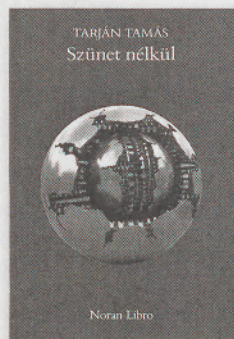


désen belül említi Pintért és Mohácsit (csak Jánost, mert az állandó társszerző Istvánról valahogy elfeledkeztek). Mindösszesen úgy látjuk: egy horvát nyelvű, déli szomszédjaink számára feltétlenül hasznos kis könyv természetesebb és gyarapított tartalmú kötetként, de még mindig nem P. Müller Péter átfogó 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, kellemég 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 sejt 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 heuréka-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 ideiránt, 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.

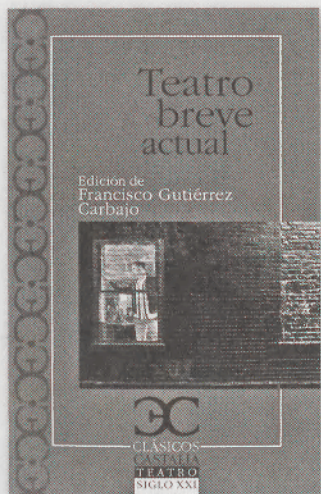
Egy ilyen gyűjtemény esetében felmerül a kérdés, hogy a kötet mitől válik kötétté, mennyiben több, mint a cikkek összessége. Nincs külön bevezető, utószó vagy tanulmány, ami ebből a szempontból kijelölne bármilyen irányt. A koherencia fő vonalát tehát az adott színházi évad adja, ami egyébként a SzN 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 cikkekkel. 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, színházias 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 mű egy 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.