

SZÍNHÁZ

Faust

Jancsó Miklós színháza

30 éves az Artus

392 Ft



XI. VII. évfolyam 6. szám

MARGITSZIGETI SZABADTÉRI SZÍNPAD



2015. július 3. és 5. 20 óra

Budapesti
Nyári
Fesztivál

Salamon király: **Kelemen Zoltán**
Sába királynője: **Gál Erika**
Asszád: **Nuttaporn Thammathi**
Szulamit: **Sümege Eszter**

Karmester: **Héja Domonkos/Kovács János**
Rendező: **Káel Csaba**

Közreműködik:
Budapesti Filharmóniai Társaság Zenekara - az Opera együttese,
a **Magyar Állami Operaház Énekkara**, **Magyar Nemzeti Balett**

SÁBA

Goldmark Károly:

KIRÁLYNŐJE

operabemutató

OPERA
MAGYAR ÁLLAMI OPERAHÁZ
HUNGARIAN STATE OPERA

Szabadtéri bemutató előadás a Szabad Tér Színház
és a Magyar Állami Operaház együttműködésével.



AJÁNDÉK

A burgerlandi Deutschkreutz városában működő **Goldmark Egyesület és Emlékház** jóvoltából Goldmark-kamarakiállítást rendezünk, és a bemutatón a helyi **Reumann sztárborászat** jubileumi vörösborával fogadjuk a vendégeket.

www.szabadter.hu



[f /bnyfestival](https://www.facebook.com/bnyfestival)

[i /budapest_summer_festival](https://www.instagram.com/budapest_summer_festival)

[You Tube /szabader](https://www.youtube.com/channel/UCzabader)

Tel: 06/1 301-0147
E-mail: iroda@szabader.hu

nka
Nemzeti Kulturális Alap

**EMBERI ERŐFORRÁSOK
MINISZTERIUMA**

BUDAPEST



ELLE **hirTV**

fidelio

PORT.hu

metropol

juventus

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



PARASZTOPERA
DESZKA Fesztivál
Éder Vera felvétele

(8. oldal)



HASFELMETSZŐ JACK
Jancsó Miklós színháza
Iklády László felvétele

(27. oldal)



EMBERNÖVÉNYEK A NAPPALIBAN
Artus társulat
Dusa Gábor felvétele

(41. oldal)

Magyar játékszín

- 2 Hermann Zoltán: **Faust öregszik**
Johann Wolfgang von Goethe: *Faust I–II.*
- 8 Kutszegi Csaba: **Fesztivál vagy kerekasztal?**
IX. DESZKA Fesztivál

Interjú

- 13 Török Tamara: **Behajtani tilos**
Beszélgetés Seress Zoltánnal

Fórum

- 19 Szabadságfokok
Lengyel–magyar találkozó
- 25 Farkas Kristóf: **Egy önképző kritikus kihívásai**
Adalék a beágyazottkritika-vitához

Színháztörténet

- 27 Nánay István: **Jancsó Miklós színháza**

Tánc

- 41 Antal Klaudia: **Hátrafele is lehet előrehaladni**
30 éves az Artus társulat
- 44 Szoboszlai Annamária: **Ok nélküli elégedettség**
Beszélgetés Goda Gáborral

Könyv

- 47 Koósz István: **A világ teljessége**
Misima Jukio: *Barátom, Hitler és Madame de Sade*

A címlapon: Máté Gábor (Faust) és Kulka János (Mephistopheles) a Katona József Színház előadásában.
Schiller Kata felvétele

színház

MAGYAR SZÍNHÁZI TÁRSASÁG | ORSZÁGOS
SZÍNHÁZTÖRTÉNETI MÚZEUM ÉS INTÉZET

XLVIII. évfolyam 6. szám
2015. június

Megjelenik havonta
XLVIII. évfolyam
HU-ISSN 0039-8136

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

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

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

www.szinhaz.net

TÁMOGATÓK:
Nemzeti Kulturális Alap

IMEDIA



Magyar Színházi Portál
www.szinhaz.hu

Hermann Zoltán

Faust öregszik

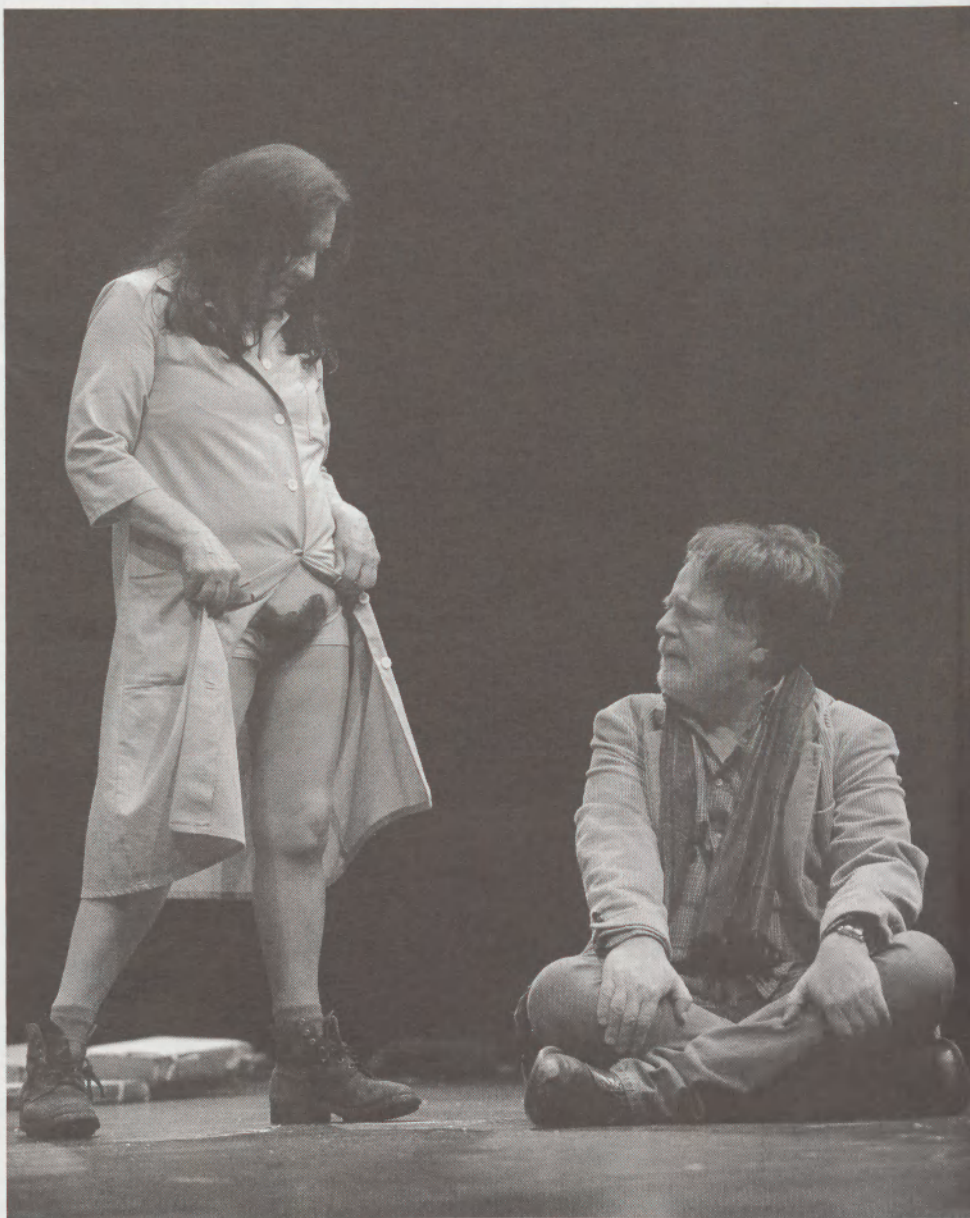
JOHANN WOLFGANG VON GOETHE: *FAUST I-II.*

„H olnap harminchat éves leszek, és belépek a harminc-hetedikbe. A fiatalság elmúlt. Ez nem baj. Mi változott bennem? Valószínűleg öregember és gyermek vagyok egyszerre. De most mint öreg azt mondom: a világ még jobban megváltozott. Lehet, megadatik nekem, hogy amikor eljön az idő, méltósággal hagyjam itt.”

Ezt nem Goethe mondta. Pedig mondhatta volna. Nem a most negyvenegy éves Schilling Árpád, a Katona József Színház *Faust*-bemutatójának rendezője, nem a Mephistophelest játszó, ötvenhat éves Kulka János, és nem az éppen ma, amikor a kritikát írom, április 29-én hatvanadik születésnapját Faust szerepében ünneplő Máté Gábor. (Isten éltesse Máté Gábort! – még ha ez az Isten a Schilling-féle *Faust*ból most ki is maradt!)

Jerzy Grotowski mondta ezeket, 1969 táján, valamikor az utolsó rendezői munkája, az *Apocalypsis cum figuris* után, amikor hátat fordított a színháznak mint „klasszikus intézménynek”: jó egy évtizeddel a Goethe- és hat esztendővel a Christopher Marlowe-féle *Dr. Faustus* után. Persze lehet, hogy Grotowski mégis Goethe Faustját idézi: „Túl öreg vagyok, hogy játéknak éljek, / S túl ifjú, hogy lehetnék vágytalan. [...] Az isten, mely bennem lakik, / A legbensőmet felkavarja; / Minden erőmön örködik, / De kifelé nincsen hatalma. / Így nekem a létezés nem öröm, / A halált várom, az életet gyűlölöm.” Legalábbis Márton László magyar fordításában, Máté Gábortól ezt így halljuk.

Hogy a Katona grandiózus *Faust*jának elejéről elmarad a mennybéli prólógus, és elmarad az igazgató, a költő és a komédiás „tercettje” is, azzal az előadás bizonyos értelemben leegyszerűsödik. Nincs benne Goethe – ha akarom teologikus, ha akarom csúfondáros – üdvtörténeti példázata az emberről és a dolgok



Monori Lili (Ósanya) és Máté Gábor (Faust)

tudásáról, és nincs benne a *Faust*nak a schilleri morális színház felett ironizáló hangja sem. Az van benne, ami a dramaturg és a rendező rövidítései, óvatos átigazításai után („Drágám, hisz ez a szerelem” – olvassuk Márton László fordításában: „Tanár úr, ez a szerelem!” – mondja Margaréta a színpadon, a szín-

házi kontextust pillanatokra felfüggesztő mondatával benne maradt. Csak az van benne, ami elhangzik. Csak abból lesz kép, és csak annyi, ami ki van mondva. Eleinte ijesztőnek tűnő egyszerűséggel: tiltakozik a „műérzékünk” ellene, mert úgy tudjuk, azt tanultuk a színházban, hogy nincs laposabb, nincs „cikibb”, mint hogy a beszélő színész mozgása, gesztusai egyidejű képpé alakítják, lejátsszák a kimondott szöveget. Faust démonai facebook-portrék, s e nő – vagy ki tudja milyen? – démonok jelenlétét csak Máté Gábor jobb és bal kezének mozgása jelzi. Ha elhangzik a „por” szó, azonnal por száll föl valahonnan, egy könyvkupacból, egy megemelt sapka alól. A kontextusokat, szimbolikus rétegeket összekötözgetni próbáló elménket megbénítja ez a „szövegsház”: a szöveget kezdünk összpontosítani, fókuszálni, látjuk a szöveget mondó embereket és az embereket körülvevő teret, a tér azonban semmi másra nem jó, csak arra, hogy a szöveghez vezessen vissza bennünket. Bennünket, a nézőt; azaz nemcsak a nézőt, hanem a színpadon és a színpad előterében – az első estén a első széksorban és az oldalbejáratok körül – megjelenő színészeket és kórusokat is. A szöveg térbeli játéka, a szöveg által létrehozott tér – a *Faust II.* első része láthatólag és hallhatóan másképpen van hangolva, de erről majd később – voltaképpen a hangforrások és a nézőpontok összezavart, kusza tere. Nemcsak az a fontos, hogy melyik színész mit mond (tartalmilag), hanem sokkal inkább, hogy a tér melyik pontjából mondja és kinek, és legfőképpen hogy egy-egy jelenetben, a nézőtérrel látható térben a beszélő színészek látják-e egymást, vagy sem. (Mellettem és a hátam mögött különben egy idősebb hölgy és két úr végigkommentálják a látottakat. A Schilling Árpád és a díszlet- és jelmeztervező Ágh Márton által majdnem tökéletesen kiürített, fekete, matt „műszaki” tér mint ha kikényszerítené a beszédet, a nézőből is.)

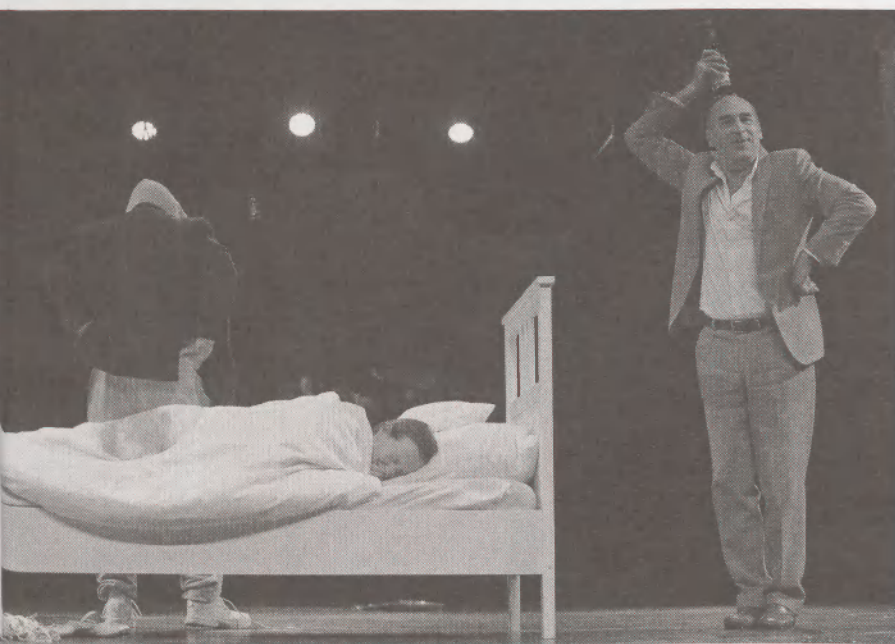
Goethe *Faustjának* két része elég hosszú szöveg ahhoz, hogy Bíró Bence dramaturg rövidítései után is

maradjon benne elég „betű” és elég szó egy kétestés előadáshoz. Különösen mert a „szövegsházai” előadás kiélesíti a hallásunkat, és figyelni tudunk arra, hogy hányszor, ötvenszer–hatvanszor is visszaidézőnek benne szó-ornamensek, a *por*, a *szem*, az *öregség*, a *női* és a *férfi*, és így tovább, ki hány témát képes egyszerre követni.

Alighanem ez a Márton László-féle fordítás erőssége, hogy nem keres költői szinonimákat a szóismétlésekre, ezáltal lesznek követhetőbbek, *nyitottabbak* a szöveg metafora-hálózatai – és persze az is igaz, hogy ettől volt betegesen szép a Vas István–Kálnoky László-fordítás, hogy mindig mindent másképpen akartak mondani, s így kaptunk tőlük egy izgalmas, rébuszokkal teli, de mindvégig *fedett* szöveget. A Schilling-előadásban játszott szövegben pedánsan feljön, felszivarog a kulcsszavak helyén ejtett mély bemetszések a Goethe-szöveg eredeti nyersesége. Ettől drámai. Ami pedig egyszerűen elképesztő, ahogy a színpadon elhangzó szövegből kihallani az első és a második rész fordítása között eltelt húsz-egynéhány évet is. Az első rész ügyetlenkedő, de ironikusra hangolható rímei eltűntek – a *Faust I.* szövege még Petri György nagy bravúrjának méltó párja, pontosan ilyennek hangzott a nyolcvanas–kilencvenes évek fordulóján a szintén a Katonában játszott *Mizantrop* idegőrlő rímelése, amit ráadásul a színészek akkurátusan, sorvégtől sorvépig tagolva mondtak –, a *Faust II.*-ben azonban már áttetsző és virtuóz, és még mindig nem hűtlenkedő nyelvjáték zajlik.

Valószínűleg a teljes fordítás legsűrűbb témahálózata a *lát(ás)*, a *tekint(et)*, a *pillantás*, *pillanat* (Goethénél: *Blick*, *Augenblick*) fogalmi köré sűrűsödik. A fausti „Leitmotiv” így egyenesebben fókuszál a mű „klasszikus” problémájára. Az Úr/Mephistopheles- és a színházi konfliktus-előjátékoktól megfosztott szövegben dramaturgiai idézőjelek nélkül hangzik el: „Itt a kezem!! / Ha azt mondom a pillanatnak: / »Olyan szép vagy! Kérlek, maradj!«, /

Úgy bilincseid rám szakadnak, / Úgy a végromlásig ragadj!” Akarva-akaratlanul alakul úgy az előadás – a *szövegsház*nak ez egyenes következménye –, hogy a tekintetek, nézőpontok hálózata és a hang folyton szétválik, majd szétbogozhatatlanul összekapcsolódik, majd megint szétválik. Faust és az ördög például beszél nekünk háttal, a színpad felé; a közönség is kénytelen megfordulni, kicsavarva, tornagyakorlatszerű testhelyzetben figyelni a háta mögött zajló történeteket; oda fókuszálunk – vagy „csak azért sem” oda! –, ahol éppen beszélnek; a színészek nem mindig látják a kórusokat a benyílókbán; egyes kritikák erkölcpásztori minőségükben megnyugodva konstatálják, hogy milyen jó, hogy a gyerekkórus sem látja mindig, mi történik a színpadon; és feltehetőleg ülnek a közönségben olyanok, akik néha „nem mernek odanézni”. Schilling Árpád *Faustjának* több ezer pillanata van – a „pillanatot” másodperces egységekben számolva az ötórányi teljes játékidőben leg-

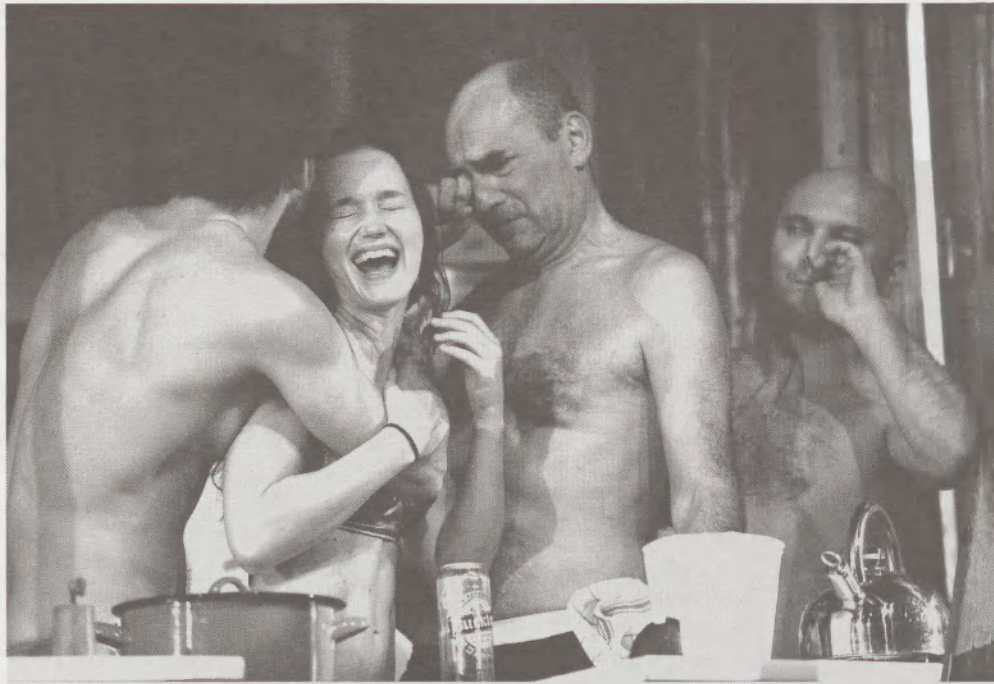


Máté Gábor, Mészáros Blanka (Margaréta) és Kulka János (Mephistopheles)

alább tizennyolcezer –, de melyik az, mi teremti meg azt, amelyiknek Fausttal együtt azt mondhatnánk, hogy „Olyan szép vagy! Kérlek, maradj!”?

Máté Gábor Faustja nem a nyugati világ kultúrhőse, aki igyekezne kívülről befelé és belülről a külvilág felé meghaladni, átlépni saját létezésének határait. Ez a Faust már nem írható le az irodalmi eszmetörténet *Faust*-, *Don Juan*-, *Don Quijote*-, *Hamlet*-paradigmái mentén. A *Faust* pedig nem példázat, hanem a sokféle, néha nem valóságos, csak „odaértett”, elképzelt nézőpontból láttatott, pillanatnyi érvényű empátiáinknak és viszolygásainknak a tárgya. Faust valóságosan vagy képzeletben ugyanaz a Grotowski-Faust, aki nem önmagát, hanem a világ visszavonhatatlan megváltozását érzékeli, önmagát nézi mások tekintetében. Ettől öreg.

Ahogy Grotowski mondta, az öregséggel nem az ember változik meg, hanem a világ körülötte. És ez fordítva is igaz: aki megváltozni látja a világot – megöregedett. Lényegtelen, hogy hány éves korában. Az ördöggel kötött szövetségnek Schillingék értelmezésében inkább ez a tárgy, az *idő* – a szöveg kíméletlen egyenesvonalúságán, a versek-dalbetétek ritmusán és a szóképek ismétlődésén keresztül érzékelhető idő –, vagyis a változás érzékelhetősége vagy érzékelhetetlensége. A fausti pillanat kimerevítettége – legalábbis amit a fordításból az előadás látni enged –, a „Kérlek, maradj!” tézise Schilling *Faust*jában mást jelent, mint amit a *Faust*-kommentárok – a fordítás nagyrészt Erich Truntz 1986-os kiadásának jegyzeteit követi – konszenzuálisan mondanak róla. A tradicionális Faust-eszme az örökké kereső, az elégedetlen, mindig valami többre, másra vágyó európai mentalitás önképeként rögzült. A tradíció Faustja ravasz ember, aki kihasználja az ördögöt, mert olyan feltételt szab a szerződésben saját lelkéért cserébe, amiről úgy hiszi, sosem fog megtörténni. A Goethe-szöveg tragédiai pillanatában, a „Kérlek, maradj!” kimondásának pillanatában szakad be a költemény monumentális boltozata: majdnem lehetetlennek látszik, de meg kell értenünk, hogy mi juttatja el Faustot a mondat kimondásához. Ha Faust az örök változás, a vágyaival és céljaival elégedetlen *én* emblema, akkor a mondat ennek a kultúrherosi szerepnek a feladása. Csakhogy itt másról van szó: mert Máté Gábor mint Faust nem az *én* nyughatatlanságának a végpontját jelöli ki a „...maradj!” kimondásával, hanem a világ (további) megváltozásának próbálja elejét venni. Így az előadás – főleg, hogy a kerettörténetek híján a mai szociokulturális kontextusainkhoz veszélyesen közelre került – sokkal tragikusabb, mint az eredeti, klasszikus-romantikus Goethe-filozoféma. A távozó közönség ugyanis tudja – a távozás rítusát, a szüneteket is ideszámolva, négyszer játszatja el a rendező a né-



Tasnádi Bence, Mészáros Blanka, Kulka János és Dankó István

zőkkel –, hogy világa, a saját polgári, élhetőnek hitt világa megváltozását nem tudja megállítani. Az első este első részében a *filozófus Faustot*, a második részében a *Margaréta-történetet*, a következő estén pedig a *Heléna-történetet* és a *Faust, a császár* epizódot láthatjuk. Vagyis nem tehetjük meg, hogy ne vegyük észre a változást, hogy ne vegyük észre, hogyan alakul át minden, kint és bent, a szünetek között. Mindannyian epizódonként és egyszerre öregsünk meg, negyvenegy, ötvenhat és hatvanévesen.

Ennél nincs rosszabb hír. Legfeljebb az, hogy a *Faust I. és II.* még egy nyugtalanító ívet rajzol elénk. Azt, hogy semmi sem valóságos, hogy minden szereplő és minden történet a *filozófus Faust* fejében van, a színpad mattfekete, műszaki sötétjében, aminek a kéziratkupac tartja a boltozatát – amíg tartja. Minden szereplő Faust maga, minden történet Faust skizofrén énjének többszörös összeférhetetlenségéből képződő történet, s hogy éppen ezért létezik valahol, Schilling Árpád akatáskájában, egy titkos szereposztás, ami nem úgy kezdődik, hogy Faust – Mephistopheles – Ósanya – Wágner – Öreg paraszt – stb., hanem hogy első – második – harmadik – negyedik – ötödik Faust. Faust *elméjében* vagyunk, aki mindent megtanult, a teremtés minden betűjét elolvasta, és szeretne kitekinteni a világba. Több ez, mint az arisztotelianus, a tekintélyek kinyilatkoztatására épülő és az empirikus tudomány késő reneszánsz vagy felvilágosodás kori konfliktusa. Ez az *én* és a világ határainak a lebontása, ami az angyalok vagy az ördögök segítségével nélkül nem megy. A Faust képzeletében élő hősök és történetek a *Faust II.* elején, vagyis a Heléna-történetben egy naturálisan részletezett – az ördög van a részletekben! –, alkóvos bérlakásba kerülnek át, ahol a néző és az ördög között is megkötetik a paktum – eleget bohóckodik és ájtatoskodik a nézőtér felé fordulva Kulka János Mephistophelese, azaz Faust ördögi énje –, hogy most már a színpadon felhalmozott, tárgyakkal telezsúfolt világban figyelhes-

sük meg a dolgok átalakulását; aztán pedig következzen ennek a „tárgyas” – úgy is mint „Sachlichkeit” – világnak a kiüresedése, a vak Faust elképzelt világa legyen látható a látható világa helyén.

Figyeljük ezeknek az alig észrevehető változásoknak a színpadi térben is kimeríthetetlen katalógusát. Nagyjából tizennyolcezer másodpercünk van a katalógus tizennyolcezer különböző tételének észlelésére, látjuk azt, hogy bármit látunk a színpadon, a következő pillanatban már nem az, ami volt, és bármire nézünk, nem lehetünk biztosak abban, hogy a saját szemünkkel látjuk.

Az előadás nagyon átgondolt és elismerésre méltóan kidolgozott reklámkampánya, a kitűnően szerkesztett műsorfüzet például az értelmezésnek azt a vonalát emeli ki, hogy a *Faust I–II.* magáról a színházról, a benne játszó színészekről szól, hogy a darab szereplői közötti konfliktusok a játszó színészek magánkonfliktusai, s hogy minden színész a saját démonaival, az „öreg színész” egyenesen a saját manírjai és a közönség által ráaggatott sztereotípiák ellen küzd. Schilling bátran, sőt vakmerően oszt szerepeket, hiszen a *Faust* konfliktusrendszerébe szinte beleírja a színészek „curriculumát”. Fauston kívül minden színésszel több szerepet is játszat, ezek a kettős-hármasnégyes szerepek azonban, rendezésének logikája szerint, mégsem lesznek elhatárolhatóan külön alakokká. Máté Gábor így, a nadrágból kicsúszó ingével, majd a kapucnis dzsoggingjával, néhol marionettszerűen természetellenes (a fenyegetőzés mozdulatai és a vaksi botorkálása), néhol fáradt, ökonomikus mozgásával saját történetét kell, hogy eljátssza, a megöregedett Esti Kornélt, a csehovi cselekvésképtelen értelmiségit, a tanárembert és az igazgatót, azt az igazgatót, akit Schilling szövegszerűen kiradírozott, aki pedig Goethénél ilyeneket mond, hogy: „Ne költői magaslat vonzzon téged! / Neked is a télt ház a jó!”, meg hogy „Csak zavard össze az embereket, / Kielégíteni őket nehéz.” Kulka János a saját „jó ember”-imázsát – mentőorvos és táncos-komikus – és wolandi énjét igyekszik lebontani a színpadon, és ez a feladat szét is feszítené a Goethe-szövegeket mondó Mephistopheles alakját, ha nem Kulka János lenne Mephistopheles. Ott áll a sátán a Katona színpadán, búzavirágkék öltönyben – boszorkányos módon csak neki nem csúszik ki az inge a nadrágból, s ebből rájöhethetünk, hogy a polgári világban ez a férfiak filozófiai mélységeket bejáró, legnagyobb problémája: kívül hordjuk az inget, vagy betűrve? –, Oleg Popov (rá is csak a ma már öreg, néhai gyerekek emlékeznék) ikonikus, színes cikkekből varrt simlis sapkájában és bohócorrával, Mireille Mathieu-frizurában a kámzsa alatt, és a szerepek közötti, nyílt színi átöltözésekben, meztelen testtel.

Monori Lili – Ósanya, Boszorkány, Gonosz szellem, Portás, Mantó, Phorkyas I., Markecolina, Gond – szerepeiben (lenőtt festett haj, koszos világoskék munkaköpeny, alsó két gomb kigombolva, a köpeny alatti fanszörzet-bozótjával) Gustav Courbet 1866-os, *A világ eredete (Origine du monde)* című festményének eltorzult, elvadult karikatúráját játssza, de ott van vele a színpadon harmincnégy évvel ezelőtti „ósanyai” teste Mészáros Márta 1977-es, *Kilenc hónap* című

filmjéből: a mai visszatásztóban az egykori nyers esztétikum. Nézzük Bodnár Erikát – a Híres színésznő, Heléna, Baucis és a Baj szerepeiben –, lassú és lágy mozdulatait, és sehol sem (!) látjuk benne a vibráló és szögletes Bodnár Erikát az 1985-ös *Három nővérből* és az 1986-os *Csirkefejből*. Tudomásul kell vennünk, hogy ez egy másik világ. Ott van Bán János – Proktofantazmista, Seismos, Anaxagoras és az érsek a császár-epizódban –, egy nagyon nagy magyar színész, aki nem tud többet a színpadon, mint húsz-harminc éve, csak ugyanazt sokkal jobban csinálja. Még Faust és Mephistopheles is „eltűnik” a színpadon Bán János jeleneteiben. Ebben a tekintetben Haumann Péter – Miniszter, Ellenzéki, Thalés – és Székely B. Miklós – Öreg paraszt, Khirón, Néreus, Hadvezér – a legfélelmetesebbek, mert ők tényleg ugyanolyanok, mint húsz meg harminc éve!

Sőt, már Nagy Ervinnek is van a *Faust*-ba beleolvasható pályatörténete: szerepei közül – Kanmajom, Bálint, Konferanszié, Próteus, Harácsoldi, Kar I. – a Kanmajomé a legkegyetlenebb; Nagy Ervin tetovált teste – utoljára az etnográfus Kovács Ákos *Tetovált Sztálin* című fotóalbumában és a Széchenyi fürdőben, egy rockzenekar dobosának hátára láttam felvarrva ilyen feszületet – önvészélyes test, szerepe pedig önvészélyes szerep, mert a fallikus őrjöngése visszamenőleg érvényteleníti az összes eddigi egzaltált figuráját, színházi és filmszerepeit. (Nem kis lélekjelenlét kell végigjátszani azt, hogy Schilling módszeres karaktergyilkosságba kényszeríti bele: nagyon nagy színészi teljesítmény.) Tóth Anita és Pelsőczy Réka viszont két tökéletes szerepet játszhat: Tóth Anita Homunculusáé a második este legmegrázóbb, Pelsőczy Réka „zuhanyzásáé” pedig a legfestőibb jelenete Schilling *Faustjának* (ez utóbbi mintha Edward Hopper egyik képe lenne).

A színész hangja lassabban öregszik, mint a teste. A változás, az öregedés megfoghatatlan pillanatait éppen ezért elsősorban a mozdulatokban és a testek térbeli mozgásában viszi színre az előadás. A fiatal színészek – akik nem játszhatják még a saját történetüket; de játszhatják például az „öregkekhez” való viszonyukat – pokolian nehéz helyzetben vannak. Dér Zsolt, Keresztes Tamás, Tasnádi Bence és Dankó István együtt tizenhat alakot jelenítenek meg a Goethe-szövegből, pontosabban váltanak és visszaváltanak szerepeket, többnyire a test kifogyhatatlannak tűnő energiáit személyesítik meg (valami olyasmit, amire Faust is vágyik), az öregedés fordított perspektíváit. Azt az akrobatikus, Grotowskitól tanult mozgást viszik színre, amihez képest érzékelhetővé válhat a testi és lelki öregség erőtlensége.

Dargay Marcell néhol teljesen funkcionális (boogie-motívumok a Walpurgis-jelenetben), néhol drámai (késő barokk disszonanciákra építő *Dies irae* a gyerekhangokon), de sosem tolazkodó zenéje az évad legkímáltabb színházi kompozíciója. Schilling nemcsak hangkulisszaként, de szereplőként is mozgatja a fiúkórust és a Magamnál Jobban női kart. Színpadi megjelenésük nem egyszerűen a fiatalság és a fiatalstól való távolodás kettős metaforája, inkább az önmagára még nem ismerő gyerektest és az önmagát fiziológiai és énektechnikai értelemben is uraló női tes-

tek ellenpontja. (A gyerekek bámulatosan élvezik a játékot, a női kórus, színészként, kicsit tétován mozog a színpadon.) A Kulka által játszott ördög összetett, táncszerű mozgásának „beszélt nyelve”, ahogy például Kulka János elénekli és eltáncolja Dargay zseniális, minimalista operett-dalbetétjét – minimum hány hangból lehet operettmelődiát írni? –, a Katica-nótát, vagyis magát az ördöghöz illő, provokatív és kontrollálatlan testiséget – mert a *Faust I–II.* mégiscsak az ördögről szól, a romantika illuzionista ördögje helyett egy deziluzionista Mephistophelesről –, az leginkább a kórusokkal való viszonyában tárul fel. Az asszonyokkal való incselkedésben, a fiúcsapatnak vezénylő szemöldökrándításaiban vagy a „gyerekhalászat” bénázása közben Kulka a felsült, perverz ördög – vagy a fausti, ismétléskényszeres, szerencsétlenkedő vágykivetülés? – gúnyrajzát játssza.

Schilling Árpád Faustjának egyik színházi csodája, Kulka mestermunkája, hogy Mephistopheles egyszerre tud magabiztos és bizonytalan, fiatal és öreg lenni. Színpadi jelenlete egy nagyon világos Kleist- és Grotowski-hommage, a fizikai képtelenséggel határos, hol báb-szerű, hol balett- és bohócmozgása egyszerűen zavarba ejtő.

A másik csoda Mészáros Blanka Margarétája – pedig jut neki is a Nagy Ervinnel szembeni rendezői kegyetlenségből – és a *Faust II.*-beli szerepei: a Szfinx, Galatea, a Lány és a Bűn allegóriája; Schilling víziójában ezek a *Faust I.* „Gittájának” Faustot tovább nyomasztó emlékképei.

Mészáros Blankának a *Faust II.*-ben nincs más dolga, mint hogy emlékeztessen a *Faust I.*-beli önmagára. A Margaréta-epizódban annyira erős a jelenléte, hogy a második estén már tényleg csak a minimális áthangolásokat kell megcsinálnia – ebben persze segít, hogy a Bűn allegóriájaként egyszer Gitta ruhájában jön be a színpadra. Ahogy a Margaréta-epizódban figyeljük pillanatról pillanatra kiteljesedő női(es)ségét, egyre inkább a mozgása – éles ellenpont Monori Lili nőként való jelenlétével –, a nyaklánc-jelenetben vagy az elképesztően erotikus nevetése közben nagyon pontosan koreografált kézzátéka vonzza a tekintetet. Nem is a kéz játéka, a gesztusok, hanem az ujjak táncszerű mozgása, az ujjak által körberajzolt hibátlan női arc és váll, a térképészi pontossággal be-



Kulka János és Bán János

barangolt paplanhajlatok kötik le a néző figyelmét. (Mennyire más az az ágyjelenet, amelyben Mészáros Blanka kétségbeesett arca, az érzelmi őrzöngést hazudni még képtelen mimikája helyettesíti, felénk fordulva, Faust gépies, mechanikus szexuális kielégülését.) A kézzáték aztán a börtönjelenet eksztatikus, őrzöngő önkielégítésében megint más értelmet kap: végső soron ez a gesztus a szimbóluma Faust megvalósíthatatlan tézisének. Az én képtelen átlépni saját határait, oda a romantika ábrándja az idegenségükben (a *Faustban* ez generációs és nemi idegenség is) különálló éneknek a szerelemben való transzcendens egyesüléséről: minden külön van. Gitta története az öregedés Schillingék által felvázolt perspektíváját olyan szűk időre szabja – a Goethe-szöveghez képest itt is terjedelmes részek ma-

radnak ki – , hogy szinte csak az élet-halál váltás látható meg benne. Schilling castingjának kegyetlensége, hogy megmutat nekünk egy, a legapróbb mozgásait is irányítani képes női testet. Mészáros Blanka nagyszerű színésznő, de Schilling és Ágh Márton cinikus súroló-fénnyel világítják meg ennek a testnek „hibáját” is, a narancsbőr valóságosságát, a transzcendens hiányát. Gitta a földi vágy tárgya marad, csak az iránta való fausti bűntudat „égi”.

Néhány szünetbeli beszélgetésből s a premier másnapján már egy-két friss kritikából, blogbejegyzésből kiolvasható, hogy a közönség egy része fanyalog. Sokkolja őket Schilling *Faust*-parafrázisa, alighanem van, akit egyenes zavarhat is, hogy a kultúrhős és bölcselő Faust helyett a Katonában a test Faustját, a biológiai értelemben kifejlődő és romló organizmus tragédiáját látja. A kétrészes *Faust* valóban radikális és a Katona középosztálybeli közönsége által nehezen tolerált, túl erős képeket visz színre. Schilling talán egyetlen komoly hibája, hogy nem törődik azzal, hogy *Faust*ja ne csak provokatív tünjön; nem kényszeríti rá a közönséget arra, hogy a provokáció felszíne alatt meglássa, hogy ez a színpadi *Faust* miben különbözik az írott *Faust*tól. Igaz, ez a közönség tévedése is. A Katona József Színház *Faust*ja végre egy radikális előadás, amely azonban elmulasztja megértetni saját következetességét a színházi radikalizmustól valahogy mégiscsak rettegő közönséggel.

A Schilling-*Faust* koncepciója – akár elhiszi ezt magának a rendező, akár nem – alapvetően egy szöveg-hely újragondolásából ered. A Truntz-kommentárok és persze az egész *Faust*-receptió az értelmezés – teológiai és esztétikai – kudarcát, a meg nem értés nyelvi korlátait látja a *János evangéliuma* első mondatára vonatkozó fausti szofizmákban. A „nyelv elégtelenségén” mint hermeneutikai problémán őrlődik Faust a dráma 1224–1237. soraiban, éppen a pudli Mephistophelesszé változása előtti pillanatokban.

Bosszankodik, hogy a görög *logosznak*, a beszéd által való teremtésnek nincs német – vagy a fordítás fordításában: magyar – megfelelője. Igazából persze az a probléma, hogy Faustnak mind a négy megoldása (*Wort/Szó*, illetve a magyar tradíció szerint az *Ige*, *Sinn/Értelem*, *Kraft/Erő*, *Tat/Tett*) külön-külön helyes, csak olyan szó nincs a németben (a magyarban sem, bár az *Ige* igazán nem volt rossz megoldás a régiektől!), amely a *logosznak* ezt a négy értelmét *egyszerre* adná vissza. Márton László fordítása – kihagyásokkal – ezt mondja:

Írva áll: „Kezdetben volt az Ige”!
Már megállok! Segítség kell ide!
Nem jó az igét ily magasra tolni [...]
Inkább: „Kezdetben volt az Értelem”! [...]
Értelemből jön-e létre a lehetőség?
Legyen így: „Kezdetben volt az Erő”! [...]
Máris érzem: nem jó, hogy ez van írva.
De most megvan! A Szentlélek vezet,
S tiszta szívvel írom: „Kezdetben
volt a Tett”!

Amiből – helyesen – az a képzetünk támad, hogy Goethe valamiféle logikai sorban – Máté Gábor is egy ilyen retorikai ív mentén szavalja el ezt a szövegrészt –, ok-okozati összefüggésben közli velünk a dilemmáit. Hiszen tanár. Vagy azt is gondolhatjuk – nem is tévedünk nagyot –, hogy ezek a sorok valamilyen enigmatikus drámaelmélet egymásra következő fázisai: a leírt szó drámai szóként való értelmezésétől a rendezői akaraton át a színpadi cselekvésig. Csakhogy ebben a mostani *Faust*ban éppen ezt a kézenfekvő, de lapos egyenesvonalúságot igyekszik Schilling, Goethe színházigazgatójának útmutatása szerint, „összezavarni”. Itt mindenből minden lehet: szóból tett vagy erőből értelem. Tulajdonképpen Schilling Árpád négy részre tagolt *Faust*ja tematikailag is kiiktatja ezt a hagyományt: Máté Gábor/*Faust* vívódásai a *Faust I.* első részében a szó és a szó általi teremtés, vagyis a képzelet színházi működését mutatják meg, a *Faust I.* második része azonban rögtön az egész gondolatmenet végpontjával, az elkövetett (bűn)tett átélhetőségének témájával folytatódik, hogy aztán a *Faust II.*-ben előbb az ész által irányítható boldogság (Heléna-epizód), majd pedig a császár-epizódban (a tragédiai hübrisz itt Baucis és Philemon megölése) az erő segítségével megállítható pillanat ábrándjait oszlassza szét. Goethe *János evangéliumát* fordító Faustjának *ige – értelem – erő – tett* gondolatmenete tehát Schillingnél – a „drámai cselekmény” időrendjét követve – átfordul az *ige – tett – értelem – erő* ördögi, kaotikus sorrendjébe.

Ennyit változott a világ. Nagyot. Faust megöregedett.



Schiller Kata felvételei

Haumann Péter, Nagy Ervin, Tóth Anita

Kutszegi Csaba

Fesztivál vagy kerekasztal?

IX. DESZKA FESZTIVÁL

Az idei debreceni Drámaírók és Színházak Kerekasztalán felmerült bennem, hogy vajon szükség van-e valójában drámaírók és színházak párbeszédére (tudom: nem vagyok egyedül, és nem először merül fel a kérdés). Azért sem könnyű e párbeszédet létrehozni, mert nálunk nehéz beazonosítani a drámaírót, illetve elkapni azt a pillanatot, amikor az író éppen drámaíró, vagy drámaíróként nyilvánul meg. Nem is várható el egyetlen szerzőtől sem, hogy hasítsa meg a tudatát, és válassza el magában az regényírót, a novellistát, a költőt, nemegyszer az irodalomtudóst, a könyv- és lapkiadót, szerkesztőt, egyetemi tanárt, és még folytathatnám. Szerintem inkább szociológiai (némi eufemizmussal szeretném elkerülni a „megélhetősi” jelzót) okai vannak annak, hogy jeles literátorok annyi mindennel foglalkoznak egyszerre. Nyilván csábító a színes sokoldalúság is, de nem zárható ki az sem (sőt: kifejezetten van okunk feltételezni), hogy a legalább periodikus specializálódás hatásosabb, elmélyültebb alkotások létrejöttét (is) szolgálná, mert – az irodalom- és színháztörténetből ez tetszik ki – még a nagy mesterket is gyakorlat teszi.

Nem vagyok tiszteltlen (nem is áll szándékomban egy cseppet sem), ha azt gondolom, hogy színházunk, irodalmunk olyan, mint az országunk: mindenki fuszik, hajt, mindent bevállal benne, hogy valahogy megéljen, elérjen valamit, illetve részese maradjon a vérkeringésnek. Ebben a helyzetben olykor nagyszerű teljesítmények is születnek (a tehetség bármilyen körülmények között előbb-utóbb és valahogy megnyilvánul), de inkább az átmeneti, „se nem ilyen, se nem olyan” jelenségek szaporodnak el, melyeknek persze így is vannak a hátrányok mellett előnyeik, vagy talán így pontos: járulékos hasznaik. Ilyen átmeneti jelenségnek látom mostanság a DESZKA-t. Drámaírói kerekasztal jellege már szinte nincs, viszont egyre inkább hasonlít egy színházi fesztiválra. A szakma és a nagyközönség is az előadásokra, nem pedig a drámaírás kulisszatitkaira kíváncsi, és ennek megfelelően a szervezők is láthatóan arra törekednek, hogy minél több, minél jobb előadást szerezzenek meg. Mindeközben a felolvasószínház idén már teljesen megszűnt, pedig ha valahol lenne helye és értelme, hát az a Drámaírók és Színházak Kerekasztalán volna. Lehet, hogy éppen azért szűnt meg, mert nincs

szükség drámaírók és színházak közti párbeszédre. A színházi gyakorlat is mintha ezt a feltételezést támasztaná alá. Sok színházcsináló nem szeret kész drámából dolgozni, inkább menet közben alakítják ki közösen a szöveget, vagy ha például más műfajú kortárs irodalmi anyaghoz nyúlnak, nem biztos, hogy igénylik az író közelségét (ez is eufemizmus volt). De a lényeg az, hogy szervezett párbeszéd ide, kerekasztal oda, a kortárs magyar irodalom határozottan jelen van a színházban, és ez érzékelhető volt a debreceni Csokonai Nemzeti Színház idei tavaszi fesztiválján, a DESZKA-n is.

Jómagam a harmadik napon tudtam elkezdni az események szemlélését, sajnáltam is, hogy – egyebek mellett – lemaradtam a nyitó filmről, amely korszakos költőnk, Juhász Ferenc generációm számára legendás versfolyamából, *A szarvassá változott fiú kiáltózása a titkok kapujából* című költeményből rendezett előadás megfilmesítése volt, vagy az eredeti filmforgatókönyvből készült filmalkotás, merthogy a rendező Vidnyánszky Attila a költeményből eredetileg mozit vizionált (még egyetemista korában írta a forgatókönyvet). Akár a film(terv), akár a színházi előadás volt előbb, mindkettőnek alapja a költemény. Mint ahogy a második napon játszott két sikerdarabnak sem előadásra megírt színdarab az alapja, hanem más műfajú irodalmi alkotás: a Hudi László rendezte *A borbély* Tolnai Ottó *Végeladás* című művéből, míg a Göttinger Pál jegyezte *A csemegepultos naplója* Gerlóczy Márton regényéből készült. A harmadik napon („A harmadik napon a legnehezebb...” – írja Juhász Ferenc a *Babonák napja, csütörtök: amikor a legnehezebb* című versében) ki is pattant a vita arról, hogy színdarabból jó-e színházi előadást készíteni, vagy eme ősi szokás felett (mármint hogy drámaírók megírják, és rendezők megrendezik a drámát) már egy ideje szükségszerűen kong a vészharang... Könnyű erre felmondani a kortárs leckét, hogy ti. ma már a hűség a darab minden szavához, rendezői utasításához rendkívül elavult elvárás, merő anakronizmus, színházi előadásnak bármi lehet az alapanyaga: próza, vers, szövegfoszlány, SMS, blog, kérdésekre e-mailek beküldött válaszok, valódi hangfelvételek átvett részletei és/vagy egésze, vagy mindezeknek (kerekék közé szorított vagy teljesen szabad) színészi improvizációval átkötött egyedi kevercse. Jómagam azt gon-



Máthé András felvétele

Istent a falra festeni (debreceni Csokonai Nemzeti Színház)

dolom, manapság jogosabb lenne a kérdést így feltenni: biztos, hogy attól máris korszerűbb (és ezáltal értékesebb és jobb minőségű is) az az előadás, amelyik nem színdarabból, hanem kollektív artisztikus szerkesztéssel vagy szabad improvizáció révén egymáshoz illesztett szövegtetek társításával nyeri el végső (vagy minden esetben újabb és újabb) formáját, mint az, amelyik előre megírt színdarab alapján készült? Azért is gondolom reálisabbnak a kérdés ez utóbbi megfogalmazását, mert a fesztivál egyik „házi bölcsét” (a „házi bölcsék”, Árkosi Árpád, Háy János és Lőkös Ildikó a szakmai beszélgetéseken véleményezték az előző napon látottakat), Háy János író már a kipattanó vita napján internetes kommentekben lekonzervatívotzták, mert védelmezni merete általában a színdarabszerűen megírt színdarab becsületét. (A történetben az a pozitív elem, hogy Debrecen még sincs olyan távol Budapesttől, mert a kommentelő valahogy így kezdte: hallom, hogy Debrecenben Háy beszólt...)

Magamban a vitát gyorsan, nemes egyszerűséggel eldöntöttem: mindegy, hogy miből készült az előadás, az a lényeg, jó-e. És akkor már csak meg kell nézni, hogy milyen előadás lett Borbély Szilárd *Akárkijéből* (Csokonai Nemzeti Színház, rendező: Árkosi Árpád), Pintér Béla *Parasztoperájából* (Miskolci Nemzeti Színház, rendező: Rusznyák Gábor), illetve a nem előre megírt darabból készült *A borbélyból* és *A csemegepultos naplójából*. A miskolci *Parasztoperát* nem láttam, a többit pedig csak régebben, de azt gondolom, e két-két előadás sem a korszerűség foka, sem pedig a színvonal szempontjából nem különbözik élesen egymástól.

De a harmadik nap két produkciója is – kizárólag teoretikusan – szembeállítható egymással. A Titkos Társulat – Gólem Színház – FÜGE koprodukciójában készült *Negyedik kapu* Kárpáti Péter több rendezést

megírt színdarabjának előadása (a dráma szövege a *SZÍNHÁZ* folyóirat mellékleteként 2002 novemberében jelent meg), míg a Lovas Ildikó regénye alapján készült *Spanyol menyasszony* (szabadkai Kosztolányi Dezső Színház, rendező: Urbán András) – a színlapja szerint is – „regényadaptáció”. Kárpáti saját, különböző idősíkokat felölelő, de lineárisan szerkesztett esemény- és jelenetsorozatokból összeállított (és kitűnően megírt), igazán színházszerű darabját lakásszínházi körülmények között rendezte meg (a társulattal közösen), és ez kifejezetten tartalom- és témaadekvát megoldásnak tetszik: a megidézett egykori haszid figurák ugyanis annyira időtlenül életszerűek, olyan hétköznapien egyszerűek (egész életükben jóra és kisebb-nagyobb csodákra vágnak), hogy teljesen természetesnek érezhetjük közvetlen „vegyülésüket” a nézőkkel. Egy kicsit sem hatnak erőltetettnek Nagy Zsolt vodkakínálgató interakciói, miközben a szereplők nem egyszerűen magukat adják, hanem alapos

szaktudással gondosan felépítik szerepüket (ezzel olykor termékeny kontrasztot képez a kíséretet adó zenészek szimpatikus, keresetlenül hétköznapi játékba lépése). A *Spanyol menyasszonyt* viszont hagyományos kukucskaszínházban adják elő, e keretet a szabadkaiak felfokozott extremitással és abszurditással feszegetik. Megint azt kell mondanom, hogy ezt alapvetően tartalomhoz illően teszik, mert a kelet-európai, kisebbségi női sors (benne a kamaszkori első vágyakkal, a későbbi házastársi leigázottsággal és családi rabszolgasággal, végül Csáth Géza Jónás Olgájának tragédiájával) finoman szólva is kiált a felfokozottság és az abszurditás felé. Bár a színdarab követi a regény cselekményszerkezetét, ezáltal az előadáson is kialakul egyfajta linearitás, ám ez – mivel a regényben eleve sem realiztikus – a színpadon még inkább felbomlik, szürreális-expresszív képek sorozatában oldódik fel. El is emelkedik így az előadás az eredetileg két női elbeszélő sorsától a Lovas Ildikó által – főleg e regénye kapcsán – szívesen emlegetett Virginia Woolf-i magasságok felé, amitől (nemcsak külsőségeiben, hanem tartalom megjelenítésében is) igazi kortárs színházi élménnyé válik. A harmadik nap e két darabjának összevetése nem ad választ arra, mi a kortárs dráma elkészítésének korszerű és tuti receptje.

Persze a negyedik nap és az összes többi sem ad a kérdésre választ, de a következő két „fő” előadás között sok tekintetben elég nagy a – tanulságos – különbség. A Marosvásárhelyi Nemzeti Színház Tompa Miklós Társulata produkcióját, *Az ördög próbáját* (Radu Afrim rendezése) a Víg Kamaraszínház nem túl nagy színpadára felvezetett, erősen limitált számú nézők előtt játszották egyszer – nem írhatom azt, hogy a debreceni közönségnek, mert körülnézve leginkább hazai és határon túli szakmai arcokat láttam a két oldalra, egymással szemben felszerelt, ideiglenes

zsöllyéken (sőt, még a zsinórpadláson is). Nézők tehát a zsinórpadláson is „lógak”, nem kevéssé azért is, mert az előadás jó híre megelőzte a társulatot. És ez veszélyeket is rejt magában. Az biztos, hogy a több mint kétórás, szünet nélküli lendületes játék rengeteg tehetséget és felszabaduló energiákat prezentál, de az előadáson megmutatkoznak az alkotás alapötletének, keletkezéstörténetének, elkészítési módjának hátulütői is. És ez éppen témánkba vág. A darabot ugyanis író nem jegyzi, hanem a rendező alapötletére maguk a szereplők találták ki maguknak jeleneteket, benne szöveggel, mozgással, tánccal, egyéb saját kis (és „nagy”) ötletekkel. Külön dramaturgot sem jelez a színlap, a díszlet- és jelmeztervező átfogó munkája viszont érződik az előadáson. A rendezői alapötlet persze kifejezetten vonzza az effajta közös alkotást: egy mai újjgazdag, Ördög Miklós Levente születésnapjára díszelőadást szervez kislányok, zsúrit bíz meg az előválogatással, amelyen mindenki töri magát a győztesnek járó ötezer eurós jutalomért. De ez mind semmi, a kollektív és egyéni emlékképekben különböző idősíkok jelennek meg, a legtöbbször a Ceaușescu-kort idézik meg, de régi színházi kísértetek mellett – eredetében szintén romániai specialitásként – Drakula gróf is feltűnik. A mindent befogadó keretekbe bármi be is fér, ráadásul az előválogatás és a televíziós tehetségkutatók párhuzama a különböző médiaparódiák előtt is szélesre tárja az ajtót. Fekete lyuk ez Az ördög próbája, ami mindent simán elnyel. Az alkotó-előadó gárda táplálja is bőszen, általában jókedvvel, néha kicsit erőltetetten. De ettől az eklektikától nincs íve az előadásnak, a különböző jelenetek játékmódja, stílusa is eléggé eltér egymástól, mint ahogy az előadás humorának jellege, ereje és minősége is. Sokkal jobb (a cél hatásosabban teljesül), ha nézőként rávezetődök, ráállok egy előadó vagy egy előadás jellemző humorára, mint hogyha a finom, áthallásos iróniát bulvármédiában koptatott trendi beszélésekkel összezszeccskázva, ömlesztve zúdítják rám. Lehet, jobban sikerült volna Az ördög próbája, ha az alapja egy színes fantáziával megírt, de kordában tartott színdarab lett volna, amit aztán dramaturg segítségével a rendező és a társulat saját ötleteivel kibővít, felturbóz.

Spiró György színes fantáziával írta meg Az imposztort 1983-ban, ennek Máté Gábor rendezte előadásával érkezett Debrecenbe a varsói Teatr Dramatyczny társulata.*

Az imposztor esetében nem kérdés, hogyan keletkezett a szöveg, amely a lengyelek előadásában – a több húzás miatt – csak terjedelmében különbözik az eredetitől (igaz, azt hallottam, hogy a varsói premieren lényegesen hosszabb volt az előadás, mint a debrecenin). A szöveg esetleges változásait persze – lengyelül nem értvén – úgysem tudtam volna felfedezni, mert a magyar feliratozás, gondolom, nem úgy készül, hogy a lengyel szöveget visszafordítják, hanem kiteszik az eredeti Spiró megfelelő részeit. A több mint harmincéves dráma tökéletesen alkalmas korszerű színházi előadásra, akár Shakespeare, Molière vagy

* Az előadásról lásd Stuber Andrea kritikáját májusi számunkban. (A Szerk.)



Schiller Kata felvétele



Máté András felvétele

1. Ötvös András
A csemegepultos
naplójában
(Orlai Produkció)

2. Akár Akárki
(Csokonai Nemzeti Színház)

3. Az ördög próbája
(Marosvásárhelyi Nemzeti
Színház Tompa
Miklós Társulat)

4. Negyedik kapu
(Titkos Társulat – Cólem
színház – FÜGE)

Csehov darabjai. Ezzel most nem akarom Az imposztort az örökbecsű, makulátlan, világirodalmi rangú remekművek közé beiktatni, csak észrevételezem: a korrektül megírt alapmű, benne általánosítható, egy adott szűk értelmezéstől elemelhető, aktuálisan is releváns üzenettel, mindig alkalmat teremt a kortárs színházcsinálásra, csak rendezői koncepció, vérmérséklet és sikeres abszolválás kérdése, hogy a végeredmény bátor, kísérletező színháznak, egy korszak értékeit összegző előadásnak vagy bármi másnak tekinthető-e. Máté Gábor rendezése a korszerű színházcsinálás már ismert eszközeivel, fogásaival operál – meggyőző színvonalon. Persze a társulat is beleadját a magáét. Csak felületes benyomás lehet, de úgy láttam: a lengyel színészek bármilyen színes, markáns karaktert építenek is fel, játékkal mindig társulatban maradnak, és harsány színészieszköz-alkalmazás közben is szem (és fül és értelem) előtt tudják tartani az elhangzó szövegek mélyebb, filozófiai értelmét. Mondhatnám: intellektuálisabban játszanak, mint, mondjuk, a magyar színészek. És ez semmiképpen sem minősítés, de tény: Az imposztorban jól funkcionál a lengyel színészek által magától értetődő könnyedséggel hozott játék és áthallásos mondanivaló folyamatos „érzéki-értelmi” lebegtetése. Az előadáson él a díszletelen első felvonás és a végén a díszlet- és kellékszimbólika is, de némi hiányérzet tá-



Rab Zoltán felvétele



Schiller Kata felvétele

madt bennem, amikor Bogusławski nagy dobásának hatnia kellett volna. Ezt hajlamos lennék a kényszerű fordításolvasásból fakadó hátrányos helyzettel magyarázni, de Spiró György a másnapi szakmai beszélgetésen elmondta, hogy a kérdéses (legfontosabb) jelenettel már a darab megírásakor sem volt elégedett. (Úgy emlékszem, a Katona József Színház Zsámbéki Gábor rendezte előadásán anno Major Tamás ütősebb volt, de a jelenet – *Az Ikszek* című regényhez képest – ott és akkor is nekem némi csalódást okozott.) Viszont van az előadásnak egy meghatározó, színészeket, csepűrágókat, ripacsokat felemelő-megtisztelő érzelmi íve, amely mindkét említett előadáson kibomlott-kibomlik: valódi katartikus pillanatot okoz, amikor a színészek szembesülnek vele, hogy talán először és utoljára életükben egy nagy tett, egy nagy szolgálat tevékeny részesei voltak, és tökéletesen helyt is álltak. Ez a felismerés legalább egy pillanatra boldoggá és büszkévé teszi őket. Igaz, Máté Gábor rendezésében ezután nem sokkal a színház megmentett darabjaiból (részeg díszletmunkások által) felépített tákolmány végleg összedől.

A következő napokon a főmenüben jórészt irodalmi alkotásokból adaptált előadások szerepeltek. Ha kaszszát csinálnánk, a drámaírás helyett a szövegszerkesztés többsége mutatkozna meg, persze a legtöbbször nem könnyű műfajilag meghatározni a látotta-

kat, mert igen gyakori jelenség, hogy egy epikus műből hagyományos értelemben vett, klasszikus ére-nyeket csillogtató színdarab készül, így lett *Az Ikszek*ből is *Az imposztor*, bár az ritkaság, hogy mindkettőt ugyanaz az író jegyzi. Borbély Szilárd drámát is írt, de verseskötetét, egyetlen regényét nem ő írta színpadra. Az *Akár Akárkiról* lapunk honlapján, a *Színház.net*-en, az online rovatunkban, a *Nincstelene*kről pedig a *SZÍNHÁZ* 2015. májusi számában, a Színművészeti Egyetem Miskolcon összefoglalójában már írtam, ezért a két előadást ezúttal részletesebben nem taglalom. A budapesti Színház-és Filmművészeti Egyetem hallgatói által játszott, Máté Gábor rendezte *Nincstelene*kről ráadásul nem hivatalos, csak kiegészítő programként szerepelt, de annyit mégis meg kell jegyezni róla, hogy annak ellenére, hogy regényadaptáció, melynek cselekményszála korántsem lineáris, mégis érett, műgonddal szerkesztett előadás benyomását kelti (pedig egyes jeleneteit eredetileg beszédgyakorlatokra ragadták ki, ezekből állt össze aztán az előadás). A siker titkát – nem kisebbítve a rendezői és dramaturgiai munka jelentőségét – én az eredeti irodalmi szöveg kiemelkedő minőségében vélem felfedezni.

Valószínűleg éppen a fordítottjától nem jó előadás a Vidnyánszky Attila rendezte *Zoltán újratemetve* (Kárpátaljai Megyei Magyar Drámai Színház – Zsámbéki Színházi Bázis – Nemzeti Színház): a szöveg irodalmi minősége eleve kérdésessé teszi, hogy készülhet-e belőle színvonalas produkció. A darab keletkezéstörténete pedig látszólag hasonló *Az imposztor*éhoz: Zelei Miklós előbb (2000-ben) megírta a *Kettészárt falu* című dokumentumregényt, majd abból – nyilatkozata szerint: csak néhány motívumát felhasználva – új (kitalált) történetet írt az alaphelyzetre. Az alaphelyzet a szlovákiai Nagyszelmencen és az ukrainai Kisszelmencen, a trianoni döntés óta kettészelt faluban élők fájdalmasan abszurd sorsa, átélt tragédiák. A valóságon alapuló kitalált történet alkalmas arra, hogy együttérzést váltson ki a nézőből, érzékeltlen az, akit nem kavarnak fel a megidézett történetek, akit nem hat meg az ott élők szenvedése. De az elvart művészi (meg)hatáshoz a darab és annak előadása kevés (igen sok elnyújtott, egyszerűen unalmas rész is van benne), mert sem az író, sem a rendezés nem képes elemelni a történetet a régiótól, csak a törekvés érződik az általános érvényű lírai megfogalmazásra. Hogy több legyen egy eljátszott eseményfüzér a dokumentarista rögzítésnél, ahhoz – az adekvát rendezői vízió mellett – anyageros szöveg is kell, olyan, amelynek konkrét nyelvi valósága mellett nyelven túli ereje is van (irodalomban ezt nem transzcendenciának, hanem lírának hívják). De nemcsak a szöveg igé-nyes, artistikus megformáltsága hiányzik az előadásból. A több Vidnyánszky-rendezésre jellemző lírai szerkesztésmód és színpadivilág-teremtő erő ebben az előadásban nem, esetleg csak nyomokban, hasonló eszközök külsőséges, rutinszerű használatában mutatkozik meg. A rendezésen érződik a mély irodalmi inspiráció hiánya, nem így volt ez például *A szarvassá változott fiú* és a *Halotti pompa* (Borbély Szilárd hasonló című verseskötete alapján készült előadás – Csokonai Színház, 2008) esetében. Zelei

Miklós friss (és színházban bemutatott első) drámája aktuális (áttételesen az ukrán háború miatt is), és alkalmas a gesztusgyakorlásra a „probléma közeli” be-regszászi társulat felé. De szerintem nem igazán alkalmas a Nemzeti Színházba és a DESZKA-fesztivál-ra. Mert a kortárs színházban önmagában – adekvát, korszerű, komplex és színvonalas színházi nyelv nélkül – nem elegendő, ha egy előadás „kiemelkedő módon spirituális”, és „az elbeszélte történettel a hitre, az erényekre és a jóra buzdít” (az idézetek az internetes *Magyar Katolikus Lexikon* „oratórium” szócikkéből származnak). Továbbgondolva: önmagában az sem elegendő, ha az előadás figyelmet kelt fel jogosan, és történelmi igazságot szolgáltat azoknak, akik megérdemlik azt.

A Mészáros Tibor által színpadra írt és rendezett *Istent a falra festeni* című Tar Sándor-adaptáció az író *A mi utcánk* című műve nyomán készült (a Csokonai Nemzeti Színház tavaly őszi bemutatójáról írt kritikám szintén a *Színház.net*-en olvasható). Az erényeket és hibákat egyaránt mutató előadásból a drámaírás egy eléggé szokatlan módja is kihámozható: megtartva az eredeti író eredeti művének alaphelyzetét, kvázi színhelyét és szereplőit, a színpadra író író-rendező több új szöveget és új jelenetet ír az előadásba, mint amennyit az eredeti műből kikölcsönöz. E kísérlet eredménye – az egyenetlenségek dacára is – jól játszható és örömmel nézhető előadás, plusz egy tanulság újabb megerősítése: a jó minőségű szöveg megteremtése és artistikus felhasználása érdekében mindent szabad, ami nem erkölcsbe vagy köztörvénybe ütköző bűn, csak legyen értelme, lelke, motiváltsága és egyedi koncepciója a próbálkozásnak. Nekem sokszor nem az nem tetszik, hogy nincs előre megírt dráma, hanem hogy a felületes trendi divatba kapaszkodást sokan összetévesztik az értékes, korszerű színházzal.

A szemle utolsó hivatalos „felnőtt” előadásán (a gyerekelőadások közül, melyekkel terjedelmi okok miatt e cikkben nem foglalkozhattam, még vasárnap délelőttre is jutott egy) a nézők ízelítőt kaphattak abból, hogy mikor milyen irodalmi alapot hogyan érdemes színpadra adaptálni: az Újvidéki Színház Urbán András rendezésében játszotta a *Neoplanta*

című előadást, mely Végel László *Neoplanta, avagy az Ígéret Földje* című regényéből (Noran Libro, 2013) készült. Mivel az előadásról már külön cikkben is írtunk (Herczog Noémi: A lefordítható nevű város. *SZÍNHÁZ*, 2015. március), újra csak röviden: Urbán a nem szokványos színpadi szöveg megjelenítését nem szokványos színházi nyelven abszolválja, és ettől adekvát, sikeres a kísérlete. Ami a *Spanyol menyasszonyban* is megmutatkozik, az a *Neoplantában* valószínűleg kiteljesedik, tobzódik. Konkrétan a dinamikus, expresszív hatásra gondolok, mely nagyon tudatos, racionális szövegválogatásra épül – értsd (csak kicsit túlzó példával): a rendező és dramaturgja (Gyarmati Kata) mintha úgy játszott volna a szövegalkalmazással és -elrendezéssel, mint virtuóz zenész a hangszerével. Ezt akkor lehet megtenni (akkor sem könnyű, hanem elmélyülést igénylő alkotómunka), ha a szövegállomány egyszerre extenzív és intenzív, tartalmaz és érzékeltes, konkrét nyelvi valóságán túl szerteágazó nyelven túli valóságra is folyamatosan utal. *Neoplanta* Újvidék latin neve. Az előadás a város történelméről beszél (Mária Teréziától napjainkig) különböző nemzetiségű lakóinak sorsán keresztül. Benne számtalan hihetetlen történettel, melyeket akármilyen intenzív, expresszív színpadi abszurditással ábrázolnak is, újra kiderül: a művi örület csak inasa lehet a valóságnak.

Recept tehát nincs a kortársdráma-írásra. Vannak azonban olyan tevékenységek, célirányok, ismérvek, amelyek mindegyik alkotói módszernél sikert ígérnek: jó (színházcsinálói) teljesítmény (is) csak elmélyült kutatással (nem feltétlenül tudományossal), gondos anyagmegmunkálással érhető el, ám csakis akkor, ha a (komponált, szerzett, megírt, kölcsönvett, idézett, hangpuskával lopott, közösen összedobott) szöveghez az előadáson éppen adekvát, komplex színházi nyelvezet is társul. Attól még nem jó és nem is rossz valami, ha egy trendet követ, vagy nem követ. Mint ahogy a debreceni színházi fesztivál is attól, hogy leginkább bármelyik más színházi fesztiválra hasonlít, még lehet jó, közepes, rossz vagy gyenge is. De a legjobb talán mégis az lenne, ha a DESZKA fókuszában a kortárs dráma lehetne.

ÉLET ÉS



IRODALOM

IRODALMI ÉS POLITIKAI HETILAP

MINDEN
PÉNTEKEN!

KERESSE A HÍRLAPÁRUSOKNÁL
VAGY FIZESSEN ELŐ!

Kedvezményes éves előfizetési díj 18.000 Ft

Megrendelhető a szerkesztőségben:
1089 Budapest, Rezső tér 15.
Tel: 06-1 210-5149, 210-5159
Fax: 303-9241
e-mail: lapterjesztes@es.hu

Behajtani tilos

BESZÉLGETÉS SERESS ZOLTÁNNAL

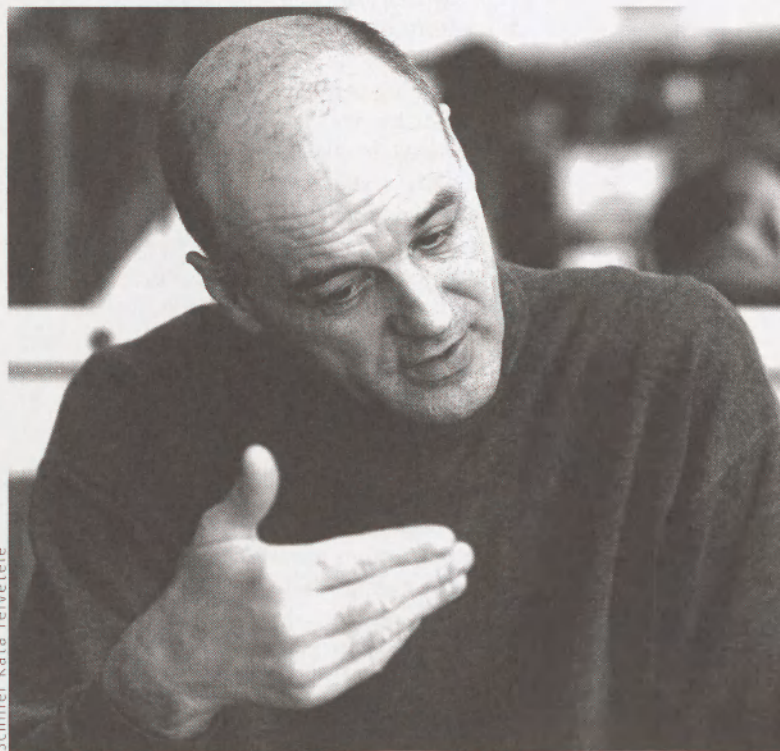
– A VIII. kerületi polgármester nemrég azt nyilatkozta, hogy ő és az önkormányzat egyáltalán nem felelős a Bárkában kialakult helyzetért, a színház működésképtelenségéért. Azt mondta, „valami furcsa félreértés” vezetett ideig.

– Szó sincs furcsa félreértésről, a tulajdonos vonatkozásában a törvény egyértelműen fogalmaz. A tulajdonos önkormányzat megpróbál minden felelősséget rám hárítani. Nem akarom mentegezni magam, de hogy minden felelősség az enyém lenne, az bármilyen logika mentén képtelenség. Felmerül például a kérdés: kinek milyen érdeke fűződött ahhoz, hogy törvénytelenül legyek igazgató – ugyanis 2014 májusában nem írták ki az igazgatói pályázatot, aminek következtében a Bárka elveszítette a kiemelt minősítését és az állami támogatását, 178,9 millió forintot. Vajon ki és hogyan akarja ezt pótolni a jövőben? A mostani kommunikáció szerint mindenért én vagyok a felelős – de miért nem váltottak le, és amikor erre rákérdezek, miért nem kapok választ? Ez egy sok összetevőjű történet. A pénzügyi támogatás megvonása miatt kialakult helyzetet nem lehetett kivédeni.

2009. január elsejétől lépett életbe az Előadó-művészeti Törvény, épp akkor kezdték előkészíteni, amikor a Bárka igazgatója lettem 2008 márciusában. Addig 200 millió állami és 62-64 millió önkormányzati támogatást kapott a Bárka. Az elődöm, Alföldi Róbert tehát 262-264 millióból gazdálkodott. Ezt az összeget mi soha többé nem értük el. Az Előadó-művészeti Törvény által meghatározott új rendszerben rögtön elvontak tőlünk 90 milliót, aztán hamarosan még 40 milliót. A hasonló létszámmal dolgozó Katona, Örkény és Radnóti csak a fővárostól 100-110 millióval többet kapott, mint mi.

–*Bizonyos kőszínházakat rosszul érintett az Előadó-művészeti Törvény, másokat pedig nem?*

–A törvény hat kategóriát különböztetett meg, és nem tudtuk eldönteni, hogy az egyes vagy a négyes kategóriába regisztráljunk-e. Tanácsot kértünk, és végül a négyesbe regisztráltunk – mondván, hogy a legtöbb budapesti színház egyértelműen az egyesbe tartozik, így a négyesben biztos kisebb lesz a túlekedés. Az I. kategóriás színházak több pénzt kaptak ugyan, mi viszont azt reméltük, hogy a IV. kategóriás színházaknak ígért kompenzáció bőven kárpótol majd bennünket. Aztán jött a 2010-es kormányváltás, és zárolták a kompenzációra szánt a pénzeket. 20 millió forintot buktunk ezen. Innentől kezdve a támogatás soha nem érte el az általunk szükségesnek



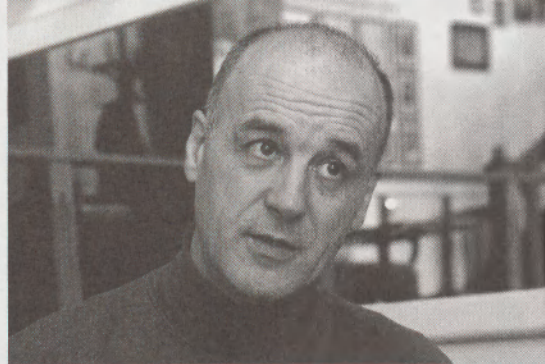
Schiller Kata felvétele

gondolt 250 millió forintot. Brüsszel ugyan áfa-visszatérítésre kötelezte a színházak fenntartóit, de az önkormányzat ezzel a 40 milliós összeggel rögtön csökkentette is a támogatásunkat. Ha a 40 milliónak csak a felét veszik el, felépíthettünk volna egy díszletraktárt az Orczy parkban, korszerűsíthettük volna a fűtésrendszert, a hang- és világítástechnikát. Ráadásul az önkormányzati elvonások után 2011-től radikálisan csökkent a fenntartótól kapott összeg: 2011-ben 70 milliót, 2012-ben 60,3 milliót, 2013-ban pedig már csak 24 milliót kaptunk.

Emlékszem, volt egy pillanat, amikor azt mondtam a polgármesternek, hogy ennyi pénzből úgysem tudunk működni, inkább adják oda egy iskolának. Azt is mondtam, hogy nem csinálom tovább. De a gazdasági igazgatóm és mások is arra kértek, hogy maradjak, mert ha felállok, feltehetően megszűnik a Bárka.

–*Ezt a pénzügyi válságot hogyan sikerült túlélnetek?*

–Mindegyik színház megérezte a gazdasági válság hatását 2009 és 2011 között, mindenhol csökkent a nézettség és a jegybevétel. A nagyobb színházak könnyebben átvészelték ezt az időszakot, a Bárka kínlódott, de azért szép lassan elkezdtünk felfelé araszolni. Optimálisra csökkentettük az előadásszámot, megpróbáltuk a nagyszínpadi előadások felé billenteni a repertoárt, és radikálisan csökkentettük a nem fizető vagy kedvezményes jegyet fizető nézők arányát. 2013-ban már 82 százalék fölött volt a nézettségünk. Emelkedtek a nettó jegybevételeink, és ennek köszönhetően a tao is.



–A tao, a cégek társasági adójából származó támogatás segítette a Bárkán?

–A tao a Bárka esetében sosem volt több 25-26 millió forintnál. Azok a színházak, amelyek már a törvény előkészítésének fázisában tudomást szereztek a tao lehetőségéről, több támogatót tudtak szerezni, ráadásul a cégek legtöbbször nem önzetlenül adták a tao-t, hanem visszakérték belőle bizonyos százalékot: 10 százalékot, 30 százalékot, 30 millió forintból 9 millió forintot... Milliárdos nagyságrendben folytak ki pénzek a rendszerből. Vannak persze olyan korrekt cégek is, amelyeknél ilyesmi fel sem merült – de amikor nagyon kellett a Bárkának a pénz, mindenki tao-ját kénytelenek voltunk elfogadni.

–A fenntartóváltás, a Bárka állami tulajdonba vétele megoldotta volna a helyzeteteket?

–Ez a folyamat tulajdonképpen jókor kezdődött, de az állami döntéshozók sem vették tudomásul, hogy 250-260 millió forintból tudtunk volna normálisan működni. Elképesztő, hogy hány ígéretet kaptunk, és hányat nem tartottak be. A Közigazgatási Minisztérium gazdasági ügyekért felelős helyettes államtitkára 2013 márciusában azt ígérte, hogy a 70 milliós támogatáson felül kap még 50 milliót a Bárka. Be is vettük ezt az üzleti tervbe, de sosem kaptuk meg a levélben ígért összeget. Viszont mivel az állam felé tartozásunk volt, minden bevételünk adókötelesnek minősült, és miután ez a tétel szerepelt az üzleti tervünkben, a soha meg nem kapott támogatás utáni adó be nem fizetése miatt ki kellett fizetnünk egy 17 milliós büntetést, késedelmi kamatostól. 2014. február 28-án pedig a Közigazgatási Minisztérium államtitkára és helyettes államtitkára – saját kérésükre – részt vettek a társulati ülésünkön, és azt mondták, hogy minden rendben lesz, elfogadják a 2014-es üzleti tervünket, ami 288 millió forintról szólt. Pedig – amint ez később kiderült – akkor már sejteni lehetett, hogy ha a Fidesz áprilisban megnyeri a választásokat, átalakítják a kormányzati működést, és a KIM megszűnik – vagyis nem fogják átvenni a Bárkát.

–Ha a Bárkát a Közszolgálati Egyetemhez csatolják, az működhethet volna?

–Az első pillanatban úgy tűnt, hogy ez jól működhethet, el is kezdtünk drámafoglalkozásokat tartani az egyetemistáknak, akkreditáltattam a drámafoglalkozást, két kreditpontot kaptak érte a hallgatók. Ötvenketten jelentkeztek hozzánk azonnal. De aztán kiderült, hogy a Közszolgálati Egyetem önálló költségvetési intézmény, és nem lehet a „leányvállalata” egy nonprofit művészeti kft. Úgyhogy ez a lehetőség is megszűnt. A Miniszterelnökség költségvetésében szereplő Bárka-támogatást is lenullázták végül. A nekünk szánt összeget – 178,9 millió forintot – megkapta az önkormányzat a Miniszterelnökségtől a Bárka adósságainak rendezésére, az elmaradt bér-, adó- és járulékköltségek, a szállítói és szolgáltatói tartozások kifizetésére.

–Olyan összeg elkülönítéséről nincs szó, amiből tovább tudna működni a Bárka?

–Nem tudok róla.

–Hogyan halmozódott fel az a rengeteg adósság, ami miatt végül be kellett zárnotok?

–A színház rezziköltségei, bér- és járulékköltségei miatt lett ilyen sok a tartozásunk. A produkciókra fordított összegek és a fizetések nem voltak magasak a

Bárkában. Csak akkor tudtam volna csökkenteni a költségeket, ha elküldök, mondjuk, tíz embert a műszakból –

csakhogy az a színház működést veszélyeztette volna. Tízszel kevesebb emberrel két bemutatót tudtunk volna tartani, vagy annyit sem. Ha pedig nincs elég bemutató, nincs nettó jegybevétel, és nincs tao sem – összezuhan az egész rendszer. Csökkenthettem volna a fizetéseket is, de a bárkás fizetések sosem tartoztak a magas fizetések közé, budapesti viszonylatban a középvoal táján lehetünk. Úgy éreztem, hogy ha ezekből még leveszek 10-15-20 százalékot, az olyan morális válsághoz vezetett volna, amit lehetetlen kezelni. Viszont 2011-től mostanáig 90 millió forinttal csökkentettük a működési költségeinket. Egyetlen produkciónkra sem költöttünk tízmillió forintnál többet – a rendezői honoráriumot, a díszletet, a jelmezt, a próbapénzt és a fellépti díjakat is beleértve.

–A SZÍNHÁZ áprilisi számában Spolarics Andrea azt nyilatkozta, hogy amikor már olyan kevés pénz volt a Bárkának, hogy a színészeknek sem tudtál fizetést adni, sztárgázsiért meghívtad rendezni a Presznyakov testvéreket.

–Nem szeretnék visszaszólni. De mindenki ismeri Salamon Béla legendás mondatát: „ha én egyszer kinyitom a számat”... Hagyjuk ezt. Visszatérve a kérdésre: mint oly sokszor, most is rossz információt választott. Ez számárság. Elhagytunk három bemutatót, több kompromisszumot viszont már nem akartam kötni. Úgy gondoltam, hogy az a produkció, ami el tud készülni, legyen olyan, amilyenek eredetileg is terveztük. A színészek nem ülnek ott a költségvetési tárgyaláson, és nem tudják, hogy hol csökkentünk ahhoz a költségvetésen, hogy a Presznyakov testvéreket ki tudjuk fizetni. Lehet, hogy a rendezőknek kifizettünk kétmillió forintot – de az összes többi költségen spóroltuk ezt meg. Például Vlad Troickij tízezer eurós gázsija mellett az *Éjféli mesék* díszletére mindössze négyszázezer forintot költöttünk: egyetlen csillárt gyártattunk csak le, a díszlet többi elemét Vlad és a díszlettervező szedte össze a színházból – gyönyörű díszletet csináltak a semmiből. Az utolsó időszak előadásait feleslegesen hoztuk létre, mint a *Piaf*, *Piafot* 2009-ben.

–Miért nem mondtad ezt el a színészeknek?

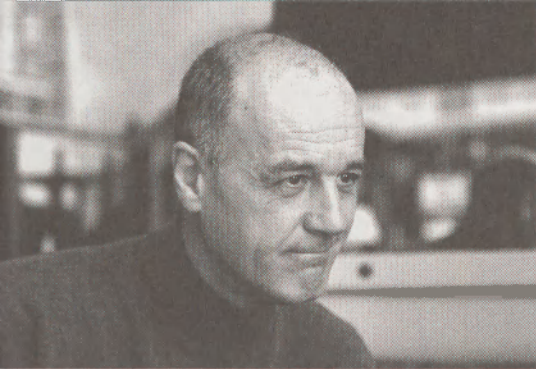
–Miért mondtam volna el? Mutass nekem egy színházigazgatót, aki közli a színészekkel a produkciós költségeket. Nincs ilyen. Egyébként ha feltették volna a kérdést, szívesen elmagyaráztam volna nekik, hogyan áll össze egy produkció költségvetése.

–Az önkormányzat számon kérheti rajtad az adósságokat?

–A VIII. kerületi polgármester azt állítja, hogy a Bárka végét a felelőtlen gazdálkodás okozta. Az Állami Számvevőszék feljelentést tett hűtlen kezelés miatt. Ez a vizsgálat pillanatnyilag öt szerződést érint; összesen körülbelül 17-18 millió forint az, amiről azt mondják, hogy „elherdáltuk”.

–Mire?

–Például szerintük nem szabályosan selejteztük le a díszleteket. Azt is kifogásolják, hogy egyszer, amikor megcsináltam egy előadás világítását, a saját cégemen



keresztül szerződést kötöttem a színházzal, és pénzt vettem fel a munkáért. Rengeteg színházigazgatót tudnék mondani, aki

az ügyvezetői feladatain kívül egyéb feladatokat is elvégez, játszik, rendez, szöveggönyvet átír, amiért pénzt vesz fel; ráadásul ez egy kényszerhelyzet volt, és nyilvánvalóan nem a pénz motivált: csak a Bárkában négy esetben mondtam nemet rendezőknek, akik arra kértek, hogy játsszam az előadásukban, mert éreztem, hogy az adott időszakban nem fog együtt menni a kettő, az igazgatás és a színészet.

–Nem sajnálod egyébként, hogy kevesebbet játszottál?

–Amikor igazgató lettem, azt mondtam, hogy nekem az életem változott meg, a sorsom nem. Ha mélyen végiggondolom ezt a mondatot, érthettem volna, hogy az én sorsom a színészet, amit nem lett volna szabad semmi másnak alárendelnem. De nemcsak ezért érzem így... Amit az igazgatóságom hét éve alatt a nem alvás, stressz, idegesség miatt a gyerekennek viselnie kellett, azt nem lehet jóvátenni. És nem ért ennyit az egész – főleg úgy, hogy ilyen kudarcral végződött. Intő jel lehetett volna az apám halála is: játszottam aznap, amikor meghalt, gyakorlatilag „leamaradtam” róla, túl későn kezdtem közeledni hozzá. A fiam egy komplikáció miatt három héttel előbb érkezett, a születése napján is játszottam – egyébként ez tipikus színésztörténet. Elég lett volna erre a kettőre gondolnom, hogy nemet mondjak Alföldinek, amikor nekem akarta átadni a színházat. Drámai vétség volt elvállalnom a Bárka igazgatását.

–Miért ambicionáltad mégis?

–Negyvenöt éves voltam. Robi tudta, hogy voltak színházigazgatói ambícióim; évekkorábban pályáztam Kecskemétre, de egy formai hiba miatt érvénytelen lett a pályázat, és én ma is hálás vagyok ennek a formai hibának. Tudtuk, hogy ha külső ember jön, akkor valószínűleg széthullik a Bárka. Ott volt egy általam erősnek tartott társulat, és úgy éreztem, hogy meg kell mentenem a széteséstől, ráadásul arról is volt elképzelésem, hogyan lehet fejleszteni, milyen irány felé lehet elvinni a színházat.

–Gyakorlatilag teljesen ellene mentél az Alföldi-féle színházigazgatói gyakorlatnak.

–Nem mentem ellene. Csányi János távozása után Alföldi sok új nézőt hozott, felpörgette a társulatot és a színházat, rengeteg előadást játszottunk. Engem a Robiéhoz képest másfajta színház érdekelt, de gyakorlatilag csak annyiban tértem el tőle, hogy nem játszottam klasszikusokat.

–Kortárs darabokat játszó művészszínházat akartál csinálni a Józsefvárosban.

–Ha ilyen sarkosan fogalmazol, akkor ez valóban hülyén hangzik. Én úgy gondoltam, hogy nem lehet a VIII. kerületbe pozicionálni a Bárkát. Aki oda pozicionálja, az halálra ítéli. Ami pedig a klasszikusokat illeti: világos volt, hogy a Nemzeti, a Vígszínház, a Katona vagy az Örkény mindig fog klasszikusokat játszani – minnek toltam volna magam oda ehhez a konkurenciá-

hoz? Igyekeztem elfogadtatni a szervezéssel és a színészekkel, hogy nálunk nincs *Sirály*, és nincs *Koldusopera*. Mert fel kell, hogy fedezzünk egy csomó mindent. Ha azt mondja nekem valaki, hogy Pirandello: *Hat szereplő szerzőt keres*, a falnak megyek. Nem akarom a *Három nővért*, és nem akarom Ibsen *Nóráját* sem. Biztos bűnös, gonosz gazember vagyok, de engem ezek most kevésbé érdekelnek. Leülhettem volna valakivel, akinek bízom az ízlésében, és egy óra alatt összerakhattunk volna egy hagyományos évadtervet – de engem az érdekelt, hogy mihez kezdenek a fiatal rendezők egy-egy kortárs anyaggal, mit csinál Radnai Márk és csapata, mi lesz a *Dogville*-ből vagy a *Victory* című Barker-darabból, milyen lesz Dinyés Dani és Szabó Bori gyerekoperája, hogyan működik majd itt a *Piaf*, és milyen lesz a *Szökő emlékek*, ez a furcsa táncos költészet. Küzdelmes volt az iskolák előzetesen tájékozódó tanáraival elfogadtatni, hogy mi nem Csehovon, Shakespeare-en és Molière-en, hanem a *Dogville*-en vagy az *Istentelen ifjúságon* keresztül próbáljuk megszólítani a fiatalokat. Én tényleg a kortárs repertoárban hittem. Sem Euripidész, sem Szophoklész nem tudott „a klasszikusokhoz” nyúlni 2500 évvel ezelőtt – más kérdés, hogy náluk kökemény társadalmi beágyazottsága volt a színházak, nagyon fontos volt, hatalmi szinten is. Tudtam, hogy óriási a kockázat. Kockázatos volt bemutatni a Barker-darabot, kockázatos volt a *Piaf, Piaf*, és még sok olyat tudnék mondani, amivel kockáztattam. De mindig is azt akartam, hogy kísérletezzünk.

–A darabokat te javasoltad a rendezőknek?

–Nem, keresgeltünk, ők is, én is, ahogy ez ilyenkor szokás. Vártam az ajánlatokat a rendezőktől.

–De azt kikötötted, hogy kortárs legyen az ajánlat.

–Igen. Minden klasszikus próbálkozást visszapatintottam.

–Lehet, hogy öngyilkosság lett volna a VIII. kerületre pozicionálni a Bárkát, de utólag nem gondold, hogy érdemes lett volna kompromisszumot kötnöd ebben, és esetleg olyan darabot is műsorra tűznöd, amire a VIII. kerületieknek is van kedvük bemenni?

–Meghalt minden ilyen kísérlet. A magam bőrén tapasztaltam. Játszottuk a *Liliomot* – Telihay Péter rendezte Alföldi igazgatása alatt –, és egyáltalán nem jöttek rá a VIII. kerületiek. Az arany árára sem rohantak a Teleki térről és a Tömő utcából. A XIII. kerületre pozicionálni a Vígszínházat – annak van realitása, de ők sem tehetik meg ezt százszázalékosan. De a Bárkát a VIII. kerületre pozicionálni teljesen felesleges.

–A színészek nem lázadoztak a sok kortárs darab ellen? Nem szerettek volna klasszikusokat is játszani? Vagy néha vígjátékot?

–Tudom, hogy sokszor sötétebbre sikeredett egy-egy évad annál, mint ahogy a színészek szerették volna, de mindig azt mondtam kicsi iróniával, hogy közben is lehet egy csomó mindenben nevetni... A színészek tudták, hogy elsősorban témákban gondolkodom, de azt is tudniuk kellett, hogy mindegyiküknek keresem a jó feladatokat, és a szereposztásokban igyekszem jól megtalálni az arányokat. Mindössze két színész felé maradt tartozásom: Ilyés Robi és Varjú Olga felé.

Mindig igyekeztem olyan helyzeteket teremteni,

amik nem hagyják elkényelmesedni a színészt. Soha nem felejttem el, amit fiatal koromban Taub Jánostól egy életre megtanultam: hogy ez a szakma nem a kényelemről szól. A *Gondnokot* próbáltuk, és volt benne egy jelenet, amikor hanyatt kellett feküdnöm egy ágyon, teljesen kifordult testhelyzetben, a lábamat a fejem fölött az ágy támlájának támasztva. Az egyik próbán, amikor már egy perce feküdtem így, mondtam Jánosnak, hogy ez nagyon kényelmetlen. Erre elkezdte felvenni a kabátját, és nekem is mondta, hogy öltözzem... „Minek?” – kérdeztem. „Kimegyünk az Anna presszóba, ott leülünk, az kényelmes” – mondta. Sok későbbi döntésemre hatott ez a tapasztalat.

A Barker-darab Tim Carroll-lal például kemény vizsga volt, de végül jó előadás lett. A franciák, Nancy Rusek és az Eric de Sarria, Philippe Genty táncosai azzal kezdték a *Szökő emlékek* próbaidőszakát, hogy „most felírjuk, hogy a héten ki a felelős az ásványvízért, a szendvicsért, az elpakolásért és a takarításért”. Először csak néztek a színészek, de aztán csinálták. Vlad Troickij az *Éjféli mesék* első próbáján megkérdezte a csapattól, hogy miért akarnak színházzal foglalkozni, miért akarnak színészek lenni. Azt kérte tőlük, hogy olvassanak, készüljenek, hozzanak ajánlatokat, és mindenki vállaljon felelősséget a szerepéért. Ha öt mondatért tud, akkor öt mondatért. Közölte viszont, hogy csak az dolgozzon vele, aki tényleg akar. Bárki szabadon távozhat. Volt olyan színész, aki az első beszélgetés után felállt, és azt mondta, hogy nem akar részt venni ebben a munkában.

–*Utoljára a lett rendezőnő, Yana Ross dolgozott a társulattal. Mi lett ezzel a produkcióval?*

–Yana egy kortárs orosz szerző, Alekszandr Molcsanov *A gyilkos* című darabját próbálta, sok új, fiatal színésszel, amire évek óta nem volt példa a Bárkában. Tartottunk két nyilvános próbát az elő-adásból tavaly júniusban, és négy- vagy ötnapos ráfutással, szeptember 27-re terveztük a bemutatót. Elkészült a produkció, de már nem tudtuk bemutatni. Megpróbálok megmenteni valahogy, helyszínt keresek neki.

–*A külföldről hívott rendezőket egyedül választottad ki, vagy megkérdezted a színészeket, hogy kivel szeretnének dolgozni?*

–Gondolod, hogy ennyire ismerik a külföldi rendezőket? Jorma Uotinenről nem kérdeztem meg őket – és mindenki nagy örömmel vett részt a *Piaf*, *Piafban*. Troickijról nem kérdeztem meg őket – és sokaknak igazán fontos volt a vele való munka. A franciáknál, a *Szökő emlékek* próbái alatt olyan boldogság volt a résztvevőkben, hogy azt el sem tudom mondani. Tim Carrollt jól ismerte a társulat, egyértelmű volt, hogy szeretnek vele dolgozni. Kokan Mladenovićról nem kérdeztem meg a színészeket – ő az, aki tavaly az újvidéki előadásával megnyerte a POSZT-ot. A Presznyakov testvéreknek pedig sok darabját ismerem, és nagyon szerettem a szövegeiket.

–*Nem gondolod, hogy jobban be kellett volna vonnod a színészeket az őket is érintő döntésekbe?*

–Egy társulatban mindig vannak hangadók, akik szeretnek közel lenni a tűzhöz, és ezáltal befolyásolni a döntési mechanizmust. Ezt a szívességet senkinek nem tettem meg, ami néhány színésznek kifejezetten rosszulesett – főleg azoknak, akik szerettek volna ehhez az, úgymond, „belső körhöz” tartozni.

–*Én inkább a társulat állapotát és vágyait figyelembe vevő, kicsit „közösségibb” döntéshozásra gondoltam.*

–A közösségi döntéshozás nem működik a színházigazgatásban, és én elég csökönyös ember vagyok. Emiatt viszont nagyon eltávolodtunk egymástól, a társulat és én.

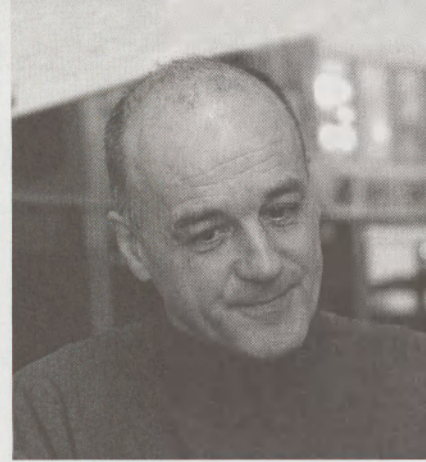
–*Mikor kezdődött el ez a folyamat?*

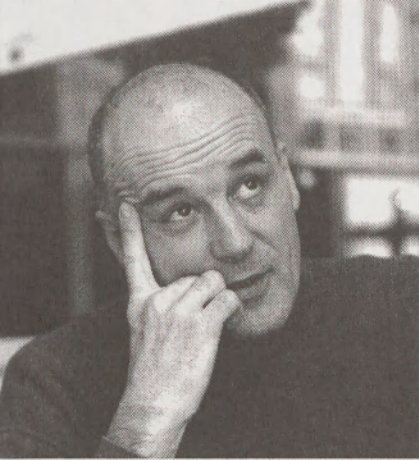
–Talán akkoriban, amikor nagyon visszaesett a nézettségünk. Próbáltam lecserélni a szervezést, nem is egyszer, végül találtam egy jó szervezőt, de augusztus végén ő is közölte, hogy mégsem marad. Pokoli volt: ott álltunk, napokkal az évadnyitó társulati ülés előtt, és nem volt szervezésvezetőnk. A színészek úgy érezték, hogy szakmailag nincs biztonságban a Bárka. Sok, rosszul felpörgetett, téves információ alapuló vélemény keringett; elkezdődött egy olyan rossz belső folyamat, amiben rengeteg cáfolnivaló lett volna. De én nem akartam belemenni ebbe. Érdekes lenne minden reggel összeülni a társulattal és tájékoztatni őket a napirendéről... Nagyon nehéz volt kezelnem ezt a helyzetet.

Amikor igazgató lettem, megesküdtem, hogy színészt nem küldök el. Pedig teljesen normális, ha egy új igazgató átalakítja a társulatot, Alföldi Robi is radikális volt ebben annak idején – és utólag azt kell mondanom, hogy igaza volt. Amikor elment a Nemzetibe, magával vitt néhány színészt, és magával vitte a grafikusot, a sajtóst, a nemzetközi ügyek felelősét, a művészeti titkárt és a gazdasági igazgatót is, pokolian nehéz volt újjászerveznem a színház „agyát” – fel sem merült bennem, hogy a színészek közül bárkit is elküldjek. Egyetlen eset volt, évekkel később, amikor meg kellett ezt tennem, mert olyan súlyos mulasztás történt. És akkor ellenem fordult a teljes társulat. Egy társulati díjátadáskor úgy manipulálták a szavazást, hogy ez a színész nyerje a legjobb férfialakítás díját. Éreztem, hogy itt a vége... Ha egy társulat az irántam érzett ellenszenvében feladja a szakmai minimumot, és az eredmények manipulálásával tiltakozik, nagyon nagy a baj. Elhatároztam, hogy átalakítom a társulatot, de akkor már késő volt. Most már tudom: a jó vezetőt az is jellemzi, hogy milyen munkatársakat választ magának, és milyen gyorsan lép, ha megrendül az egymás iránti bizalmuk. Én sosem cselekedtem idejében az ilyen esetekben.

–*A színészek közül kiket szerződtettél volna?*

–Fiatalokat. Mindig is szerettem volna három-négy fiatal színészt hívni a társulatba, de pénzügyileg sosem volt rá módom. Most már azt gondolom, hogy hiba volt nem megtennem ezt, akár más színészek elküldése árán is. Volt egy jó koncepcióm, ami – pénzügyi fedezet hiányában – persze sosem valósult meg: azt gondoltam, hogy a színház kialakíthatna egy olyan ösztöndíjrendszert, amelyben kifizeti a színművészeti hallgató utolsó két évében az ösztöndíját az egyetemen, és a diploma megszerzése utáni nyáron elküldi egy egy hónapos külföldi kurzusra. Kötelező az angol és egy másik választott nyelv ismerete. Mindezért cserében a fiatal színész vagy rendező két évre a Bárkára szerződik, és máshol nem dolgozik, csak nálunk, elsősorban egymással.





– „Közönségcsalogató” színészek szerződtetésében nem gondolkodtál?

– Fel tudom sorolni azt a tíz színészt, akinek a sikeresebb működésünk érdekében a Bárkában is kellett volna játszania a másik öt színházon kívül, ahol dolgozik. De engem nem a sztárszínészek érdekelnek.

És csak akkor hívtunk vendéget, ha a társulatban valóban nem volt színészünk az adott szerepre. Azt is el tudom mondani, hogy ki az az öt rendező, akinek mindenképpen rendeznie kellett volna a Bárkában – de ők Budapest más színházaiban rendeznek. Talán fafejűség, de én más utakat akartam keresni. Nekem ez volt a filozófiám. Lehet, hogy a társulatnak jót tett volna a velük való munka, de azt gondoltam, hogy a Bárkának mint színháznak meg más a jó.

– Ez viszont azt jelentette, hogy a rendezőitek gyakran a középmezőnyből kerültek ki.

– A külföldiek egyáltalán nem a középmezőnyhöz tartoznak, Göttinger Pali és Szabó Máté pedig akkor indultak; olyan fiatal rendezőknek láttam őket, akikkel érdemes kísérletezni. Egyébként a Göttinger rendezte *Tengeren*, Szabó Máté rendezése, a *De Sade pennája* vagy Anger Zsolt *Dogville*-je az utolsó pillanatig ment.

– Véleményed szerint melyek voltak a legjobb és legrosszabb igazgatói döntéseid?

– Nincs legjobb és legrosszabb. Jó és rossz döntés van. Egy nincs: a nem döntés. A legrosszabb érzés az, ha tudod, hogy csak rossz döntést hozhatsz – és akkor megpróbálsz a legkisebb rosszat választani. Az utolsó két évben az ilyenből volt a legtöbb. Nagyon sok jó és értékes próbálkozásunk volt szerintem. Troickij gondolatától vezérelve, miszerint a monodrámák nagyon fontos műfaj, megszerveztük és megrendeztük a nemzetközi monodrámák fesztivált, ahol a Bárkán készülő monodrámákat is bemutattuk. Fontos az is, hogy a Kolibri mellett a Bárka volt az első színház, amelyik drámafoglalkozásokkal kezdte beszoktatni a fiatalokat a színházba – már 2008 őszétől, Vidovszky György vezetésével.

Nem tudom, hogy rossz döntés volt-e mindenáron ragaszkodni a kortárs repertoárhoz, minden-esetre világosak azok a hibák, amikor túl messzire mentem: rossz döntés volt egymás után bemutatni a nagyon sötét, komor Barker-, Pirandello- és Fosse-darabot a 2009/2010-es évad második felében. A három darab világa, hangulata száznyolcvan fokos fordulatot jelentett az addig játszott, sokkal könnyedebb kortárs darabokhoz képest. Kétségtelen, hogy nehéz dolga volt a szerzésnek, és a *Victory*, illetve az *Őszi álom* esetében nem is tudtak megbirkózni a feladattal. Hozzá kell tennem, hogy a *Victory* szerintem nagyon értékes előadásunk volt. A három közül kettővel meg is buktunk.

Hiba volt egy kényszerhelyzetben Kamondi Zolit felkérni a lengyel Dorota Masłowska *Megvagyunk egymással* című zseniális darabjának megrendezésére, hiba volt hagyni, hogy az egészzet átfordítsa a

magyar viszonyokra, és elkezdje ekézni a jobboldalt – a baloldalon is van felszántatlan terület. Ezáltal deklasszálódott a darab; én ezt nem szeretem, mindig belefurdaltam az ilyesmibe...

Ha ragaszkodom ahhoz, hogy a Presznyakov testvérek az eredeti *Európa – Ázsia* című darabjukat rendezzék meg, és ne akarjanak zenés darabot csinálni belőle a mai magyar állapotokról, nem bukott volna meg az előadás. Érdekes dolog történt: annyira szerettem az eredetit, hogy amikor elolvastam az új verziót, egy csomó mindent beleláltam a régiből, ami egyáltalán nem volt benne. És ezt az új darabot a Presznyakov testvérek rosszul rendezték meg. Egy színház a jó korszakaiban könnyedén elbírja a bukásokat – nálunk ez a kudarc a legrosszabbkor jött.

Túl a szakmai ügyeken: hibáztam, amikor sem a Színházi Társaságnak, sem a Teátrumi Társaságnak nem lettem tagja. Mert a szembenállás kialakulásakor úgy éreztem, hogy nem akarok részt venni abban az egymásnak feszülésben, ami ezután következik. Úgy döntöttem, hogy nem engedem be a politikát a színházba. Ott sétáltam a két lövészárk között – és le is lőttek. Lehet persze, hogy egy színházvezetőnek, aki felelősséget érez a társulatáért, el kell adnia magát. Van olyan igazgató is, amelyik mindkét Társasághoz csatlakozott a színházával – nekem ez a szerep nagyon rosszul állt volna, mindig nevetnem kellett volna magamon. Annak, ami a Színházi és a Teátrumi Társaság között mind a mai napig zajlik, a POSZT a legfényesebb bizonyítéka. Miért nem vagyunk elég intelligensek ahhoz, hogy egymás alkotói szabadságát értelmezzük és elfogadjuk? Félve merem kimondani: azt hiszem, gőgösek vagyunk. Ki ezért, ki azért. És ez a gőg intoleranciához, káoszhoz és előbb-utóbb a szakmai alapvetések elvesztéséhez vezethet. Ebben a zavarosban boldogan halászik a politika. „Divide et impera.” Ha így folytatjuk, a szakma ki fog lépni önmagából.

– Segítséget jelentett volna a végjátékban, ha a két Társaság közül bármelyiknek tagja a Bárka?

– Meg tudta védeni a Teátrumi Társaság Nagy Viktort Győrben? Vagy Vasvári Csabát Székesfehérváron? Nem. Bár bizonyára volt ok és érdek, amiért nem lehetett őket megvédeni. Ennek az egész folyamatnak van egy nagyobb dimenziója, előképe, ami leginkább a fenntartótól függ. A főváros kultúrpolitikusai annak idején megbuktatták a Művész Színházat, majd ugyanaz a fővárosi csapat Székely Gábort is menesztette. Gondolta volna bárki, hogy Székely Gábort el lehet távolítani az Új Színház éléről? Schwajdából hülyét csináltak a Nemzeti Színház kapcsán. Aztán jött a Kamaraszínház és még egyszer az Új Színház. Nem is volt olyan időszak, amikor ne történt volna valami hasonló – és a szakma mindig néma csendben maradt. Jó, egyszer-kétszer volt kisebb hangoskodás, de nagyon nagy hangoskodás sosem volt.

– Úgy érzed, hogy tudatosan fordult ellened a Bárka fenntartója, a józsefvárosi önkormányzat?

– Inkább az érdektelenséget, a közönyt lehetett érezni a részükről a Bárka iránt. Az indulás pillanatában még nem, de aztán egyre inkább úgy éreztem, hogy eszköz vagyok a kezükben valaminek a végrehajtására. Többször is megvezettek. Például akkor, amikor rábeszéltek, hogy a Bárka és az Orczy park egyesítése után legyenek a két összetolt cég vezetője.

Azt kell mondjam, hogy harminc ezüstpénzért eladtam a lelkemet Lucifernek. És erről nem is akarok többet mondani. Pokoli munka volt a két cég egyesítése, ráadásul végül nem is lett belőle semmi, pedig közben a Ludwig Múzeummal közösen múzeumpedagógiai foglalkozásokat szerveztünk az Orczy parkhoz tartozó Józsefvárosi Galériában, és levezenyeltem a Józsefvárosi Cigányzenekar megalakulását... Keményen próbára tett ez az egész ügy. Akkoriban nagyon egyedül voltam, és nem-igen kaptam segítséget.

–*Szakmai vagy bármilyen kifogások hivatalosan nem is merültek fel ellened?*

–Egy fontos színházi ember, aki életében nem járt a Bárkában – őt a hivatalos ámokfutónak nevezem –, megvádolt azzal, hogy liberális színházat csinállok. Miközben mindenki tudja rólam, hogy jobboldali érzelmű ember vagyok – persze, hogy mit jelent az én jobboldaliságom, arról azért tudnék mesélni... Igen, bizonyos értelemben liberális színházat csináltam. Amikor Anger Zsolt a *Dogville*-t rendezte, kiderült, hogy az egyik fontos szerepre nincs színészünk, és eszembe jutott, hogy Blaskó Péternek kellene eljátszania. Blaskó akkor adta vissza a Kossuth-díjat, Anger nyílt levélben megtámadta... Kérdeztem Zsolttól: ha igent mond, elfogadod Blaskót? Mindketten igent mondtak. Nekem ez a liberális színház. Vagy mondok rá még egy példát: Vidnyánszky Attilát és Bodó Viktort is hívtam rendezni. Más kérdés, hogy egyikük se jött el – hogy miért, azt nem az én dolgom elmondani. Kaptam a fejemre azért is, mert Haydn halálának kétszáz éves évfordulója apropóján megkértem Esterházy Pétert, hogy írjon nekünk darabot. Arról lehet vitatkozni, hogy a *Harminchárom változat Haydn-koponyára* jó darab-e, és Esterházy jó drámaíró-e, de hogy Esterházy személyét kifogásolják fentről a politikai hovatartozása miatt, az nem normális.

Színházat nem lehet politikai alapon csinálni. De aki azt mondja, hogy most nincs súlyos egymásnak feszülés a szakmában a politikai irányok mentén, az nem mond igazat. Biztos viszont, hogy nem minősíthetjük egymást politikai preferenciák alapján. Nem lehet, hogy engem ilyen színű vagy olyan színű bérencnek nevezzenek. A KRESZ-táblák mindenütt felismerhetők: piros körben fehér csík, az a behajtani tilos – de a színház nem KRESZ-táblák alapján működik. Ha behajtani tilos- és elsőbbségadás kötelező-táblák alapján csináljuk a színházat, halálra ítéljük magunkat. A színház nem ideológiai, hanem esztétikai kategória.

–*Mégis beleszól a politika...*

–Én valójában azt látom, hogy van egy felnövekvő politikusgeneráció, amelynek semmiféle kulturális preferenciái nincsenek. Azt mondják, az angolok egyszer válságstábot tartottak a háború alatt; azt próbálták kitalálni, honnan szerezzenek pénzt a háborúhoz. Valaki azt javasolta, hogy nyirbálják meg a kultúrát. És akkor Churchill állítólag azt mondta: „Igen, de akkor miért háborúzzunk?” A mieink viszont nem szeretik a kultúrát. Nem szeretik, mert nem tanították meg őket erre. Van köztük olyan, aki Palesztinát összekeveri Palestrinával – vele nincs miről beszélni, mert kulturális értelemben hajléktalan döntéshozó. A kulturális tárca az EMMI része, és nem fontos része. Figyeld meg: az eltelt nyolc-tíz évben kinevezett

igazgatók 80 százaléka színész. Szerintem azért lehetséges ez, mert van egy vákuum: a rendszerváltás után nem született koncepció egy olyan vezetői gárda kinevelésére, amelyik ért a menedzser típusú igazgatóshoz, és színházzakmailag is felkészült. Ezek az emberek most negyvenévesek lennének, itt állnának szakmailag felkészülten, pénzügyi szemlélettel és menedzseri tudással a birtokukban. Képesek lennének felismerni a minőséget, tudnák, mi az ízlés, és azt is tudnák, hogy meddig lehet beáldozni a piacnak bizonyos gondolatokat, újdonságokat. A mostani kultúrpolitikusoknak a kulturális preferenciák hiányában kulturális stratégiájuk sincs. Van egy híres mondat: a háború politikai szándék és cél nélkül teljességgel értelmetlen. Én az egyik ilyen értelmetlen részütközet okozta vákuumba kerültem.

–*Hogyan éled meg ezt az egészet? Mennyire visel meg?*

–Ez egy olyan kudarctörténet, amiben persze lehet osztani-szorozni a felelősséget, de nincs mese, az egész mégis leginkább az én kudarcom. Sok hibát követtem el, és büntudatom is van, nem akarom misztifikálni... Nyomaszt annak a felelőssége, hogy sokan nagy árat fizettek a Bárkán maradásért.

Érdekes tanulság, hogy hogyan mérhető a kézfogásokban, a kézfogás elutasításában vagy a félrenézésekben az, hogy ki mit gondol rólam. Van, aki úgy néz rám, mint egy bűnözőre, miközben semmit nem tud az egésztől, de folyamatosan érnek kis hátba szúrások olyanoktól is, akik jól ismerik a történet részleteit – igyekszem mindent a helyén kezelni. Érzem, hogy a szakmabeliek és a politikusok közül néhányan megpróbálnak erkölcsi hullát csinálni belőlem – túl sok rossz dolog történt ahhoz, hogy ez ne legyen természetes folyamat, nem is csodálkozom rajta.

Nyomaszt, hogy vajon megtettem-e mindent. Néha kétségbeesítő ezen gondolkodnom. Nincs olyan nap, hogy ne jutna eszembe valami apróság, egy jelentéktelennek tűnő részlet, amiről persze hamar kiderül, hogy nem is olyan jelentéktelen...

–*Szerinted mikor lesz ennek vége? Mikor tudod lezárni magadban a Bárka-témát?*

–Szerintem soha. Egy életen át fogom cipelni ezt a történetet, ismerem magamat. A „homo intrincus”-ok talán közben elfelejtik vagy elfáradnak...

–*A dolog hivatalos része mikor zárul le?*

–Kell egy átadás-átvételt csinálni az új ügyvezetővel; remélem, nem lesznek perek a kifizetések miatt, ha a szállítói tartozásokból nem fizet ki mindent az önkormányzat. És ott van még az adó- és járulékfizetési kötelezettség meg a hűtlen kezelés miatti feljelentés is; hosszadalmas lesz a jogi procedúra. Gondolom, mindent megpróbálnak majd az én nyakamba varrni.

–*Színészként ugye nem írtad ki magad a szakmából?*

–Nem hiszem.

–*Van munkád? Játszol?*

–Kaptam egy ajánlatot tavaszra, de nem fogadtam el. Kell egy kis romeltakarítást végeznem magamban. Ahhoz, hogy politikát csinálj, nem kell szeretned az embert. Ahhoz viszont, hogy művészetet csinálj, muszáj szeretned az embert. Nekem most megint meg kell szeretnem az embert. És magamat is.

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE: TÖRÖK TAMARA



Hegyháti Réka felvétele

Máté Gábor, Tadeusz Słobodzianek, Pászt Patrícia és Spiró György

Szabadságfokok

LENGYEL–MAGYAR TALÁLKOZÓ

Az alábbi anyag a szerkesztett változata a budapesti Lengyel Intézetben a *Történelemórák a szabadságról* című rendezvénysorozat keretében tartott februári beszélgetésnek, amelynek egyik apropója a lengyel színház születésének kétszázötven éves évfordulója volt. A résztvevők: Tadeusz Słobodzianek drámaíró, Spiró György és Máté Gábor. Słobodzianek egyben a varsói Teatr Dramatyczny művészeti vezetője. Itt mutatták be Spiró *Az imposztor* című színművét Máté Gábor rendezésében. (Lásd erről márciusi, áprilisi és májusi számaink anyagait.) A beszélgetés moderátora Pászt Patrícia műfordító és dramaturg volt.

PÁSZT PATRÍCIA: Nagyon sokat beszélünk már arról, hogy az utóbbi huszonöt évben mennyire változott a színház és a drámairodalom. Kicsit lerágott csont ez a téma. Inkább arról beszélgessünk, mi van most. A szabadság kérdéskörén belül maradván: miben tér el a mai szabadság vagy a szabadság hiánya attól, ami 1990 előtt volt? Lehetne összegezni egy mondatban, mondjuk, hogy a politikai, ideológiai korlátozások, a cenzúra helyét átvette a pénz hatalma? Lehet-e úgy fogalmazni, hogy továbbra sincs igazi szabadság a színházban?

TADEUSZ SŁOBODZIANEK: Egyáltalán nem értek egyet ezzel, mert a színházak 1990 előtt is anyagi függésben éltek. Ki voltak szolgáltatva. Plusz még

figyelte, ellenőrizte őket a cenzúra. Egy csomó besúgó is működött bennük. Most hivatalosan nincs cenzúra, viszont a színház továbbra is ki van szolgáltatva anyagilag, és továbbra is vannak besúgók, akik jelennek arról, mi folyik a falain belül. 1990 előtt is, most is ugyanaz történik, ami Spiró darabjában.

PP: Máté Gábor Magyarországra vonatkozóan egyetért ezzel?

MÁTÉ GÁBOR: A legnagyobb probléma, hogy a színház a rendszerváltozás óta sokat veszített a fontosságából. A kezdeti fölszabadultságérzést fölváltotta az a tudat, hogy még nehezebb időszak következik. Megszűnt a biztonság. A művészi lehetőségek pedig korábban a korlátok között is könnyebben érvényesültek. Nem gondoltuk például, hogy a közepszer ekkora teret nyer napjainkban. Rabok voltunk ugyan, de a tehetség tehetségnek látszott, a közepszer meg közepszerűnek. Ma nem így van. Ma a közepszer könnyebben kapja meg a jogosítványt, mint annak idején.

TS: Nálunk egy kicsit ez is másképp volt. A közepszer mindig kapott lehetőséget, nem csak most. Csak akkoriban egy párt volt, most pedig többpártrendszer van, és a közepszer megoszlik a különféle pártok között. Viszont ami a közönséget illeti, Lengyelországban minőségi változás történt. Megváltozott a világ. Franciaországban egyetlenegy állami közszínház van, a Comédie-Française. Olaszországban, ha nem téve-

dek, a Piccolo Teatro Milánóban, Spanyolországban a Nemzeti Színház. Nálunk viszont továbbra is rengeteg olyan színház működik, amelynek a léte a mecenatúrától függ, nem a közönségtől. Tehát azt a kérdést kellene föltenni, hogy mi történt ezzel a közönséggel. Miért ilyen rossz a helyzet, ha annyira jó volt. Nem tudom a választ. Új médiumok, új művészeti műfajok keletkeztek. Nálunk hány színházi tévéműsor volt? Nálunk annak idején kettő, a rádióban három. Nem voltak számítógépek. A művészet nem volt ennyire elérhető, mint manapság. Az embernek egy kicsit meg kellett erőltetnie magát, hogy művészettel találkozzon. És mindig lehetett számítani arra, hogy ha a közönség nem jön el a színházba, akkor a hatalom majd teherautókkal szállítja őket oda. Munkásokat vagy katonaságot.

PP: Ez mennyire nyomta rá a bélyegét a drámaírók helyzetére? 1990 előtt nehezebb volt szimbolikus, metaforikus nyelven, a cenzúrát kijátszva írni? Vagy most nehezebb, amikor nagyobbak a lehetőségek, és egyenesen meg kell nevezni mindazt, ami történik?

SPIRÓ GYÖRGY: A színház természetesen nem lehet független a közönségtől. A közönség olyan, amilyen. Nem lehet vele mit csinálni. Van, amit szeret, van, amit nem szeret, ki kell szolgálni. Ha hülye a közönség, akkor azt kell kiszolgálni. Ez jót szokott tenni a drámának. Ugyanis Shakespeare, meg Csehov, meg mindenki a leghülyébbeknek is írt, és ha úgy tudták megírni, hogy a hülye is megértse, akkor nagyon jó darabot írtak. Ha viszont olyan darabot írunk, amit a hülyék nem értenek meg, az a mi hibánk, és akkor nem vagyunk elég jó drámaírók. Tehát a közönségtől nem lehet független a színház, mert a közönség benne él a korában. Politikailag természetes, hogy a színház mindig függő helyzetben van. A királytól vagy a királynőtől, ahogy Shakespeare. Mindig van cenzúra. Van, volt, lesz. Ez nem kérdés. A kérdés az, hogy milyen a cenzúra, és hogyan tudunk hozzá alkalmazkodni. Nálunk Magyarországon 1990 előtt az évad műsortervét be kellett adni a minisztérium megfelelő osztályának, ahol azt „szakértők” jóváhagyták. Ha olyan darab volt benne, amitől kétségek támadtak, és nem tudtak dönteni, fölküldték a pártközpontba, ott a megfelelő elvtársak eltűnődtek rajta. Esetleg még följebb ment a dolog. Volt egy csomó cenzurális küszöb, amin át kellett mennie a programnak. Amit jóváhagytak, azt lehetett játszani, amit nem, azt nem. 1990 után a központi cenzúra – mert ez végül is az volt, bár nem úgy hívták – valóban megszűnt, és ahogy Tadeusz mondta, a többpártrendszernek megfelelően a cenzurális lépcsők lekerültek a pártokhoz. Mindenütt vannak pártszakértők, mindenütt vannak helyi politikusok, és nem csak politikusok, akiknek vagy tetszik az, ami a színházban történik, vagy nem. Előzetes cenzúra is van, nevekre szóló, természetesen. Vannak olyan nevek, amelyeket ez vagy az a párt nem szeret, azokra azt mondják, hogy nem mehetnek, és akkor azok nem lesznek. Főleg vidéken. Nem műveket ismernek a pártszakértők, hanem személyek neveit ismerik, és úgy gondolják, hogy ez és ez be van tiltva, vagy ez és ez ellenség, nem kívánatos, és megmondják a színháznak, hogy az illetőt ne játszásák. És miután ettől függ a helyi színház költségve-

tése is, a színingazgató úgy fog dönteni, hogy a nevezett szerzőt nem játssza. Ez teljesen normális dolog, Shakespeare idején is így volt, mindig így lesz. Az anyagi javadalmazás biztosabb volt 1990 előtt, de azért most sem teljesen bizonytalan. A színházaknak most nagyobb saját bevételre kell szert tenniük. Annak idején a szocializmusban ez körülbelül 10 százalék volt, ennyit a kellett a színháznak kitermelnie. Amikor színingazgató voltam, ez fölment 20 százalékra, azóta 30-40 százalék. Ezt a jegybevételből nem lehet kigazdálkodni. A jegyárakat lehetetlen emelni, mert akkor épp az a réteg nem tud elmenni a színházba, amelyik szeretne. A polgár, az értelmiségi nyomorultul él, de őket nem lehet elveszteni, mert nincs helyettük más. Ki kell találni valamit, bérbe adni a termet, éttermet üzemeltetni, valamilyen helyi tévével szövetkezni. Ebből bejön némi pénz. Trükköznek azért, hogy pluszbevételre tegyenek szert. De még mindig van állami vagy önkormányzati rész a támogatásban, ami szintén állami, mert ugyanúgy az adófizető fizeti. Ezt nem tartom rendkívülinek. A kérdés az, hogy a közönséggel mi történik, jár-e színházba és milyen arányban. És miféle előadásokat szeret.

PP: Úgy látszik, ebben megegyezik a véleményünk.

SGY: Két évvel ezelőtt megnéztem, hogy a Visegrádi Országokban hogy is állunk a közönséggel, mennyi látogatójuk van a színházaknak. Nagyon érdekes dolgok derültek ki. Csehországban, amely tízmilliós ország, ugyanúgy, mint mi, 55-en járnak színházba száz emberből. Őrületesen nagy szám. Hihetetlen. A következők mi vagyunk, magyarok, nálunk száz emberből 45-en járnak színházba. Hihetetlen. Csodálatos szám. Ez azt jelenti, hogy 4,5 millió nézőnk van évente a színházban. Vagyis ennyi jegyet vesznek meg. Nem a személyek számát mondom, hanem a színházlátogatókét. Ez rendkívül magas szám. Annak idején, amikor 1949-ben államosították a színházakat Magyarországon, az volt a cél, hogy 2,5 milliós nézőszámot érjünk el. Majdnem tízmilliós volt akkor is a lakosság száma, és 1955-ben értük el az 5,5 milliót. A rendszerváltásra, tehát 1990-re ez 4,5 millió lett, és azóta állandó. Ez azt jelenti, hogy nem veszítettünk nézőszámot annak ellenére, hogy az idősebb nemzedék, amelyik szerette a színházat, már kihalt, de pótolták őket a fiatalok. Ez óriási dolog. A színház Magyarországon és Csehországban a legsikeresebb műfaj a rendszerváltás óta. Annak ellenére, hogy van televízió, van internet és mindenféle más szórakozási lehetőség. Szlovákia is nagyon jól áll, ott száz emberből 34 a színházlátogatók száma. És most jön Lengyelország, ami nagyon érdekes, hiszen igazi kultúrnépről van szó, azért is ülünk itt, és ez a szám mégis csak 17, a szlovák nézőszám fele. Kevés!

PP: Negyvenmilliós ország...

SGY: Száz emberre vetítve jön ki ez a 17 százalék. Abszolút számban több. Indiában még többen járnak színházba, de azt nem néztem meg. Kínát sem. A lengyel 17 százalék arra mutat, hogy valamennyire még mindig létezik a két Lengyelország. Aki itt ül, tudja, miről beszélek. Az egyik, a nem polgári Lengyelország nem jár színházba. Viszont ha az ember megnézi, miket játszanak a színházakban, kiderül, hogy mind a

négyszáz országban, Lengyelországban, Szlovákiában, Magyarországon, Csehországban ugyanazok a műfajok népszerűek. Ugyanazok a musicalek, ugyanazok a zenés vígjátékok. Valamelyikük minden évben listavezető az egyik vagy a másik országban, esetleg a második helyet foglalja el. A következő évben fordítva. Ugyanazokról az amerikai musicalekről van szó. Merthogy az is színház, sőt, nagy műfaj.

TS: Csehországban több a musicalszínház, mint Lengyelországban.

SGY: Több, kétségkívül.

TS: Mert jobb a nemzeti hallás. A magyaroké is.

SGY: Ezt én nem tudom.

TS: A magyarok csodálatosan énekelnek, a lengyelek nem.

SGY: Az a furcsa, hogy mindenütt, a kisebb alternatív színházakban is ugyanazok a mai szerzők vannak jelen itt is, ott is. Prózái művel lehetetlen bekerülni az első tíz közé. Ez az ókor óta így van, mert az igazi színház a zenés, táncos színház, amilyen a görög színház is volt. A próza sokkal későbbi, nyomorult polgári fejlemény, amiről mi azt hisszük, hogy az a színház, pedig évezredekken keresztül nem ez volt, hanem az, amit ma is szeret a közönség. Az egyik leágazása az opera. A musicalt vígoperának is tekinthetem. Az opera buffából jött létre az operett, abból meg a musical. Ugyanaz a műfaj. A baj mind a négy országban ugyanaz, amire már Máté Gábor utalt. Egy: elkezdődött a közönség igényeinek kiszolgálása. Kettő: a közönség lebecsülése, amire a közönség azzal válaszolt, hogy igen, ő a közönségesebb előadásokat jobban szereti. Mivel a mai színház Kelet-Európában jobban ki van téve a piacnak, mert nagyobb önrészt kell kitermelnie, óhatatlanul idomul a közönségízléshez. Máté Gábor a megmondhatója, hogy azt a Weöres Sándort, akit húsz évvel ezelőtt még százszor el lehetett volna játszani, most csak hússzor lehet. És akármilyen csodálatos, nagy drámaíró mondok, ugyanez a helyzet. Ez nemcsak nálunk van így, hanem mindenütt. Az érték, amit nem egyszerűen mi, értelmiségiek hittünk értéknek, hanem amiről bebizonyosodott, hogy emberi érték van benne, elválik a közönség befogadóképességétől. Ebbe természetesen belejátszik a televízió rongáló ereje. Sok minden óriási műfaj a televízióban, és én nem vagyok a szappanoperák ellensége, mivel Shakespeare is írt szappanoperákat, a görögök pedig mást sem csináltak, mint szappanoperákat írtak, amikor ugyanazt a mítoszt dolgozták föl egymás után egyre több drámában, és azokat nézték. A szappanopera mint műfaj mégis 99 százalékban ember- és értékellenes lett. A szappanopera szemlélete antidramatikus, epikus ismétlésekre épít, holott egy színházi este arról szól, hogy elkezdődik valami, van egy csúcspontja, történik egy robbanás, és vége. A tévé szándékosan nem ezt csinálja, a nézőnek éveken keresztül ugyanazokat a szereplőket és ugyanazokat a problémákat kell ilyen szem-rágógumiként fogyasztania. Ez az, ami színházellenes. Ez sokkal nagyobb cenzúra, mint az akármilyen politikai cenzúra. A szappanopera-színészeket megfizetik, a színháziakat nem. Ettől kezdve ennek egy csomó vonzata van.

PP: Elhangzott, hogy alkalmazkodni kell a közönség

ízléséhez, másfelől pedig muszáj így is értéket képviselni. Két színházigazgató is ül a körünkben. Mi a legnagyobb megalkuvás, amit be lehet még vállalni, hogy az alkotó személyes művészi szabadságát ne csorbíthatja?

MG: Ez nagyon nehéz kérdés. A Katona József Színház nem tesz engedelményt, ezt mondom így elsősre. Ugyanakkor ez nem teljesen igaz, mert a műsor-szerkezet, tehát a darabok játszási aránya elbillen abba az irányba, ahol mégiscsak a kasszát kell figyelni. Tehát ha egy előadást művészi értelemben értékesnek tartunk, a közönség azonban nem érdeklődik iránta annyira, akkor annak ellenére, hogy szeretjük, nagyra tartjuk, kénytelenek vagyunk kevesebbszer játszani, és egyszer csak ez a kevesebbet játszott előadás elvérzik. Először havonta kétszer tudjuk műsorra tűzni, utána már csak egyszer, azt viszont nem tehetjük meg, hogy kéthavonta játszunk, és így le kell venni a műsorról. Ezek rendszeresen azok az előadások, amelyeket egy belső mérce szerint jelentősnek gondolunk. Ilyenkor művészi értelemben gyengülünk. Azoknál a daraboknál pedig, amelyeket a közönség egyértelműen szeret, jegyárat emelünk. Igazi kapitalizmusban kell dolgoznunk. Először fölemeljük a jegyárakat, utána egyre többször tűzzük műsorra ezeket a darabokat, tehát úgy alakul a repertoár, hogy nem feltétlenül a legkiemelkedőbb előadások alkotják a színház gerincét. Meg kell mondanom, hogy vannak bizonyos darabok, amelyeket az érdeklődés ellenére leveszünk műsorról. Úgy csinálunk, mint egy normálisan pulzáló színház. Ha nem üti meg az előadás az általunk kívánt mércét, akkor azt nem játszunk tovább. Amit Gyuri említett az előbb, az *A kétfejű fenévedra* vonatkozik, és elég nagy probléma. A *Szent György és a sárkány*, pedig az már a rendszerváltozás után volt, simán elment hetvenötöször, a *Kétfejű fenévedából* viszont, amit a kritikusok az évad legjobb előadásának díjaztak, éppen hogy kinyomtuk a harmincnégyet. De azt is úgy, hogy havonta egyszer játszottuk. Utána már nem tudtunk mit csinálni, le kellett venni a műsorról. Tehát egy Weöres Sándor-előadás feleannyit tudott menni, mint tizenöt évvel ezelőtt. A közönség maga sem veszi észre egyébként, hogy az igénye eltolódott. Magyarországon két évvel ezelőtt, bárki bármit mond, az év színházi eseménye a nyáron bemutatott *István, a király* volt. Ezt be kell ismernünk. Arról gondolta a magyar nép, hogy az évad előadása. Egy évre rá, ugyanez megismétlődött. Egy jeles újságíró, aki egyébként a kaposvári színház előadásain nőtt föl, azt mondta nekem, hogy *Az Őrült Nők Ketrece* az év színházi eseménye. Ez mutat valamit. Két, egymás utáni évben, bármilyen okból, de végül is a kommersz jegyeit viselő előadások – még ha magas művészi színvonalon valósulnak is meg, és ha nyilván politikai és egyéb hordalékai is vannak a dolognak – nyilváníthatnak a legfontosabbnak. Nem vagyok naiv, de ezzel mégiscsak vitatkoznom kellett. Szegénnyel elkezdtem kiabálni egy kávéházban, hogy tudja-e, miről beszél most éppen. Miről mondja, hogy zseniális? És én akkor erre mit válaszoljak? Maga a magyar színházba járó réteg sem veszi észre, mit nevez igazi színházi eseménynek. Ilyenkor az ember elgondolkozik azon, hogy ő maga hogyan dolgozik, és mit tart a színházról.

TS: Nálunk a következő a helyzet. Minél kevesebb a közönsége egy színháznak, annál nagyobb pénzeket kap. Minél több a közönsége egy színháznak, annál kevesebb pénzt kap. Ezt úgy számoltuk ki, hogy mennyi támogatást ad az állam egy színházjegyhez. Van néhány színház, ahol egy jegyhez az állam akkora összeggel járul hozzá havonta, amennyit egy nyugdíjas kap. Ezt hívjuk Lengyelországban művészsínháznak. Ha csak egyhúszad rész a támogatás, akkor az kommersz színház. Emellett vannak ténylegesen kommersz színházak, amelyek esetleg érdekes repertoárral rendelkeznek, és a jegybevételekből tartják fenn magukat. Enélkül nem működhetnének. A művészsínházak és a kommersz színházak között létezik az úgynevezett *mainstream közép* kategória. Itt viszont nagyon érdekes dolgok történnek. Vannak álmilag támogatott színházak, amelyek repertoárja 70 százalékban angol vagy francia vígjátékokból áll. Ezekhez az állam támogatást nyújt abból a megfontolásból, hogy megtalálható bennük a művészi elem, például a színészek kiválóan játszanak. Ugyanezekben a színházakban a repertoár 30-35 százaléka nagyon nehezen befogadható darabokból áll, amelyekre viszont a közönség nem hajlandó járni, három-négy-öt előadásra jön el a néző. De különféle nemzetközi fesztiválokra rendszeresen meghívják őket. És az ilyen színház működésének a záloga egy mágikus szó, mégpedig a piár. Tehát az imázs. A hatalom nagyon odafigyel a saját imázsára. Az Avignoni Színházi Fesztiválra – nem fogok neveket említeni, hogy ne idegesítem önöket – egy kis töredéke jön el a francia közönségnek, de a hatalomnak Lengyelországban érdekében áll úgy beállítani, hogy az ott szereplő színház révén az illető város polgármesterét az Avignoni Színházi Fesztivál közönsége fölértékeli. Tehát a színház a továbbiakban már nem a közsférában funkcionál, azaz nem oktató-szórakoztató céllal – itt Arisztotelészre gondolok, aki szerint a színháznak tanítva kell szórakoztatnia, és szórakoztatva tanítania –, hanem a reklám és az újságírás szintjére kerül. Röviden szólva, egy másik diktatúra áldozatává kezd válni, amit piárnak nevezhetünk. Nem az a fontos, hogy van színház, ahova a nézők nem akarnak eljárni, hanem az, hogy írnak róla a lapok. A politikusokat nem érdekli a közönség. Lehet, hogy Magyarországon ez máshogy van. Én Lengyelországról beszélek. A politikusokat csak az érdekli, hogy a saját piárjuk szempontjából szükségük van-e a színházra, vagy nincs. Ez egyenes út, ami oda vezet, hogy egyes repertoárszínházakban – vannak erre konkrét példák – megjelennek radikális művészek, akik képesek arra, hogy fél év alatt elűzzék a közönséget a színházból. De mivel a színháznak kiváló a sajtója – ezt képletesen értem, mert bizonyos értelemben propagandisztikus jelenség –, egy ilyen színház hasznosnak tűnik. Korunknak ez az igazi drámája. Az igazi cenzúra, az igazi diktatúra.

SGY: Valamit közbe kell vetnem. Részben Magyarországon is úgy van, ahogy Tadeusz elmondta. Természetesen vannak helyi politikusok vagy akárkik, akik úgy gondolják, hogy fényezni kell a nevüket. Ez a jobbik eset. A sznobizmus mindig nagyon jót tesz a kultúrának. Sznobok nélkül a kultúra nem létezik.

Kelet-Európában eleve így kezdődött. Itt van a Stanisław August nevezetű utolsó lengyel király – Szaniszló Ágostnak szokták magyarrá fordítani –, és mi most azért vagyunk itt, mert kétszázötven éve, 1765-ben megalapított egy állandó színházat. Ebben van egy kis család, mert ez nem egészen a lengyel Nemzeti Színház volt, olaszok is, franciák is játszottak benne, egy lengyel előadásuk volt, egy Molière-fordítás, de mégiscsak ebből lett a lengyel Nemzeti Színház. Azért, mert Stanisław August sznob volt, és ő volt az a király, aki a legtöbbet áldozta a kultúrára a lengyel történelemben. Ha ő nincsen, ha ő nem sznob, ha ő nem gondolja, hogy az udvarában kell lennie egy olyanfajta színháznak, mint amilyen a franciáknál is van, meg a németeknél is van, akkor sokkal később jött volna létre a lengyel színház, és egészen másképp alakul a lengyel dráma és film sorsa.

TS: Muszáj, hogy közbeszóljak. Az illető valóban az utolsó lengyel király volt, akit egy orosz cárnő, Katalin ültetett a lengyel trónra, és a legnagyobb értékét az jelentette, hogy a szeretője volt Katalin cárnőnek. Az államot tönkretette, Lengyelországot felosztották három részre, mivel a király valóban azzal foglalkozott elsősorban, hogy színházba járjon, ez volt a legfőbb tevékenysége.

SGY: Akkor rossz a helyzet, amikor a hatalom, vagy akik éppen úgy gondolják, hogy birtokolják a hatalmat, nem sznobok, és nem az a véleményük, hogy a kultúrára áldozni kell, ellenkezőleg, nem érdekli őket, sőt, megvetik, esetleg gyűlölik a kultúrát. Mindenfélre vannak ilyen dolgok, Kelet-Európában is, meg a világban is. Ez rosszabb eset, mint amikor hülyeségekre adnak pénzt. Hát hadd adjanak hülyeségekre pénzt, még azok között is lehet valami jó.

TS: A lengyel Nemzeti Színház, amely az elején a lengyel drámaírást támaszkodott – ami amúgy másodrangú volt –, elég gyorsan kapott állami támogatást. De ez az orosz megszálló támogatása, dotációja volt, ami oda vezetett, hogy nagy lengyel drámaírók, az úgynevezett romantikusok emigrációba kényszerültek, és ott a szabadságról szóló, akkor nagyon modernnek számító darabokat – ma úgy mondanánk: posztdramatikus műveket – írtak. Az asztalfióknak. Eközben a nagyon jól pénzelt Nemzeti Színházban néha elsőrangú, néha másodrangú, de főként francia komédiákat játszottak, és ami ezzel összefügg: a színészek politikai utalásokat juttattak el a közönséghez. Ez a színház mind a hatalmat, mind a közönséget kielégítette. Az egész XIX. században így nézett ki a Nemzeti Színház. Gyuri, ezt kiválóan írtad meg *Az imposztorban*, és Máté Gábor kiválóan rendezte meg Varsóban. Miről van szó? Arról, hogy a komédiások és izákosok bandája próbál valami ambíciózusat előadni, ráadásul az orosz gubernátor jelenlétében. Máté Gábor és Spiró Gyuri varsói premierjének az lett az eredménye, hogy engem mint igazgatót majdnem kirúgtak az állásomból. Azzal vádoltak meg, hogy nevetéssé tettem a kétszázötven éves Nemzeti Színház ideálját. Amit nem is titkolok, igen, valóban ez volt a célom. Kíváncsian várom, mit fognak előadni a kollégáim, hogy ezt az évfordulót, úgymond, méltóképpen ünnepeljék meg az összes többi varsói színházban. Azt fogják tettetni, hogy nincs hatalom? Hogy szabad

művészekként élnek? Megváltoztathatják a valóságot? A világ megváltoztatásának legfőbb hajtóereje a színháztörténetben az irodalom volt. A drámairodalom, vagyis az írók. Ők döntöttek arról, hogyan alakul a drámatörténet. Az íróktól lett olyan az ókori színház, amelyen lett. Az írók alakították a spanyol aranykort, az Erzsébet kori színházat, a francia klasszicizmust, a XIX. században a pszichológiai realizmust. Az írók döntöttek a XX. században a groteszk és az abszurd színházról is. Itt most teszek egy nyilatkozatot: a hatalom fél a drámaíróktól. Csak az íróktól fél. A hatalom, amely uralni akarja a társadalmat, értékeli a színházat, de csak azt a színházat, amelyben az irodalom másodrangú szerepet tölt be. Európa történelmének színházi modellje, amit *közönségszínháznak* lehet nevezni, nem az udvar támogatására épült, nem a hatalomtól érkező dotációkra, hanem a közönségre. Függetlenül attól, hogy az udvar milyen politikai opcióhoz tartozott. Az udvar csak egy eleme lehet a közönségnek. Az Erzsébet kori színházba a királynő egyáltalán nem avatkozott bele. Néha adott valami díjat az íróknak, de nagyon ritkán. Komoly feltételezésünk van arra vonatkozóan, hogy nem is tudott Shakespeare létezéséről. Shakespeare gyakorlatilag a közönségnek köszönhető, hogy olyan nagy lett, amilyen. Mert ő valóban arról írt, hogy az ember joga a szabadság. Az ember minél többet tud meg az emberről, annál szabadabb. A szabad emberről. Arról, aki meghaladja a saját határait. Mindenekelőtt a maga testi, lelki korlátait, nem pedig egy társadalmi szituációt. Ez a valódi szabadság. Nem véletlen, hogy Shakespeare az angolszász drámairodalom atyja, és több mint 50 százalékát teszi ki a világszínház repertoárjának. Most még egy nyakatekert tézissel is előllok, mégpedig azzal, hogy a másik színházi modell: a német és az orosz – s talán még hozzávehetjük harmadikként az osztrákot is – a városi polgárok szabadságának elvesztését szolgálta. A német színház az ideológiát használta fel ehhez, szorgosra döntve a nézőt. Az orosz hatalom pedig arra próbálta a nézőt rávenni, hogy elhiggye: a legnagyobb boldogság az, ha az ember szabadság nélkül él. A kiváló lengyel rendező, Kazimierz Dejmek – bizonyára mindnyájan hallottak róla – azt gondolta, hogy a XX. század legnagyobb rendezői Hitler és Sztálin voltak. Hitler úgynevezett totális színházat csinált. Művészi eszköze a fény és a zene volt. Sztálin pedig pszichológiai színházat művelt. Például fölhívta Molotovot hajnali 4-kor, és azt kérdezte: – Molotov, alszol? – Nem, nem alszom. – Molotov, emlékszel? Ott Bakuban volt 25 komisszár, 24-et lelőttünk belőle. Nem emlékszel, ki volt a 25. komisszár? – Én voltam az, Sztálin elvtárs. – Á! Kösz! Jól van. Akkor aludj tovább.

SGY: Egy kicsit visszatérnék a lengyel színháztörténethez. Van egy fixa ideám, évtizedek óta szeretném, ha kiadnák magyarul az egyik legnagyobb lengyel író. Julian Ursyn Niemcewiczről van szó, egy varsói negyed is el van róla nevezve. Nyilván van, aki hallott róla, az első lengyel vígjátékíró becsülik benne. Valóban van egy jó kis vígjátéka *A követ hazatérése*, egy négy évig tartó országgyűlés közben mutatták be, óriási sikere volt. Nem kell lefordítani magyarra, mert olyan, mint egy XIX. század eleji magyar vígjáték. Viszont írt egy fantasztikus kétkötetes emlékiratot,

ami a halála után százharminc évvel jelent meg. Addig nem lehetett kiadni. Elképesztő mű. Tocqueville előtt leírta az Egyesült Államokat, de úgy, ahogy még Tocqueville sem. És Oroszországot, ahogy Dosztojevszkij sem. Ötven évvel járt előttük. Egyébként jelentős szereplője a lengyel színháznak.

TS: Hozzáteszem, hogy Lengyelországban egyszer jelent meg, azt hiszem, a legsötétebb kommunizmus idején. Sosem adták ki újra. De még azt a kiadást is csak az olcsó könyvesboltokban árulták öt zlotyért. Fél liter vodka száz zlotyba került. Csak összehasonlításképpen.

PP: Térjünk vissza a mai idők színházába. Tadeusz említést tett a piár diktatúrájáról, és ha jól értem, az újságírók diktatúrájára gondolt.

TS: Ha ezeket a lobbistákat egyáltalán újságíróknak lehet nevezni.

PP: Itt két olyan íróval ülünk együtt, akiknek kiváló a külföldi reputációjuk, sok nyelvre lefordították a darabjaikat, mindkettőjük esetében óriási nemzetközi sikerekről is beszélhetünk, miközben Lengyelországban, illetve kis hazánkban is sokszor vegyes a megítélésük. Épp a hetekben olvastam erről a HVG-ben egy érdekes cikksorozatot. Tadeusz Słobodzianeket szinte állandóan támadják az újságírók minden oldalról. Mit gondoltok, ezek ideológiai támadások, szakmai támadások, vagy politikai támadások? Egyáltalán, van-e értelme azon gondolkodni, hogy támadják-e az embert, vagy sem, hiszen a művészi szabadság, a géniusz úgyszólván utat tör magának, bárki bármit írjon. Hiszen például tudjuk, hogy Tadeusz darabját, *A mi osztályunkat* már mindenütt a világon bemutatták.

TS: Nem tudom, hogy van ezzel Spiró György, de én voltam újságíró is. Újságíróként, színikritikusként kezdtem, tehát belülről ismerem ezt a szakmát. Nem voltam könnyű színikritikus az alkotók számára, de jó kritikus sem voltam. Van egy olyan érzésem, hogy a sors igazsága ért utol, amikor visszakapom, amit adtam. Most egy olyan irodában ülök otthon, amelyik egy hatalmas lengyel színész, Gustav Holoubek igazgató irodája volt. Emlékszem, fiatal kritikusként recenziót írtam egy fontos lengyel publicisztikai orgánumban a *Hamletről*, amit Holoubek rendezett. A recenzió címe az volt, hogy *Hamletke*. Most, amikor ugyanabban az irodában ülök, ahol egykor ő, és olvasom a fiatal kritikusok recenzióit a saját színházamról, néha arra gondolok, mit érezhetett akkor Holoubek. Hál' istennek arra elég korán rájöttem, hogy rendezőként ne próbálkozzam, elég, ha drámaíró vagyok, és igazgató. Máté Gábor szerencsésebb, mert ő amellet, hogy igazgató, rendező és színész is. Gyuri, te is voltál színházigazgató, ugye? Szóval, ilyen a sors, gondolom én, megkapjuk a magunkét. Természetesen mint öreg művészek gyűlöljük a fiatal művészeket, beleértve a fiatal kritikusokat is. De mélyen hálás is vagyok nekik, amiért inspirálnak, és gyorsabb lesz a vérkeringésem. Talán a „mongol gyökereim” is megerősödtek ennek köszönhetően. A Dzsingisz kán-féle „tatár” hozzáállásra gondolok.

SGY: Bocsnat, nem lengyel példát mondok, hanem szerbet. A legnagyobb szerb vígjátékíró úgy hívják, Branislav Nušić. Az 1880-as években írt egy darabot, nem adták elő, le is csukták érte. Az a címe, hogy *A népképvisező*. Sose játszották. Ugyanarról szól, mint

Nagy Ignác darabja, a *Tisztújítás*. Később sok darabot írt, sikeres szerző lett, és egyszerre ott találta magát a belgrádi Nemzeti Színház igazgatói székében. Műsört kellett csinálnia, és kinyitogatta a fiókokat, hátha talál lappangó darabokat. Meglátta a sajátját, és rémülten bezárta a fiókot. Mi még nem tartunk itt.

PP: Azt szokták mondani, hogy a lengyel színház, a lengyel kultúra sokkal nyitottabb, szabadabb, mint a miénk. Máté Gábortól kérdezem, hogy a vendégrendezés során érzékelted-e a szabadságot Varsóban. Volt valami, ami megkötötte az alkotói kreativitást?

TS: Erre vagyok a legkíváncsibb, hogy mi a véleményed a lengyel színházról.

MG: Nagy tisztelője vagyok a lengyel színháznak.

TS: Úgy nyilatkozz, hogy még meg szeretnénk hívni. Tehát egyelőre van hova visszatérned, mielőtt megszólalsz.

MG: Az ember színházcsinálóként aggódva figyeli a európai tendenciákat. Amikor fiatal koromban életemben először New Yorkban voltam, és ott minden pincérről kiderült, hogy színész, az nagyon megdöbbentett.

TS: Ez egy fontos élmény.

MG: Nagyon fontos volt, igen. Kiderült a számomra, hogy az a világ, amely felé innen, Magyarországról vágyakoztunk, tulajdonképpen sokkal keményebb világ, és az, hogy a színház vagy egyáltalán a művészet merrefelé halad, sokkal inkább befolyásolja a megélhetést. Amikor hozzánk is betört a kapitalizmus, és kiderült, hogy egy színházat be lehet zárni, a társulatokat szélnek lehet eresztetni, elindult egy erjedés. Rémmülten figyeltük, hogy egyáltalán túlélhetik-e a társulatok Magyarországon, és évtizedeken keresztül azon dolgoztunk a hivatalos szervezetekben, a Színházművészeti Szövetségben, majd a Színházi Társaságban, és még sorolhatnám, hol, hogy a társulatok megmaradjanak, mert úgy gondoljuk, hogy a társulat a záloga a színházművészet előrelépésének. Az a hír járta, hogy a volt szocialista országokban is ugyanez a probléma. A mostani legsúlyosabb tapasztalatom Varsóban az volt, hogy a színészek, a társulat tagjai különböző pénzkereseti források után szaladgálnak, és a színházi munkát alapvetően ez határozza meg. És miután feltételezem, hogy bizonyos helyeken jobban keresnek, mint a saját színházukban, előtérbe helyezik más fellépéseiket, amelyek művészi értelemben kevesebb kockázattal járnak. Szomorúan tapasztaltam azt is, hogy az a színház, ahol dolgozom, nem tart elég előadást. Nagyon sokszor csak egy épületnek tűnik, és nem tud színházzá válni, mert a benne lévő színészek nem ott játszanak azokon az estéken, amikor az épület szabad, hanem más helyeken. Ezt itt Budapesten úgy kell elképzelni, mintha nemcsak egy Orlai Produkciós Iroda volna, hanem négy vagy öt. Ez

alapvetően meghatározta a próbákat, és akkor arra gondoltam, hogy igen, ez nagy veszély, és hogy Magyarországon is ez a helyzet, bár még mindig vannak olyan erős szálak, amelyek egy-egy, a pályát komolyan vevő színészt a saját színházában tartanak.

TS: Gábor, föl kell tennem neked azt a kérdést, hogy amikor New Yorkban voltál, nem akartál ott maradni, pincérnek állni, és újrakezdeni. Perfekt megtanulni angolul, és elkezdni játszani, aztán rendezni, filmeket csinálni? Jobb színész és rendező lenni, mint Kenneth Branagh.

MG: Ezzel az utóbbival egyetértek.

TS: Lenne egy szigeted.

MG: Itt lényeges a nyelvkérdés. Ez volt a legnagyobb aggodalmam Lengyelországban is. A nyelv nemcsak abban az értelemben fontos, hogy az ember érti-e, hanem abban is, hogy a néző érti-e, amire én gondolok. Színészként sokszor azt tartom fontosnak, hogy amikor egy mondatot kimondok, a néző értse, miért úgy mondom, és azt is, mit gondolok, miközben kimondom. Ezt csak egy olyan országban érheti el a színész, ahol született, és amelyiknek az anyanyelvét teljesen birtokolja. Ugyanez rendezőileg is nagyon fontos. Amikor *Az imposztorral* dolgozni kezdtünk, Tadeusztól igen sokszor megkérdeztem, hogy a színház mit jelent Lengyelországban. Mit jelent Molière? Milyen hagyományai vannak a Molière-játásnak, mert *Az imposztor*nak ez az egyik alapkérdése. Amikor azt mondom, hogy *Tartuffe*, akkor a nézőt milyen emlékek kötik? Magyarországon még mindig létezik az a közönség, amelyiknek ha az ember a *Tartuffe*-öt kimondja, azonnal Major Tamásra gondol. Ha egy magyar néző Major Tamásra gondol a *Tartuffe* kapcsán, akkor rögtön utána eszébe jut *Az imposztor* és viszont. Itt egy olyan gondolati kapcsolatrendszer működik, amelyet nagyon nehéz lehet egy számomra teljesen idegen kultúrában megteremteni. Ezzel arra is válaszoltam, hogy ott akartam-e maradni New Yorkban. Nem, nem akartam.

PP: Tadeusz, te nem gondolkodtál ezen?

TS: Ha negyven évvel ezelőtt meglett volna az a tudásom, ami most megvan, talán maradtam volna. Nem lettem volna jó pincér, mert ahhoz, hogy az ember jó pincér legyen, jó színésznek kell lennie. Ha esetleg hordárként dolgoztam volna, vagy a kikötőben dokkmunkásként, és megtanultam volna a nyelvet, abból kiderült volna valami. Akkor lehet, hogy rövidebb lett volna a drámáim útja a külföldi színpadokra, és nagyobb esélyem lett volna a szigetre, meg a szenvedésre és a magányra, amit a szigeten élhetnék meg az Atlanti-óceán közepén, és nem egy varsói blokkházban.

SZERKESZTETTE: KOLTAI TAMÁS

Farkas Kristóf

Egy önképző kritikus kihívásai

ADALÉK A BEÁGYAZOTTKRITIKA-VITÁHOZ

A néma kritika megszólal

A közvéleményben és művészkörökben is él egy olyan sztereotípa, hogy a kritikusok, miután megnéznek egy adott előadást, elvonulnak elefántcsont-tornyukba, és megírják azt, amit meg kell írniuk. Ezzel szemben az L1 Egyesület által évente megrendezett LidanceFest hagyománnyá vált kísérőprogramja, hogy meghívott tánckritikusok nézik meg együtt a fesztiválprodukciókat, majd másnap kora délutántól az esti programokig a helyszínen beszélgetnek, vitáznak az előadásokról, illetve írnak egy-egy bemutatóról és/vagy a fesztiválhangulatról. (www.danescrript.blogspot.com) 2014-ben ez az együttműködés Kritikai Önképző Műhely (KÖM) néven, új formában született újjá: hatan, tánckritikusok (köztük magam is) a műhely állandó tagjai lettek, ők most már rendszeresen vesznek részt előadásokon, nemzetközi fesztiválokon, és vezetnek nyílt beszélgetéseket a művészekkel.

Miért van egy ilyen kezdeményezésre szükség? Ha meghallgatjuk az előadó-művészi oldal képviselőit vagy akár a nézőket, kiderülhet, hogy a jelenlegi kritikaírás olyan zárvány, aminek a jelen kor idiómáiról és izmusairól ugyan tudomása van, de nem akar vagy épp nem képes közvetlen, legfőképp szóbeli kommunikációba lépni azok képviselőivel – a művészekkel. Ezzel azt éri el, hogy mint ahogy az adott előadás a néző, úgy a kritika csakis az olvasó felé „nyit”. Persze a kritikát – feltételezhetjük – a néző elő fogja venni, hogy értelmezési horizontját bővítse, visszaigazolást kapjon tőle, vagy épp olvasatot, ha nem sikerült „fogást találnia” a látottakon. Viszont a kritikát az előadók is olvassák – jobb esetben; mert van, aki „elvből nem” –, de sokszor ők is csak azzal szembesülnek, hogy egy adott nézőpontnak (a kritikusénak) mennyire feleltek meg. Ez az egyoldalú kommunikáció (a művész előad, a kritikus ír, a néző néz és/vagy olvas) azt eredményezi, hogy írásos visszajelzés ugyan van az előadások felé, de nyitás nincs. Főleg az nincs. Míg az előadó-művészet beszél, addig a kritika jegyzetel és ír – és így ugyan reflektál, de a maga módján továbbra is néma marad.

Fontos lenne ennek a csendnek a megtörése, és ez nemcsak a játsszói szokások átalakulásával függ

össze, hanem azzal a jelenséggel is, hogy az eddig a konceptualizmus címkéjével megbélyegzett előadásokról kezd kiderülni, hogy azok a nézők felé tett nyitás egyre nyilvánvalóbb gesztusai. Ennek felismerése és megismertetése a nézőkkel pedig a kritika feladata. Egy kritikusok által moderált nyílt beszélgetésnek persze nem feltétlenül az lenne a lényege, hogy szóban megvitadják a látottakat/előadottakat a művészekkel, hanem hogy csak egyszerűen leülnek beszélgetni egymással. És ez miért fontos?

Egyre több előadás a befejezetlenség érzetét hordozza magán vagy épp magában. Ez lehet bizonyos szempontból egy határozott döntés eredménye (ebben talán a performansz-művészetrel mutat rokon jegyeket), de lehet a nyitottság, a lezáratlanság felvállalása. A játsszói szokások megváltozása erre a tendenciára is mutat. A színház világában nem új keletű az a fajta alkotási metódus, melynek során a munka maga lesz a „produktum” (illetve az, ami bemutatható), és nem valami meghatározott, netán intézményszerű kereteken belül prezentálható, kész előadás. Egy színházi bemutatót terméként kezelni persze nagyon sarkos megfogalmazás, és nem szeretnék bármiféle nézői szokás(jogot) feltételezni, de tapasztalható, hogy az, aki jegyet vált, akár öntudatlanul is bizonyos elvárásokat támaszt az adott produkcióval szemben. Például olyanokat, mint érthetőség, legyen eleje-közepe-vege, esetleg története/narratívája, vagy tartalmazzon katarzist, és nevetessen is. Itt nem arról van szó, hogy a különböző előadások megválogatnák közönségüket aszerint, hogy ez „ennek”, míg az „a másiknak” szól inkább. Ez egyenesen – ha nem is diszkriminatív módon, de – preskriptív feltételezés mind a teátrum, mind az őt látogató részéről, *vice versa*. A néző ugyan érezheti azt, hogy ez „túl van az ő értelmezési tartományán”, de ez sem az előadást, sem őt nem minősíti semmilyen körülmények között. Ennek a sokat citált, egyre többször hallható mondatnak annyiban van jelentősége, hogy rámutat a

A vita eddig megjelent írásai: Rádai Andrea (2015. január), Bérczes László és Stuber Andrea (március), Takács Gábor (április), Ugrai István és Kovács Natália (május).

változás tényére, amit nem lehet máshogy kezelni, mint hogy közvetítünk alkotó és befogadó között. Ehhez viszont nem feltétlen elég a kritikai nyitás olyan formájában, hogy felvázolja a lehetséges értelmezéseket (ami feltétele lenne a nem elő-, de leíró stílusnak) – hiszen ez megint egyoldalú lenne saját részéről –, hanem előbb párbeszédet kell teremtenie, hogy utána közvetíteni tudjon.

Az új koncepciókat és mindazt, ami a konceptualizmus mögé száműzetett vagy rejtőzött el eddig, nem lehet máshogy megérteni, csak ha hajlandók vagyunk kérdéseket feltenni, és azokat a művész hajlandó is megválaszolni. Ilyenkor persze kiderülhet, hogy ő sem feltétlenül tudatos, mert a véletlenszerűséggel (is) operáló alkotásról nyilvánvalóvá válhat, hogy nem csak mi nem értjük – még. Olyan esetben, amikor maga a folyamat (és nem egy lezárt előadás) az, amit megtekintünk, ez egy lehetséges hibafaktor – ugyanis ahol sokat bízunk a véletlenre, ott szép számmal be is csúszhatnak hibák –, azonban ha az alkotó a kísérlet érdekében dolgozik így, önmagában nem hiba. Ellenben a lusta, teoretikába és ködös értelmezésekbe burkolódzó vagy szimbólumok mögé bújó felületes munka: árulkodó. A nyitott hozzáállás nem feltétlen segíti az ilyen előadások megszaporodását, inkább előmozdítja, hogy azok magukat leplezzék le, vagy vegyék észre önmaguk hiányosságait.

A befejezetlenség sokszor magában hordozza vagy felveti, hogy a nézőnek is termékenyen hozzá kell járulnia a „vége” felé elmozduláshoz. Persze ez a „vég” jelképes, hiszen hagyományos értelemben vett előadás helyett tehát nem létrehozásról, inkább kutatásról van szó. A lényeg maga a folyamat, ami ugyan valami felé vezet, de nem ennek a „valaminek” a megszületése a cél. A kutatás tárgya éppen ezért nem produktum, vagyis termék. Az ilyen alkotás, mely létrejöttéről úgy ad számot, hogy nem jelöli ki annak bármiféle végpontját, megakadályozza, hogy lezárt, kész egészként tekintsünk rá. Ez a megszületés nélküli alkotás viszont eleven és halhatatlan.

„Eredeti, inspiráló és kelet-európai”: a VARP-PA

Ezt a gondolatot egyre több művészetet támogató szervezet és intézmény felismeri (kérdés, hogy az igény melyik oldalról mutatkozott először – ha ez egyáltalán fontos), és már kifejezetten produktum előállításának kényszere nélkül, hangsúlyosan a kutatási folyamat támogatására irányulóan hirdetik meg ösztöndíj- vagy rezidencia-programjukat – mint a Visegrádi Alap előadóművészeknek szóló rezidencia-programja, a VARP-PA. Másik ilyen kezdeményezés az Identity.Move! (I.M!), illetve a skandináv országokban működő keőja-, Wilderness- és Samara-programok.

Az első Performing V4 – Biennial of VARP-PA Residents eseményesorozatot idén, február 26–28. között rendezték meg Prágában, ahol bemutatták a program keretében készült legjobb „alkotásokat”. 2012-es indulása óta ez volt az első biennále a VARP-PA projektben, amit már akkor is mint nomád, mobil

platformot képzeltek el: a V4 mindig más országában, két évente megrendezve. A szervezők – LI Egyesület (H) (mint fő szervező), Nová síť (CZ), Art Stations Foundation (PL), Truc sphérique, ezisková organizácia (SK) – a programban eddig részt vevő huszonkét rezidens közül választották ki a biennále meghívottjait. A műsort színházi, báb- és táncelőadások, filmpremier, koncert, elméleti workshopok és két képzőművészeti kiállítás alkotta, vagyis a pályázók különböző területekről érkeztek, és nyújtottak így izgalmas összképet a régió kulturális életéről.

Az LI Egyesület Kritikai Önképző Műhelyének (KÖM) tagjai végig követték a biennále eseményeit, és közben fesztiváblogot vezettek (<http://performing4biennial.blogspot.hu>), amelyen az angol nyelven írt kritikáik mellett a művészekkel és a kurátorokkal készített interjúk is olvashatók. A biennále ezen kívül – nyílt beszélgetés keretében, a KÖM kritikusaik közreműködésével és közvetítésével – platformot is biztosított a személyes találkozásra és véleménycserére a művészek, a kurátorok és a közönség között.

A kutatáskritika születése

A rezidencia-programok lényege, hogy a pályázók művészek a megítélt anyagi támogatás mellett egy másik ország fogadóintézményénél foglalkozhatnak a munkával, kutatással – ami a legfontosabb védjegy. Kiemelt figyelmet kap a kísérletező-, illetve labormunka abban az értelemben, hogy a rezidencia végére nem kell kész produkcióval számot adni a csereprogram sikerességéről, az együttműködésnek nincs a szó szoros értelmében vett teljesítési kötelezettsége, kivéve a kutatásról készített dokumentációk leadását.

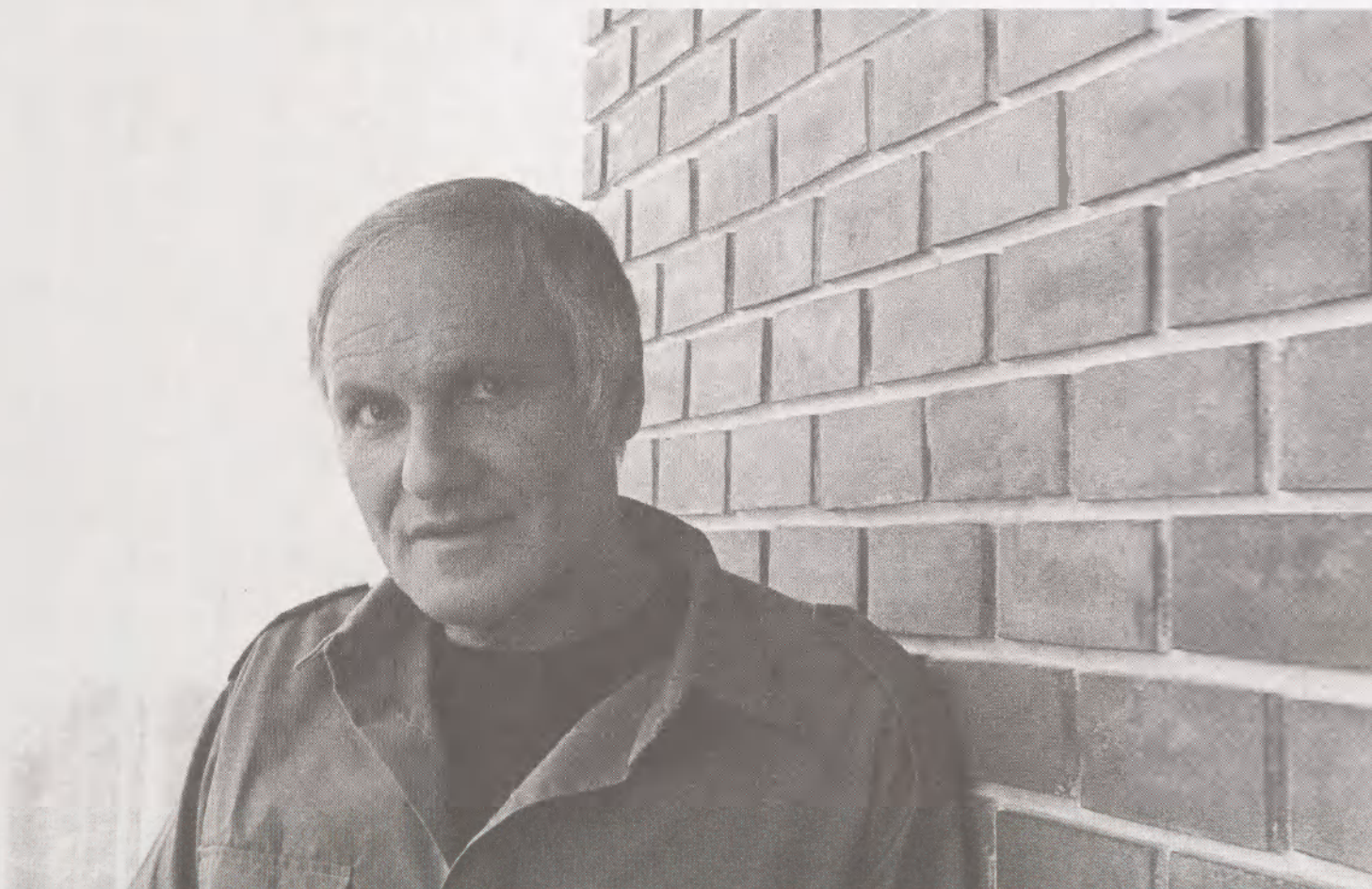
A rezidensek általában egészen újszerű helyzetben találják magukat, az intézmény nem minden esetben fogalmazza meg, így esetleg nem is érthetik, mi az „elvárás”, de részben tudatosan, részben öntudatlanul megtörténik egyfajta nyitás is, önmaguk és a munka felé. Egy feladat azonban minden esetben ugyanaz: a kutatás. Itt jelenik meg a kritikusok új funkciója: a kutatáskritika, kutatáselemzés.

Egy témájaként a labormunkát kijelölő előadás esetén nem vagy csak korlátozottan alkalmazhatóak az eddig használt interpretációs gyakorlatok, kritikai megközelítések. Ellenben ezt az újfajta kritikát nem lehet a páholyból, sem otthonról elvégezni. Ki kell jönni abból a bizonyos toronyból, és beszélgetni kell a művészekkel, akiknek ez ma még ugyanúgy teljesen szokatlan (ráadásul sokan évszázados sértettséget dédelgetnek a kritikusokkal szemben), viszont a legtöbben mégis pozitívumként élik meg, hogy végre kíváncsiak rájuk, az alkotói metódusaira, eredeti koncepcióikra, és kérdéseket is tesznek fel nekik. Ezt a nyitást viszont jellemzően a művészek kezdeményezték, mint például amikor az LI Egyesület először hívott meg egy műhelybe olyan kritikusokat, akik készek voltak arra, hogy új fejezetet kezdjenek, és végre megszólaljanak.

A szerző az Emberi Erőforrások Minisztériumának Fülöp Viktor-ösztöndíjasa.

Nánay István

Jancsó Miklós színháza



Mindig színházrendező akartam lenni, de 1948-ban a felvételi vizsgán átcsábítottak a filmhez” – nyilatkozta több ízben is Jancsó Miklós. Két évtizeddel később, a *Szegénylegények* s az ezt követő munkái alapján visszaigazolódott, milyen jó szeme volt a „csábító” Balázs Bélának azon a bizonyos felvételi beszélgetésen.

Vonzódás a színházhoz

Kétségtelen, hogy Jancsó Miklóst elsősorban mint a filmművészet egyik megújítóját és egy kivételes jelentőségű filmes életmű létrehozóját tartjuk számon, ám ő régi szerelméhez sem lett hűtlen. Bár 1971 és 1989 között tizenhat előadást rendezett, nem tartotta magát színházi rendezőnek. Erről több nyilatkozatában is beszélt: „Vonz a színház, mert az a pillanat művészete, a film pedig konzerv. A színház nem arra való, hogy benne a rendező magát megfogalmazza. A rendező »csak« segít a színésznek.”¹ „Olyan előadá-

sokat csinállok szívesen, amelyben együtt van zene, tánc, akrobatika, próza. Soha sem darabban gondolkodom, mindig összművészeti előadásban, azaz közérthető népszínházban.”²

„Nem vagyok színházi ember, sőt, nem is értek a klasszikus értelemben vett színházhoz. [Éppen ezért] nem is vállalkozhattam a színház megújítására.”³

Jancsó tehát nem tartotta magát színházújítónak, mint ahogy a kritika és a szakma sem, sőt, általában idegenkedés és értetlenkedés fogadta munkáit. Az elmúlt évtizedek színházi trendváltásainak tükrében viszont színházi munkássága átértékelődik, és improvizációs próbamódszerétől a blődli-színházinak nevezett kompozíciós gyakorlatáig sok mindenről úgy

¹ Riffle György: A színház nem asztal mellett születik. *Magyar Szó*, 1982. 01. 24.

² H. H.: Színházi rendező akart lenni. *Szolnok-megyei Néplap*, 1978. 11. 28.

³ Földes Anna: Gondolkodtató agitáció a színpadon. In uő.: *A rendező a szó*. NPI, 1974, 46.

tűnik: Jancsó színházrendezőként megelőzte korát.

Színházi indíttatását elsősorban Muharay Elemértől⁴ kapta, akivel éveken át levelezett, s miután 1943-ban Kolozsváron látta a *Kádár Kata balladája* című előadását, eldöntötte: rendező lesz. „Engem az olyan színház vonzott, amelyben sok táncos elem van. 1945 előtt rendeztem is egy előadást a Muharay-együttesnek. Molnár Kata balladáját dolgoztam fel, amit a Városi Színházban mutattak be. 1944-ben még Kolozsvárról jelentkeztem Németh Antalnak, a Nemzeti Színház igazgatójának a rendezői tanfolyamára, de nem vettek fel. [...]”

Amikor a Muharay-együttes betagozódott a NÉKOSZ-ba, egy ideig kollégiumi titkárnak is megválasztották. Ekkor jelentkeztem a főiskolára.”⁵ Itt Szóts István, Ranódy László és Máriássy Félix mellett tanára volt Nádasdy Kálmán, Gellért Endre, és a színészvezetést Major Tamástól tanulta. Színházi ambíciói húsz-egynehány éven át szunnyadtak. Gyurkó László, az 1970-ben létrehozott 25. Színház igazgatója kérte fel először színpadi rendezésre, s ezzel kezdődött az a közel két évtizedes korszaka, amelyben a mozi- és tévéfilmkészítés, valamint a színházi rendezés egyként része lett munkásságának.

Érdeemes megnézni, hogy a játékfilmek és a színházi előadások hogyan követik egymást és rímelnek egymásra.⁶

- 1958 A harangok Rómába mentek
- 1960 Három csillag
- 1962 Oldás és kötés
- 1964 Így jöttem
- 1965 Szegénylegények
- 1967 Csillagosok, katonák
- 1968 Csend és kiáltás
Fényes szelek
- 1969 Sirokkó
- 1970 La pacifista
Égi bárány
- 1971 Még kér a nép
Fényes szelek (25. Színház)
Vörös zsoldár (25. Színház)
- 1974 Szerelmem, Elektra
- 1975 Magánbűnök, közerkölcsök
- 1977 Laboratorio teatrale di Luca Ronconi
(tévédokumentumfilm)
- 1978 Allegro barbaro – Magyar rapszódia
- 1979 **Hasfelmetsző Jack**
(Népszínház – Várszínház)
Mata Hari (Astoria bár)
Kálmán Imre: **Csárdáskirálynő**
(Miskolc)
V. N. H. M. (Gyulai Várszínház)
Verdi: **Otello** (Firenze)
- 1981 A zsarnok szíve, avagy Boccaccio
Magyarországon
- 1982 Faustus doktor boldogságos pokoljárása
(tévéfilmsorozat)
Drakula (Vigadó Kamaraterem)
Szép magyar tragédia (Nyíregyháza)
Tolnai Ottó: **Bayer Aspirin** (Újvidék)
- 1983 **Jöjj délre, cimborám!** (Kecskemét)
- 1984 Omega, Omega (tévéfilm)
Csengey Dénes: **A cella** (Kecskemét)

Gyurkó László: **Faustus doktor...**
(Kecskemét)

- 1985 L'aube (A hajnal)
- 1986 Hong Kai: **Nosztói** (Szöul)
- 1987 Szörnyek évadja
Tolnai Ottó: **Izéke homokozója** (Jurta Színház)
- 1989 Jézus Krisztus horoszkópja
Tolnai Ottó: **Bayer Aspirin** (átdolgozás)
(Újvidék, Jurta Színház)
- 1991 Isten hátrafelé megy
- 1992 Kék Duna keringő
- 1994 A nagy agyhalál
- 1999 Nekem lámpást adott kezembe az Úr, Pesten
- 2000 Anyád! A szűnyogok
- 2001 Utolsó vacsora az Arabs Szürkénél
- 2002 Kelj fel, komám, ne aludjál
- 2004 A mohácsi vész
- 2006 Ede megevé ebédem
- 2010 Oda az igazság

Jancsó Miklós színházi pályája három szakaszra osztható:

1. 25. Színház, 1971–1973: *Fényes szelek, Vörös zsoldár*

2. Blődli színház, 1979–1982: *Hasfelmetsző Jack, Mata Hari, Csárdáskirálynő, V. N. H. M., Szép magyar tragédia, Drakula*

3. Kecskemét, 1983–1984: *Jöjj délre, cimborám!, A cella, Faustus doktor boldogságos pokoljárása*

E szakaszokba nehezen sorolható be Tolnai Ottó monológjainak-monodrámaíainak három színre segítése – *Bayer Aspirin* (1982 és 1989), *Izéke homokozója* (1987) –, illetve Verdi *Otello*jának 1980-as firenzei rendezése, ami saját bevallása szerint negyedórás füttykoncertet kiváltó bukás volt, valamint az olimpia alkalmából Szöulban az istenek földre érkezéséről szóló koreai dráma színpadra állítása, amelyről magyar tévéfelvétel is készült.

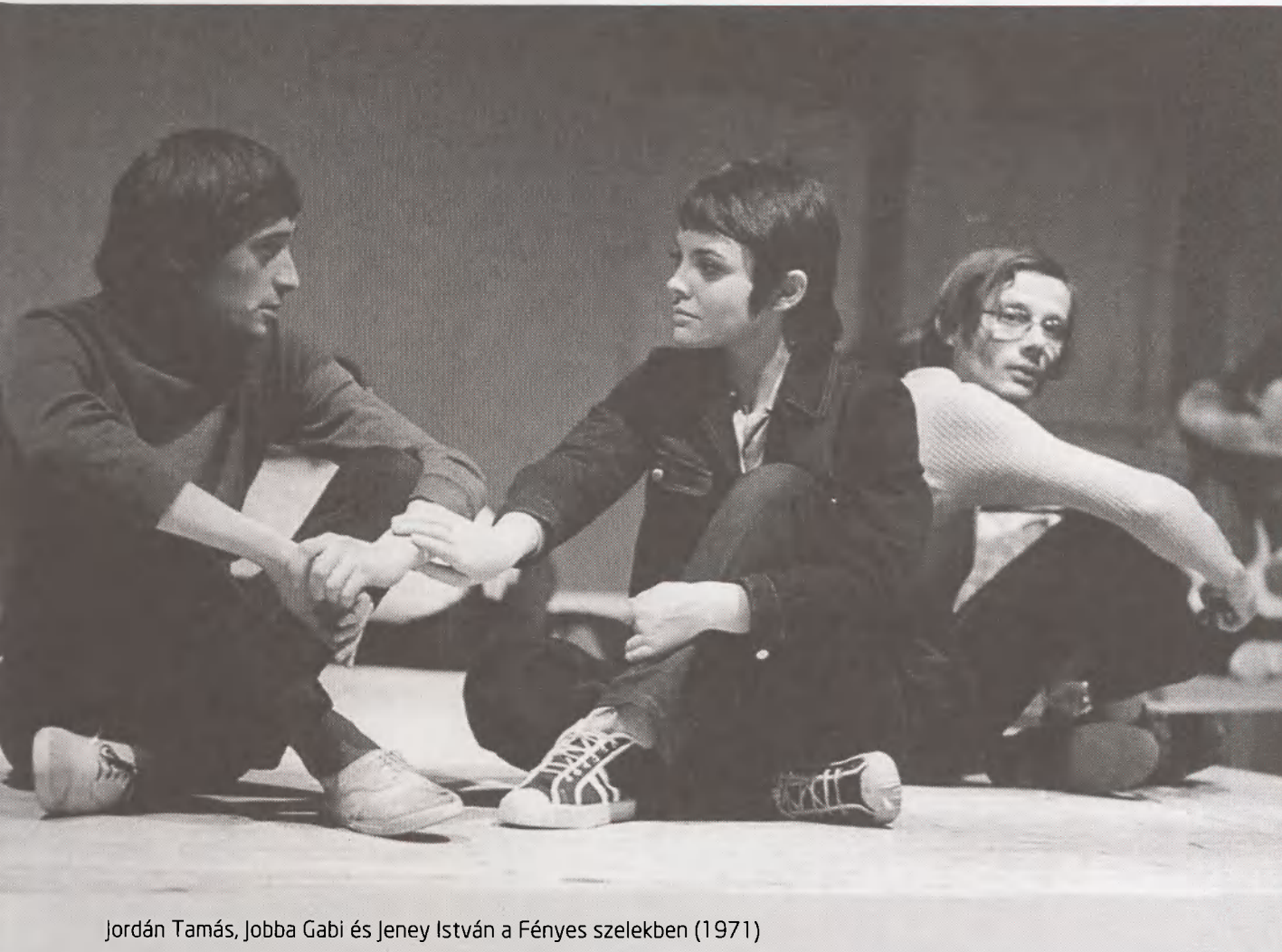
25. Színház

A 25. Színház különös formációnak számított. Társulatát zömmel pályakezdő színészek és az akkoriban felfutóban lévő, a tényleges avantgárdot képviselő amatőr színpadok ide szerződtetett tagjai alkották. E színpadok játékmódját, alkotói gondolkodásmódját három jelentős hatás formálta: Jerzy Grotowski Laboratórium Színháza, a költői színház

⁴ Muharay Elemér (1901–1960) színész, rendező, aki Kodály Zoltán és Bartók Béla példáját követve a dramatikusan néphagyomány emlékeinek gyűjtését és feldolgozását tartotta feladatának. Ennek érdekében 1936-ban létrehozta a Művész Stúdióját, 1938-ban pedig a Főti Faluszínházat. Nevéhez fűződik a csíksomlyói passiójátékok felelevenítése. 1945 után többek között megszervezte a Népi Együttesek Művészeti Népi Kollégiumát, amelyet később beolvasztottak a NÉKOSZ-ba. Jancsó fiatal korától kezdve szoros kapcsolatot ápolt Muharayval.

⁵ Bacsó Péter: *Csendes kiáltás (Beszélgetések Jancsó Miklóssal)*. <http://mek.oszk.hu/00100/00124/00124.htm>

⁶ A színházi előadások címe vastag betűs. Ahol nincs szerző, ott a produkciót íróként Hernádi Gyula jegyezte. Jancsó nagyszámú hirdató-, dokumentum-, portré- és egyéb filmjei közül csak a színházi tárgyak szerepelnek a listán.



Jordán Tamás, Jobba Gabi és Jeney István a Fényes szelekben (1971)

(akkori nevén: irodalmi színpad) és a Jancsó-filmek. Mindháromban lényegesnek számított a közösségi alkotás eszméje. Érthető tehát, hogy Gyurkó Jancsót kérte fel színháztermük nyitó előadására, hiszen a rendezőtől sem állt távol a közösségi színházcsinálás, ami aztán a 25. Színháznak is egyik stiláris meghatározója lett. A választás a két évvel korábban bemutatott és heves ideológiai-művészi vitákat kiváltó *Fényes szelek* című film átdolgozására esett, amit egy újabb film, a *Még kér a nép* adaptációja, a *Vörös zsoldár* követett.

Fényes szelek

Kézenfekvő lenne a film és a színpadi verzió tételes összehasonlítása, de ez szétfeszítené e portré kereteit – különben is ezt az összevetést elvégezte Szekfű András⁷ –, így a kísérletnek számító előadás leglényegesebb jellemzőit és művészi újításait igyekszem számba venni. Jancsó és állandó író munkatársa, Hernádi Gyula meg sem kísérelte a film színpadra írását, hanem megtartva a filmes történet alapjait, konfliktusait és figuráit, új konstrukciót hozott létre. Hernádi megfogalmazása szerint új műfaj született, a NÉKOSZ-happening. A szóösszetétel első tagja a történetre utal, a második az előadás formájára.

Mindkét verzió 1947-ben játszódik, amikor az új társadalmi rend elkötelezett és a népi kollégiumokba

tömörített fiatal hívei harcot indítanak egyházi befolyás alatt álló társaik ellen, ugyanakkor a soraikban is bekövetkezik a polarizálódás, és a politikai hatalom képviselőinek és kiszolgálóinak (fehéringesek) kisebbsége szembefordul a tiszta forradalom illúziójában hívő többséggel. Az előadás elszakad a film naturalista világtól, és egyértelműen vállalja a zenés-táncos agitációt. Az alkotók alkalmazkodtak a viszonylag kis tér adottságaihoz, figyelembe vették a játzók igen eltérő színészi felkészültségét, és az előcsarnoktól a játéktéren át a nézők közötti sorokig az egész teret bejátszották.

Az előkészületekről és a produkciónál Jancsó így nyilatkozott: „A *Fényes szelek* már filmváltozatában sem egyszerűen az 1947-ben játszódó események krónikája, hanem – főként a történet szélsőségesebb pontjain – arról szól, hogy mi hogyan látjuk ezt a múltat. Az új változat, éppen agitációs jellege által, még szorosabban kötődik a jelenhez. [...] A film a realitásból indul ki, a színházi produkció sokkal játékosabb. Az előadás nem ábrázolja, hanem megidézi a múltat. A szereplők az események sodrában többször is alakot cserélnek. Az egyetlen realiztikusan megkülönböztetett figura a reverendás pap. A többiek a

⁷ Szekfű András: *Fényes szelek, fűjaitok!* Magvető Kiadó, Budapest, 1974, 319–341.

tárgyalt gondolatok szolgálatában öltik magukra mások, például a papi diákok szerepét. Ezt mindennek előtt a szűk tér indokolta.

A rendezés számomra egy elképzelés realizálása, ami nem szakadhat el a lehetőségektől, sőt, azokból táplálkozik. Például a kis létszámú színészgárda adta azt az ötletet, hogy Zala Márkra több szerepet, több funkciót bízunk. Az események logikájából és Zala szerepéből következett, hogy ő az a kollégista, aki a későbbiekben eljátszhatja a rendőrt. De mivel a filmbeli fehéringesek vezetőjének szerepét is színészre akartam osztani, csak őra oszthattam, hiszen ő már korábban alakot és funkciót cserélt, tehát a néző ezt a váltást is elfogadja.

A próbák során folyamatosan alakult ki az előadás. Májig nincs teljesen kész és érvényes előadás-példányunk, előadásról előadásra módosul az egész. Közös énekléssel kezdtünk, aztán Györgyfalvy Katalinnal mozgáspróbák folytak. Gellért Endrétől megtanultam, hogyan kell szöveget, szerepet elemezni, de azt nem, hogyan próbál a rendező szöveggel nélkül. Estéknél Hernádival, a film forgatókönyvét nyersanyagként tekintve, véget nem érő vitákban folytattuk a próbán zajló munkát. Felidézünk emlékeinket, újabb publikációkat böngészünk, másnap a próbán derült ki, hogy jó-e az, amit éjjel kigondoltunk.”⁸

Kollektív alkotás a *Fényes szelek*. Akkor a hivatásos színházcsinálók körében ismeretlen volt az improvizációs előadás-készítés, s az szintén, hogy menet közben alakul ki egy produkció partitúrája dialógustöredékekből, dokumentumértékű szövegekből, versekből, dalokból, táncokból, vonulásokból, rohanásokból és – többnyire metaforikus – színpadi képekből. Vita-darab született, amelyben a szemben álló felek érvei nem mindig szóban fogalmazódnak meg, hanem hol dalok felelnek egymásnak, hol mozgásképek, gesztusok (a felemelt kéz például általában az érvelés jele, a taps a válaszáadás). Az összefogódzó színészek közönség felé rohanása és hirtelen megállása nemcsak hatásos effekt, hanem az adott helyen pontos tartalmi vonatkozása van. Akárcsak annak, hogy a befejezéskor egymás kezét fogva, egy sorban sétálnak körbe a mindvégig saját nevükön szereplő színészek, és elmondják a darabbeli figurák életrajzát, amelyből egy negyedszázad magántörténelme rajzolódik ki. Ebben a játékos múltidézésben magától értetődő, hogy a kivégzett fiatalembert – mint egy mesében – a többiek életre keltek, de az is, hogy – a korabeli politikai avantgárd világszínházi trendekkel szinkronban – kérdéseiket közvetlenül a nézőkhöz intézik. Jancsó a mozgás és a tánc, illetve a zenei idézetek segítségével sűrít és stilizál, ezáltal kerüli el, hogy olyan jelenetek, mint, mondjuk, az inkvizíciós módszerekkel operáló számonkérés, ne legyen bántóan naturalista és didaktikus.

A színpadi verzióban felerősödnek a páros jelenetek, a viták, így például a papi diákok közül kipécézett zsidó fiú és a kollégisták vagy a kemény mag és a kollégisták képviselői közöttiek. E viták során hangzottak el azok az utalások – többek között: „Most vagy bátor,

amikor itt vannak az orosz tankok?”; „Ma történt ez vagy tegnap? ’47-ben vagyunk, vagy ’71-ben? Lenin és Marx, Trockij, Sztálin és ’68 májusa, Mao és Che Guevara, ’56 és Kádár János itt vannak együtt és egyszerre bennünk. Nem. Egyszerre, de nem együtt. Ma már – azt hiszem – józan vagyok, és tudok értékelni” – , amelyek negyedszázad magyar történelmének neuralgikus témáira is utaltak, s többek között ürügyet adtak a film és az előadás körüli éles politikai vitára.

Molnár Gál Péter szerint Jancsó „a cselekmény helyett cselekvéssé alakítja át a gondolatokat, a valóság másolása helyett ábrázolja valóságot, a színészi átélésnél fontosabbnak tartja a nézővel átéletni a gondolatot. A felfokozott térélményt kínálja a színháznak. Dinamizálja a színpadot, és magától értetődően közlekedik a nézőtéren. A drámai teret szellemi térré változtatja. Eltöri a rivalda záróvonalát. Vajda Ferenc építész (aki többek között a majdani Erzsébet téri Nemzeti Színházat is tervezte) T-alakú dobogórendszere benyúlik a nézők közé, aminek játék-következményei éppen úgy vannak, mint befogadóiak. Ebben a tényleges és virtuális térben ugyanis állandóan változik a nézőpont. Kényelmetlen ez a színház. Kínosak a kérdései, és sokkolóak a gondolatai. A történelemre kérdez rá.”⁹

Vörös zsoldár

A *Fényes szelek* is megosztotta a kritikát és a közönséget, de a második Hernádi–Jancsó-opus még inkább polarizálta a véleményeket. Még azok is fanyalogtak, akik a *Vörös zsoldár* részértékeit elismerték, mondván, amit láttak, az nem színház, nincs formája, drámai magja, nincs konfliktusa, alig van benne szöveg. Ezek a kifogások a későbbi Jancsó-rendezéseknél is rendre elhangzottak, ami nem meglepő, ha tudatosítjuk: ez az előadás bizonyos mértékben átmenet az úgynevezett blóddli-színházi korszakához.

A produkció előképének tekinthető *Még kér a nép* című film témája az 1890-es években kialakult agrárszocialista megmozdulás, amelynek vezetőjét, a hódmezővásárhelyi Szántó Kovács Jánost bíróság elé állították, és ötévi börtönre ítélték. Természetesen ezúttal sem történelmi film, illetve előadás született e témából, hanem a felidézett események apropóul szolgálnak egy probléma körüljárására.

Ha a *Fényes szelek* műfaja happening, akkor a *Vörös zsoldár* rituális revü. A megnevezés első ránézésre összeegyeztethetetlennek tűnő két fogalmat kapcsol össze, hiszen az egyik szó a szertartások körére utal, a másik a könnyű és felszínes szórakoztatást idézi. Ha e fogalmakat tágabb értelemben vizsgáljuk, akkor ez a látszólagos ellentmondás feloldódik: olyan profán szertartás részesei lehetnek a nézők, amelyben nem elsősorban a szó, a szöveg hordozta a tartalmakat, hanem a zene és a koreográfia.

A darabot, miként a szertartásszínházi műveket, hagyományos értelemben tényleg nehezen lehet konfliktusos drámának tekinteni, mert nem elsősorban az agrárszocialista mozgalmak jelszavai, a *Kommunista Kiáltvány* részletei, Engels üdvözlő levele, Szántó Kovács János utolsó szó jogán elmondott beszéde, a korabeli vallomások felhasználásával szer-

⁸ Földes Anna: Gondolkodtató agitáció a színpadon, i. m. 45–54.

⁹ Molnár Gál Péter: Filmrendező a színházban. *Kortárs*, 1972/2.



Berek Kati és Cseh Tamás a Vörös zsoltárban (1979)

kesztett szöveg hordozza a dráma lényegét, hanem a teatrális képek. Nincsenek jól körülhatárolt karakterű figurák, hagyományos értelemben vett szerepek. Lényegében két központi alakja van az előadásnak: egy allegorikus lény (egyes elemzők Nemptőnek nevezték), akit Berek Kati játszott, s nemcsak az említett szövegtörödékek nagy részét mondta el, hanem mint játékmester vagy kórusvezető irányította az eseményeket, beleszólt a történésekbe, valamint a hatalom

ográfiáját és a produkció stílusát: „Iglódi utoljára tisztként jelenik meg. Behozza a puskát, a kórusral szemben megállva, sztereotip katonai gesztussal »letámaszt«. Elhangzik: »A forradalom végső soron vagy megadásra kényszeríti, vagy megsemmisíti az uralkodó osztályt. Világ proletárjai, egyesüljetek!« Iglódi a puskát csövével lefelé fordítja: az eddig stabil fegyver labilissá válik. Keringő vagy mazurka dallamra ellejt egy táncot a fegyver körül, amit épp csak ujjával érint.

képviselője, aki három alakban (tiszt, pap, tisztartó), de egy színész (Iglódi István) alakításában jelenik meg. Kettejük erőterében létezik, él, mozog a tömeg, a parasztság, amelyből csak egy-egy villanásra emelkedik ki valaki.

Itt is, miként az előző Jancsó-előadásnál, az előcsarnokban kezdődik a produkció, ahol fehér darócruhás szereplők, zenészek századfordulós dalokat énekelnek. (E momentumot felidézve, óhatatlanul adódik párhuzamként a Stúdió „K” 1977-es *Woyzeck*!) Innen vezetik be a közönséget ugyanabba a tételrendezésű színházterembe, amelyet a *Fényes szelek*nél használtak, s ahol szorosán egymás mellett állnak a fehér ruhás színészek, övükben vörös kendő, kezükben égő gyertya. Már ekkor feltűnik, és az előadás alatt újra és újra felbukkan egy, a hatalom emberéhez tartozó, időnként őt képviselő, flitterekkel díszített fekete trikós artisztalány, nyakában három színes karikával. Ő valóban a revü és a varieté világát, az olcsó konzumkultúrát testesíti meg, s mintegy előképe a későbbi Jancsó-előadásokban visszatérő hasonló szerepű nőknek.

Nem elsősorban ez a figura képviseli azt a kultúrát, amely a hatalmon lévőköt, az úri osztályt jellemzi, hanem mindenekelőtt a zenei és mozgásvilág. Az egyik oldalon a „Krasznahorka büszke vára” kezdetű ének, mulatónóták, valcerok, a másikon népdalok, mozgalmi dalok, Cseh Tamás dalai. A konfliktus tehát zenei síkon fejeződik ki, s nem a szövegben. Ugyancsak különbözik e két világ táncos és mozdulatanyaga, de valamivel még bonyolultabban és árnyaltabban is, mert szereplőket jellemez (Iglódi járásvariációi), és szituációkat jelenít meg (például puskával végeztetett békaügetés hosszú percekben keresztül).

Saad Katalin leírása pontosan visszaadja az utolsó jelenetek kore-

Majd karjára véve a puskát, békaügetésbe megy át (erre kényszerítette a játék elején a népet), és ezzel a kényszercelekvéssel lép le a történelem és Jancsó színpadáról.

Bajcsay Mária a tömeg közepéből nagyon lassan jön előre, felemeli a fegyvert, hozzáfogja vörös kendőjét, s viszi a tömegnek. Ketten eléje szaladnak, s megszerzett kincsükkel bevágódnak a többiek közé. Így játszódnak le a hatalomátvitel. A következő jelenet képe: szertartásosan feltartott puska, csövén vörös kendővel átkötve. Szertartásosan színpadra hozott zöld mázas boroskancsó és barnára sült magyar kenyér. »Munkás-társak! Töltsük ki gyötrelmeinkből sajtolt borunkat, mert ez a mi vérünk. Vegyétek a mi testünket, és igyátok a mi vérünket.«

A záró kép a nyitó képre felel, de a gyertyás kórus most ék alakban előrejön a nézők közé. Eközben ősi magyar mozdulatkincsből koreografált tánclépések közepette éneklél el Jobba Gabi és a kórus a megváltoztatott szövegű *Szózatot*. Csak most szólítanak meg minket, nézőket: »Eltársak! Emlékezzetek!« A távolságtartó, különös szertartás végén Berek Kati marasztal még minket. Borral kínál. S mi a gyertyafényben, a feloldódott feszültségben meg zavarunkban kiisszuk poharunkat.¹⁰

A *Vörös zsolnárt* a színház több mint százszor játszotta, számos nemzetközi fesztiválon bemutatta, és a produkciónak itthon is, külföldön is voltak rajongói és elutasítói. Úgy, ahogy Jancsó a 25. Színházban dolgozott, nálunk csak az olyan amatőr színházak működtek, mint a Szegedi Egyetemi Színpad, az Universitas Együttes vagy a miskolci Manézs.

Blóddli-színház

E két, nyíltan politikai és szertartás alapú közösségi előadás után Jancsó néhány évig megint elkerülte a színházat. Igaz, ebben az időszakban zömmel Rómában élt. Ismét Gyurkó László kínált feladatot, amikor 1978-ban a kísérletező 25. Színházból, a vidéket járó Déryné Színházból, valamint a kecskeméti Katona József Színház néhány tagjából létrehozták a Népszínház nevű konglomerátumot. Ezt egyhetes bemutatósorozattal nyitották meg, ennek keretében Hernádi Gyula *Hasfelmetsző Jack* című darabját rendezte meg Jancsó. Ezzel kezdődött második színházi korszaka, a blóddliké.

Mi is ez a Hernádi–Jancsó-féle blóddli? Hernádiék szerint „célirányos kabaré, amelyben viccesen, félig komolyan és kegyetlenül komoly formában mély filozófiai gondolatok vannak elrejtve, illetve a szürrealizmus határáig fokozott, szélsőséges elemekből összeszőtt szatíra. Minél nagyobb különbségek vannak a tartalmak mese, a gondolatváz és a megvalósított forma szélsőséges elemei között, annál izgalmasabb a játék.”¹¹

Ezzel szemben a kritika egybehangzó summája: idéetlen szellemeskedés. „Úgy tesz, mintha volna va-

lamiról. Örültség, de nincs benne rendszer. Blöff.”¹²

Kétségtelen: a 25. Színház-beli előadásaihoz képest az 1978 utániak más stílusúak lettek, és e stílusváltás mögött nyilvánvaló tartalmi-gondolati változás áll. A fiatal Jancsóra, miként legtöbb kortársára, erősen hatottak a kommunisztikus eszmék. Őszintén hitt abban, hogy megváltoztathatók a társadalmi kötöttségek, hitt a szolidaritás erejében, a szokimondásban, és gyűlölte az erőszak, az igazságtalanság és az elnyomás minden formáját. A Rajk-pert követően ki kellett jőzanodnia, de eszméihez soha nem lett hűtlen. 1956 utáni filmjeinek legfontosabb és visszatérő kulcsszavai: feltartott fej, szabadság, forradalom, változás, a hatalomnak kiszolgáltatott egyén. Végül soron mindig történelmi filmeket készített, de idővel egyre inkább távolodott az idealisztikussá váló eszméktől, és – nem függetlenül az 1968-as eseményektől és a közel egy évtizedes itáliai tartózkodása alatt ért hatásoktól – mindinkább kritikusan és némi székszisszel nézte és látta a történelem eseményeit, az életünket determináló politikát. Ebben a változásban is társa volt Hernádi Gyula.

Ez a szemléletbeli változás megjelent a filmekben is, de még inkább a színházi előadásokban. Erre Jancsó így emlékezett: „A Várszínházban rendeztük meg a *Hasfelmetsző Jacket*, ami Gyula blóddlijéből született. Arról szólt, hogy a gyilkos általában vagy a királynő maga, vagy az emberei. Aztán a hetvenes évekbeli nagy kulturális szürkéség idején Gyula elintézte, hogy az Astoria bárjában hetente egyszer vagy kétszer játszhattuk egy Ferenc Jósikáról és Mata Hariról szóló darabját. Üdítő színfolt volt. Az Astoria igazgatója támogatja az ötletet, a filmgyár igazgatója pedig kelleket, színészeket és egy kis pénzt adott. Volt benne ének, tánc és persze meztelen lány is. Mindenki jót mulatott, a színházjegy árába még egy pohár pezsgő is tartozott.”¹³

Már e témák is érzékeltethetik a Hernádi és Jancsó színházában bekövetkezett fordulatot, de igazából a produkciók felvillantása adhat erről érzékletesebb képet.

Hasfelmetsző Jack – Mata Hari

Londonban, az 1880-as évek második felében nők ellen elkövetett sorozatgyilkosság tartotta rettegésben a West End lakosságát. A tettes kiléte hitelt érdemlően máig nem derült ki. Hernádi a *Hasfelmetszőben* azzal az ötlettel játszik el, hogy a rémtettek Viktória királynő (Jobba Gabi) megrendelésére és Gladstone miniszterelnök (Kézdy György) megbízásából történtek, mert csak az anarchia, a bűn és a terror előidézésével tudják féken tartani az elharapózó liberalizmust, s nem mellesleg ezzel próbálják legitimizálni, hogy az uralkodónő hat évtizedes kormányzás után sem akarja átengedni a hatalmat fiának, Edward hercegnek (Madaras József). Színpadra lép az együgyű Sherlock Holmes (Major Tamás) és hermafrodita segédje, Watson (Tordai Teri) is, hogy kiderítsék a gyilkosságokat, és többek között szerepel egy többnyire pucér girl (Borbély Vali, a későbbi Jancsó-előadásoknak is állandó meztelen-fellépője), aki Viktóriával folytat szerelmi viszonyt, továbbá két félmeztelen body builder, s közreműködnek a Népszínház stúdió-

¹⁰ Saád Katalin: Színház, Jancsónál. *SZÍNHÁZ*, 1974/2.

¹¹ Vinkó József: Halandzsák és álkonfliktusok. *SZÍNHÁZ*, 1980/8.

¹² Koltai Tamás: V. N. H. M. *Új Tükör*, 1980. 08. 17.

¹³ Bacsó Péter: *Csendes kiáltás (Beszélgetések Jancsó Miklóssal)*, i. m.



Tóth Éva, Pelsőczy László, Jobba Gabi és Gergely László a Vörös zsoldárban (1979)

amikor a legdrágább hely az Operában 90, egy premiermoziban 20 forint volt!) Ez a próbálkozás tulajdonképpen a magánszínház újrachonosságára tett kísérletnek is felfogható. A közgazdász végzettségű Hernádi ezzel kapcsolatos véleménye: „Nem értünk egyet azzal, hogy az állam dotálja a színházakat, ez ugyanis feudális kapcsolatkiakításra ad alkalmat a dotációt adó és az azt elfogadó fél között. Meg szeretnénk mutatni, hogy erre nincs szükség, helyesebben: hiszünk benne, hogy lehet olyan színházat csinálni, amely eltartja magát. Ha ez bebizonyosodna, úgy a példa modellértékűvé válhatna a gazdaság és a kultúra más szférái számára is.”¹⁵

A vállalkozás nem vált modellértékűvé, és nem tudta eltartani magát.

A *Mata Hari* is egy írói játék szüleménye, hiszen az 1917-ben elfogott és kémkedésért kivégzett vonzó táncosnő történetét Hernádi csak ürügynek tekinti ahhoz, hogy egyik kedvenc és egyre gyakrabban használt témájáról, a Habsburgokról s rajtuk keresztül a saját koráról készítsen pamfletet. Nála Ferenc József (Iglódi István) 1916-ban beleszeret a sztriptíz első párizsi meghonosítójába, de ezt a kapcsolatot a császár és király szeretője, Schrott Katalin (Tordai Teri) és Konrad, a vezérkari főnök (Harsányi Gábor) mindenáron meg akarja akadályozni. Megjelenik Hitler (Jobba Gabi), aki a háttérből keveri a kártyákat, és Einstein (Maros Gábor) – mellest Hitler apja és Ferenc József muzikális lakatos – aki az összeesküvők kérésére megkettőzi Mata Harit (Marsek Gabi és Marsek Ottília). S beindul a lazán egymás-

Iklódy László felvétele

sai meg az Artistaképző Intézet növendékei. A két és fél órás monstre cirkusz-színházi produkciónak a kritikusok szerint se füle, se farka. Ilyen megállapítások olvashatók a beszámolókból: „ötlet ötlet hátán, közöttük semmiféle rendezőelv nem fedezhető fel”; „a történet annyira szegényes, hogy annak színpadi elbeszélésére esély sincs, ehelyett Jancsó egy stílust játszat”; „a rendező nem veszi figyelembe az író intencióit, elrontja a darabját”; „Hernádi rossz darabot írt, Jancsó menti a menthetőt”.¹⁴

Látható: zavarba ejtő volt Jancsóék várszínházi bemutatkozása. Ott nem is lett folytatása, a következő öt produkciónak mindegyikét más-más helyen mutatták be. A *Mata Harit* az Astoria Szálló bárjában, kilencven ember előtt, akik hivatalosan 180 forintot fizettek egy jegyért, de feketén akár 500-at is adtak érte. (Akkor,

ból következő, többnyire asszociatív alapon kapcsolódó képtelen ötletek, szócikkek, szöveges és zenei idézetek, sztriptíz, operettszámok és slágerek sorozata.

Annak, hogy ebből a bár-előadásból nem lehetett többszázás szériát játszani, nemcsak gazdasági okai voltak, hanem színháziak is, erről Jancsó a következőt mondta: „A *Hasfelmetsző Jack*hez képest a *Mata Hari* jóval mostohább körülmények közt jött létre, számtalan nehézséget okozott a színészek megszerzése és egyeztetése. A szervezetlenség magában hordta a

¹⁴ Szántó Judit: Királyi mulatság. *SZÍNHÁZ*, 1979/5.; Mészáros Tamás: *Hasfelmetsző Jack*. *Magyar Hírlap*, 1979. 03. 14.; Barta András: *Hasfelmetsző Jack a Népszínházban*. *Magyar Nemzet*, 1979. 03. 11.

¹⁵ Zétényi Lili: Az első sztriptíz Párizsban és Budapesten. *SZÍNHÁZ*, 1980/3.



Iklády László felvétele

Madaras József és Jobba Gabi a Hasfelmetsző Jackben (1979)

hagnivá válás veszélyét. A színészeknek – akik fél 11-kor fáradtan érnek ide az anyaszínházukbeli egy, néha több fellépés után – nagyon pontosan kellene játszaniuk, de a közönség reakciója óhatatlanul elviszi őket valamilyen más, nem általam rendezett irányba. Másfelől nálunk sem a műfajnak, sem a műfaj által megkívánt színjátszási stílusnak nem volt semmilyen hagyománya.”¹⁶

Az előadás lényegét pontosan fogalmazta meg Máriássy Judit: „Jancsó játszik. Szertelenül, de átgondoltan és elszántan. Kigúnyolja az operettet, a kabarét, a nyárspolgári nosztalgiákat, s a történelem valódi abszurdításai helyett kissé kusza mű-történelem abszurdításával szolgál, kigúnyolja a szex divatját (filmjeihez hasonlóan erotika nélkül), bohócsapkát húz a saját és a néző fejére, nyelvét ölti ránk. Kicsit unatkoztam, de sokat nevettem.”¹⁷

¹⁶ Uo.

¹⁷ Máriássy Judit: *Abcúg 180-ért. Új Tükör*, 1979. 12. 02.

V. N. H. M. – Csárdáskirálynő

1980-ban Gyulán mutatták be a következő Jancsó–Hernádi-művet: a cím, a *V. N. H. M.*, a vitéz nagybányai Horthy Miklós név kezdőbetűi, ugyanis a mű főszereplője a kormányzó. Két játékmester, Chaplin (Iglódi István) és Lehár Ferenc (Maros Gábor) kalauzolja a nézőt e történelmi-filozófiai blődli során, amelyben a világ vérengző zsarnokai, Cromwell, Hitler, Mussolini és Franco egy diktátor-képző kuplerájban tanulják a mesterséget attól a Horthytól (Márkus László), akinek Hitlerrel (Madaras József) közös gyereke Szálasi Ferenc. E sor végén megemlítődik a Rákosi-korszak hírhedt politikusa, Farkas Mihály is, amit akkor a nézők egy része annak ellenére bátor tettként fogadott, hogy e név játékos kontextusban (Farkas Mihály kontra bárány) hangzott el. Az előadás summázata lehetne az, amiről a történelem szörnyű évadját áttekintve, Iglódi-Chaplin beszél: „Két hülyének hülye gyereke születik, és a továbbiakban hülyék hülyitenek hülyéket.” A történelem azonban ne legyen „hülyítés”: ezzel a céllal

bolondítja közönségét Hernádi és Jancsó – véli Tarján Tamás.¹⁸

Ebben az esetben is a darab szüzséjénél, a cselekményvezetésnél érdekesebb az előadás formavilága. Bohóctréfák, kifordított Shakespeare- és Petőfi-idézetek (például *A nép nevében* kezdő sorait felhasználva: „Nem kér a nép” – állítja Madaras József. „Vesz?” – lép mellé egy cukorkaárus. „Ragad...” – utasítja vissza a portékát Madaras), szójátékok („hímvesszőfutás”, „de vicces fiúk, maga Gyula!”), viccek, slágerek, szonok, reklámok, meztelenség követik egymást.

A kritikus végül felteszi a kérdést: „Figyelemre méltó, ám vitatható történelemszemléletű, az írói munkásságba szervesen illeszkedő darabot láttunk a várudvaron, sziporkázóan szellemes rendezői tolmácsolásban, remek színészekkel – vagy tessék-lássék összetákolt, tempósan bár, de konvencionálisan előadott show-műsort?”¹⁹ Nehéz eldönteni.

E produkciók ismeretében Csiszár Imre, a Miskolci Nemzeti Színház igazgatója merész lépésre szánta el magát, amikor 1980 őszén a *Csárdáskirálynő* rendezésére Jancsó Miklóst hívta meg. Tudta, nem konvencionális produkció születik majd, s azt is, hogy nagy érdeklődés, viták, akár szélsőséges indulatok is kísérhetik a vállalkozást. Várakozása minden tekintetben bevált. Hernádi átírta a librettót: egyrészt bizonyos mértékben visszatért az eredeti szövegeknyvhöz, másrészt folytatta az előző darabjaiban elkezdett Habsburg-tematika kibontását. Nála Edvin Ferenc Ferdinánd, akinek felesége Sylvia, Kerekes Ferkó újságíró, majd Ferenc József, Miska, a főpincér maga IV. Károly magyar király, és Stázi nem más, mint Zita királyné. Hogy ebben a felállásban mi a logika, senkit nem érdekelt, hiszen az operett zeneileg igényesen megszólalt. A próbafolyamat során Jancsó ugyanazzal a módszerrel élt, amivel a 25. Színházban: a színészek improvizációit is beleépítette a produkcióba, sőt, bizonyos keretek között a rögtönzés szabadságát az előadásokon is meghagyta.

A történet a Miskolci Orfeumban játszódott, amelyben színpadszéles lépcsősor állt a forgó közepén, e lépcsőn nem a primadonna, hanem az ügyeletes meztelen nő (egy óvodai dada vállalkozott e szerepre) vonult felle. Akár ismerték Jancsóék Gombrowicz munkásságát, akár nem, megéreztek és alkalmazták utolsó darabjához, az *Operetthez* írt tételmondatát: „Az operett monumentális idiotizmusa, amely a történelem monumentális pátoszával párosul, az operettmaszk, amely mögött az emberiség nevetséges, fájdalomtól eltorzult arca vérzik – ez lenne az *Operett* legjobb megvalósulása a színpadon.” Azaz az operett paródiáját állították színpadra, de úgy, hogy az operett a maga műfaji sajátosságaival egyetemben szintén megszólalt. (A Gombrowicz-műre való utalás más szempontból is érdekes: a miskolci premierrel egy időben mutatta be az *Operettet* a Vígszínház, s az egyik fontos szerzői utasítás szerint a darab egy hangsúlyos pontján a főszereplőnek meztelenül kellene megjelennie, ám Pesten hosszú és dús álhajfonatokkal leplezték a színésznő testét, szemben a Jancsóék által felvállalt pucérsággal.)

Bár a miskolci közönség zajos tetszéssel fogadta a produkciót, a kritika ezúttal sem hallgatta el kifogásait. Például Koltai Tamás szerint „az átírás megmarad bim-

bózo ötletnek, a szövegeknyvet elfelejtették megírni. A szerkezetet szétverték, de nincs helyette új.”²⁰

Szép magyar tragédia – Drakula

Miskolc után Nyíregyháza: Hernádi Gyula *Szép magyar tragédiája*. A darab ősbemutatója 1977-ben Gyulán volt, a rendező, Szinetár Miklós a művet komolyan vette, és a történelmi drámára utaló vonalát erősítette fel.

Jancsó természetesen ezúttal is ironikusan és a blődli-stílust érvényesítve közelített a XIX. század második felében játszódó történethez, amelynek főszereplője Niklay István, „a nemzetközi kalandor eszményi alakja: volt ’48-as tiszta, aki először Habsburg Miksát követi Mexikóba, ám amikor Miksának nem sikerül megszöknie, és a köztársaságiak kivégzik, azonnal Juarez elnök szövetségese szeretne lenni. S mert ott sem arat sikert, III. Napóleonhoz pártol. Tiszta lesz, ám a franciák sedani veresége után Bismarckban találja meg a nagy szövetségest. Látszólag a szabadságért harcol, ám mindig a fölül levők oldalán. Niklayval ellentétben mindvégig ott áll a két világforradalmár: Pereghy Imre és Pereghy Anna. A világkalandor és a világforradalmár ironikus történelmi vitáján keresztül peregnék a groteszk történelmi események” – foglalta össze a cselekményt Róna Katalin.²¹

Jancsó szembesült azzal, hogy egy vidéki színház társulata nehezen birkózik meg az ő szokatlannak ható, az átlagosnál sokkal több színészi kreativitást igénylő rendezői munkamódszerével, így a főszerepet vendégként alakító és Jancsó-színésznek számító Madaras József s a többiek játékmódja és stílusa között jelentős különbség adódott.

A blődli-színházi korszak záró előadása, mintegy összegzése a *Drakula*, amit a Vigadó Kamaratermében mutattak be. Ez is kvázi magánszínházi vállalkozásnak számított. Vinkó József részletesen elemezte a produkciót, s egyben összegzte is a blődli-stílus leglényegesebb összetevőit:

„Hernádi és Jancsó a mohácsi vést állítja az előadás középpontjába, de a csata majdnem elmarad, mert a törökök nincs hozzá kedve. Pedig költőink kórusban üvöltik, hogy »nekünk Mohács kell«, pszichológusok bizonygatják, hogy ez »Mohácshoz szokott fajta«, ráadásul már IBUSZ-utat is szerveztünk a »hősvértől pirosult gyásztérre«, s mindenütt transzparensok hirdetik: »Fél óra múlva kezdődik a mohácsi vést!« Nosza, nem hagyjuk, hogy a besnye kontyosok elsinkófálják nemzeti tragédiánkat, rábeszéljük a szultánt, hogy későbbi önbecsülésünk (és nem utolsósorban a történelemkönyvek) kedvéért produkáljon egy Baranya megyei vést. Lehetőleg Mohács síkján, mert oda később emlékparkot tervezünk.

A *Drakula* nem színdarab, nincs egységes cselekménye, se konfliktusa, nincsenek jelenetek, se jellemek, se szabályos dialógusok. Még csak nem is a vér-

¹⁸ Tarján Tamás: Tüzek Gyulán. *SZÍNHÁZ*, 1980/10.

¹⁹ Uo.

²⁰ Koltai Tamás: Jut még eszedbe a múltunk? *Népszabadság*, 1981. 01. 07.

²¹ Róna Katalin: A blődli mint színházi jelenség. *SZÍNHÁZ*, 1982/7.

szívó szörnyről szól: a *Drakula* szabadasszociáció-halmaz, ötletfűzér, diáktréfa, halandzsza, ami akkor telik meg étellel, ha találkozik a közönséggel. A *Drakula* elődjéhez hasonlóan sokkal inkább egy szabad szájú diáktréfának, enyhe pornográfiával fűszerezett tiszteletlen blöffparádénak tűnik, mintsem misztikus, fantasztikus, »filozófiai gondolatokkal« terhelt műnek.

A szerzők tudatos műfajteremtése nyilvánvaló. Jancsóék a kerek (színdarabszerű) történet felől haladtak a szuperblóddli felé. A *Hasfelmetsző Jack* a stíluskeresés első állomása, felfejthető története van, konfliktusa, hősei stb. A *Mata Hari* már egyfajta történelmi show, kémhappening, amiben a gondolati mag blóddli-formában jelentkezik. A V. N. H. M. történelmi abszurd – blóddliben előadva; bár valamiféle történet még itt is kibogozható. A *Drakula* még inkább absztrahál: Hernádi–Jancsó sajátos látásmódja csak egyetlen jelenetben erősödik fel (a már említett Mohács-tréfában).

Az előadás három szálból szövődik: politikai-történelmi bemondások (például: »Megvéd engem Trianon, Mohács, Muhi – Meg a szoros gumibugyi!«; »Jobb tegnap egy mohácsi vész, mint ma egy adóbevallás!«); enyhe pornográfia, a »malacszínházak« modorában, fizikai bemutatóval párosítva (például: »Erről jut eszembe, hátulról teszem be!«, »Imhol látom a vitézek seregét, számba veszem a legények elejét!«); tudományos-fantasztikus egyveleg, amely segítségével lassan kiderül, hogy a Drakulák valójában marslakók, akik a Föld kiürítéséről szeretnék meggyőzni a makacs (és talpalatnyi Földjükhöz ragaszkodó) embereket, mert közeledik a világ vége.

Ezt a történetet nem lehet (és nem is kell) komolyan venni. A *Drakula* újdonságát a rögtönzések, a képzet-társításra kényszerítő nyelvi játékok adják. Jancsó és Hernádi összehordott mindent, ami a XX. század utolsó harmadának »nyelvi romhalmazából« a komikumot szolgálhatja. Tóth Tihamérnak *A tiszta férfiúság* című pedagógiai fohásza keveredik Ady-strófával, Biblia-idézet gyermek-kiszámoival, közismert politikai jelmondat obszcén kiszólással, operettrészlet faticcel, slágertörődék untig elcsépelet káderszlenggel. A színészek el-elhadarnak egy-egy, a közelmúltból jól ismert szállóigét, majd váratlanul egy máshonnan kapott idézettel fejezik be.

Hasonló módszerrel készült a zenei összeállítás is. Van itt untig ismert buta sanzon, western-melódia, cirkuszi induló, csárdás és néger tamtam-dobszóló, felhangzik Kalaf áriája és a *Munkás-gyászinduló*, az *Akácós út*, a *Teve van egy pupú*, a *Bújj, bújj, zöld ág*, a *Sonny Boy*, a *Luxusvonat* stb.²²

A *Drakula* után Mészáros Tamás összegző tanulmányt írt a blóddli-jelenségről, amelyben rámutat arra, hogy e forma gyökerei már a *Vörös zsoldárnál* megjelentek (abból is hiányzott az ábrázolt jelenségek elemző megközelítése, és már túlsúlyba került benne a demonstratív megjelenítés), elemzi e stílus kialakulásának egyes állomásait, s többek között megállapítja: »A blóddliben a cirkusz és a varieté, a revü és a music-hall

hangulata, megannyi eleme, eszköze, s mindennek a perzsiflázsa tölti meg a színpadot, a színészek feladata pedig nem egyéb, mint ennek a sajátos légkörnek a szüntelen fenntartása. Ezért van minden ötlet, minden akrobatika, minden harsányság. Ám a pusztá forma mint eszköztár felőrá múltán kimerült.

A *Drakulával* eljutottak önnön végpontjukhoz. Ebből az előadásból már mindent sikerült kiiktatni, ami értelmezhető, megfejthető, rendszerteremtő motívumként számításba jöhetne. A maradék: igencsak egyes minőségű szóviccek halmaza, l'art pour l'art malackodás (elég gyatra kivitelben) s a színészi lehetőségek következetes befagyasztása.

Ugyanakkor azt is feltételezhetnénk, hogy a Hernádi–Jancsó-színház értelme egy olyan világkép kirajzolása, amelyből fokozatosan eltűnnek az összefüggések és történések, a szerepek és a figurák, a helyzetek és a kapcsolatok. Kétségtelen, a rendszerezésnek és az áttekinthetőségnek, másként: a világ műegészbe foglalásának ez az elszánt képtelensége még koncepció is lehet: színpadukon a színház-teremtés, az értelmes és értelmezhető cselekmény csődje voltaképp a világ értelmezhetőségének csődjeként, azt kifejezendő jelenik meg.²³

A látélet nemcsak a blóddli-színház leírásakor lényeglátó, hanem abból a szempontból is, hogy bár csupán megengedően, de láttatja e forma valódi lényegét és perspektíváját. A posztmodern felől visszanezve ugyanis átértékelődik mindaz, ami a hetvenes–nyolcvanas évek fordulóján a történetközpontú, lineáris cselekményű, alapvetően realista világú színházi előadások közegében idegennek, érhetetlennek és idegesítőnek hathatott. S átértékelődik a Jancsó-életmű is, hiszen ezen előadások hangvétele megelőlegezi azt a stílári váltást, ami a rendező filmes munkásságában a nyolcvanas évek végén bekövetkezett.

Kecskemét

Jancsó Miklós színházi pályájának harmadik, szintén rövid szakasza a vándorlások után ismét egy intézményhez, a kecskeméti Katona József Színházhoz kötődik. Miután Gyurkó László népszínházi kísérlete társulaton belüli és színházon kívüli okokból folytathatatlanná vált, a pártvezetéstől s mindenekelőtt Aczél Györgytől újabb lehetőséget kapott: az 1983/1984-es szezontól átvehette Hernádival és Jancsóval közösen a kecskeméti színház vezetését. Nem vitás, ez az intézmény Ruszt József 1978-as kényszerű távozását – amikor a Gyurkó-féle Népszínház főrendezőjévé nevezték ki – a három akkor „lefejezett” vidéki teátrum (Szolnok, Kaposvár, Kecskemét) közül a legnehezebben heverte ki, de némi útkeresés után Szőnyi G. Sándor főrendezői irányításával és új rendezői gárdával épp megerősödően volt, amikor a „hatalomátvétel” bekövetkezett.

Erre a „honfoglalásra” Jancsó így emlékezett: »Amikor a kecskeméti színházban elvállaltuk a vezetést Gyurkóval hármassban, azt Gyula szorgalmazta. [...] Ódzkodtam tőle, noha jópofa kalandnak ígért. Ódzkodtam, mert számomra a színház nem interpretatív. Az nem az én színházam, ha valaki ír egy darabot, és azt fölmondják vagy eljuttassák a színpa-

²² Vinkó József: Halandzsák és álkonfliktusok. *SZÍNHÁZ*, 1980/8.

²³ Mészáros Tamás: A színház mint blóddli. *SZÍNHÁZ*, 1983/9.



Ladik Katalin a Bayer Aspirinban (1982)

don. Számomra a színház eredeti mozgalmista, naiv elképzelés, egy kollektív folyamat. Születés. Az előadással együtt születnek a darabok. A nézők is szerzők. Ilyen lehetett Shakespeare Globe Színháza is.”²⁴

A Kecskeméten töltött alig több mint egy évről nagyon rossz emlékei maradtak, erről később több helyen is keserűen emlékezett meg: „Nem szívesen gondolok vissza a kecskeméti egy évemre, mert ott igazából hatalmi harcok áldozata lett a színház és vezetése. Rémes volt.”²⁵

„Egyszer Hernádival és Gyurkóval egy hülye kalandban vettünk részt: színházat csináltunk Kecskeméten. Tanulságos volt, mert akkor ismertük meg közeli, mit jelent az akkori magyar vidék, tehát a kádárista, posztbolsevik-feudális rendszer. Hihetetlen, micsoda föld alatti erők működtek ott. Felfakadt a gyűlölet.”²⁶

Bacsó Péternek pedig ekként idézte fel az ottani időszakát: „A színházról alkotott elképzeléseim megvalósítására Kecskemét nem volt alkalmas terep. Jobbról is, balról is támadtak. Jobbról a népnemzetiek akkor még párton belüli vonalai, a másik oldalról pedig Romány Pál, aki akkor első titkár volt Bács-Kiskun megyében.

Három darabot rendeztem Kecskeméten. Az egyiknek az volt a címe: *Jöjj délre, cimborám!* Rengeteg blőd

és ironikus elemet tartalmazott. A *Lüszisztratéból* indultunk ki, amiből énekes-táncos játékot csináltunk, a dialógok is a próbák alatt születtek. Előadásaink ugyan telt házakkal mentek, de kezdtek támadni bennünket. Azt sulykolták, hogy sikertelen a színház, nincsenek nézők, miközben a csilláron is lógtak.”²⁷

Az első évet követő nyáron a Gyulai Várjátékokra megrendeztem Gyurkónak a *Faustus doktor boldogságos pokoljárása* című könyvéből készült darabot, amit a következő évadban Kecskeméten is játszottak. Előtte rendeztem belőle egy tévésorozatot is. A történet arról szólt, mi történt itt negyven év alatt.

Ezzel ki is telt a becsületünk. Kidobtak onnan min-

²⁴ Bacsó Péter: *Csendes kiáltás (Beszélgetések Jancsó Miklóssal)*, i. m.

²⁵ (borz): Tényleg hetvenéves? *Petőfi Népe*, 1991. 09. 03.

²⁶ Bérczes László: *Senkiföldjén, szabadon* (1991). In: *A mezsgyén*. Cégér Könyvkiadó, 1993, 239.

²⁷ Ez csupán részben igaz. A helyi nézők elsősorban azokra az előadásokra voltak kíváncsiak, amelyekben vendégszínészek léptek fel. Mivel sok bemutatót tartottak, egy-egy produkció előadásszáma viszonylag alacsony volt, tehát ezeknél a város potenciális közönsége többé-kevésbé megtöltötte nézőteret. Jancsóék színházára a fővárosból s máshonnan is sokan mentek Kecskemétre, tehát e három tényezőnek köszönhetően gyakran lehetett telt házról beszélni, ugyanakkor hétköznapi sorozat-előadások bizony sokszor csak fél házakat vonzottak.

1983/84	Kodály Zoltán: Hány János Jöjj délre, cimborám! Hernádi Gyula: A királyi vadászat Kocsis István: Bolyai estéje (Csendes László) García Lorca: Don Cristobal – Blok: Komédiásdi Tóth Ede: A falu rossza Weöres Sándor: Csalóka Péter Karinthy Frigyes: Tanár úr kérem (Tardy Balázs) Molnár Ferenc: Liliom Kocsonya Mihály házassága Csengey Dénes: A cella (Sziki Károly) Beckett: „Ó azok a szép napok! (Törőcsik Mari) Leacock: Rosszcsirkeff Mária Vándorfi – Bodansky: Jézus Krisztus, az embernek fia Agatha Christie: Tíz kicsi néger Hrabal: Tánccórák idősebbeknek és haladóknak Németh Gabriella: Fagyrepedések (Holl Zsuzsa) Káló Flórián: Egyedül (Pécsi Ildikó) Gyurkó László: Az egész élet Nóti Károly: Nyitott ablak	Szigeti Károly Jancsó Miklós Madaras József Gágyor Péter Vándorfi László Galkó Balázs Vándorfi László Tardy Balázs Madaras József Gágyor Péter Jancsó Miklós Banovich Tamás Malgot István Vándorfi László Gyurkó László Jeli Ferenc Kulcsár István Madaras József Szigeti Károly Vándorfi László
1984/85	Gyurkó László: Faustus doktor (előbemutató: Gyula) Békés Pál: A kétbalkezes varázsló Gelman: A pad (Szigeti) Csiky Gergely: Mukányi Goldoni: Nem mindennapi házasság Dumas: A kaméliás hölgy Parasztdekameron Brecht: Koldusopera	Jancsó Miklós Vándorfi László Szigeti Károly Szigeti Károly Gágyor Péter Hegyi Árpád Jutocsa Vándorfi László Malgot István
1985/86	Parasztdekameron Beaumarchais: Figaro házassága Lázár Ervin: Gyere haza, Mikkamakka! Weöres Sándor: A holdbéli csónakos Molnár Ferenc: A testőr Karinthy Frigyes: Tanár úr kérem Rözengildék hunzutságai	Vándorfi László Hegyi Árpád Jutocsa Galkó Bence Vándorfi László Hegyi Árpád Jutocsa Vándorfi László Malgot István

ket, illetve arra kényszerítettek, hogy Gyulával eljünk onnan. A második évre már csak Gyurkó maradt ott igazgatónak, aztán őt is kidobták.”²⁸

Hernádi Gyula is hasonlóképpen látta a kecskeméti kalandot: „Kecskemét ellentmondásos hely. Értem, hogy ha idejön három ember valami különöset csinálni, idegenkedéssel fogadják, de amit tapasztalok, azt ellenségeskedésnek nevezném. Ennek ellenére bennünk nincsenek ellenérzések. A közönség egy része csak mendemondákból, rossz legendákból, sőt rágalomból ismer minket. Lehet, hogy túl radikálisak voltunk. Jancsónak, nekem is jó képességünk az önirónia. A magyar közélet viszont komolykodó, így a történelmünkhöz viszonyuló öniróniánkat általában nehezen értik meg vagy fogadják el.”²⁹

Gyurkóék frontális támadással akarták lerohanni a kecskeméti közönséget. Akkoriban egy vidéki színház évadonként átlagban tíz bemutatót tartott, ők az első szezonban húszat! Otlétük alatt három évad repertoárját tervezték meg, így ezek összesítése számos tanulsággal szolgálhat:

Mint látható, az első évben igen eklektikus műsorral próbáltak minden közönségre teget megszólítani. A húsz bemutató közül öt monodrámát volt. Számos fővárosi neves színészt hívtak vendégszerpelni (többek között: Bessenyei Ferenc, Kozák András, Madaras József, Törőcsik Mari, Drahoty Andrea, Pécsi Ildikó), valamint tízenketten jutottak rendezéshez: Vándorfi László (4), Madaras József (3), Jancsó Miklós, Szigeti Károly, a Felvidékről szerződött Gágyor Péter (2-2), Jancsó állandó díszlettervezője, a filmrendező Banovich Tamás, a mai szóval alternatívának számító Malgot István, Gyurkó László, Jeli Ferenc, Galkó Balázs, Tardy Balázs és Kulcsár Ferenc (1-1).

A második és harmadik évben visszaállt a szokott premierszám, a 8-8 bemutató Szigeti és Vándorfi (2-2), Jancsó, Gágyor, Malgot és a frissen végzett Hegyi Árpád Jutocsa (1-1), illetve Vándorfi (3), Hegyi (2), Szigeti, Malgot és Galkó (1-1) osztozott.

Jancsó bemutatkozó rendezése tulajdonképpen csak részben az ő neve alatt futott, ugyanis az Arisztophanész-komédiából készült *Jöjj délre, cimborám!*-at hét író (Galkó Balázs, Márton István, Lakatos István, Szigeti Károly, Hernádi Gyula, Gyurkó László, Jancsó Miklós) és három rendező (Galkó, Márton és Jancsó), valamint a társulat jegyezte.

Az előadásról – akárcsak a kecskeméti évad első feléről – Tarján

Tamás kemény kritikát mondott, amikor a *Jöjj délre, cimborám!*-at csapnivalóan rossznak, megcsinálatlannak, széthullónak és „irodalmi maradékanyagokból, gyöngécske viccekből, egypár szerény saját ötletből amorfi állapotba összehordott zagyaságnak” ítélte. „Arisztophanész nem szerepel a humorizáló színlapon – folytatta. – Nincs is helye itt, mert darabjának cselekménye, beosztása, stílusa, minden eleme szórén-szálán eltűnt, s el a kíméletlen, nagy mulattató jellemzőereje, világképi keserősége is. [...]

A blódlík sorában a sziporkázó szellemességből erőlködő sületlenség, az extravagáns színpadi kiviteltől össze-csapott, silány munka, a szókimondó politizálásból kised fecsegés lett. A mostani anyag egyetlen fölfedezhető szerkezeti eleme a szerkesztetlenség.”³⁰

A szezon második fele semmiben nem különbözött az

²⁸ Bacsó Péter: *Csendes kiáltás (Beszélgetések Jancsó Miklóssal)*, i. m.

²⁹ Hernádi Gyula: *Én szeretem ezt a várost. Petőfi Népe*, 1984. II. 18.

³⁰ Tarján Tamás: A kecskeméti „világszenzáció”. *SZÍNHÁZ*, 1984/1.

elsőtől, és Jancsó második rendezése sem jelentett meglepetést vagy új szintet a repertoárban. Csengey Dénes monodrámának jelzett darabját, *A cellát* állította színpadra, amely Villonnak a siralomházban töltött utolsó óráját mutatja be, amint a kalandos életű költő egy akasztófa kötele alatt számvetést készít életéről.

A drámaiságot nélkülöző, az emberi és művészi szabadságról szóló, direkt, didaktikus és aktualizálva szóló monológot egy debreceni színész, Sziki Károly üres színpadon, egy sötét körfüggöny előtt adta elő. Jancsó hagyta, hogy a szöveg érvényesüljön, s csak minimális mértékben szcenizálta a produkciót.

Már ekkor is az volt a véleménye – amit később egy Tolnai Ottó-szöveg, az *Izéke homokozója* kapcsán fejtett ki –, hogy „a monodráma a színészé, ő küszködik meg érte, ő adja hozzá szívét, lelkét, tehetségét. Én tehát nem rendeztem a színésznőt, csak beszélgettem vele.”³¹

Kitérő: Tolnai Ottó-szövegek

A *cella* apropóján kézenfekvő szólni Jancsó másik két monodráma-rendezéséről is, amelyek nemigen köthetők az életmű egyik vonulatához sem. Az egyik az *Izéke homokozója*, avagy a *Mammuettemető*, amit Borbáth Ottília a Jurta Színházban adott elő. Tolnai Ottó költői szövege tulajdonképpen álmonodráma, azaz a főszereplő, egy szerencsétlen, ázottveréb-szerű nő – akitől egyetlen barátja, az Izéke névre hallgató macska is elkódorgott – egy bábunak mondja el, vele játssza el nyomorult élete történetét. Jancsó és a tervező Banovich Tamás nem törekedett arra, hogy az író által leírt helyszínt, a lepusztult, hajdani Béke Szálló rozoga, életveszélyes falépcsőn megközelíthető padlását képezzék le a színpadon, hanem a művet kvázi üres térben játszották, amelyben csak egy vaságy és a macska homokozóját jelképező tepsi volt. A rendező keze nyoma nemigen látszott a produkción, hiszen a szöveg meglehetősen következtlenül volt meghúzva, s az sem tűnt túl eredeti ötletnek, hogy a színésznő nem falépcsőn, hanem a nézőtér-sorokon érkezik a szobába. Talán a koreografikus mozgás kidolgozásában segíthetett legtöbbet Jancsó.

A másik Tolnai-szöveg, a *Bayer Aspirin* szereplője színésznő, aki szintén emlékezik. Az író e szabad versét Ladik Katalinnak, az Újvidéki Színház tagjának és performernek ajánlotta. Ő is mutatta be 1982-ben és 1989-ben, s mindkétszer Jancsóval közösen próbálta a darabot. A két előadás között a legszembetűnőbb különbség a szövegkezelésben mutatkozott, ugyanis a második esetben Ladik szabadon alakította át Tolnai darabját, amelyben a színésznő reggeli rutincselekvései közben saját emlékeit, mások elbeszéléseit meg egy készülő darab töredékeit idézi fel. A fónikus előadóművész Ladik Katalin interpretációjában torzított hangok, sikolyok, templomi ének, gregorián dallam, köznapi szövegek és primadonnás gesztusok keveredtek. Rituális happeningnek titulálta az előadást, mert a formája egyszerre volt szertartásszerűen kötött, és performanszhoz illően laza. Az előadások kritikai fogadtatása nem igazolta Jancsó és Ladik együttműködésének eredményét. Gerold László ne-

hezményezte, hogy Ladik Katalin jól bevált színészi eszközeit ismétli, és hiányolta a rendezői következetességet, Szántó Judit pedig azt konstataálta, hogy a produkció „csupán patológikus körkép. Jancsó kompozíciós fegyelme, ritmusérzéke, Ladik hatások iránti vonzódása kiérződik az alakításból, de ez kevés.”³²

Doktor Faustus

Jancsó Miklós utolsó kecskeméti rendezéséhez nem Hernádi Gyula szolgáltatta az írói alapanyagot, hanem Gyurkó László, akinek azonos című regényéből készült a *Doktor Faustus boldogságos pokoljárása*. A darabot először Gyulán mutatták be, aztán ősszel bevitték a Katona József Színházba. Jancsó ezzel a munkájával kicsit visszatért a 25. színházi kísérleteihez, miközben nem adta fel a blóddli-színházi korszak jegyeit sem. Rendezőként ezúttal is többen jegyezték a produkciót, de Szigeti Károly elsősorban a koreografiát felelték, míg Márton István a lebonyolításért volt felelős.

Jancsó ezt megelőzően a regényből többrészes tévésorozatot készített, de a színházi verzió nem annak rövidített változata. A főszereplő természetesen azonos: ifj. Szabados György, aki egy balatoni viharban bajba jutott fiatalokat akar a vízből kimenteni, de odavész. Ám feltámad, és felidézi életét, amelyben hol az ellenségei, hol az elvarátai börtönöztek be. A végén ismét meghal, s miközben halott társaival kártyázik, egyiküket ott is kihallgatásra viszik el.

Szabados György életét a regényben Mephisto tárgyilagos beszámolójából lehet megismerni, a tévében hosszadalmas epikus történetként, míg a színpadon kétórás történelmi, groteszk- és revüelemekkel dúszított persziflázs formájában. Gyulán és Kecskeméten az 1977-tel lezáruló, negyven évet átfogó korszak történelmi parabolája jelent meg, felvállaltan politikai színházként. Ez a forma nyilván nem viselte el a regény részletgazdag és árnyalt figuraábrázolását, az események alapos körüljárását, a színpadon Jancsó egyértelműen, didaktikusan fogalmazott. Ennek az előadásnak ugyanaz volt a központi gondolata, mint legtöbb filmjének és a 25. Színházban készült két munkájának: Aki dudás akar lenni, pokolra kell annak menni!

S akár a *Fényes szeleknél* és a *Vörös zsoltárnál*, itt is a kollektív játékmód uralta a színpadot. Itt is megszólították a nézőket, s amikor elhangzott az az akkor már nem túl nagy bátorságot kívánó kérdés, hogy „Van önök között olyan, akit a nyilasok hurcoltak el? És olyan, akit Rákosiék csuktak börtönbe? Vagy olyan, akit '56 miatt tartóztattak le?“, mindenkinek önmagában állást kellett foglalnia.

A szöveg primátusánál ezúttal is fontosabb volt a mozgás, a tánc, a pantomim, a zene. Itt is keveredtek jó és kevésbé jó viccek meg ötletek, a *Szózatot* most nem néptánc, hanem keringő dallamára idézték, a

³¹ Seres Erzsébet: Jancsó ül és beszélget. *Vasárnapi Hírek*, 1987. 02. 25.

³² Gerold László: Bemutatók. *Híd*, 1982/3.; Szántó Judit: Kozmikus migrén. *Új Tükör*, 1982. 10. 10.

mozgalmi dalokat *A víg özvegy* Vilja-dala ellenpontozta. A szereplők többnyire egyenruhát viseltek (fehér ing és szürke nadrág vagy szoknya), a visszatérő kellékek (karikás ostor, pisztoly, gumibot, esernyő, muszlinkendő) helyzeteket jelöltek. A vázlatos fogalmazásból is adódhatott, hogy a produkciónak az 1956-ig tartó időszakot bemutató első része volt erősebb és hatásosabb. Ahogy a *Népszabadság* recenziése fogalmazott: a bemutató egészére igaz, hogy abban nem a boldogságos, inkább a pokoljárás volt hangsúlyos.³³

Áttekintve Jancsó Miklós színházi munkásságát meg kell állapítani, hogy amit magáról mondott, csak megszorításokkal állja meg a helyét. Abban az értelemben valóban nem volt színházi újító, hogy gyökeresen új és komplex formarendszert hagyott volna az utókorra, s abban sem, hogy iskolát teremtett volna. De mégiscsak ő volt az, aki hivatásos színházban először dolgozott improvizációs módszerrel, aki megkérdőjelezte az irodalom színházi mindenhatóságát, aki a mozgást és a zenét visszahelyezte a színpadi kifejezőeszközök hierarchiájában őket megillető helyükre, aki a posztmodernet megelőzve keverte a műfajokat, széttörte az irodalmi kánont, megszüntette a stílári egység mindenhatóságát, s ő volt, aki az alkotást olyan folyamatnak tekintette, amelyben a próbákon elkezdett munka az előadásokon folytatódik. Természetesen mindez nem csupán az ő nevéhez köthető, hiszen a hatvanas–hetvenes évek fordulójától ezek a változások fokozatosan jelentkeztek mások munkásságában is, de annyira radikálisan, mint nála, keveseknél lehetett ezt tapasztalni.

Epilógus

1989 után Jancsó többé már nem rendezett színházban, de nem szakadt el a színházi élettől. 1994 különösen zsúfolt éve volt: ő válogatta az országos színházi találkozó programját, és elnökölt a kisvárdai Határon Túli Magyar Színházak Fesztiváljának zsűri-jében. 1998-tól pedig másfél évtizeden át töltötte be a veszprémi Tánc Fesztiválja és Kortárs Összművészeti Találkozó zsűrielnöki posztját.

Korábról is ismertem már, de ebben a két évtizedben többször találkozhattam vele. Idős korára is megőrizte nyitottságát, ezt jó néhányszor tapasztalhattam a veszprémi találkozókön. Akkor is ismerős közegben mozgott, ha ezeken a fesztiválokön nem elsősorban az a néptánc dominált, amely fiatal korában – Muharay Elemérnek is köszönhetően – oly meghatározó volt a gondolkodására. Egész életében azt vallotta – és ezt igazolta egész munkássága is –, hogy a néptánc nem múzeumi holt anyag, kuriózum, hanem élő valóság, amely akkor tud fennmaradni, ha beépül más művészeti alkotásokba, ha megtermékenyíti a táncművészet minden ágát. S ennek gyakran lehetett tanúja ezeken a találkozókön is. Határozott véleménye volt minden produkcioról, s ebben nehezen lehetett bármilyen táncszakmai érvekkel megengedni.

1994-ben is közlelrol tapasztalhattam meg színházi érzékenységét. Miközben járta az országot, és nézte a produkciókat a zalaegerszegi fesztiválra, óhatatlanul összefutottunk a színházakban, és kicseréltük benyo-

másainkat. Amikor kihirdette válogatásának eredményét, hosszú interjút készítettem vele, majd együtt töltöttük a találkozó tíz napját. Pár nappal később pedig Kisvárdán találkoztunk megint, ahol nemcsak a zsűri tagja voltam, hanem a fesztivál egyik háttérembere is. Akkor zajlottak a '94-es választások utáni koalíciós tárgyalások, akkor dőlt el, hogy az SZDSZ-szel vagy nélküle alakít-e kormányt az MSZP. Jancsó naponta autózott a fővárosba, majd vissza, éjszaka utazott, másnap délutánra visszaérkezett. S mindezt fitten, fáradság, kimerülés nélkül!

E két fesztivál kapcsán meglehetősen sok előadást volt kénytelen végignézni. Élvezte, hogy ennyi előadást látott, és bepillantást nyert társulatok életébe, ugyanakkor elkeseredetten tapasztalta, milyen állapotban van a magyar színház határokon innen és túl. Nehezen viselte, ha unalmas, érdektelen, szakmailag alig értékelhető, s főleg ha semmitmondó produkciót kellett végigülnie, s az is előfordult (a debreceni *Hedda Gablernél*), hogy az első sorban elaludt, ami természetesen a színház és az alkotók felháborodását váltotta ki. Jancsó kiharcolta, hogy azokat a produkciókat, amelyekhez ragaszkodott, de a Hevesi Sándor Színház viszonylag kis színpadára nem fértek volna be, az eredeti helyén nézze meg a zsűri és az érdeklődő közönség. Mivel két érdekes *Koldusopera*-előadást látott, mind a kettőt meghívta, hogy a szakmának összehasonlításra adjon alkalmat. Tehát ez esetben is, mint filmes és színházi pályáján annyiszor, felborította a beváltak és megváltoztathatatlanok ítélt kereteket.

Benyomásait az említett interjúban így összegezte: „A magyar színház interpretáló. Nem élő. Konzerv. Klasszikusokat játszik. De hol vannak a mai magyar szerzők? A legtöbbször még a szándékát sem láttam annak, hogy az előadások maiak legyenek. Szépek és unalmasak. Az előadások akkor érdekesek számomra, ha vagy nagy színészek játszanak bennük, vagy nagyon erős a formaviláguk. Ilyen előadást alig láttam. Olyat pedig, amelyben e kettő együtt hatott volna, egyet sem.

A magyar színházban nem látom azt a szükséges változást, amelynek a rendezők lennének a motorjai. Nem látom az újat. Nem látom azt a fiatal generációt, amely annak a nemzedéknek a nyomába lépne, amely húsz-harminc évvel ezelőtt a beszélő színházzal szemben gyökeres fordulatot hajtott végre. Zsámbékiék az akkori avantgárdon nőttek fel, hittek a világ megváltoztathatóságában. De sem a hit, sem az az avantgárd nincs többé. A látott előadások alapján nem vagyok valami lelkes.”³⁴

Ha Jancsó Miklós ma nézne körül a színházak háza táján, e véleményén nem sokat kellene módosítania.

³³ Sarkadi László: *A Faustus doktor Gyulán*. *Népszabadság*, 1984. 07. 15.

³⁴ Nánay István: *Forgószínházi fesztivált szeretnék*, *SZÍNHÁZ*, 1994/6.

A 2015. január 30-án, Jancsó Miklós halálának egyéves évfordulója alkalmából a Színház- és Filmművészeti Egyetemen rendezett konferencián elmondott előadás szerkesztett és bővített változata.

Antal Klaudia

Hátrafelé is lehet előrehaladni

30 ÉVES AZ ARTUS TÁRSULAT

A független színházi társulatok állandó létbizonytalansággal küzdenek, mondhatni, máról holnapra élnek, hiszen pályázati úton elnyerhető, hosszú távú működési támogatás híján lehetetlen feladatnak bizonyul az alkotócsoportok számára a tervezhetőség és az előrelépés. Van azonban egy alkotóműhely, mely immáron harminc éve feszegeti a műfaji határokat, és vonja kérdőre a színházról, a táncról és az életről vallott nézeteinket. Egy kortárs művészeti stúdió, mely már a megalakulása után pár évvel nemzetközi hírnévre tett szert, a kilencvenes évek végén pedig vezetője kijelentette, hogy a kultúra és a művészet nem eladó, azaz senki nem vásárolhatja meg jeggyel az előadásukat.¹

Egy társulat, mely kikerülve az önismétlés csapdáját, harminc év után is képes megújulni. Ez az Artus, a régi ismerős, aki ma is tele van meglepetéssel, humorral, pimaszsággal, aki képes elhithetni velünk, hogy hátrafelé is lehet előrehaladni.

Goda Gábor 1985-ben hívta életre az Artust, melynek tagjai az M. Kecskés Gábor vezette Corpus Pantomim Együttesben kezdték pályafutásukat, és sajátították el a Marcel Marceau-i klasszikus pantomimtechnikát. Magyarországon a pantomimművészet a hetvenes években indult virágzásnak, köszönhetően formanyelvének, mely lehetővé tette a kettős beszédet. A nyolcvanas években azonban már egyre erőteljesebben jutottak szóhoz a köztes, a nemcsak tisztán tánc és pantomim, hanem a commedia dell'arte elemeit, illetve verbális kifejezési módokat használó műfajok is.²

Hazánkban ez idő tájt indult útnak a kortárs mozgásszínház, melynek legfőbb jellemzői Fuchs Lívia szerint³ a műfajok keveredése, a próza, a videotechnika, az installáció és a performansz használata, az improvizáció alkalmazása, az ok-okozati viszonyok és a jól érthető lineáris szerkezetek megszűnése, illetve a színházi illúzió leleplezése.

Kezdetben az Artus tánc- és ugrószínházként definiálta önmagát,⁴ utalva ezzel Merce Cunningham „bármely mozdulat lehet tánc” szemléletére, illetve arra, hogy ők bizony merőben más, eltérő színházat fognak csinálni. Így is lett, komoly fejtörést okozva ezzel a kritikusoknak és a színháztörténészeknek, hogy hogyan is lehetne ezt a másságot, az artusos előadásokat például műfaji kategóriába besorolni. „Nem akarok táncot csi-



Káin kalapja

nálni, nem akarok színházat csinálni... Amit csinálunk, nem két dolog között van, hanem azokon túl.”⁵

Goda tehát elutasítja a hagyományos értelemben vett színházcsinálást, gondolatainak és érzéseinek nem egy műfaji kategóriát, hanem formát keres, mely forma bármi lehet. Munkái mellett sosem célirányosak: számára nem egy távoli cél beteljesítése, hanem

¹ „Mi azt valljuk, hogy a kultúra és ezen belül a mi művészetünk nem árucikk, itt semmi sem eladó, és itt semmit sem lehet vásárolni. Tehát senki sem veheti meg jeggyel az előadást, és nem kap semmit, így előre. Ez nincs benne a játékban, bár meglehet, hogy véletlenül kap valamit, de itt nem jöhet létre semmiféle üzleti helyzet.” Goda Gábor in Halász Tamás: Tér a létra fokai között. *Beszélő*, 2002/2. <http://beszelo.c3.hu/cikkek/ter-a-letra-fokai-kozott> (A letöltés dátuma: 2015. április 15.)

² Goda Gábor, in Rókás László: Új színházmozgalom: Artus. *Táncművészet*, 1985/10. 10.

³ Fuchs Lívia: *Száz év tánc: bevezetés a táncművészet XX. századi történetébe*. Budapest, L'Harmattan, 2008, 185–286., 330–340.

⁴ „Végül is mit csinálunk? Ugrálunk a színpadon! Ezt lehet bárminek nevezni. Mindenképpen jelezni akartuk a mi színházunk új voltát. Akár a nevével. Különbösen is az egészről a színház a lényeg. Hogy miért vagyunk ugrószínház (távol- vagy magasugró), annak semmi komolyabb oka nincs, tényleg.” Goda Gábor in Jákfalvi Magdolna: Milyen színház az ugrószínház? *Korszak*, 1987/1. 15.

⁵ Goda Gábor, in Rókás László: Új színházmozgalom: Artus. *Táncművészet*, 1985/10. 10.

⁶ Goda Gábor, in *Záróra* (2011. január 3.). <http://www.youtube.com/watch?v=8Ci7P5jKz> (A letöltés dátuma: 2015. április 10.)



Kakaskakaskakas

az úton levés⁶ a fontos. „A lényeg a kreatív folyamat, a színházi együttgondolkodás, együttélés – bizonyos értelemben ennek leképezései az előadások. Nem terméket gyártunk, gyorsan és sokat, hanem évente egy-két produkciót, de azt valóban az életünk részeként.”⁷

A hosszú – átlagosan öt-hat hónapos – próbafolyamat során a társulat tagjai közül mindenki a saját gondolataival, élményeivel, érzéseivel, egyszerűen jelenlétével járul hozzá, hogy végül megszülethessen egy közös mű.

Felmerül azonban a kérdés, hogy az állandó kísérletezés, a megannyi egyéni hang és stílus mellett – melyek lehetővé teszik a társulat számára, hogy ne essenek az önismétlés hibájába – hogyan rajzolódhat ki mégis egy egységes kép, egy egységes stílus, melyet a néző rögtön felismer. Az elmúlt harminc évben Goda felállította saját formakanonját, mely lehetővé teszi, hogy az állandó változás mellett folytonosságról is beszélhessünk, hogy az ideai *Sutra* című ősbemutató ugyanazokkal az alapeszközökkel operáljon, mint a korábbi évek előadásai – például a 2001-ben bemutatott *Hermész 13* –, azonban az eltérő felhasználási módok és a végtelennek tűnő variációs lehetőségeknek köszönhetően képes újat mutatni. „Az ábécé is csak A-tól Z-ig tart, csak ügyesen kell bánni vele.”⁸

Goda formanyelvének első fontos alapjegye a színház fogalmának újradefiniálásában rejlik, vagyis abban, hogy a színházra nem művészeti produktumként, hanem találkozásként tekint, mely során megszűnik „az elszigetelt, magányos individuum és a közösség közötti szakadék”, és „az egyén végre önmaga lehet, mert léte nem feszül a közösség ellen, amelyben élnie kell”.⁹

Goda tehát hidat¹⁰ kíván verni az emberek közé, és e találkozások alkalmával a társulat tagjaival közösen vendégségbe invitálja a nézőket, melyet olykor az előadás ingyenességével (*Noé-trilógia*), máskor pedig a nézők kényelméről és fogyasztásáról gondoskodó házigazda jelenlétével (*Ulysses nappalija*), illetve a közös játékokkal és kísérletekkel (*Hermész 13*, *Sutra*) juttat direkt módon kifejezésre. Vendégségről lévén szó, nagy hangsúlyt kap a nézői részvétel, mely azonban nem azt jelenti, hogy a néző maga is alkotóvá válik, hanem ahogy a színész, a zenész, a fény vagy épp a pillanatnyi hangulat, úgy ő is az alkotás, a történet részese lesz, mivel „cselekszik és változik az előadás, az alkotás életideje során”.¹¹

A befogadói aktivitás hol konkrét akcióban, hol pedig csupán belső önvizsgálatban ölt testet. A *Noé-trilógiában* például a nézők magnóra mondják nevüket, illetve zseblámpák segítségével közösen világítanak meg és metszenek ki jeleneteket a sötétből, míg a *Hermész 13*-ban párosával hoznak létre hangszereket, a *Promenád* buszos utazásán pedig az válik színházzá, amerre és amire a nézők kitekintenek az ablaküvegen keresztül. Ezzel ellentétben például az *Ulysses nappalijában* úgy tűnik, mintha a néző passzivitásra lenne ítélve, valójában azonban az alkotók egy belső utazásra hívják a közönséget, hogy mindenki a saját asszociációinak tengerén jusson el valahova, majd térjen haza. Ugyanígy a belső önvizsgálat és kérdésfeltétel válik hangsúlyossá a *Káin kalapjában*, a *Don Quijote mauzóleumban* vagy a *Kakaskakaskakasban*, melyek során mindenki lehetőséget kap, hogy megkeresse magán a saját Káin-bélyegét, hogy újraértelmezze a szabadságról alkotott fogalmát vagy épp a művészet-ről vallott nézeteit.

Az Artus-vendégek számára ezek a találkozások egyszerre jelentenek „intellektuális és érzéki kihívást”.¹²

Goda rendezői nyelvének megkülönböztető jegye, hogy egyszerre kíván hatni a befogadó értelmére és érzékeire. Kiindulópontnak mindig egy filozófiai művet (például Tristan Tzara *Gázszív* című darabját, Szondi Lipót *Káin, a törvénytörő és Mózes, a törvényalkotó* című tanulmányát), egy mítoszt (például a kínai mitológia rókatündér-alakját) vagy egy művészeti alkotást (például egy Santa Fé-i képzőművész tizenhárom kötőmbjét) választ, azonban ezekből sosem történetek, hanem haikuszerű képek születnek. A gyakorlatban úgy foglalkoznak például egy irodalmi művel, hogy abból érzés szerint kiszedegetnek szavakat, majd azokat tovább szűkítik, és egymás mellé helyezik, melyekből végül apró „haikus” születnek. Ezekből a versekből készít végül mindenki egy „vizuális haikut”, melynek fő kritériuma, hogy tisztának, érthetőnek és emberileg sűrűnek kell lennie.¹³

Goda tehát nem jeleneteket, hanem jelenségeket visz színre előadásáiban, amire szemléletes példaként szolgálhat a *Rókatündérek* azon jelenete, mikor a szoknyáját a fejbúbjáig felhúzó, alul csupán rókaprémot viselő nő körbetáncolja a lábainál fellógatott férfit, majd egy hosszú ölelésben eggyé válik vele. De emlékezetes az *Osiris tudósítások* azon képe is, mikor az egyik férfi szereplő szögekkel a vászonra erősíti a női szereplő leomló hajzuhatagát, majd mikor a nő felhajtja a fejét, a fehér vászon nem marad más,

⁷ Goda Gábor, in Koren Zsolt: Természetesen örültek vagyunk. *SZÍNHÁZ*, 2003/12. 38.

⁸ Einar Schleaf: Formakánon kontra koncepció. In Jákfalvi Magdolna (szerk.): *Színházi antológia XX. század*. Budapest, Balassi Kiadó, 2000, 266.

⁹ Goda Gábor: *Ars poetica*, in <http://www.artus.hu/hu/rolunk/arspoetica> (A letöltés dátuma: 2015. április 7.)

¹⁰ „Rájöttem, hogy hidat akarok építeni, de nem vasbetonból, hanem emberből.” Goda Gábor, in *Záróra*, i.m.

¹¹ Goda Gábor: *Jelenlétek – Jelenségek*, 2005 in <http://www.artus.hu/hu/rolunk/arspoetica> (A letöltés dátuma: 2015. április 7.)

¹² Tompa Andrea: Színházi archeológia. *SZÍNHÁZ*, 2003/3. 38.

¹³ Goda Gábor, in *Záróra*, i.m.



Dusa Gábor felvételei

Rókatündérek

mint a bevert szögek.

Az Artus-jelenségek erőssége vallomásszerűségükben rejlik. Nincsenek szerepek, az alkotók nem egy előre meghatározott karaktert keltenek életre estéről estére, hanem saját gondolataikat, érzéseiket, személyes történeteiket fogalmazzák meg egy adott irodalmi mű, mitikus történet vagy épp egy képzőművészeti alkotás kapcsán: „itt nem betanulandó szerepek, hanem alkotói feladatok vannak”.¹⁴

Az alkotói személyesség pedig arra ösztönzi a nézőket, hogy ők is szabadon engedjék érzelmeiket és gondolataikat, beindítva ezzel egy szellemi és érzelmi asszociációs láncot. E lánc megteremtésében játszik fontos szerepet az előadások dramaturgiai szerkezetének nyitottsága és töredezettsége: Goda a linearitást megtörve folyamatosan réseket helyez el az előadás menetében, hogy a nézőknek legyen idejük azokat feltölteni a saját életükkel, gondolataikkal, érzéseikkel, hogy bele tudjanak helyezkedni az adott helyzetekbe.¹⁵

Ilyen rések megteremtésére ad lehetőséget a nézők vándoroltatása a különböző terek között például a *Hermész 13* vagy a *Sutra* című előadásokban, illetve a

nézői figyelem megosztása az ugyanabban a térben felállított apró jelenetszigetek között az *Ulysses nappali* és a *Don Quijote mauzóleum* című produkciókban. A szimultán térhasználat is apró réseket teremt: a *Kakaskakakakas* színpadán egyszerre látunk egy fekete alakot kínai botgyakorlatot végezni és egy perzsaszőnyegen versenyzőket küzdeni, míg az *Osiris tudósítások* színpadán két idősíkot, a múlt és a jelen történéseit nézhetjük párhuzamosan. A szimultán szerkesztési elvek közé tartozik még Goda visszatérő játéka a „kint és bent” ellentétével: a *Hermész 13* című előadásban a nézők egy olyan hangszert készítenek, mely külső megszólaltatásra teljesen másfajta hangot ad, mint amikor egy cérnaszállal a fülbe vezetve megszólal. A *Kifordított szoba* című installációban egy város, egy külső világ jelenik meg egy fehér papírfalal körbevett szobában, míg az *Embernövények a nappaliban* című installációban egy szobabelső táru a nézők elé, akik azonban azon kívül állnak. A *Kakaskakakakas* színpadán a bordó perzsaszőnyeg egyszerre funkcionál utcaként és szobabelsőként, a színeszek pedig attól függően öltik magukra a versenyző és a zsűri szerepét, hogy a szőnyegen vagy azon kívül állnak. Az *Ulysses nappalijában* viszont a nézők valóban egy nappali kanapéin foglalnak helyet, ám egy pillanat alatt a kanapé apró szigetek lesznek, és a körülöttük lévő tengeren színészek csónakáznak. A legutóbbi, *Sutra* című előadásban is visszaköszön a kint és bent játéka: az egyik szereplő saját árnyékának a körberajzolásában, a szobában való ücsörgés és a külső zajok párhuzamában, illetve a válldrótos hangszer készítésében. Goda nemcsak a kint és bent, hanem a színház és a világ ellentétét is kifordítja: véleménye szerint¹⁶ az előadás abban a pillanatban kezdődik el, amikor a néző kilép az épületből, és elindul hazafelé. Ezt a gondolatot fűzi tovább Borross Martin *Promenáád – városi sorsturizmus* című rendezése, melyben a nézők buszon utaznak, és az ablakon kitekintve hol teljesen hétköznapi, hol pedig színházi jeleneteket látnak, azonban a köztük lévő határ szinte megkülönböztethetetlen.

Az artusos előadásokra tehát jelenetek – vagy helyesebben szólva: jelenségek – füzéréként tekinthetünk, melyek valamilyen cél helyett „folyamatos jelenléte varázsolnak elélnk”,¹⁷ és csak rajtunk, a fantáziánkon múlik, hogy milyen asszociációs hálót építünk körük. Az ideji, *Sutra* című bemutató gesztusa, a hátrafele sétálás tökéletesen összefoglalja az Artus elmúlt harminc évét, a godai formakánon lényegét: az embernek nyitottnak, toleránsnak és ébernek kell lennie az új irányokra, mert könnyen lehet, hogy egy másfajta perspektíva lendít minket előre, és ad új értelmet, illetve jelentést a már megszokott dolgoknak. Úgyhogy hátra arc!

¹⁵ Goda Gábor, in Záróra, i.m.

¹⁶ Goda Gábor, in Fehér Anna: Ez csak természetes. (*Ellenfény*), http://ellenfeny.hu/index.php?option=com_content&view=article&id=2150:ez-csak-termeszetes&catid=25:fuggetlenugyuttések&Itemid=296 (A letöltés dátuma 2015. április 15.)

¹⁷ Mestyán Ádám: „Nagyon érzékeny testet kaptam”. *SZÍNHÁZ*, 2005/5. 31.

Ok nélküli elégedettség

BESZÉLGETÉS GODA GÁBORRAL

– Márciusban mutattátok be a legújabb Artus-produkciót. A címválasztás (Sutra – visszafelé olvasva Artus) igazán születésnapi, jogosan, mert idén harmincéves a társulat. Mit csinálsz, amikor nem ünnepsz, például két előadás között?

– Leonardo mondta, hogy aki nem lóbálja eleget a lábát, az elfecsérli az életét. Ez a csendről és a figyelemről szól. Próbálok időt szánni arra, hogy ne csináljak semmit, csak sétáljak, üldögéljek, nézelődjek konkrét cél nélkül. Igyekszem időt és teret adni az ihletnek, a látomásoknak. Ugyanis az ihlet mindig hátrébb lép, ha túl nagy a nyomás.

– Eredetileg hídrtervező mérnöknek készültél, de két és fél év után otthagytad az egyetemet. M. Kecskés András pantomimművész társulatába kerültél, a Corpusba. Innen kiválva – lényegében az akkori Corpus-csapatot magad után vonzva – 1985-ben alapítottad meg a saját együttesedet. Miért épp a nyugati ezoterikus szellemiség e meghatározó alakjának, Artus királynak a nevét választottad?

– A húszas éveim elején fontos volt számomra a Grál-keresés szimbolikája. Azt gondoltam, szükségem van valami olyan szellemi érték keresésére, ami nem az enyém, ami közösséget formál, amit megoszthatok. Amolyan küldetéstudat hajtott. Vonzónak és követendőnek tartottam az Artus-legenda formai jegyeit, a keresés „munkamódszerét”: egy kerekasztal körül egyenrangú és elszánt csapat ül, közös célért, közös szellemi értéket képviselve. S nem utolsósorban az is fontos volt, hogy az „art” szó is benne van a névben. Ma már nem a Grál szimbolizálja azt, amit keresek, s a munkamódszert sem kerekasztalnak hívom, de a lényeg megmaradt.

A nyolcvanas években Magyarországon sem az életben, sem a színház világában nem igazán volt realitása a „kerekasztal” ideájának. Mi mégis megpróbáltuk megvalósítani a valódi kreatív együttműködést. Ez annyit tesz, hogy közösen alkotunk, vagyis az alkotói folyamatba mindenki behozza a tapasztalatait, az életét, gondolatait, ötleteit. Nekem akkor hiteles egy mű és benne az előadó, ha átsüt rajta a személyesség, ha azt érzem, hogy amit csinál, az róla is szól, ha nem eljátszik, hanem megidézi, mert akkor a néző is azt érezheti, hogy személyesen őrá van szó.

A központi gondolatot, a témát én hozom, és a végső szót is én mondom ki. Ez nem demokrácia, mégis mindenki megtalálja magát a munkában. Az

én dolgom a szellemi irányítás, és hogy végül a gondolatokat, az ötleteket, az emberi energiákat egységbe rendezzem. Világéletemben – már gyerekként is – a rend, a rendezés, a rendrakás, a dolgok egységbe rendezése érdekelt. Emlékszem, a nagymamám kacatos fiókjában már ötévesen rendszeresen megpróbáltam valami szisztéma alapján rendet csinálni. A rend akoriban még csak csoportosítást jelentett. Volt, hogy színek, máskor nagyság vagy anyag szerint raktam sorba a tárgyakat. Persze a rendbe nem mindig illeszkedett minden. A fiókból néha ki kellett szednem az oda nem illő dolgokat. Egy alkotófolyamat is hasonló módon áll össze, sok minden összegyűlik – képek, hangok, gesztusok, tartalmak, szövegek, de itt is rendet kell tenni. Nagyszerűen kidolgozott képekről, jelenetekről, igazi gyöngyszemekről is kiderülhet, hogy végül nem illeszkednek az egészbe, az előadás egységébe. Ilyenkor szigorúnak kell lennünk magunkkal, és meg kell tőlük válnunk. Minden alkotás egy modell, modellje annak a remélt világrendnek, amit legbelül mindannyian érzünk, ami a világot mozgatja.

– Hogyan született meg a legelső előadás?

– Mikor a Vakokat próbáltuk, még Corpus voltunk, mire befejeztük, már Artus lettünk. A Vakok még nem a társulat életéből építkezett, hanem írott anyagból, Ghelderode-moralitásból. Abból építkeztem, amit M. Kecskés Andrástól és Malgot Istvántól tanultam. Mozgást, képet, fényeket, jeleket, képzőművészeti színházat. Tudtam, mit akarok, és bár teret kapott a kísérletezés, még nem a kerekasztal ideájának a jegyében folyt a munka, inkább az addig tanultak első szintetizálása volt. Az apokaliptuszfa virágainál azonban már mindenki bele tudta tenni magát a folyamatba. Jóformán egy évig folyamatosan csak kísérleteztünk. Annyit tűztünk ki magunk elé, hogy minőségben legyünk együtt, gondolkozzunk, képezzük magunkat, próbáljunk, keressünk számunkra értékes színházi helyzeteket, új utakat, és ne ragadjon magával minket a mindenáron létrehozás vágya, ne feszítsen a bemutató kényszere. Ne egy előre kitűzött célért hajtsunk tűzön-vízen át, hanem a valódi belső motiváció, a közös szellemiség láthatóvá, hallhatóvá – vagyis érzékelhetővé – formálódása vigyen minket előre. Az egyszer majd megszülető előadás tetteinknek ne célja, hanem következménye legyen.

– Hogyan tettél rendet a saját színpadodon? M. Kecskéstől, feltételezem, mozgás alapú színházcsinálást



Schiller Kata felvétele

vittel magaddal. Később erőteljes szerepet kap nálad a tér, de ugyanígy szerepet kap a zene, a tánc, a képzőművészet is. A részek miként értek össze?

– Azt gondolom, már rögtön az elején kirajzolódtak a főbb irányok. A Vakok inkább pantomim vagy mozgásszínházi hagyományokra épült. Hasonló volt azokhoz a munkákhoz, melyeket M. Kecskéstől, Malgot Istvántól, Tomaszevskitől láttam. Meghatározó élmény volt a Maguy Marintól 1984-ben látott „ős” *May b* is, mely formailag és gondolkodásmód tekintetében egyaránt inspirált. Igaz, hogy *Az apokaliptuszfa virágai* klasszikus színpadra készült, de erőteljes térbeni és vizuális gondolkodás jellemezte, s megjelent benne az improvizáció, az akcióművészet, a happening, a Pollock-féle gesztusfestészet és a hétköznapi rítusokkal, a személyes mítoszokkal foglalkozás. Tehát a szó minden értelmében „nyitott” darabról van szó. Igazából rögtön felrobbantottuk mindazt, amit korábban a főleg lélektani ok-okozat viszonyrendszerre épülő, történetmesélő dramaturgiáról gondoltunk. Megszületett egyfajta képi és ritmikai dramaturgia, nem megfejthető történettel, de követhető folyamatokkal. Az első öt évben voltak hullámvázok, visszamentünk olykor a történethez, volt például egy *Kékszakáll*-feldolgozásunk, vagy megcsináltuk Tristan Tzara dadaista darabjának, a *Gázzívnek* egy alaposan elrugaszkodott adaptációját. De később már csak saját darabok készültek az Artusban, egyre több képzőművészettel, performatív akciókkal, később az új média használatával és a nézőkkel interaktív helyzetek beépülésével.

– Az áttörés az 1997–99-es *Noé-trilógiával* történt meg...

– Igen. Előtte, 1996-ban történt, hogy átköltöztünk egy gyárépületbe. Azt megelőzően művelődési házakban, kis színházakban dolgoztunk, ahol a gondolko-

dásmódunk nemigen tudott változni, hisz maga a tér a szokott módon színpadra és nézőtérre különült el. A „művházhelyzet” tarthatatlan volt. Azt mondtam, menjünk valahova, ahol van elég hely, ahol nincs záróra, ahol éjjel-nappal lehet dolgozni, még ha nomádabb körülmények közé kerülünk is. Így akadtunk egy lerobbant gyárépületre (nem a mostanira), s több ezer négyzetméterre. Kipucoltuk, s elkezdtünk dolgozni a következő előadásban. Akkor terek voltak, hogy rögtön képzőművészek is társultak hozzánk. Szobrászok, festők rendezték be műtermeiket. Ekkor vált számomra nyilvánvalóvá, hogy igazán térben, úgymond, közös térben szeretek/tudok gondolkodni. Igen, a *Noé-trilógia* második részében már vándoroltak a nézők az installációk között, jelenlétük részévé, szereplőjévé vált az előadásnak. Itt jelent meg először az a gondolat, mely szerint azzal is feladatunk foglalkozni, hogy a néző *hogyan* néz. Tudniillik nemcsak maga a színházcsinálás, hanem a nézői attitűd is képes konvencionálissá me-revedni. Tehát nekünk nemcsak egy jó előadást kell létrehozunk, hanem segítenünk kell a nézőt, hogy lehetősége legyen azt jól nézni. A játéktérbe bevitt nézők zseblámpákkal világíthatták meg az installációkat, melyek akkor éledtek meg, ha elegen világítottak. Ez az egyébként játékos, interaktív helyzet rögtön azt is tudatosíthatta a nézőkben, hogy a nézés is aktivitás. A nézésnek is van minősége. Azzal, hogy ráirányítja a zseblámpáját – a figyelmét – valamire, már tett valamit. A megmutatkozás és a rálátás egyidejűsége által születik meg az az átszellemült találkozás, ami a katarzis előfeltétele. Ami ha létrejön, az velük, a nézőkkel együtt jön létre. A színház így nem nekik, nem értük van. Sokkal inkább velük együtt születik meg. Ezért fontos, hogy jól nézzenek, jó nézők legyenek.

– Honnan tudjátok, hogy mivel lehet a nézőt olyan állapotba hozni, hogy jó néző lehessen?

– Erre sok eszköz van. A néző térbe emelése, finom és játékos interakciók, az érzékeny figyelem előidézése a ritmus és dinamika segítségével, vagy máskor a megzavarással, a nézői konvenciók szétbombázásával. Meg kell éreznünk, hogyan lát a néző. A nézői szemre hangolódásban természetes nehézség, hogy a próbák alatt sokszor végignézzük ugyanazt a képet, jelenetet. Már nem az első impresszió, amivel dolgozunk. Pedig a néző csak egyszer lát. Az én dolgom, hogy a próbák alatt megszületett képeket még huszonötödjére is úgy tudjam nézni, mintha semmit nem tudnék az egésztől, mintha először látnám, épp úgy, ahogy a néző is látni fogja. A szakmai rutinra támaszkodva persze tudhatnám, hogy valami mikor hat, vagy nem hat, de én a szakmai rutinban nem hiszek. A friss szemben hiszek. Meg kell éreznem, hogy az elképzelt néző vajon mit érzékel. Ez egyrészt intuíció, másrészt tapasztalat kérdése, és különös módon a kettő nem zárja ki egymást.

– Miközben az általad kiindulópontul választott történetek, mítoszok (Káin kalapja, Osiris tudósítások, Dante variációk, Don Quijote mauzóleum, Hermész 13, Szisziüphosz reggelije, Ulysses nappalija...) zöme a nyugati szellemiség áramlatába sorolható, addig az előadások fogalmazásmódján erőteljesen érződik a taoista „úton levés” filozófiája. Hogyan jutottál el Artus királytól a keleti szellemiségig?

– Az az érzésem, hogy mindig ugyanazt csinálom, mindig ugyanazt keresem, csak mindig máshonnan közelítek. Nem témák váltakoznak, s jutok valahonnan valahová, hanem megyek valaminek a közepe felé. Így ha valamely téma fölmerül, azt igyekszem megnézni minden oldalról. Számomra a művészi munka, az alkotófolyamat elsősorban nem a kifejezésről, hanem sokkal inkább a megismerésről szól. A kifejezés, a megosztás csak ezután következik. Egy-egy előadás a megismerés folyamatának bizonyos állomásai, kifejeződései. Ezek a műalkotások. Valójában folyamatos kutatásról van szó, amely próbál egy képzeletbeli közép-pont felé haladni. Tudatos gravitálás történik.

– Vagyis Kakaskakaskakas-effektus? Számtalanszor meg kell festeni ugyanazt, a tökéletességért?

– A Kakaskakaskakas is ezt próbálja megnézni egy másik oldalról. A Hokuszi-történetben az ismétlődésnek és a gyakorlásnak más jellegű a szerepe. Arra hívja fel a figyelmet, hogy nem a végtermék a fontos, hanem a csinálás maga. Nem az elvárásoknak kell megfelelni. Sem a külső, sem a belső elvárásoknak. Ez nem lehet cél. Csak a tudatos irány és az út számít, amin haladva az élet minden pillanatát minőségben megélhetjük. És csak ennek következményeképpen születhet minőségi alkotás.

– Tudsz elégedett lenni?

– Igen, persze, nem... Az előadásaimmal sosem. Ugyanakkor nagyon tudok örülni annak, amikor látom, hogy működik. Egyébként meg persze, elégedett tudok lenni. Van egy nagyon fontos és megfogadandó taoista erény, melyet úgy hívnak, hogy „ok nélküli elégedettség”. Érdemes gyakorolni. Az ilyen elentmondásokban rejlik valami, aminek a megértése a

helyes irányba fordítja a gondolkodást és a tetteket.

– Milyen pozíciót foglal el véleményed szerint a hazai színházi világban az Artus?

– A kakukktójás pozíciójában van. Nem látom a helyünket a színházi életben, de ez sosem zavart, és nem is érdekelt. Azt se állítom, hogy színház, amit csinálunk. Metafizikai kérdésekkel foglalkozunk jóformán szavak nélkül. Analógiákat teszünk a nézők elé. Meglepetésre (vagy sem) egyre több embert megérint az a nyelvezet, amit használunk. A jövőn nem gondolkodom. A jelent kell minőségivé tenni, a jövő pedig abból fog következni.

– Meddig finomítható a néző érzékelése, figyelme? A Sutrát kezdő „hátrálás”, a nézők magatok után csalogatása kocsidudákkal fölfogható egyszerű színházi gesztusnak is, de ha a darab elejétől a végéig (vagy a végétől az elejéig) odaadóan figyelem az eseményeket, képeket, kirajzolódik bennem egyetlen tömör kép. Ez minden előadásotok jellemző vonása. Hokuszi sokévnnyi gyakorlás után ugyan, de képes néhány egyszerű vonallal megragadni a kakast. A vonalak – az ábrázolásmód – még további egyszerűsítése, tömörítése vajon nem veszélyezteti az érzékelhetőséget? Fölfejtethető marad a néző számára?

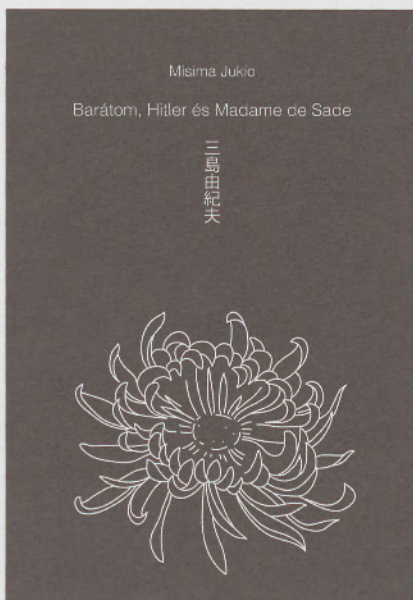
– Nekem úgy tűnik, mintha épp csak elindultunk volna a nézés, a kommunikáció, a lényeglátás érzékenyítésének az útján. Az absztrakciós készség a gondolkodás magasiskolája. Nyitogatjuk az ajtókat, ahonnan újabb ajtók, terek és világok nyílnak. Ezekben a világokban már nem a gondolati megértést kell erőltetni, hanem az érzékelés és tudatosság egységét létrehozni. Ha ez sikerül, az óriási élmény és tapasztalat. A néző is fejlődik, már az előadás alatt is változik. Meggyőződésem, hogy az emberben hihetetlen mélység és lehetőség van. Egyelőre még éppen csak megkapirgáltuk a felszínt.

– Van célod alkotóként, tanárként?

– Csak paradoxonnal tudok válaszolni. Az egyik céloom, hogy ne legyen többé szükségem célokra, hogy folyamatosan a pillanatnyi jelenlét minőségének a megragadása váljon fontossá. A célokkal az a baj, hogy a jövőben élnek, amihez a jelen csak asszisztál. A cél egy ideig lehet szükséges mankó, mely által fontosnak, értékesnek, hitelesnek gondolhatom a jelene-met. Csakhogy amint célba érek, újabb célokat kell kijelölnöm. A cél fogalmát inkább fölcserélném az irány fogalmával. Az irány nem jelöli ki a véget, ami úgyis csak látszatvég, hanem a tudatosságra teszi a hangsúlyt, vagyis tudom, merre megyek, de nem tudom, hova fogok megérkezni. Ez így elég életszerű.

Próbálok elérni, hogy akikkel dolgozom, akiket tanítok, akik jegyet váltanak az előadásainkra, azoknak a látása tudatos legyen. Ez nem jelent mást, mint hogy legyenek tisztában azzal, hogy éppen mit csinálnak, adott esetben: néznek és látnak. Annak, aki valóban néz, nincs szüksége további gondolatokra, amelyek a jövőbe menekítenék, annak pontosan ott van a figyelme, ahol ő fizikailag jelen van. S ha ő mindezzel tisztában van, akkor érezheti, hogy ő önmaga. Hogy nem egy szerepet játszik, hanem egyszerűen önmagává válhatott. Ennél nagyobb ajándék nincs, mint mikor valaki megtapasztalhatja önazonosságát.

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE: SZOBOSZLAI ANNAMÁRIA



Koósz István

A világ teljessége

Hírhedten híres író Misima Jukio. 1970 novemberének végén tele volt a világsajtó színpadra kíváncsozó halálával. Így ismeri mindenki: az író, aki harakirit követett el. Bár halála levezethető életéből és műveiből, ez a színpadias, erőteljes gesztus rátelepedett egész írói életművére, mindent a végki-fejletből próbálnak magyarázni, még akkor is ez a viszonyítási pont, amikor a művek maguk jobban szolgálnak a tisztább képet. Igazán sokrétű életet élt, amit átszóttek a különböző szerepek, maszkok, a világ teljességét életében és műveiben is átélni törekedett. Ahogy az ilyen bonyolult életművet alkotó írók esetében megszokott, halála után életének egy-egy aspektusa különböző kultuszok tárgya lett, mintegy darabjaira esett szét az, amit életében személyisége összetartott. Mintha ő maga is egy kozmikus nő-dráma szereplőjeként vándorolna életében, egyre újabb maszkokat felöltve persze ez abban a sintoista-buddhista környezetben, ahol szubsztanciális és materiális lényeg nagyon furcsa viszonyban van, ott ez még a XX. században sem meglepő: Misima, a jobbolda-

li nacionalista, Misima, a japán hagyományok ápolója, Misima, az őrült, Misima, a színész, sőt a ripacs, Misima, a családapa, hogy ne mondjam: a nyárspolgár, Misima, a testépítő, Misima, a harcos, Misima, a homoszexuális, Misima, a japán irodalom fenegyereke stb. A kultuszhívők ráadásul csak a saját meggyőződésüknek megfelelő ikont látják, és a személyiség általuk idegennek vagy szégyellni valónak vélt aspektusát negligálni igyekeznek. Bár kétségtelenül vannak Misima életében olyan momentumok, amelyek miatt nehéz őszintén rokonszenvezni vele, de művei megkerülhetetlenek nemcsak a japán, de a XX. századi egyetemes irodalom történetében is. (Jellemző, hogy ő az egyetlen japán író, akiről magyarul önálló monográfia jelent meg – Henry Scott Stokes: *Misima Jukio élete és halála*. Szenzár, 2006.)

Művei szintén ezt a sokszínűséget képviselik mind műfaji, mind tematikai, mind esztétikai-filozófiai tekintetben; ha csak drámáit nézzük, ír modern nót, kabukit, modern kjógent (nő-előadások szünetében előadott humoros jelenet), singekit (modern európai stílusú dráma), kipróbálta az összes hagyományos japán vagy európai műfajt. Hol pszichoanalitikusan mély, máshol költőien metaforikus, van, hogy zordan kíméletlen. Ezért is fontos, hogy a Napkút Kiadó kiadta Misima Jukio drámáinak válogatott kötetét, Jámbor Józsefnek, a debreceni Csokonai Nemzeti Színház színész-rendezőjének, Misima egyik legjobb magyarországi ismerőjének válogatásában. Az író a magyar olvasó eddig inkább prózai műveiből ismerte (megjelent négy regénye: *Egy maszk vallomása*. Nagyvilág, 1993; *Az Aranytemplom*. Európa, 1989; *Hullámok sűrűjében*. Magyar Könyvklub, 2001; *Véres naplemente*. Konkrét Könyvkiadó, 2007; sőt, egy esszéje is: *Bevezetés a Hagakure szellemiségébe*. Szenzár, 2006); a drámái közül csak a *Madame de Sade* volt ismertebb, de most betekintést kaphatunk a szerteágazó drámai életműbe is. A kötet bő válogatást ad, tartalmaz tíz modern nő-drámát, két klasszikus nyelven írt kabukit, egy kabukiszzerű krimiátiratot, négy singeki-drámát, egy modern kjógent és két egyfelvonásost.

Látható, milyen mélyen ismeri Japán színházi hagyományait – persze ez a japán írók-költők évszázadokon átnyúló tradíciója –, és nem véletlen a nő-dráma hangsúlyos szerepe életművében. Illik hozzá ez a műfaj. A japán irodalmárok, értelmiségiek alapvető problémája már a Meidzsi-reform (Japán nyugati típusú modernizálása) óta a japán társadalom hagyományainak feladása és megőrzése, tulajdonképpen a két kultúra közötti őrlődés, a se ide, se oda tartozás lélekölő hatásának bemutatása. Misima Jukio is ilyen köztes létben érezhette önmagát; ahogy egy szereplője mondja: „Maguk egyszerűen csak rossz korba születtek [...] Valamelyik hősiesebb időbe kellett volna.” Márpedig a nőban a köztes létben létező szereplők alapvetően meghatározzák a játék folyását. A nő a szenvedésről szól, mélyen parázsló szenvedélyekről, régi bűnökről, lét és nemlét között bolyongó szellemekről, akik szeretnék lezárni bolyongásukat. Misima saját kora viszonyaira hangszerelt drámáinak szereplői is hasonlóként élnek át. Az sem véletlen, hogy annyira fontos szerepet játszik nála az álom (az említett krimiátiratban Akecsi Kogoro felügyelő is milyen bensőséges viszonyban van az álommal), az utazás, az imaginárius – ezek eltávolítják a valóságból a személyeket egy másik világba, ahol azonban olyan dolgokat lehet megtapasztalni, amit a valóságban nem. Ahogy a nőban a szereplők kicsit mindig máshogy, de egy nagyon aprólékosan kidolgozott színpadi jelenléttel a szerepnek megfelelő archetípusokat formálnak meg, azok lényegét bemutatva, Misima is gyakran, más műfajú drámáiban is szereti egy-egy filozófiai-pszichológiai-esztétikai eszme esszenciális megtestesüléseként láttatni a szereplőt. A *Madame de Sade*-hoz írott jegyzetében mondja: „Kötelességemnek éreztem, hogy végképp mellőzzem a megszokott, közönséges színpadi hatásokat, és kifejezetten a párbeszédre korlátozzam a cselekményt; az eszmék összeközöséséből kellett kialakulnia a drámának [...]” Éppen ezért Misimát nem könnyű színpadra állítani: mivel a színészeknek nem összetett, bonyolult lélektani érzelmeket kell megjeleníteniük, hanem valamiféle filozófiai gondolat kvintesszenciáját, ha ez nem sikerül, üres szócsövekké vagy papírmasé figurákká válhatnak. Ráadásul a nőban a szereplők apró-

lékosan kidolgozva, minden egyes mozdulatnak jelentőséget tulajdonítva jelennek meg, európai szemnek talán lassan, vontatottan, de csak azért, hogy kiteljesítsék a júgen esztétikai elvét, a nézővel segítsenek megsejtenni a világ rejtett, teljes igazságát. Minden nő-dráma erre törekszik, és Misima is kétségtelenül hisz abban, hogy műveiben az egész világ számára fontos kérdéseket vet fel, és az ő feladata a világ megváltoztatása. Darabjaitól – ritka kivételtől eltekintve – ne várjunk színes, változatos cselekményt, bennük a szó, az eszme, az esztétika, a morál uralkodik. Ahogy Koltai Tamás érzékletesen írta a *Sade márkiné* budapesti kamaraszínházbeli előadásáról: „[...] az indulatok ritkán szivárognak felszínre, épp csak átverzik a hófehér gyolcsot, amellyel a szereplők takargatják sérüléseiket.” (Koltai Tamás: *Négy kritikus év*. Meszprint, 1994, 121–122.)

A hűség megélése, árulás és ragaszkodás bonyolult viszonyának több nézőpontból való bemutatása gyakori témája műveinek, hiszen a japán társadalmat évszázadok óta bonyolult függőségi rendszerek szőtték át, amelyeknek modern kori megmaradása, elenyészése, átalakulása erősen foglalkoztatta. Leghíresebb műve, a *Madame de Sade* a hűség kérdésének komplex körüljárása, de a kötet másik címadó drámája, a *Barátom, Hitler* is csak a felszínen szól a politikai machinációkról, Hitler leszámolásáról régi barátaival, igazából az is a hűség kérdésének egy más oldalról való bemutatása. (Iker-drámák, azért is, mert az egyikben csupa nő, a másikban csupa férfi szerepel.)

Hasonlóan fontos szerepe van műveiben a szépség esztétikai kategóriájának, melyet – tipikusan japán módon – nem kiteljesedésében, hanem elmúlásában, elenyészésében és a fölötte érzett szomorúságban vél megvalósulni (*mono no aware*). Hajlamos vagyok a szeppekut is ennek az esztétikának a beteljesedéseként látni (magához a szeppekut aktusához is kötődik egy magasztos aspektus, ahol a morális megtisztulás és esztétikai szépség eggyé olvad) – mint egyszerűen

csak a kora japán társadalmával szembeni ellenérzéseinek kifejeződését vagy valamilyen örült, első pillantásra láthatóan bukásra ítélt hatalomátvételi kísérlet végső felvonását.

A kötet fordítói – Bartók András, Benkő Krisztián, Bodnár Péter, Cseh Dávid, Hanák János, Jámbor József, Murányi Dorottya, Pápai-Vonderviszt Anna, Pinczés István, Szilágyi Andrea, Vihar Judit – remek munkát végeztek. A Misima drámai életművében való eligazodást Vihar Judit előszava, Jámbor Józsefnek az író színházi univerzumáról és Cseh Dávidnak a nő-drámáról írt tanulmánya segíti. A függelékben az összes Misima-dráma szinopszist (szerepek és cselekményvázlat) olvashatjuk magyar és angol nyelven. A kötet megjelentetéséért gratuláció illeti a Napkút Kiadót, sajtóhiba elvéve akad benne, kiállítás is illik Misimához.

Vihar Judit az előszó végén annak a reményének ad kifejezést, hogy a drámák a magyar színpadokon is minél többször megjelenve gazdagíthatnák a magyar színházkultúrát. Én ebben nem hiszek (bár ne lenne igazam!), főleg ha arra gondolok, hogy a kötet is szinte lopva jelent meg, és a drámák inkább kritikai, mint közönségsikerre számíthatnak. (Egy kivétel van, az említett krimiátirat – melleleg az eredeti mű alkotóját, Edogava Rampot [1894–1965], a japán klasszikus detektívtörténet megteremtőjét sem lenne haszontalan a magyar olvasókkal megismertetni –, mert cselekménye tobzódik a furfangos, átöltözős, színváltozásos, megtévesztéses, sok helyszínű, néha horrorisztikus elemekben. Igaz, hogy az első felvonás dramaturgiai beavatkozást igényel, mert a vége nem elég relevatív.)

A kötet olvasója talán egyet fog velem érteni abban, hogy Misima Jukio igazán megérdemli, hogy ne halála, hanem a művei által legyen híres, azzal, amit életében alkotott.

Misima Jukio: *Barátom, Hitler és Madame de Sade*. Budapest, Napkút Kiadó, 2014, 627 p.

www.szin haz.net

FEKETE GYULA:

Egy anya története

június 12.

BARTÓK BÉLA:

A fából faragott királyfi

június 13.

GIUSEPPE VERDI:

A trubadúr

június 19.

FRANCIS
POULENC:

Az emberi hang

június 21.

MISKOLC

2015

június 12–21.

www.operafesztival.hu

BARTÓK BÉLA:

A kékszakállú herceg vára

június 13.

GIACOMO
PUCCINI:

Turandot

június 14.

SZERGEJ
PROKOFJEV:

A tüzes angyal

június 20.

GIROLAMO
DERACO:

Facebooking

június 21.

Virtuózok Gálaest

június 21.

Jegyek kaphatók
a Miskolci Nemzeti Színház
jegypénztárában,
a www.operafesztival.hu oldalon,
az Interticket országos
JEGYPONT hálózatában,
és a **JEGY•HU** oldalon



BARTÓK PLUSZ

OPERA FESZTIVAL

OPERA

MAGYAR ÁLLAMI OPERAHÁZ
HUNGARIAN STATE OPERA



Antonio Vivaldi **Farnace**

Opera három felvonásban, két részben, olasz nyelven,
magyar és angol felirattal

Rendező ▶ **Anger Ferenc**
Díszlettervező ▶ **Szendrényi Éva**
Jelmeztervező ▶ **Zöldy Z. Gergely**
Karnagy ▶ **Strausz Kálmán**
Koreográfus ▶ **Venekei Marianna**
Dramaturg ▶ **Kenesey Judit**

Karmester ▶ **Németh Pál**

Bemutató ▶ 2015. június 12., Operaház
További előadások ▶ 2015. június 14., 18., 20.