg az orosz és lengyel zsidó színházat az első világháború előtt. Az első években ugyanazon az emeleten laktak Varsóban, mint a szüleim. Ha ők este elmentek, Ida vigyázott rám. Tizenkét évvel volt idősebb nálam, és már időnként játszott is a színházban. Nem emlékszem sok mindenre, néhány ruhára, csupa csipke és zsabó, amibe Ida beöltözött, ha szülei nem voltak otthon, hosszú, fehér zergebőr kesztyűre, amiben rövidebb-hosszabb tirádákat szavalt, amiket nem értettem ugyan, de teljesen lenyűgözött. Emlékszem még az illatra, ami a kesztyűkből áradt. És arra, hogy Ida azt mondta, csakis a színház az igazi.

Az elhagyott földön

Ida lett a zsidó színház legnagyobb művésze, mint előtte az anyja volt. Ugy lépett fel, hogy csak néhány néző értette meg a színpadon elhangzó beszédét. Először játszott jiddisül egy félamatőr Peter Weiss-produkcióban, *A vizsgálatban*, amit egy manhattani zsinagógában adtak elő. Egy idős auschwitz-i felügyelőnőt alakított. Majdnem a színpadon halt meg a harmadik előadás után. Az Egyesült Államokban is híressé vált, ő alakította az idős hölgyet Jan Kadar és Elmar Klos *Üzlet a korszón* című Oscar-díjas filmjében. Én mégis jobban szerettem a *Kurácsi mamában*.



Tarján Tamás

D. B. K. J.

A legutóbbi évtized során Horvátországban több könyv jelent meg a kortárs magyar drámáról, mint Magyarországon. Egy (1). A hazai nulla kvantumot éppen ennek az eredetileg horvát nyelven kiadott rövid összefoglalásnak az újragondolt, bővített változata mozdítja el a holtpontról. P. Müller Péter *A magyar dráma az ezredfordulón* című, szépirodalmi (drámai) műjegyzékkel és szakirodalmi forrásjegyzékkel is ellátott munkája komoly nyeresége dramaturgiai kultúránknak, de szembeötlő fogyatékoságai részint éppen abból erednek, hogy az alapmű és a jelen kidolgozás viszonya problematikus. Mielőtt a mű hozadékait tárgyalnánk – előrebocsátva, hogy a drámai szöveg és a színházi interpretálás kettősségét (kettősségében az egységet, két szuverén alkotásforma együttlélegzését, külön-külön és szimbiózisban mutatkozó értékeit) a plurimedialitás jegyében megközelítő szemlélet olyan tanulmányírói erény, amely valamennyi fogyatékoságot felülírja –, vitatható mozzanatairól és hiányairól kell szólnunk. (Ezek nem mindegyike róható a 2009-ben a *Knjžnica neotradicija mala* [A neotradíció kiskönyvtára] sorozatba készített *Od rituala do medija: madarska drama na prijelazu tisucleća* [A ritustól a médiáig: a magyar dráma az ezredfordulón] című előzmény számlájára.)

A tudományos mentalitásában „angolos orientációjúnak”, hűvösen-fanyarul precíznek ismert kiváló szakember (pécsi egyetemi tanár, a törté-

neti és az elméleti kutatásban, a tanulmány és bírálat keretei között, a színházi muzeológiában és a szakmai organizálásban egyaránt otthonos, nemzetközi ranggal és tapasztalatokkal bíró tudós) meghökkentő pontatlanságokat hagyott itt-ott, főleg az *Előszóban* és az *Utószóban*. Sajnos kiadója – a kolofon tanúsága szerint – szerkesztői korrekciókkal nem sietett segítségére, a kézirat gondozottsága sem elsőrangú.

Felveti például a szerző, hogy a korábbi legutolsó kortárs drámaáttekintéskönyvek egyike, Radnóti Zsuzsa tollából a *Lázadó dramaturgiák* (2003) tárgyát „felerészben lezárt életművek (a kötetbeli sorrend szerint: Mészöly Miklós, Sarkadi Imre, Csurka István, Eörsi István, Örkény István, Weöres Sándor)” képezik. Ezt csak a figyelmetlen utóidejű fogalmazás mondhatja, hiszen a 2005-ben elhunyt Eörsi és a 2012-ben eltávozott Csurka (drámaírói) pályája a kétezres évek elején még korántsem volt lezárt. Másutt hangzatosan hozza szóba P. Müller, Kiss Csaba darabcímeiből kölcsönözve a fordulatot: „*De mi lett a nővel?*”, azaz miért szerény a drámát író női alkotók száma (ő maga egyet sem juttat térhez könyvében). A kérdésre csupán teatrográfiai választ ad, adattömkeleggel követve Kiss Irén, Thuróczy Katalin és még néhány társuk premierjeit, sikereit és balsikereit. Lényegi feleletet nem kapunk, sőt azt kell megtudnunk: az 1980-as évekből felidézhető szakmunkákban is csupán egyszer (Ézsias Erzsébet: *Mai magyar dráma*, 1986) esett szó egyetlen női drámaíróról (Szabó Magda) színműveiről. Nos, ha már megtisztelő módon e visszapillantásba az én *Kortársi dráma* (1983) című tanulmánykötetem is bekerült: abban is található Szabó Magda-portré. Nem igazán érdemes hosszasan s nyitva hagyva – ráadásul a kötet utolsó gondolatfutamaként – felvetni az egyébként a feminista irodalom- és színházstudomány aspektusából is érdekes nőíró-kérdést, ha a summa annyi: úgy működnek, hogy nemigen működnek.

A túlzott adatoló-soroló jelleg nagyrészt az információtömeget megkívánó horvát kiadványból maradhatott vissza. Magyar olvasó számára nem szükséges és nem ildomos (2014-ben, ráadásul a társulat sokadik szövegbeli említésekor) „az ország vezető művészszínháza” epitheton ornanst illeszteni a budapesti Katona József Színház neve mellé, mert noha valóban az, erre az általuk rég kivívott címre – az „első az egyenlők közt” égisze alatt – az Örkény Színház, a Szputnyik, a Krétakör, netán más formáció szintén pályázhat. A szövegbe applikált, szükségtelenül nagy mennyiségű, lényegest a lényegtelenről el nem hátróló cím, évszám ellenoldalán igen nagy hiányok mutatkoznak. Főlöleszen szerepel Molnár Ferenc neve, születési és halálozási évszáma (hogy utalással jelen legyen a világszerte legismertebb magyar színpadi szerző), de amikor P. Müller az ugyancsak nagy, pozitív külföldi visszhangot magáénak tudó Örkény István tevékenységére tér, hamarosan így folytatja: „Az Örkény drámáiban jelentkező új dramaturgiai szemlélet gyümölcsözően hatott az ez idő tájt induló színpadi szerzők többségére.” Hiába igaz a megállapítás az ezerkilencszázhatvanas–ezerkilencszázhetvenes évek határmezsgyéjét és a közép-kelet-európai groteszk szemlélet fontosságát felmérve, ha az Örkény körüli, hosszabb-rövidebb ideje már a mesterséget gyakorló (általában persze nem az ő hatására dolgozó) drámaírók vele közel egyidős vagy nem sokkal fiatalabb kara, egy egész magyar drámaírói hullám kimarad, hogy minél előbb az ezredfordulóhoz, a fiatalabb nemzedékekhez érkezhessünk. (A portrégyűjtemény legidősebb alanya 2014-ben hetvenkét esztendő, a legfiatalabb harminchárom – tehát sem a tizennégy arckép, sem a bevezető tanulmány alapján nem beszélhetünk egy generációról; valószínűleg kettőről sem. Inkább háromról.)

Természetesen ez a rostálás nem P. Müller tényleges felfogásából, hanem az ezredfordulós körkép bizonyos szemléleti, szerkezeti és terjedelmi korlátaiból, ingatagságából ered. Hiszen a szerző elsőrangú és úttörő érdemű *Drámaforma és nyilvánosság. A magyar dráma alakulása Örkény Istvántól Nádas Péterig* című, 1997-ben kiadott értekezése Örkényé után Csurka István és Páskándi Géza útját is taglalta, a most is szerepeltetett Nádasé, Spirőé mellett. *A magyar dráma az ezredfordulón* legnagyobb vesztese azonban nem az előzményvázlatból különféle érvelésekkel vagy érvek nélkül kismémmizettek (a 2000 után, kilencven felett is aktív Hubay Miklós stb.), nem a röpke elismeréssel nyugtázott határon túli írók: Sütő András, Tolnai Ottó és mások. Nem is a lassan elfeledett Hernádi Gyulától az *Adáshiba* révén manapság is sokat játszott Szakonyi Károlyig sorolható heterogén, mára már „rég”i gárda. Inkább egyfelől (mintegy Örkény szomszédságából) a teljességgel mellőzött Weöres Sándor (legalábbis a kései Weöres,

A kétfejű fenevad), másfelől és főként a sokkal fiatalabb (nem feltétlenül méltányolható indokok alapján, általában nem név szerinti említéssel) kihagyottak (így többek között a műjegyzékbe bevett Márton László és Borbély Szilárd, a be oda sem férő Szálinger Balázs és mások).

Ígaza van P. Müllernek: a horvát kiadáshoz képest bővített csarnokban sem juthatott hely mindenkinek. Ám a sokszálú problémát főként az gubancolja, hogy nincs egyértelműen eldöntve, pontosan miről és kiről akar véleményt nyilvánítani P. Müller Péter az ezredfordulás magyar dráma ernyője alatt. A bevezető panoráma – *Nemzedékek és törekvések: a magyar dráma legutóbbi évtizedei* – roppant bizonytalanul, történeti, logikai szökellésekkel festi fel, tölti ki önmagát, önkényesen mozog a „legutóbbi”-ban. Meddig nyúljon vissza? A *Tótékig* (1967) mindenképp. Ennek lennének következményei a tárgyalt korszakra általánosságban nézve – a szerző lehetőleg átfut, átugrik a témákon és kérdéseken. A hiányos-vázlatos előtörténet-rajzot követően Nádas és Spiró munkásságát mindenképp tárgyalni óhajtotta (írtak is mindketten új műveket, módosult pályájuk stb.), Esterházy Péterről (vö. „az irodalom felől a drámához közeledő író”) és másokról (köztük a nyilván bonyodalmas korpuszt teremtő Halász Péterről) lemondott. Pintér Bélát beemelte, külön írt róla, a részben rokon Mohácsi-jelenséget (Mohácsi János és Mohácsi István színpadi szövegeit) nem emelte be; erre még visszatérünk. Portretizáló módszerében terpeszkedően nagy terjedelmet engedett a drámacelekmények (szüzsék) aprólékos elmesélésének, az életművek szinképelemzésében a lineáris időbeli haladás fokozatelvűségének, a minél szélesebb koloritot – ezen belül az összetartozónak vagy ellentettnak ítélt színművek együttes tárgyalását – preferálva.

Ismételjük meg: P. Müller Péter abszolút helyeslendően, következetesen síkraszáll a színházi előadás-egész egyik összetevőjét képező dráma(szóveg) irodalmi autonómiájáért, tudva: a szövegek formáláskaraktere, esztétikai (szépirodalmi) értéke erősen eltérő lehet. Nem fogadható el számára, hogy – ez a tapasztalata – „kimaradnak az irodalmi lexikonokból azok a szerzők, akik csak színpadra írnak”. Visszaperli a drámának azt a megbecsülést, azon literátus funkciókat és jogokat, amelyek évezredek óta megilletik, és – a maguk értékén – megilletik a kanavásszerű, a rögtönzött, az eleve a színészekre írt, a színre vivők által közösen írt-alakított, a posztdramatikus drámákat is. Viszonylag kevés idézettel él, legjobb írásaiban mégis roppant pontosan közvetíti és analizálja mind a drámák irodalmi természetét, jellegét, kvalitását, mind a színrevitel-állomások színházi eredményeit, a premier(ek) emlékezetes momentumait. Ezzel azt is sugalmazza, hogy a színházi előadás *irodalmi* jellegű alakítója lehet a színműnek (azzal azért nem szükséges egyetértenünk, bármennyi is a külföldi példa, hogy könyvben kinyomtatni az ősbemutató vagy valamelyik kardinális bemutató húzott-szabott szövegét kellene). A színpadi interpretáció a mű *irodalmi* elemzésének egyik forrása lehet, valóban – ezzel is jelezve a sajátos kölcsönhatást, amely két műfaj, két művészi terep: irodalom és színházművészet között (ad absurdum: a drámai alkotás, egyetlen alkotás „között”, önmagán belül, plurimedialisan) fennáll.

A modern szakirodalom bőséges ismeretének birtokában, tárgyszeretettől fűtve, mégis racionálisan ír P. Müller. Nádas- és Spiró-tanulmányának gondolatgazdagsága, eredetisége még a jelzett 1997-es előzmény után is friss

elemzői ajándék. Kitűnőek a tanulmányok hőseit „azonosító”, irányjelölő címválasztások (főleg a gyűjtemény első felében): *Meseahagyományba oltott posztmodern: Kárpáti Péter; Újrahasznosítás és provokáció: Garaczi László; Színpadi legendák a bűnről: Darvasi László* stb. Egressy Zoltán oeuvre-jének sajátosságait nyomozva biztos tájékozódási pont az *elvágyódás* érzetének, motívumának kitüntetettsége. Az *Istendrámák a társadalom pereméről: Háy János* esetében ezúttal sem oldódik meg vagy fel az „istendráma” műfajozás valódi jelentése. (Háy egyszer-másszor utólag írta a drámacím alá a titulust: istendráma, ördögjáték. Újabb megnyilatkozásai szerint mintha inkább visszavonná e kacskaringós műfaji körvonalakat.) Egy-egy amorfabb mondat kivételével P. Müller az előszóra is emlékeztető emócióval, szókészlettel, de érett értekező stílusban fűzi mondatait. Időnként viszont nem könnyű eldönteni: az eredeti magyar kézirat kelt-e új, teljesebb életre, vagy nem kevés részlet a horvát fordításból magyarra visszafordítva szólal-e meg. Összességében a könyv megbízható kalauza a hivatásos drámaolvasónak, színházi embernek, laikusabb érdeklődőnek is.

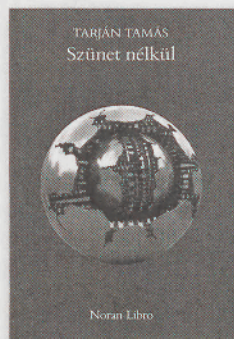
A tizennégy portré mindegyike saját „drámatechnikai” erőterrel bír, s az írások közötti virtuális dialógusok tovább inspiratív intellektuális erőtereket képeznek. Az elemzői igényesség az esetleg vitatható megállapításokat is adaptálja, a termékeny értelmezői ajánlat körébe vonzza. A legkétségesebb ítéletű eset a Pintér Béla-pályakép. A Pintér Béla (és Társulata)-jelenséget messzemenően nagyra becsülve sem könnyű mindenestül aláírni P. Müller záró tézisért (melyben az „eddig” a Pintér-színdarabok egy részének, a *Drámáknak* 2013-as kiadására céloz): „Pintér különös dramaturgiája, drámáinak sűrű szövevű, sokszólamú összetettsége, a sokféle nyelvi regiszter, kulturális utalás, a vérbő komikum, az aktuális sorskérdésekkel való szembeállítás korunk jelentős írójává avatja az eddig csak színészrendezőként és társulatvezetőként elismert szerzőt.” Kicsit sok a jóból (ilyen élénkzöld babért tán nem is nyer el más a kötetben), még ha egyesével alighanem valamennyi elismerés helytálló is. Ugyanakkor – elemzési fény-árny váltásokkal, kijelentésekkel és visszavonásokkal – maga P. Müller világít rá, hogy egyes Pintér-textusok csapongó sokanyagúsága felvet kompozíciós és stílusos dilemmákat. Egyszer-egyszer lazul a kifejtés is. „A *Sütemények Királynője* a szocializmus időszakában játszódik” – nem mindegy, melyikben. „A forgószínpadra helyezett játék a térben is kettéválasztja a családi körön belüli és azon kívüli történeteket”: írói erény-e, vagy izgalmas rendezői újítás a játék forgószínpadra helyezése? S emlékezetünk szerint éppenséggel nem a két tér szétválasztása, hanem egybejátszatása volt a hangsúlyosabb. Persze az *irodalmi* elemző természetesen nem egészen ugyanabban a közegben mozog, mint a *színházi* krónikás. A *Sütemények Királynője* véglegesnek tűnő szövegével a *Drámák* gyűjteményébe rögzült, de a társulat tavaly téli – működésük tizenötödik évfordulóját ünneplő – reprízei alkalmával például nem ugyanúgy formálódott a tér, mint egykoron (nem ez volt az egyetlen produkciójuk, amelyet nem lehetett, nem lett volna helyes, vagy nem akartak egy az egyben rekonstruálni).

Összintén reméljük: ha a Mohácsi testvérek kiadnának egy drámakötetet, P. Müller Péter érdeklődése az ő „irodalmon kívüli” (egyben jócskán literarizált, vendégszöveges) irodalmiságuk iránt ugyancsak intenzívebb érdeklődést mutatna, hiszen előljáróban maga is egyazon bekeze-

désen belül említi Pintért és Mohácsit (csak Jánost, mert az állandó társszerző Istvánról valahogy elfeledkeztek). Mindösszesen úgy látjuk: egy horvát nyelvű, déli szomszédjaink számára feltétlenül hasznos kis könyv természetesebb és gyarapított tartalmú kötetként, de még mindig nem P. Müller Péter átfogó tudásának és értékítéleteinek megfelelő terjedelemben és kidolgozottságban látott napvilágot idehaza, így is fontos tudományos adalékként azon az irodalmi/színházi könyv- és folyóiratpiacon, amelyet a szerző keserű hangulatjelentésénél valamelyest biztatóbbnak is lehet értékelni. Épp a könyv esszencialitása sürgeti, hogy részletesebb, további terepekre is kiterjeszkedő legyen: továbbbírójék. Színházi próbatáblákon a d. b. k. j. jelzés az

emlékpróbák időszakában azt rövidíti: díszlet, bútor, kellemék még csupán jelzés a színpadon, melyek között a színész már biztonságosan mozog. Ilyen d. b. k. j. könyv *A magyar dráma az ezredfordulón*: az olvasó biztonságosan mozog, tájékozódik benne és általa, a háttérben ott sejteti a nagyrészt elkészült, beépítésre-alkalmazásra váró eszköztárat, azonban a teljes szellemi konstrukció, valamennyi összetevő még nincs a helyén, és további drámaszerző szereplők is keresik útjukat a könyv színpada felé.

P. Müller Péter: *A magyar dráma az ezredfordulón*.
L'Harmattan Kiadó, 2014, 172 oldal.



Rádai Andrea

Két kötet, szünettel

Bizonyos körülmények és véletlenek folytán Tarján Tamás két kritikagyűjteménye egészen sajátos együttállásba keveredett e recenzióban, mely a 2009–2010-es és a 2012–2013-as évadot átölelő kötetekről szól (*Egy évad akváriuma* és *Szünet nélkül*). Az időrendben közbeeső gyűjtemény kimarad az alábbi taglalásból, mivel épp e sorok írásakor jelent meg.

Az *Egy évad akváriuma* (ÉA) és a *Szünet nélkül* (SzN) című köteteket tehát két teljes évad választja el; ugyanabban a cikkben tárgyalni őket talán nem a pedantéria csúcsteljesítménye, azonban érdekes összehasonlítást eredményez. Egyrészt: míg a recenziós látta az ÉA-ban bírált előadások zömét, a másik kötet kritikáinak keletkezésekor alig-alig jutott el színházba. A kritikáról szóló beszédben fel szokott merülni a kérdés, hogy a kritika azoknak íródik-e, akik már látták az előadást, vagy azoknak, akik még nem (esetleg már nem is fogják). Így hát adott, hogy Tarján írásait ebből a szempontból is megvizsgáljuk majd.

Másrészt muszáj a két kötet böngészése közben támadt felfedezést, sőt rádöbbenést rögzíteni, hogy a színházban mennyire dübörgött a történelem az elmúlt években. És nemcsak azért, mert kitűnő színészek hunytak el az ÉA óta, hanem azért is, mert néhány év alatt sokkal több társulat vált köddé, mint a magyar színházi élet strukturális szempontból nyugodtabb korszakaiban. Új az Újszínház, új a Nemzeti és az egri Gárdonyi Géza Színház, sóval hintették be a Tivoli helyét, hogy csak az időben korábbi kötet óta bekövetkezett legfontosabb változásokat említsük. Tarján kritikáinak nem célja a történelemírás, így csak kevéssé időznek el a változás mozzanatainál. Mégis, csak úgy kapkodjuk a fejünket.

Egy kritikagyűjteményből természetesen nemcsak egy évad vagy egy korszak színházi krónikája, hanem egy többé-kevésbé karakteres, felismerhető és jellemezhető kritikus beállítottság is kirajzolódik.

Tarján Tamás kritikus-énje nem én-mondatokon keresztül tör magának utat. Ha a cikkek szerzője nyelvtanilag megjelenik egyáltalán a szövegben, inkább a többes szám első személy a jellemző. Akad persze kivétel, méghozzá egy kivételesen rossz előadásról szóló cikkben például, ahol mintha az egyes szám első személy használata – a vélemény nyelvtanilag is kettő vállalása – lenne az egyik eszköze a rendkívül lesújtó bírálat legitimizálásának: „Baj van, bizonyára elillant az a kevéske humorérzékem is. ...mind-egyre csak oda lyukadok ki: miként sikerült az egyik vezető színházi műhelyben ezt a zavaros produkciót összetákolni?” (ÉA, 120.) A kritikus-én sokkal inkább a szövegek stílusán keresztül válik egyénivé. Tarján írásai nem fecsegősen megnyerőek vagy jófejkedők, hanem tömörek, elemzőek és lényegre törők. Mintegy védjegyük a sűrített, meggyőző erejű, váratlan költői képek használata: „...ördögsekéreként görög ide-oda az elégedetlenség, tehetetlenség, boldogtalanság, indulat, illúzió. A Katona József Színházban ki kell várni, amíg e motolla megállíthatatlan, sebző lendületbe jön.” (SzN, 167.) „A Bárka Színház rozsdálló, rostos, kopogós előadással keresett utat az aktualizáló, vaskos tézisekhez.” (ÉA, 47.) *A Dohány utcai seriff* zenei aláfestéséről: „tengermélyi, füstként szálló, zsiBADÓ, felhangosodó dallamok” (SzN, 55.) Különösen izgalmasak azok a mondatok, melyekben a kritikus színházi teljesítményeket szemlélyesít meg: „Katona, Scherer, Mucsi [...] ügyesen alábújna a darabnak, de a darab – ebben a rendezésben – lötyög rajtuk.” (SzN, 95.) Érzékletesek és rendkívül kifejezőek az alakításokat jellemző szövegrészek: „[Fekete Ernő] mint lakmuspapírt lógatja énjét a szétfolyó lét készen kapott vagy váratlanul kínálkozó kísérleti anyagaiba.” (SzN, 50.) „[Csákányi Eszter] tenyerét sokszor húzza végig arcán, háján – s mindig az iméntihez képest új, ellentétes orcát gyúr elő. Nincs benső rend ebben az energikus [...], békítő és béketűrő nőben, ezért csap át cikcakkozva egyik fázis a másikba.” (ÉA, 13.)

Az előadások, a jelenetek vagy a színészi játék jellemzése így rögtön feljebb emelkedik a pusztá leírásnál, poétikus-sága miatt saját jogon hordoz esztétikai értéket. Mindezzel együtt az az olvasó benyomása, hogy ezeknek a költői eszközöknek fő céljuk az, hogy már-már tudományos igényű pontossággal hívjanak elő egy színházi előadást vagy annak egy-egy mozzanatát. Éppen ezért – és minden gyönyörűségük ellenére – bennük van az objektivitás szikár-

sága is. A kritikák költőisége tehát nem az énből dolgozik. Tarján írásai így sokkal inkább kinyilatkoztatásszerűek és megfellebbezhetetlenek, mint párbeszédre, vitára invitálóak.

A kritikák – természetesen a pontos, találó költői eszközöknek köszönhetően is – meggyőző erővel idéznek fel (rég) látott előadásokat, és olykor kifejezetten heuréska-élményben találkoznak a recenzens benyomásaival, érzelmeivel (de nem feltétlenül a véleményével). A Tarján által használt stílusesszók sokszor azonban túl kifinomultak és összpontosítottak ahhoz, hogy a semmiből hívják elő, hogy *elmagyarázzák*, milyen (volt) egy előadás. Így bizonyos mondatok, kifejezések értelmezésével bajba kerülhetünk, ha nem látjuk az adott előadást. (De egyébként lehet és érdemes is tanulni ezt a nyelvet – viszont aligha hiszem, hogy sokunk kiváltsága egymás után ilyen sok Tarján-kritikát elolvasni.)

Ennek a kritikusi nyelvezetnek másik erőssége a közép-szerűnek vélt teljesítmények megragadása. A kritikus Tarján mintha különösen akkor lenne bravúrosan-játékos elemében, amikor valami a *majdnem jó* és a *nem annyira rossz* között helyezkedik el. Vannak például mondatai, melyekkel egyszerre dicsér és bírál: „A lágy, érzelgős anyag épp lágyan, érzelgősen hat a szívekre, tenyerekre. Tapsol a közönség.” (ÉA, 182. *Esőember*, Orlai Produkciós Iroda) „A másság drámáját a megszokottól eltérő – más – körülmények között bemutatni: ésszerű, de kissé kiszámított ötlet.” (ÉA, 97. *Vadászjelenetek Alsó-Bajorországból*, Nemzeti Színház) Egy Ágens-produkcióról: „Ember legyen a talpán (néző a hetven percre birtokolt ülésén), aki megmondja, mi fölösleges az előadásban, és mi hiányzik belőle, mennyire berendezett s mennyire alul- vagy túlrendezett az Ágens és Philipp Judit által kreált tér tárgyi mágiája és játékos világ-gyerekszoba (metán világgyerek-szoba) jellege, harangokkal, dartsszal, rémségek doktor bácsis kicsiny pultjával, babasírokkal...” (ÉA, 215.)

A kritikákból ritkán süt az elsöprő erejű lelkesedés (ami persze adódik a visszafogott, nem személyes stílusból), de a földbe döngölő, maró gúnnyal megírt, harsányan szellemes mondatok sem kifejezetten gyakoriak. Ha a kritikus Tarján nagyon rosszat gondol egy előadásról, sokszor választ valami elegáns megoldást. Abban a kritikájában, mely így kezdődik: „Színházi találkozókön időnként felbukkanak előadások, melyekkel nem vendégszerepelni kellene, hanem odahaza is eldugni őket a közönség elől.” (ÉA, 139.), a rendezőn kívül nem nevez meg más alkotót, hiszen a „*Kék, kék, kék*” szereposztása, alkotógárdája az interneten és a műsorújságokban megtalálható”. Egy másik esetben a lehető legegyszerűbb módon, minden flanc nélkül fejezi ki lesújtó véleményét: „A *Kihagyhatatlan* nem újszerű, nem könnyed, nem szellemes.” (ÉA, 120.) A Paolo Coelho *Tizenegy perc* című művéből készült előadásról szóló cikkét tulajdonképpen az idézet-guru Coelho, vagyis az egyik szereplő szavaival zárja le: „A fenti néhány bekezdés igazát kéretik megkérdőjelezni, mert a darabbeli festő szerint egyedül a magukat mindentudónak vélő kritikusok azok, akik nem látnak a szemüktől.” (ÉA, 194.)

Ami pedig a kritikák tágabb értelemben vett témáit illeti: a cikkek jobbra budapesti, kőszínházi előadásokról szólnak – Tarján javarészt akkor ír vidéki előadásról, ha az a fővárosban vendégszerepel. Akad jó pár független, (bejáratott) társulat produkciójáról szóló írás, de a szerző nem időz hosszasan – és úgy tűnik, nemigen kísérletezik, vagy keres új, felfedezendő értékeket – ezen a területen. (Vagy nem ír róluk.) Elenyésző a külföldi előadások száma.

Természetes számára, hogy egy előadást tágabb kontextusba helyezzen, és összefüggésekre reflektáljon. Egy produkciót az adott társulat vagy életmű fejlődésének fényében is szemügyre vesz, tendenciákat állapít meg. Viszont távol áll tőle a zszurnalisztikus politizálás – téma egyébként akadt a két kötet által felölelt időszakban bőven –, úgy tűnik, hogy Tarján kritikusi attitűdjébe ez egyszerűen nem fér bele. Talán ő az egyetlen recenzens, aki az Alföldi vezette Nemzeti Színház utolsó bemutatójáról, a *Mephistóról* szólva nem említi az előadás keletkezésének kultúrpolitikai körülményeit – de nem is tesz úgy, mintha ezek a körülmények nem léteznének. „Áthallás kell?” – kérdezi kritikája ideirántott, de találó hasonlatban a Tábournagy ajándékára és Damien Hirst *For the Love God* című alkotására utal.

Az igazgatóváltás utáni első bemutatóról szólva pedig fontosnak tartja nyitottságát jelezni: „Történt, ami történt, és úgy, ahogy – ennek ellenére a Nemzeti Színház az aktuális jelen mellett mindig a történetiségbe is íródo sorsa iránt elfogulatlanul érdeklődő néző nem kívánhat egyebet, mint hogy az intézmény találjon rá új, járható, sikeres útjára.” (SzN, 190.) A cikk így folytatódik: „Az út első lépését 2013 szeptemberében tette meg a társulat. Helyben járassal.” Rögtön ezután az új Újszínház két előadásáról szóló kritika van beszerkesztve.

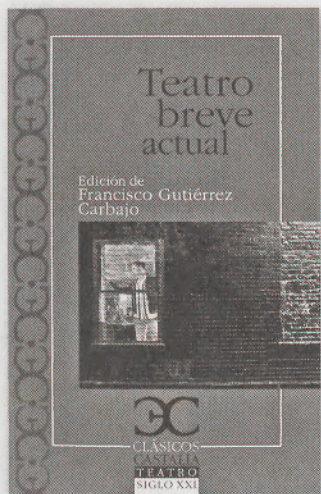
Egy ilyen gyűjtemény esetében felmerül a kérdés, hogy a kötet mitől válik köteté, mennyiben több, mint a cikkek összessége. Nincs külön bevezető, utószó vagy tanulmány, ami ebből a szempontból kijelölne bármilyen irányt. A koherencia fő vonalát tehát az adott színházi évad adja, ami egyébként a SzN esetében kicsivel tágabban van értelmezve: a kötet nem szigorúan csak a 2012–13-as évad előadásairól írott kritikákat tartalmazza, vannak benne írások egyel korábbi, tavaszi (például a Katona József Színház *Anamnesise*) és egyel későbbi, őszi produkcióról (például a Nemzeti Vitéz lélek című előadása vagy a Mundruczó rendezte *Denevér*, bár a lengyelországi bemutató valóban a 2012–13-as évadban volt). Ily módon egyébként érdekes kölcsönhatásba kerülhet az Alföldi vezette Nemzeti Színház egyik legintenzívebb időszaka (Tarján szinte mindegyik premierről ír) és az igazgatóváltás utáni korszak első bemutatója.

Természetesen a kritikák csoportosítása és egymásutánisága is jelent egyfajta koherenciát. Mindkét kötet alfejezetekre van osztva, ami a SzN esetében eredményez átláthatóbb struktúrát szerzők, korszakok vagy témák mentén. Akkor a legizgalmasabb a kötetek kritikáit egymás után olvasni, amikor ez a koherencia a legerősebb, például az ÉA-ban Örkény *Macskajátékáról* szóló sorozat vagy a SzN *William Pavlovics* című fejezete, Csehov és Shakespeare műveiből készült előadásokról írt cikkekkkel. Utóbbiban két Alföldi rendezte előadás is szerepel, melyek – néhány korábbi cikkel együtt – szépen kirajzolják a rendező és színházigazgató egyik legfontosabb korszakának képét, tendenciáit. Tarját főleg a rendező előadásainak színháziassága foglalkoztatja: „[a *Hamlet*] alapkérdése – nem először – a színháziasság. Úgy érte: mennyiben lehet a majdhogynem közvetlen színházi valóság a társadalmi-történelmi valóság modellje? A színház valóban az egész világ-e, s a színészek a kor foglalatai, tömör krónikái? Egybevág-e a kettő: a színház falain belüli és kívüli való világ?” (SzN, 115.) „A kiterjesztett színházi, színház-as eljátszás-közegben Alföldi nem hagyta szem elől a leglényesebbet: az élet *eljátszását*” (SzN, 112. *Sirály*). A komédia-

szekcióban pedig egymás után négy Mohácsi-rendezésről olvashatunk, ami szintén kitűnő alkalmat kínál arra, hogy több előadásból rakjuk össze egy rendező stílusának és módszereinek jellemzőit: „Mohácsi János általában szívesen dolgozik merész kontrákkal, kifordításokkal, hazardírozó megoldásokkal.” (SzN, 244.) Az ilyen típusú, nagyobb egészre reflektáló, nagyobb egészt elemző mondatok sokkal jobban előlopóznak egy kötetben megjelent kritikából, mint az interneten, a bemutató után frissen megjelent eredeti változatból.

A kritikáknál nincs külön megjelölve, hogy hol jelentek meg eredetileg (de „A kötet írásairól” című részben a szerző felsorolja ezeket az orgánumokat). A gyűjtemény írásai nem pusztán másodközlések, a kötetbe kerüléssel lekapcsolódtak a kritikákat megjelentető fórumokról. Tarján Tamás szuverén kritikus-ént épít.

Tarján Tamás: Egy évad akváriuma. Színkritikák 2009-2010. Noran Libro, 2012. **Tarján Tamás: Szünet nélkül. Színkritikák 2012-2013.** Noran Libro, 2014.



Katona Eszter

Spanyol rövid-színházi darabok

Napjaink spanyol drámairodalma mind mennyiségében, mind minőségében igen gazdag és színes. A változatos színpadi műfajok és formák között a rövidszínház előkelő helyet foglal el, mint ahogy erről az Edhasa Kiadónál Francisco Gutiérrez Carbajo szerkesztésében megjelent drámaantológia is tanúsodik. A rövid színházi műfajok nem alárendelt, függő változatai a hosszabb terjedelmű színdaraboknak, hanem teljes önállósággal rendelkező színpadi modalitások.

A több mint ötszáz oldalas kötet célja a kortárs spanyol rövidszínház hihetetlen sokszínűségének a bemutatása 19 élő drámaíró (José Luis Alonso de Santos, Antonia Bueno, Jesús Campos, José Manuel Corredoira, Juana Escobias, Beth Escudé y Gallés, Rafael Gordon, Raúl Hernández Garrido, Jerónimo López Mozo, Juan Mayorga, Domingo Miras, Gracia Morales, José Moreno Arenas, Miguel Murillo, Diana de Paco, Marina Sanfilippo, José

Sanchis Sinisterra, Alfonso Vallejo és Alfonso Zurro) ötven rövid színdarabjának egybegyűjtésével.

Az UNED (Universidad Nacional de Educación a Distancia) színháztörténész professzora, Gutiérrez Carbajo nemcsak szerkesztette a kötetet, de ő írta az antológia értékes bevezető tanulmányát is. A műfaj történetének kitűnő összefoglalását a szerző a rövidséget és tömörséget magasztaló Baltasar Gracián, Schopenhauer, Husserl és Wittgenstein megidézésével kezdi, majd kiemeli, hogy napjainkban a rövidség iránti érdeklődés a színház mellett a prózában és a filmművészetben is igen élénk. A novella, a rövidfilm és ugyanígy a rövidszínház olyan önálló művészi kategóriák, melyek már nem a hosszabb terjedelmű társaik árnyékában léteznek, hanem az irodalom, a film és a színházművészet autonóm és független megjelenési formáivá váltak, s már nem a nagyság és a terjedelem lebecsült alternatíváiként, hanem azonos értékeket képviselő művészi kifejezésként jelennek meg. Ennek ellenére, a színház esetében nem ritka, hogy egy-egy ilyen rövid darab a drámaíró egy későbbi, hosszabb művét inspirálja, vagy az is előfordul, hogy a korábbi „egyperces” egy későbbi hosszabb műve jeleneteként kerül élénk.

A bevezető történeti áttekintéséből megtudhatjuk, hogy az Ibériai-félszigeten az első ilyen színházi formákkal a XII–XIII. században találkozhatott a közönség. A vallásos tárgyú, ún. *auto sacramental* műfajába tartozó darabok nagy népszerűségnek örvendtek ebben az időben, s ezek közül is a napkeleti bölcsek történetét feldolgozó művek voltak a legkedveltebbek. A feltehetőleg legrégebbi, a XII. század második feléből származó, 147 sorból álló *Auto de los Reyes Magos* darabnak is ez a témája. A XV. századból már a szerzők neve is fennmaradt: Gómez Manrique (1412–1492), Juan del Encina (1468–1529), Lucas Fernández (1474–1541) és Sánchez de Badajoz (1525–1549) is gyakran alkottak a rövid műfajban. A spanyol aranykori színház bővelkedett olyan rövid művekben, melyek a hosszabb terjedelmű drámák, komédiák vagy vallási *autók* felvonásai között kerültek bemutatásra, ahogy erre utal a közjáték (*entremés* vagy *paso*) elnevezés is. A felvonásközökben előadott darabok műfajilag igen sokszínűek voltak (*loa*, *jácara*, *mojiganga*¹), közös céljuk a közönség „pihentetése” volt, s mint ilyen a nagyobb színdarabok alárendelt részeként funkcionáltak. Paradox módon azonban a közönség sokszor nem is annyira a nagy művek, hanem éppen a szünetbeli szórakoztató kis szösszenetek miatt járt színházba. A színpadi közjáték nagykorúságát a színész és drámaíró Lope de Ruedának (1520–1565) köszönhette, és a műfaj létjogosultságát mutatja, hogy az aranykori nagyok közül Cervantes (1547–1616) és Lope de Vega (1562–1635) sem vetette meg a rövidségben rejlő lehetőségeket. A XVII., majd a XVIII. század rövidszínháza, leginkább Ramón de la Cruz (1731–1794) darabjai a marginális társadalmi rétegek felé fordították a nézők figyelmét. Az *entremést* a XVIII. századtól a *sainete* elnevezés váltja fel, és ekkor kezdődik a *zarzuela*, a *melólogo* és a *tonadilla*² XIX. századig tartó népszerűsége is. A XX. század első harmadának színházi újjá születése Valle-Inclán és García Lorca nevéhez fűződik, akik hosszabb drámáik mellett a rövid műfajt is művelték. Valle-Inclán sajátosan groteszk *esperpentói* a mai napig nagy hatással vannak a spanyol színházi alkotókra, mint ahogy Lorca

¹ *Loa*: rövid, komikus jelenet. *Jácara*: rövid satirikus mű. *Mojiganga*: az aranykori drámák utolsó felvonása után játszott vidám, komikus, zenés, általában verses formájú darab.

² *Zarzuela*: egyfelvonásos spanyol daljáték. *Melólogo*: egyszemélyes, monológ formájú, zenével kombinált színpadi játék. *Tonadilla*: a komédiák felvonásai között játszott, 1–6 szereplőt felvonultató, zenét és prózát ötvöző rövid, maximum húszperces darab. A műfaj sajátosan spanyol jellegét a – gyakran andalúz – folklór-motívumok adták.

a szürrealizmust, az expresszionizmust és a szimbolizmust ötvöző rövid színpadi dialógusai is jóval megelőzték korukat. A hároméves polgárháború szakította meg ezt a fellendülést, habár ezalatt is mindkét oldalon tovább játszották a leginkább rövid, agitativ és propagandadarabokat. A háború után a Franco-diktatúra kultúrpolitikája és cenzúrája határozta meg a színházi életet és az alkotás koordinátáit. A rövid műfaj azonban továbbra is fontos művészi kifejezőeszköz maradt a XX. században, valamint ahogy a kötet is mutatja, sikere az új évezredben is töretlen.

A bevezető áttekintésben Gutiérrez Carbajo ismerteti a rövidszínház történetével és esztétikájával foglalkozó monográfiákat, valamint konkrét szövegeket tartalmazó – az általa szerkesztett kötethez hasonló – gyűjteményeket is.

A bevezetés második, terjedelmesebb részét a darabok diszkurzivitásuk szerinti tipológiájának bemutatása teszi ki. Hatalmas szakirodalmi háttérrel, nyelvészeti, szemiotikai és pragmatikai megközelítésben vizsgálja a szerző a diszkurzív fogalmát, majd rátér a színházi diskurzus jellegzetességeire, elkülönítve a két alapvető, a dialógus (*discurso dialogado*) és a monológ (*discurso monologado*) formát.

A dialógizált forma további lehetőségeket kínál az alkotóknak. Ezen belül a szerkesztő többféle modalitást különít el, s a két szereplő közötti dialógust tovább bontja hat típusra: a tulajdonnévvel rendelkező kétszereplős darabokra, a névvel illetett szereplő és típus-szereplő közötti dialógusokra, a két személyes névmást, az egy személyes névmást és egy típus-szereplőt, a két típus-szereplőt, valamint a betűkkel jelölt alakokat alkalmazó művekre. Hat három- vagy többszereplős dialógust alkalmazó művet is találunk a kötetben.

Monológ formában hasonlóan változatos darabokat írnak a kortárs szerzők. Az antológiában az alábbi típusokat különböztetik meg: a néma befogadó előtti, egyszereplős két külső hanggal, vallomás típusú, telefonbeszélgetés, levél és napló formájú, didaszkalikus magyarázó, újsághíren alapuló, valamint narratív jellegű monológot.

Gutiérrez Carbajo alapos bevezető tanulmánya a műfaj mind elméleti, mind történeti aspektusát remekül összefoglalja, és a számos hivatkozással további rövid darabok megismerésére ösztönzi az olvasót.

Az elbeszélésmód változatossága mellett a darabok tematikai gazdagságáról is említést kell tennünk, anélkül, hogy bármiféle leegyszerűsítő kategóriákat kívánnánk alkotni. Gyakori a metasínház (Alonso de Santos: *Minimalismo*; Antonia Bueno: *Tránsito*; Juan Mayorga: *581 mapas*), a klasszikus szövegekkel való intertextualitás (Sanchis Sinisterra:

Trueque; Domingo Miras: *Entre Troya y Siracusa*), az összetett érzelmű párkapcsolatok (Alonso de Santos: *Sinceridad*; Diana de Paco: *La metáfora, De mutuo acuerdo*; Jesús Campos: *Pareja con tenedor*; Juana Escabias: *Vias férreas*) vagy a társadalmi problémák (Miguel Murillo: *La piel*; Gracia Morales: *¿Consigues dormir por las noches?*; Alfonso Vallejo: *Kip*) tematizálása, hogy csak néhány példát hozzunk.

A kötetet két melléklet zárja. Az elsőben a művek szerzőit kronologikus sorrendben mutatja be Gutiérrez Carbajo: a 19 drámaíró közül a legidősebb az 1934-es születésű Domingo Miras, a legfiatalabb pedig az 1973-ban született Diana de Paco. A két dátum közötti négy évtizedben született drámaírók – négy nő és tizenöt férfi – természetesen különböző generációkhoz és irányzatokhoz tartoznak, azonban a kötet – és a szerkesztő – érdeme, hogy a rövid formának köszönhetően egy gyűjteményben jelenhet meg idős és fiatal színházi alkotók munkássága. A szerzőket bemutató listában azonban a kötet legutolsó darabjának szerzője, Marina Sanfilippo hiányzik az életrajzi összefoglalók közül.

A második rövid melléklet a kötet műveit a fentebb bemutatott tipológia szerint, a szerző és a cím említésével osztályozza. A praktikus lista így segíti az azonos típusú diszkurzív formához tartozó darabok beazonosítását is.

A változatos témájú, formájú és stílusú rövid színpadi műveket tartalmazó antológia kiváló válogatás. Jelentőségét növeli, hogy sok szöveg itt jelenik meg először, sőt van közöttük több olyan mű is, melyet szerzőjük kimondottan a kötet számára írt. A darabok, formájukból adódóan, a mai kor felgyorsult ritmusához igazodva, „úton-útfélen” forgathatók, azonban mégsem könnyed olvasmányok, hisz ezek az „egypercesek” érdekes kérdésfelvetéseikkel és izgalmas kidolgozásukkal egyáltalán nem illékony élményt nyújtanak.

A pár oldalas sűrített történeteket olvasva joggal merülhet fel a kérdés, hogy vajon milyen megjelenési lehetőségei vannak ezeknek a daraboknak. Elmondhatjuk, hogy a rövidszínház nemcsak írott formában³ éli ma virágkorát a spanyol kultúrában, hanem valóban színpadra is állítják őket. Több spanyol városban⁴ születtek úgynevezett mikroszínházi kezdeményezések, melyek szűk térben (10-15 négyzetméter), kisszámú közönség előtt (15 fő) adnak elő rövid, 10-15 perces kortárs műveket. Egy épületen belül általában több „szobában” párhuzamosan is folyhatnak a sokszor valamilyen adott témát dramatizáló előadások. A nézők egymás után több ilyen „mikrót” is megnézhetnek viszonylag alacsony árfekvésű jegyekkel, s ez utóbbi már önmagában is vonzó lehet a hagyományos nagyszínházi jegyek igen magas árait ismerve.⁵

A rövid színházi formák, mint a történeti áttekintésből láthattuk, élő hagyománya a spanyol drámairodalomnak, mostani népszerűségének az okát azonban – nem véletlenül említettük a jegyárakat – talán gazdasági oldalról is megközelíthetjük. A 2008-as válság a spanyolokat sem kerülte el, és a megszorítások keményen sújtották, sújtják a kultúra több területét, így a színházat⁶ is. Kis pénz, kis színház – mondhatnánk. Mivel ezek a kezdeményezések igen népszerűek, és igényes művészi értéket képviselnek,⁷ így a válság elmúltával sem tűnnek el, továbbra is várják az újító színházi modalitásokra nyitott és a XXI. századi reklámspotok, videoklipek és az internetes információáramlás gyors ritmusán nevelkedett nézőket.

Francisco Gutiérrez Carbajo (szerk.): *Teatro breve actual (Kortárs rövidszínház)*. Barcelona, Edhasa (Castalia), 2013. 509 oldal.

³ A bemutatott antológián kívül néhány további kötet: Virtudes SERRANO (szerk.): *Teatro breve entre dos siglos*. Antología, Madrid, Cátedra, 2004; AA.VV.: *60 obras de un minuto de 60 autores dramáticos andaluces*. Sevilla, Consejería de Cultura – Consejería de Educación, 2006; Francisco Gutiérrez Carbajo (szerk.): *Dramaturgas del siglo XXI*. Madrid, Cátedra, 2014. Több színházi folyóirat (*Art Teatral*, *Estreno*, *Naque*, *Acotaciones*, *Alhucema*, *Primer Acto*, *ADE Teatro*) is rendszeresen közöl rövid darabokat, és nem ritka, hogy maguk a drámaírók is külön kötetben jelentetik meg „egyperces” műveiket (Juan MAYORGA: *Teatro para minutos. 28 piezas breves*. Ciudad Real, Naque, 2009).

⁴ A madridi *Microteatro* (<http://microteatromadrid.es/>) 2009-ben egy régi bordélyház szobáiban alakult meg. Azóta több városban nyitották meg kapuikat hasonló színházak.

⁵ Általánosságban 15–25 euró között mozognak a jegyárak, de megamusicales esetében ez akár a 40–80 euróra is felmehet.

⁶ A színházjegyek általános forgalmi adóját 8 százalékról 21 százalékra emelte a jelenlegi, Mariano Rajoy vezette néppárti kormány.

⁷ Ezt alátámasztja, hogy napjainkban már több olyan színházi díj (*Premio Teatro Exprés*, *Premio Doña Mencía de Salcedo*, *Premios Valladolid de Teatro breve*, *Certamen de Teatro Mínimo Rafael Guerrero*) is létezik, mellyel kifejezetten ilyen mikrodarabokat jutalmaznak.



Robert Wilson *Nègerek* című előadása a párizsi Őszi Fesztiválon

Lucie Jansch felvétele

ERKEL

SZÍNHÁZ
THEATRE

Carl Maria von Weber

A bűvös vadász

*Opera három felvonásban,
német nyelven, magyar felirattal*

Rendező ▶ Zsótér Sándor
Díszlettervező ▶ Ambrus Mária
Jelmeztervező ▶ Benedek Mari
Koreográfus ▶ Ladányi Andrea
Dramaturg ▶ Ungár Júlia
Karigazgató ▶ Strausz Kálmán

Karmester ▶ Halász Péter

Bemutató ▶ 2014. december 14., Erkel Színház
További előadások ▶ 2014. december 16., 18., 21., 26., 28.

Médiapartner: **amc**

OPERA
MAGYAR ÁLLAMI OPERAHÁZ
HUNGARIAN STATE OPERA

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