SZÍNHÁZ

KIADJA A SZÍNHÁZ ALAPÍTVÁNY

2016 • december

XLIX. évfolyam, 12. szám, megjelenik havonta.
HU–ISSN 0039–8136

Szerkesztőség: Boros Kinga, Herczog Noémi, Králl Csaba, Rádai Andrea (www.szinhaz.net), Tompa Andrea (főszerkesztő), Váradi Nóra (szerkesztőségi titkár). Nyomdai előkészítés: Kiss Tibor Noé. Olvasószerkesztő: Molnár Zsófia. Borítóterv: Miron-Vilidár Vivien. Felelős kiadó: Tompa Andrea.

Koltai Tamás

ÖTVENHAT

2 Urfi Péter: Csak gondolkodni ne kelljen
56-os előadások a 60. évfordulón

5 Péter Petra – Sólyom Péter: Az eltapsolt forradalom
Évfordulós táncelőadások

8 Schuller Gabriella: Jeanne d'Arc a Soroksári úton
Szilágyi Andor: Tóth Ilonka – Nemzeti Színház

11 Adorjáni Panna: Forradalom, máshol?
Mihály Tamás – Horváth Péter – Pintér Tamás: 56 csepp vér – Vörösmarty Színház, Székesfehérvár; Magyar Állami Operaház, Budapest

12 Pethő Tibor: Szépségflastrom
Kocsák Tibor – Miklós Tibor: Lady Budapest – Budapesti Operettszínház

14 Herczog Noémi: 1956 a Kádár-korszak színikritikájában: az utolsó tabu
Tépelődések egy Ádám Ottó Dantonjáról született kritika kapcsán

18 Ugrai István: Minden szerepben
Állami ünnepség október 23-án

20 Mélyi József: Bors Máté mosolya
Október 23. mint állami ünnep

INTERJÚ

22 A határok feszegetése nélkül nincs értelme a színházcsinálásnak
Magács Lászlóval, az Átrium vezetőjével beszélgetett Hamvay Péter

KRITIKA

25 Kovács Natália: Játék a színházban
Iván, a rettenet – Radnóti Színház

27 Karsai György: …és az élet megy tovább
Molière: A nők iskolája, Katona József Színház. A cikk végén kommentlánc Schuller Gabriellával

30 Fuchs Lívia: Koncert/Színház
A Forte Társulat Bartók-estje. Többhangú kritika Rényi András kommentárjával

34 Antal Klaudia: Amikor egy ember tüsszent
Szálinger Balázs: A csillagszemű juhász – Budapest Bábszínház

36 Kolozsi László: Eltűnt aranymezők
Bánk bán ősváltozat Szegeden

38 Várkonyi Eszter: Tamási Áron POST-IT
Zongota – Tamási Áron Színház, Sepsiszentgyörgy

40 Zappe László: Kísérlet – in vivo
A Hamlet Egerben

42 Köllő Kata: „Mit nevezel életnek?"
Olbrin Joachim csodálatos utazása – Marosvásárhelyi Nemzeti Színház Tompa Miklós Társulata

44 Miklós Melánia: Nyelv, hagyomány, mese
A Pentheszileia Program – Vígszínház

BÚCSÚ

47 Nánay István: Egy kézműves kritikus halálára
Gerold László 1940–2016

Címlapon Znamenák István az Örkény Színház stúdiószínpadának *Emlékezés a régi szép időkre* című előadásából (Polgár Csaba rendezése). Fotó: Gordon Eszter. Hátsó borító: Forte Társulat: *Concerto*. Fotó: Pályi Zsófia. Belső borítók: Radnóti Színház: *Iván, a rettenet* (ifj. Vidnyánszky Attila rendezése). Fotó: Dömölky Dániel. Budapest Bábszínház: *A csillagszemű juhász* (Markó Róbert e.h. rendezése). Fotó: Éder Vera.

IMEDIA

OBSERVER

Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Zrt. Postacím: 1900 Budapest. Előfizetésben megrendelhető az ország bármely postáján, a hírlapot kézbesítőknél, www.posta.hu WEBSHOP-ban (https://eshop.posta.hu/storefront/), e-mailen a hirlapelofizetes@posta.hu címen, telefonon a 06-1-767-8262 számon, levélben a MP Zrt. 1900 Budapest címen. Külföldre és külföldön előfizethető a Magyar Posta Zrt.-nél: www.posta.hu WEBSHOP-ban (https://eshop.posta.hu/storefront/), 1900 Budapest, 06-1-767-8262, hirlapelofizetes@posta.hu

URFI PÉTER

CSAK GONDOLKODNI NE KELLJEN

56-os előadások a 60. évfordulón

Szamosi Zsófi és Maléter Pálné a Pali című előadásre készülve. Fotó: Szarka Zoltán

A forradalom hatvanadik évfordulóján tovább szűkült a hivatalos történelmi tudat, pedig korábban se a tágasságáról volt híres. Az első demokratikus kormány feje, a ráadásul történész Antall József azt a durván egyszerűsítő elképzelést emelte központi narratívává, hogy 1956 „elszigetelt esemény, egy fényvillanás a sötétség birodalmában, aminek tulajdonképpen csak mítosza kell, hogy legyen" (idézi Rainer M. János). A magyar politikusok később is hajlamosak voltak elfogadni ezt a kényelmes értelmezést, de hamar rájöttek, hogy ennyi felejtés nem elég. Hanem az lesz a legjobb, ha 1956-ról még ebben a formában sem nagyon beszélnek, hiszen a bonyolultsága zavarba ejtő, sőt veszélyes. Még az olyan egyszerű tények is, hogy a hősök és a bűnösök között egyaránt sok volt a kommunista – az ilyen mondatok láttán hasonló sebességgel pirult el és fogta menekülőre a Kádár-nosztalgiát is kiszolgáló szocialista utódpárt, mint az ideológiáját és legitimációját a kommunizmus démonizálására építő jobboldal. A tudatmódosítás következő fázisát jelentette, amikor a 2011-es új alaptörvény Nemzeti Hitvallása kimondta, hogy 1944 és 1990 között megszűnt az ország önrendelkezése. Amivel nemcsak az október 23-át körülvevő „sötétség birodalmát", hanem magát 56-ot is kimetszették a történelem szövetéből. Az újabb lépés, a 2016-os emlékév szimbolikus gesztusa a „pesti srác" reflektorfénybe állítása és minden más homályban hagyása volt. A tovább már alig szűkíthető hivatalos tudat látókörébe csak a fegyverrel harcoló, a szabadságharcban vagy a koncepciós perekben életét vesztő hős retusált fotója fér bele.

Ez az írás abból indul ki, hogy az alábbi előadások legfontosabb kontextusa az 56-ról való mai közbeszéd, amelyet a politika határoz meg. Ahogy az intézményi hátteret is: az

itt szereplő produkciók többségét támogatta a központi Emlékbizottság. Ami egyben azt is jelenti, hogy kifizetődő volt 56-os előadással előrukkolni, hiszen pluszforrást lehetett vele szerezni. Amivel amúgy nincs semmi baj, ellenkezőleg: az Emlékbizottság kifogyhatatlannak tűnő büdzséje arra sarkallhatta a színházakat, hogy foglalkozzanak 56-tal, aminek csak örülni lehet.

Az 56-os forradalom ingerlően gazdag színházi alapanyag, legalább három okból. Egyrészt a jelenkori történelem egyik legjobban feltárt eseménysorozatáról beszélünk: a világtörténelmi kontextustól a magyar identitásvitákban és belpolitikai harcokban betöltött szerepén keresztül a szociológiai háttérig számos kutatás áll rendelkezésünkre. Az olyan, kifejezetten színpadra kívánkozó résztémákról nem is beszélve, mint 56 színpadi eseményei vagy a forradalom résztvevőinek személyes élettörténetei (csak Eörsi László történész mintegy 1500 felkelő-életrajzot tett közzé). Másrészt az események és az élettörténetek drámai természetéből kifolyólag: 1956 epicentrumában néhány nap történései állnak, de a szereplők elő- és utóélete is személyes tragédiákkal, meghasonlásokkal, vívódásokkal és nagy horderejű döntésekkel van tele. Harmadrészt a nyilvánvaló aktualitása miatt, amit nem csupán a közvetlenül 56-ról szóló politikai és sajtóviták adnak, hanem a magyar társadalom kurrens problémái és dilemmái is. Olyanok, amelyeknek látszólag semmi közük hozzá, mégis segíthetnek megérteni 56-ot – és viszont. Gondoljunk csak az emigrációra és a menekültkérdésre, az értelmiség szerepéről vagy a sajtószabadságról folytatott vitákra, vagy éppen a jelenlegi kormány politikájának centrumában álló nemzeti függetlenség eszméjére – ezek mind olyan égető problémák, amelyekkel az 1956-ról szóló előadások számolhatnak, sőt nehéz is kikerülniük őket.

A fentiek értelmében a 60. évfordulót hatalmas lehetőségnek tekintem, amellyel a magyar színházak nem igazán éltek. Az évforduló hónapjában (egészen pontosan október 4. és november 4. között) 9 új bemutatót és 1 újrajátszott tavalyi darabot néztem meg, ami a fontosabb előadásoknak legalábbis a döntő többsége. Kár, hogy nem nagyobb a kínálat ennél, és az is, hogy ezeknek a fele kamaraelőadás, pár tucat fős közönségek előtt, két másik pedig egyszeri produkciónak tűnik. Vagyis mindössze három előadás került nagyszínpadi repertoárra, ami még akkor is bántóan kevés, ha hozzávesszük az itt nem tárgyalandó *Lady Budapest* című musicalt. A megtekintett bemutatók egyik legfontosabb tanulsága volt, hogy alig akadt köztük olyan, amelyik hangsúlyos saját értelmezéssel állt volna elő. Nem született jelentős új dráma (tíz évvel ezelőtt legalább kettő igen, a *Kazamaták* és az *56/06*), de ennél fontosabb, hogy jelentős előadás sem.

A dokumentum nem hazudik

Ebből a szempontból szembeötlő, hogy a tíz előadás fele dokumentumszínház vagy majdnem az. Ezt a műfajt a kortárs színház egyik legfontosabb és legszimpatikusabb részének tartom, és a most látott öt előadás is alapvetően sikerültnek mondható. Nem önmagukban ezekkel van a baj, hanem hogy a túlsúlyuk megmutatja, mennyire nehezen kezd saját narratíva alkotásába a magyar színház.

A PanoDráma persze mi mást csinálna, mint dokumentumszínházat. A kis független társulat a Katona József Színházzal koprodukcióban három előadást vállalt – jó eséllyel többet, mint egész országrészek minden színháza. A Sufniban Maléter Pálné Gyenes Judith visszaemlékezéseit mondja el Szamosi Zsófia (rendező: Lengyel Anna). A *Pali* valójában nem a honvédelmi miniszterről szól, hanem a férjről és a feleségről. Gyenes mondataiból megismerjük a forradalom hétköznapjait és ellentmondásait, meglátjuk a hősökben az embert, és megérthetjük, hogyan jöttek rá ők maguk, szépen lassan, mi történik körülöttük és általuk. Szamosi nagyszerű alakítása látványos váltások és modorosságok nélkül is egyszerre hozza közel hozzánk a szerelmes fiatal nőt és az idős özvegyet. A háttérben látható vetítések, a Gyenes kezéről készült, lassítva mutatott felvételek erős atmoszférát teremtenek. Kis szünet után, ugyanazon az október 23-i estén játszották a PanoDráma hétköznapi hősöket bemutató sorozatának korábbi darabját, a *Keserű boldogság*ot (rendező: Ördög Tamás). A Csalog Zsolt interjúkötetének egyik beszélgetése alapján készült felolvasószínház talán túlságosan is eszköztelen, Kari Györgyi pedig olyan távolságtartó, hogy az néha már dekoncentráltságnak tűnik. Végül azonban pont ez a visszafogottság teszi lehetővé a hosszú, aprólékos szöveg átélését. Az amerikai nagykövetségen dolgozó Jancsó Lívia elbeszélésének egyedi nézőpontjából különösen izgalmas, ahogy vonulnak el a forradalom napjai és fontos szereplői (Mindszenty és a nagykövetek). Legalább ennyire érdekes Jancsó utóélete: a kitelepítés, a munkakeresés lehetetlensége, az emigráció – ez is 56 történetéhez tartozik, figyelmeztet az előadás. Az *Exodus*t november 4-e alkalmából mutatták be a Katona nagyszínpadán. Egy ideális Magyarországon valahogy így nézne ki egy ünnepi gálaműsor: a nemzet nagy színészei és tehetséges fiatalabb pályatársaik emelkedett hangulatban tartanak felolvasást egy magyar sorstragédiáról, 200 ezer ember kivándorlásáról, miközben egyértelműen a máról beszélnek. Az est szövegét – idézem a színlapot – a PanoDráma alkotócsapata állította össze az 56-os Intézet hatalmas oral history archívumának hatvan releváns mélyinterjújából, korabeli újságcikkekből és egyéb forrásokból, valamint az általuk készített eredeti interjúkból (színpadra állította: Lengyel Anna). Ugyanez a színlap felkínálja az aktuális olvasatot, de ettől a néző amúgy sem tudna eltekinteni. A szovjet invázió napján tartott előadás szép gesztusa, hogy a kivándorlást, a magyar menekültek sorsát mutatja fel. A PanoDráma a műfaj sajátosságai miatt nem alkothatott új történetet és saját értelmezést, de szövegválasztásaival, a hétköznapi (női) hősök és az emigránsok bemutatásával mégis ők reagáltak a legtudatosabban az emlékévre.

A mezőny legszerethetőbb játékosa azonban Eörsi István, akivel az Örkény stúdiószínpadának előterében találkozunk, és már ő vezet be a nézőtérre. Az *Emlékezés a régi szép időkre* a börtönévek krónikája, és Polgár Csaba rendezése, valamint Znamenák István játéka méltó társa Eörsi lucidus szövegének (az író emlékiratai mellett egyéb írásait és interjúrészleteit is felhasználták). A heroikus tettek és az esendőség, a harsány humor és a kikerülhetetlen katarzis egymást feltételezik itt. A hithű kommunistából a rendszer áldozatává váló író története pont az a fajta narratíva, ami semmilyen politikai kánonba nem tudhatott belepasszolni. Ugyanez igaz Angyal Istvánra, aki megjárta Auschwitzot, kommunistaként küzdött októberben, majd 56-os tettei miatt kivégezték – Eörsi egyik nagy hőse éppen ő, a tőle olyannyira különböző barát, aki az életében együtt mutatta fel a XX. század magyar traumáit. Míg Eörsihez pont közvetlensége és hétköznapisága, addig Angyalhoz éppen rendkívülisége miatt lehet kapcsolódni. Znamenák bevonja a közönséget, ropikat oszt nekünk,

az egyik néző felolvassa egy párbeszéd másik felét, a színész pedig mutogat, mi merre történt, és hogy ahol most a Ritz van, a Deák tér túloldalán, ott régen… Együtt vagyunk benne ebben, üzeni minden mozdulata.

Szintén dokumentumokból dolgozik a *Kádár utolsó beszéde*, amelyet különleges helyen, az Operaház nézőtere alatti trapézpincében játszanak, 56 néző előtt. Nem lehet említés nélkül hagyni, hogy a színlapról otromba módon lehagyták Kornis Mihály nevét, és helyette a rendező, Novák Tamás szerepel szerzőként. Pedig az előadás nyilvánvalóan az író húsz évvel ezelőtti drámájára épül, hiszen Kornis látta meg az 1989. április 12-i MSZMP KB ülésen elhangzott felszólalásban a királydrámát. Kádár alig szerkesztett szavai mellett a Rajk-per vallatási jegyzőkönyvének részletei és Nagy Imre vallomása is hatásos alapanyag, a hozzátoldások, átkötések, kiszólások viszont szinte mind erőltetettek, hiteltelenek, több rendezői megoldás pedig olcsó, modoros. Kádár mellett (akit Kőrösi András alakít emlékezetesen) a színpadon is megjelenik annak két démona: Rajk László szenvedő emberként, Nagy Imre viszont hajlíthatatlan mártírként. És az előadás minden hibája ellenére ennek van szimbolikus ereje. Annak, hogy 2016-ban, amikor a kommunista Nagy Imre eltűnni látszik az évfordulós megemlékezésekből, az Operaház pincéjében, éjjel 11-kor, mint valami titkos találkozón, igazságot szolgáltat neki a színház.

A színház viszont igen

Igazságot szolgáltat a Nemzeti Színház is: Tóth Ilonából nem egyszerűen hőst, hanem egyenesen „női Krisztust" kreál. Ez az alcíme Szilágyi Andor drámájának, amelyet saját meg nem valósult forgatókönyvéből írt. A *Tóth Ilonka* bemutatója előtt Vidnyánszky Attila rendező és a színlap is nyilvánvalóvá tette, hogy az 56-os tevékenysége miatt halálra ítélt medika peréről szóló történészi vitát eldöntöttnek tekintik, és tényként kezelik, hogy minden alapot nélkülöző koncepciós eljárásról volt szó. Ha a fentiekben azt hiányoltam, hogy nincsen saját vízió és narratíva, hát itt van. Más kérdés, hogy milyen színvonalú.

Amit látunk, azt szimfonikus színháznak nevezem: a hatalmas színpadon, megkapó díszlet előtt egyszerre több esemény zajlik: éneklés, vetítés, egymástól független színpadi mozgások és különböző idősíkokban, akár egyszerre elhangzó párbeszédek adják ki az összhangzatot. Ez a néha zavaros, de invenciózus forma kiválóan alkalmas lehetne különböző nézőpontok ütköztetésére, de itt csak egy nézőpont lehetséges. A színészek fő hatáskeltő eszköze a kiabálás, de maga az egész előadás is kiabál, harsogja az igazságát. Rajzfilmekbe való karakterek, a csúf gonoszok és a tisztalelkű jók rágják szájba nekünk, egy narrátor pedig direktbe is részletesen elmondja, hogy értsük már meg végre: Tóth Ilonkát, az ártatlan gyermeket a szörnyeteg kommunisták megölték. Mindent kétszer mondanak: ennek már-már paródiaszerű példája, hogy bár jól látjuk a két szemünkkel, hogy a bíróságon a többiekkel ellentétben csak „a szovjet elvtársak" nem állnak fel, ezt a bíró szépen tagoltan közli is velünk. Aztán pár perc múlva még egyszer.

A giccsbe hajló zárlat után van még egy ráadás: az idősebb színészek közül öten elmesélik saját 56-os történetüket. Az ötlet bátor, és szép gesztus lehetett volna belőle, ha két fiatal színész aláfestő dúdolása és gitározása nem teremtene tábortűzi hangulatot, és ha nem az derülne ki már megint mindegyik történetből, hogy mi makulátlan hősök és áldozatok voltunk.

A Nemzeti színpadán se felejtik el megemlíteni, hogy Rákosi vezetékneve valójában Rosenfeld volt ám, de a zsidók felelősségének kérdését a téma szakértőjének nevezhető Újszínház ennél részletesebben tárgyalta. Nem akarok igazságtalan lenni: nem ez állt a *Milady '56* című felolvasó-előadás középpontjában, de több szereplő is kitért rá, hogy bár a zsidók is szenvedtek a világháborúban, azért vannak itt gyanús dolgok. Az egyik ávós például Izraelnek hálás, amiért kirobbantotta a szuezi válságot, és ezzel elterelte a figyelmet a magyar forradalomról (valójában nem Izrael idézte elő a válságot, és erősen vitatható, hogy emiatt nem segítettek a nyugati hatalmak), mások pedig arra utalgatnak, hogy a zsidóknak valahogy könnyebb volt emigrálniuk, és amúgy is mindenféle előjogaik voltak a szovjet blokkban. De a zsidók bűnösségéről nem tesz egyértelmű állításokat Lajta Erikának a színház pályázatán győztes darabja, ahogy szinte semmi másról sem. Néhány összetettebb karakter ellenére a szöveg jobbára megmarad egymásra hányt közhelyek kis kupacának, amelyhez jól passzol az iskolai színjátszó csoportokat idéző rendezés és színészi játék.

Csak hang és fény

Míg az előbbi kettő látványosan közölni akart valamit 56-ról, addig Gergye Krisztán és Szikora János rendezése ezt látványosan kerüli. A Gergye által koreografált és rendezett *Egy ünnepi színjáték – …'56–'16* már a vállalkozás eredetiségével és összművészeti jellegével (az alkotók: Zombola Péter zeneszerző, Pályi András író, Vojnich Erzsébet képzőművész, Dömölky Dániel fotográfus, Udeme Etentuk – AR technológia) kivívja rokonszenvüket, amely az este folyamán szépen lassan párolog el. A forradalom tárgyi kellékei megjelennek ugyan (tankok Vojnich képein, egyenruhák), de az előadás nem 56-ról szól, már csak azért sem, mert felismerhető karakterek vagy történetek nincsenek. Az operaáriák és kortárs koreográfiák leginkább a hatalomról, a különféle – politikai, fizikai, szerelmi – elnyomásokról gondolkodtathatnak el, de valószínűleg nem mindenkit: a közönség értetlenkedése szinte tapintható.

Gergyéék progresszív esztétikájának fénylő ellenpontja a székesfehérvári *56 csepp vér*. Hagyjuk is, hogy a dalszövegekben lánctalpakkal tiporják el a prozódiát, hogy az amúgy is inkoherens sztoriba milyen fölösleges epizódokat illesztett a rendezés, vagy hogy milyen elrajzolt alakításokra kényszerültek a színészek a néhol nyílt debilitásba (tűzugrás, basszusgitáros szóló stb.) csúszó jelenetekben. Néhány vetítés és Horváth Csaba koreográfiájának egyes részletei emelkednek csak ki a gondolattalanság szemvakító szürkeségéből. A 10 éve készült musical történeténél semmi nem példázhatná jobban az 56-tal szembeni zavarunkat: a kommunista őrnagy lánya és a forradalmár pesti srác szerelmi története igazi kapituláció. Hiszen nyilvánvalóan inadekvát, sőt sokak számára valószínűleg sértő *Rómeó és Júlia*-sztorivá alakítani 56-ot. Shakespeare-nél ugyanis épp az a dráma és abból lett közismert referencia, hogy a két család oktalan és értelmetlen háborúskodása teszi tönkre a szerelmesek életét. De azért azt csak nem gondoljuk, hogy 56-ban a szembenálló feleknek nem voltak valós okaik a háborúskodásra, vagy hogy ne lett volna értelme ennek az egésznek? Nem, persze hogy nem gondoljuk. Nem gondolunk semmit. Az a biztos. Ne kockáztassunk!

PÉTER PETRA – SÓLYOM PÉTER

AZ ELTAPSOLT FORRADALOM

Évfordulós táncelőadások

...még Egy mondat... Fotó: Kanyó Béla

Egy ünnepi színjáték – ...'56–'16. Fotó: Dusa Gábor

Nem magától értetődő az, hogy a színpadi tánc művészete bármivel is hozzá tud járulni 1956 ma is érvényes emlékezetének a megőrzéséhez. Különösen azért nem, mert a magyar táncművészetben, élen a néptánccal, megvan a hagyománya annak, hogy bojt legyen a mindenkori kultúrpolitika díszes kalapján. De igazságtalan lenne csupán erre leszűkíteni a táncművészet hozzájárulását az emlékezetpolitikai diskurzushoz, hiszen ennek a művészeti ágnak is megvannak a maga 56-os élményei és története. Az egyik a Honvéd Együttes nevezetes moszkvai „parasztlázadása" volt. A társulat több mint 200 táncossal, énekessel, zenésszel 1956. szeptember elején indult három hónapos kínai turnéra, melyről hazafelé, Moszkvában megtagadták a tervezett programon kívüli fellépést, így tiltakozva az ötvenhatos események teljes hír- és kommunikációs zárlata ellen. Ennek következtében az együttest hazatérése után feloszlatták, bár később újjáalakult.[1]

1989 előtt a szovjet mintára megszervezett kultúrpolitikában a táncművészet két ága, a balett mellett a színpadi néptánc kapott támogatást, de utóbbi csak nagyon szűk tematikai és esztétikai keretek között dolgozhatott. Míg a hivatásos néptáncegyüttesek a kötelező köröket teljesítették „felszabadult népünk derűs optimizmusának" modorában, addig az amatőröknél gyakorlatilag kontroll nélkül folyhatott a műhelymunka.[2] Így eshetett meg, hogy a hatvanas évek néptánc-megújulásának egyik kulcsfigurája, a 25. Színház majdani egyik alapítója,[3] Szigeti Károly, akit 56-os múltja miatt zsarolt meg az államvédelem,[4] több olyan koreográfiát is készített, melyek a kortársak szemében egyértelműen a forradalomnak emléket állító alkotásoknak számítottak.[5] Ezek közül a legkésőbbit, az Illyés Gyula *Egy mondat a zsarnokságról* című versére koreografált szólót Szigeti 1982-ben éppen azzal a Zsuráfszky Zoltánnal készítette, aki ma a Honvéd-jogutód Magyar Nemzeti Táncegyüttes művészeti vezetője.[6]

Zsuráfszky – aki 1983-ban az Állami Népi Együttes tánckarvezetői pozícióját adta fel a független művészi munkáért – 1987-ben *Egy mondat…* címen mutatta be 8-9 rövidebb számból álló szerzői estjét, melynek legemlékezetesebb darabja az Illyés-adaptáció mellett a *Hidegen fújnak a szelek* (1986) című négyfős kompozíció volt a Muzsikás Együttes zenéjére.

Zsuráfszky tíz évvel ezelőtt még annyira aktuálisnak érezte az *Egy mondat…*-ot, hogy a Budapest Táncegyüttes évfordulós műsorában Tardy Balázs vak színművésszel, a 25. Színház egykori tagjával közösen újragondolta. Ahogy a darabban Illyés profetikus soraival látszólag mit sem törődve zajonganak, beszélnek a szereplők, majd a záróképben többször egymás után ordítják: „Még nincs vége", az nemcsak néptáncos mércével mérve szokatlan kompozíciós tett, de még felvételről is megrendítő élmény.[7]

1 Fuchs Lívia: Egy pálya emlékezete I. Beszélgetés sorozat Györgyfalvay Katalinnal. *Parallel*, 2012/25, 30-31.

2 Uo. 34.

3 A 25. Színházról ld. Nánay István írását: A 25. *Beszélő*, 1998. május, http://www.c3.hu/scripta/beszelo/98/05/15nan.htm.

4 Fuchs Lívia: Fogaskerekek között. *Színház,* 2016. június-július, 78-85.

5 *Siralomházban* (1958); *És nem bírták a szögesdrótot* (1959); *Requiem egy forradalomért – táncolja a falu bolondja* (1976); ld. erről Fuchs Lívia: A neoavantgard tánc. Aszinkronban. In Jákfalvi Magdolna (szerk.): *Színészképzés: Neoavantgard hagyomány*, Filmművészeti Egyetem, 2013, 119-162.

6 A szólót Jancsó Miklós felkérésére a kecskeméti Katona József Színházban egy zártkörű Illyés-est keretében mutatták be. Forrás: MTI, http://www.muvesz-vilag.hu/tancmuveszet/hirek/3120.

7 A felvétel az OSZMI Táncarchívumában VIT1713-as számon érhető el. A 2006-os előadásról ld. Králl Csaba: Hidegen fújnak a szelek. *Ellenfény*, 2007/1, http://www.ellenfeny.hu/index.php/archivum/2007/1/154-hidegen-fujnak-a-szelek?layout=offline.

Zsuráfszky idei *…még Egy mondat…* című ünnepi estje – mely a Balassi Intézet szervezésében egy hivatalos, tízállomásos észak-amerikai turné után a Nemzeti Színházban volt látható – a 2006-os rendezvényhez hasonlóan két részből állt:[8] egy harmincperces 56-os műsorból (a tíz évvel ezelőtti átszerkesztett változatából) és egy friss folklórösszeállításból – ennek helyén korábban még Bartók *Makrokozmosz*a szerepelt.

Az 50. és 60. évfordulón bemutatott estek nemcsak címükben azonosak, de a sajtóanyaguk is teljesen megegyezik, benne Zsuráfszky hivatkozásával éppen az Illyés-versre táncolt szólóval, ami azonban az idei műsorból sajnálatosan kimaradt. A koreográfus 2016-ban valamiért már megkímélte az amerikai és magyar közönséget attól, hogy az Illyés-vers kapcsán a zsarnokság természetéről töprengjen. A hét képből álló „tematikus" 56-os műsor a Novák-féle táncszínházas eszköztár dramaturgiai hagyománya szerint, időrendbe szerkesztett etűdök sorozatával mutatja be a forradalom eseményeit és utóéletét. „Ökumenikus" nyitányként felhangzik a *Nemzeti dal* 1981-es Tolcsvay-féle változata, melyet Ghymesés Kormorán-dalok, valamint a Koltay Gábor idén nyári „szuperprodukcióját" idéző életképszerű jelenetek követnek, de helyet kap benne egy olyan régi klasszikus is, mint a *Hidegen fújnak a szelek*, mely mozgás és mozdulatlanság változásaival, éles fényjelekkel, zene és tánc dinamikájának ellenpontozásával és nem utolsósorban a kiváló zenei és szöveges szerkesztés révén még mindig erőteljes.

Mindezek mellett a műsor erőssége a biztos kézzel kialakított térszervezés és a koreográfiai változatosság: a néptáncra hagyományosan jellemző uniszónó részeket szinte mindig megtöri egy-két a többiekétől eltérő mozdulat, irány, ritmus, dinamika. A táncosok magabiztosan és odaadással táncolják a koreográfiákat, igényes az előadás korabeli jelmezeket idéző, de feleslegesen nem historizáló jelmezvilága is, azt pedig különösen jó volt látni, hogy – a néptáncban uralkodó hagyományos nemi szerepfelfogások ellenére – férfiak és nők egységes tömegként jelentek meg a forradalmi jelenetekben.

Az idei emlékév nagyszabású, nyáron a Margitszigeti Szabadtéri Színpadon bemutatott, majd országszerte turnézó táncelőadása – melyet az 1956-os Emlékbizottság kiemelkedő összeggel, 65 millió (!) forinttal támogatott – a Duna Művészeti Társaság produkciója volt, *'56 – Egy nép kiáltott* címmel.[9] A Mucsi János rendezte előadás – „előképként" a 2000-ben bemutatott *A század bálja* című, szintén nagyszabású millenniumi táncjátékkal – előzetes kommunikációjában pozitív kicsengésű történelmi tablót ígért a 48-as forradalomtól egészen a máig: „Összhatásában nem borongós végkicsengést akarunk bemutatni, hanem egy összetartó társadalom töretlen küzdelmeinek győztes, pozitív atmoszférát sugárzó jelenét." Ezt a szándékot némileg ellenpontozta az az alapvetően a „cserbenhagyottság" és „magára hagyottság" motívumaira építő történeti narratíva, amely ezekre az érzésekre támaszkodva 1849-et, Trianont és az 56-os szabadságharcot összekapcsolta. E törekvésnek az érzelmi tetőpontja, egyben az est egyik legmarkánsabb jelenete Márai Sándor *Mennyből az angyal* című versére készült, és éppen visszafogottsága miatt volt erőteljes.

Mi? …még Egy mondat…
Hol? Nemzeti Színház
Kik? Magyar Nemzeti Táncegyüttes és zenekara / Művészeti munkatárs: Vincze Zsuzsa / Zenei szerkesztő: Árendás Péter / Koreográfus-rendező: Zsuráfszky Zoltán

Mi? '56 Egy nép kiáltott
Hol? Erzsébetligeti Színház
Kik? Duna Művészegyüttes, a Magyar Állami Népi Együttes szólistái, a Magyar Táncművészeti Főiskola hallgatói, a Bem, a Budapest és a Bihari János Táncegyüttes, a Pilisi Kolibri Táncegyesület és a Katasztrófavédelem Központi Zenekara / Zenei szerkesztő: Pál István Szalonna / Szerkesztő koreográfusok: Juhász Zsolt, Mihályi Gábor / Rendező, koreográfus: Mucsi János

Mi? Egy ünnepi színjáték – …'56–'16
Hol? Várkert Bazár
Kik? Vizin Viktória (ének), Zombola Péter (zongora), Accord Quartet, Barabás Anita, Bánfalvi Eszter, Bányai Kelemen Barna, Gergye Krisztián, Rétfalvi Tamás, Téri Gáspár / Zene: Zombola Péter / Dramaturg: Pályi András / Librettó: Mátrai Diána / Festmények: Vojnich Erzsébet / Fotók: Dömölky Dániel / Rendező, koreográfus: Gergye Krisztián

A túlnyomórészt csatajeleneteket ábrázoló történelmi tabló vetített háttérképei jól harmonizáltak a hivatalos emlékezetpolitika azon törekvéseivel, amely a forradalom 60. évfordulójának plakátkampányában a fegyveres szabadságharcosokra fókuszált, miközben minden más, a forradalomhoz egyébként szervesen hozzátartozó, de ma már zavarónak ítélt szabadelvű és baloldali motívumot elhomályosított. Ugyanakkor e nagy ívű és megosztó történeti tabló árnyékában megtalálhattuk a néptáncmozgalom hazai történetének egy lehetséges narratíváját is: a harmincas évek gyöngyösbokréta mozgalmától a szocialista időszak mosolygós-sematikus számain és a hetvenes évek táncházmozgalmán át – mintegy a jelen és a jövő optimista olvasataként – a *Felszállott a páva* tehetségkutatóig. A néptánc mozgalmi jellegét, közösségépítő potenciáját egyébként nemcsak ezek a tematikai fókuszok emelték ki, hanem maga az előadás megvalósulása is, melyben profi és amatőr együttesek közösen vettek részt.

A nagyszabású, sokszereplős előadást gyakorlott kézzel szerkesztette össze Mucsi János, aki rendszeresen készít állami reprezentatív ünnepségekre koreográfiákat. Juhász Zsolt

8 A turnéra vonatkozó számadat Bolvári-Takács Gábor, a Honvéd Együttes ügyvezető igazgatójának szíves közlése.

9 A támogatások adatai elérhetők: http://magyarforradalom1956.hu/palyazatok/nyertes-palyazatok.
A turné helyszínei: Szekszárd, Debrecen, Szolnok, Budapest (Mátyásföld), Győr, Kecskemét, Nyíregyháza, Kazincbarcika. A Margitszigeten kb. 2500, a többi helyszínen átlagosan 6-700 ember látta az előadást. A Margitszigeten 400, a többi, kisebb helyszínen 150 fő volt színpadon. Adatok: Mucsi János, Duna Művészeti Társaság.

és Mihályi Gábor változatos koreográfiái és Pál István „Szalonna" sokszínű zenei összeállítása mellett a táncosok, zenészek, énekesek magabiztos szakmai tudása láthatóan közösségi élménnyé tette az előadást azok számára, akik zavartalanul rá tudtak kapcsolódni a megidézett történeti narratívára, ennek ellenére a május 1-jei jelenet igencsak zavarba ejtőre sikeredett. A bűnös Rákosi-diktatúra népünnepélyének megidézése a meglepetésszerűen a közönség háta mögül bemasírozó tűzoltózenekarral, a jól ismert indulókkal és a velük bevonuló gyerekegyüttesek vidám táncaival ugyanis épp a szándékolt dramaturgiával ellentétes hatást váltott ki a nézőkből. Mert mit csinál ilyenkor a magyar ember? Természetesen teljes átéléssel, ütemesen tapsolni kezd, aminek ritmusát pontosan a kora ötvenes évektől őrzi a kollektív emlékezet.

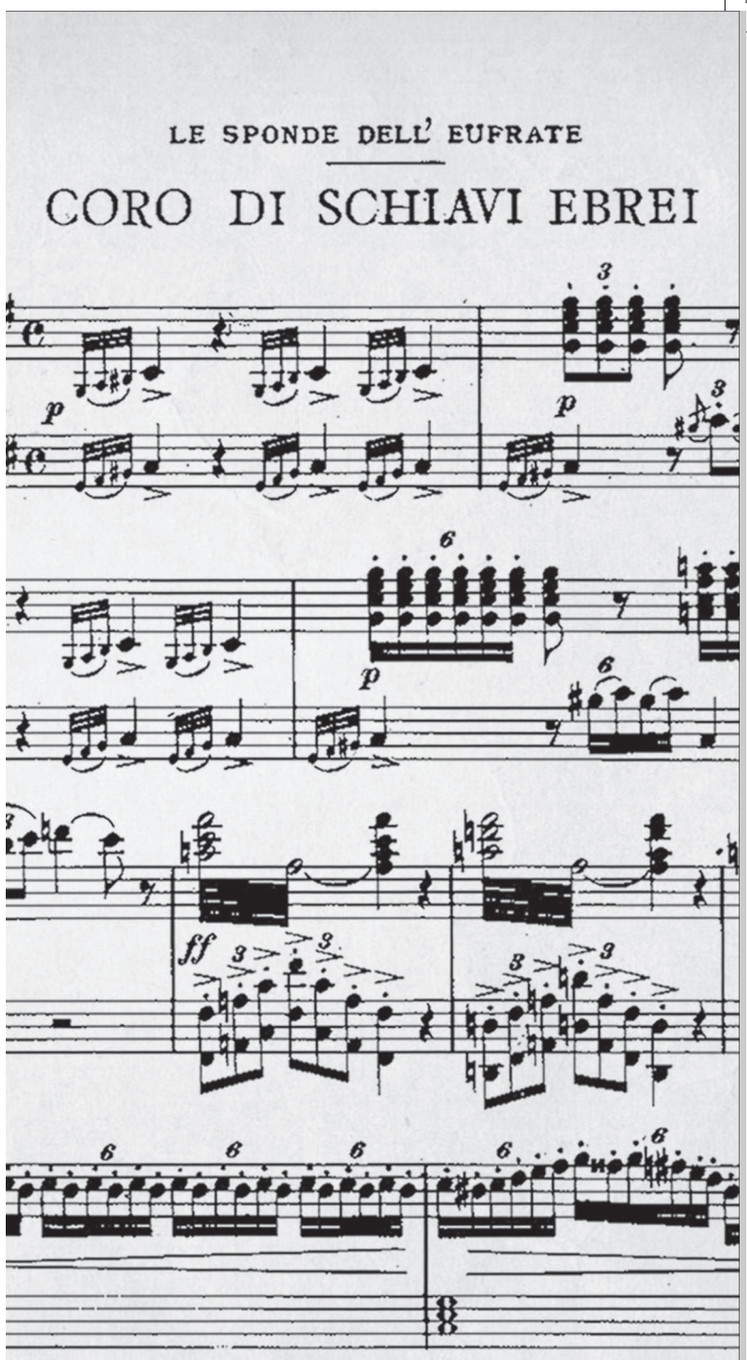
Az 56-os Emlékbizottság által támogatott harmadik előadás – mely szintén része volt a New York-i Balassi Intézet hivatalos programjának[10] – *Egy ünnepi színjáték – …'56-'16* címmel összművészeti élményt ígért, többek között Gergye Krisztián koreográfus, Bánfalvi Eszter színművész, Zombola Péter zeneszerző, Vizin Viktória énekes közreműködésével, valamint Nádas Péter, Heiner Müller és Hajas Tibor írásainak felhasználásával. Hogy 1956 kapcsán a kortárs koreográfusok közül éppen Gergye vállalkozott előadás létrehozására, nem meglepő, hiszen 2010-ben *Adaptáció Trikolor* címmel már volt egy a szakma által is méltányolt próbálkozása a politikai táncszínház műfajával. De ennél sokkal erősebbnek és maradandóbbnak tűnt a Természetes Vészek Kollektíva 2008-ban bemutatott, az 1968-as „Prágai tavasz" eseményeire visszautaló performansza,[11] amely a Kádár-rendszer elleni tiltakozásul 1969 januárjában magát felgyújtó Bauer Sándorra emlékezett. Ennek az előadásnak szintén Gergye volt az egyik társalkotója és főszereplője, szimbolikusan megjelenítve a drámai tettet, amelyről Bauer így írt halála előtt a szüleinek: „szeretnék élni, de most szénné égett holttestemre van szüksége a nemzetnek". Már csak e párhuzam okán is kínosan didaktikus volt viszont a mostani előadás azon jelenete, amikor az egyik táncos (Téri Gáspár) a közönség felé fordulva percekig állt egy olajoskannával a kezében, magára öntötte a benne lévő folyadékot, majd végül még egy szál gyufát is elégetett.

Gergye rendezésében a beígért referenciák rendre megjelentek, azonban kiérlelt alkotói nézőpontról és egységes rendezői koncepcióról nem győződhettünk meg. Előadása sokat ígért, de úgy tűnik, csak az anyaggyűjtés fázisáig jutott el. A külön-külön értékes alapanyagok közhelyes vagy épp semmitmondó, néhol kínosan nevetséges színpadra állítása zavarba ejtő volt. Üdítően nyúlt ellenben a diktatúra „tapskultuszának" hagyományához az az est keretét adó, többször is visszatérő szituáció, amikor az előadók rendre tapssal vártak valakit, aki soha nem érkezett meg, vagy amikor azt hittük, hogy megérkezett, akkor a megtapsolt maga is tapsolni kezdett. Ezek és az ehhez hasonló szösszenetek érzékletesen és fanyar humorral mutattak meg valamit a diktatúra működéséről, a hierarchia dinamikájáról, az igazodáskényszerről, arról, hogy ilyen kontextusban senki sem lehet biztos az éppen elfoglalt pozíciójában.

10 Két amerikai előadás, 5-600 néző.

11 Ld. erről: Mestyán Ádám: „Most szénné égett testemre van szüksége a nemzetnek". *Revizor*, 2009. január 5., http://www.revizoronline.com/hu/cikk/1097/arvai-gyorgy-es-a-termeszetes-veszek-kollektiva-nekem-68-akku/?cat_id=7&first=930.

HIRDETÉS



A szabadságról szól.

magyarnarancs.hu/elofizetes

MAGYAR NARANCS

SCHULLER GABRIELLA

JEANNE D'ARC A SOROKSÁRI ÚTON

Szilágyi Andor: Tóth Ilonka – Nemzeti Színház

Tóth Ilona története egyike a megosztó témáknak. Ezt a megosztottságot mi sem bizonyítja jobban, mint hogy már az előadásétól eltérő nézőpont megemlítése is enyhe feszültséget keltett a november 2-i ráhangoló beszélgetésen (Szilágyi Andor humorral, de határozottan rövidre zárta a helyzetet).

A Domonkos utcai szükségkórházat 1956. november 4-től november 19-ig (letartóztatásáig) önkéntesként vezető szigorló orvosnő történetének jelenleg két párhuzamos narratívája létezik. Az egyik oldalon állók a per egészét koholtnak tartják.[1] A másik oldal úgy véli, hogy Tóth Ilona tragikus történések láncolatának végeredményeként, több félreértésből kifolyóan, egy mentálisan és fizikailag is megterhelő helyzetben emberölés részese volt.[2] E kibékíthetetlennek tűnő ellentéten túl Tóth Ilona különleges személyiségét, bátorságát illetően egyetértés van. Ahogy Eörsi László az évfordulóra megjelent (új kutatási eredményeket tartalmazó) könyvében fogalmaz: „Tóth Ilonának, Gyöngyösinek és Gönczinek morálisan mindenképpen a forradalom mártírjai között van a helye."[3] Tóth Ilonát Obersovszky Gyula nyomán mindkét oldal képviselői Jeanne d'Archoz hasonlítják: érintetlen fiatal nő (szüzessége a börtönorvosi vizsgálatból tudható), aki vezetőként keményen helytállt egy férfiak számára is emberpróbáló helyzetben.

Az emberölést tényként kezelő narratíva néhány motívumát használta az *5606 / őrült lélek vert hadak* című kaposvári előadás[4] egyik kórházi epizódja. A rendezés több ponton nyilvánvalóvá tette, hogy nem dokumentarista szándékkal nyúlt a témához, ennek ellenére tiltakozást, a színház és a játszók zaklatását váltotta ki, illetve meghalt személy jó hírnevének megsértéséért feljelentés is született az ügyben.[5]

A Nemzeti Színház 2016 októberében bemutatott *Tóth Ilonka* című előadása nem csupán emléket állít Tóth Ilonának, de egyben (bevallottan) teátrális eszközökkel ad választ a kaposvári előadásra. Különösen erősen kidomborodik tehát az előadás kulturális performansz jellege, azaz egy csoport

1 E nézőpontot képviseli mások mellett Szakolczai Attila, Kiss Réka és M. Kiss Sándor több művében.

2 Különbség teendő az előre megfontolt szándékkal elkövetett gyilkosság és az emberölés között. Amennyiben a bíróság nem gyilkosságként, hanem emberölésként kezelte volna az ügyet, a korabeli törvények alapján legfeljebb 18 év lett volna kiszabható. Vö. Eörsi László: *„Rendkívüli idők, rendkívüli cselekmények" Tóth Ilona és Mansfeld Péter története és mítosza*, Budapest, magánkiadás, 2016, 69.

3 Eörsi, i.m. 97. Eörsi szerint a per tartalmazott konstruált elemet, illetve koncepciós történelemszemlélet mozgatta az eljárást, de tényeken alapult, miként az 1956 utáni perek többsége. Ld. Eörsi, i.m. 136.

4 *5606/őrült lélek vert hadak*, rendező: Mohácsi János, bemutató: 2006. december 29., Csiky Gergely Színház, Kaposvár.

5 Az előadással és fogadtatásával részletesen foglalkozik Eörsi László: *„Megbombáztuk Kaposvárt"*, Napvilág Kiadó – 1956-os Intézet Alapítvány, Budapest, 2013, 128-160.

identitásának rituális megerősítése és azonosulási mintaként való felkínálása a résztvevők számára. Az előadás fontos kiterjesztései a ráhangoló beszélgetések (amelyek a Nemzeti szlogenjében is szereplő közös nézőpont megteremtését célozzák) és a közönségtalálkozó, amely az ötvenhatos eseményeket átélők történetein keresztül a kommunikatív emlékezet fórumaként funkcionál. Utóbbi célt szolgája az előadás lezárása is: a szereplők közül mindazok, akik éltek 1956-ban, szerepeikből kilépve, civilként mondják el történeteiket, amelyek mind tartalmukban, mind az elmesélés módját tekintve sokfélék.

Vidnyánszky Attila nagy ívű, heterogén anyagból építkező rendezésének legfőbb eszköze a montázs. A három legfontosabb, folyamatosan színen tartott és egymásba omló idősík a november 18. körüli időszak (a per során szóban forgó éjszaka történéseivel), a Kollár-ügyben folytatott tárgyalások és vallatások, valamint az 1957. május 1-jei felvonulás és nagygyűlés a Hősök terén.[6] Ezek mellett epizódszerűen megidéződik Ilona gyermekkora (gyermekszereplő felléptetése révén), az '56-os tüntetés, majd az azt követő megtorlás. Ezt a szilánkos időszerkezetet főként párhuzamos jelenetek eljátszása teremti meg, de fontos és látványos hatáselem az olykor egész színpadot betöltő archív filmfelvételek használata is. Különösen hatásosak azok a szituációk, amikor az egyik szereplő más idősíkból lép elő – például amikor Ilona megbilincselve, az első ítélethirdetést követően rákerült télikabátban rendelkezik még a kórházban a reggeli kiosztásáról, vagy amikor sortüzek hangja, illetve a lövésektől rángatózó testek látványa ritmizálja a beismerő vallomásra késztetést.

A heterogenitás a felhasznált kultúrtörténeti adalékokra is jellemző. Az előadás első fele elsősorban a korrajz felvázolására törekszik, a filmhíradórészlettől kezdve a mozgalmi dalokon át a slágerekig és politikai viccekig. A tabló elsősorban a történelmet és a sorsfordító eseményeket a fonákjáról szemlélő kisemberek perspektíváját használja (főként Voith Ági vérbő humorral anekdotázó virágárus asszonya révén), de rendre felvillannak a hatalmat gyakorlók képei is. A múlt eme nosztalgikus, giccses, fogyaszthatóvá tett verzióját ironikus önreflexióként egy két lábon közlekedő óriási Lenin-fej koronázza meg.

A színészi játék szempontjából újfent a heterogenitásra hivatkozhatunk. Ilona (Waskovics Andrea) és édesanyja (Bánsági Ildikó) elmélyült, koncentrált, átélt játékával szemben a pert levezénylő két szovjet tiszt (Mécs Károly és Dózsa László) sematikus és elrajzolt figurákként jelennek meg, Bodrogi Gyula és Krausz Gergő sírásói pedig mintha politikai kabaréból léptek volna elő. Az előadás a játék modalitásának megváltoztatásával érzékelteti az erőszak piramisszerű működését: a kihallgató tiszt szerepében Bakos-Kiss Gábor groteszk táncmozdulatokkal gazsulál a szovjet katonai feljebbvalóknak, míg Ilonával szembeni fellépése során egyszerűbb és kimért eszközökkel jeleníti meg a fizikai erőszakkal határos pszichikai ráhatást és agressziót.

A sokfelé tartó szálakat és eltérő minőségű elemeket a rendező hatásos képek folyamává komponálja. Olekszandr Bilozub díszlete a nyitóképben egy tárgyalótermet jelenít meg, ahol a bírói pulpitus nyomasztóan ránehezedik a térre, és ahol egyformán szürke minden. (A jelmezek többsége szintén porlepte, ásatag, csak Ilona és az igazát jogi eszközökkel képviselő/kutató két férfi kivétel.) Bal oldalt, elöl bírósági padsor látható, ott többnyire Ilona édesanyja foglal helyet, vele szemben egy másik padsor, ahol a tévés közvetítő (Rubold Ödön) ül – a média ugyanis mind a pert, mind a május 1-ji felvonulást megörökíti az utókor számára. Amikor a díszlet félkaréja elfordul, hatalmas irattárat látunk, amelynek fiókjai mind mennyiségükben, mind méretükben reménytelennek jelenítik meg a törvénnyel szembeni harcot. Egy-egy kihúzható polcelem és néhány kellék pillanatok alatt képes a helyszínek érzékeltetésére. A díszlet nyomasztó hatását fokozza a gyér világítás, a jelenetek többnyire félhomályban vagy csaknem sötétben zajlanak.

A látvánnyal egyenrangú hatáselem az aprólékosan komponált akusztikai dimenzió. Az érzelmi csúcspontokon bekapcsolódó zene mellett a rendező mikroportokat használ, ezzel izolálja az emberi hangokat a megszólalóktól; bizonyos hangok (embereké és tárgyaké is) torzulnak, helyenként bántóan élesek lesznek (például a bíró időről időre lesújtó kalapácsa); számos alkalommal az adott jelenethez nem kapcsolódó mondatfoszlányok hallhatók – mindezek filmszerűvé, illetve víziószerűvé teszik a hatást.

Noha a cím alapján a személyes történetre fókuszáló biografikus történetet várnánk, az előadás első felében a korrajz dominál, csak jelzésszerűen vázolódik fel a Tóth Ilonaszál. A második felvonásba, kiemelten az előadás utolsó harmadába koncentrálódik a medika története, azaz megtöretése, meghurcolása és halálos ítélete. Az előadás egymásra helyezi Ilona és Krisztus történetét, ennek csúcspontja Ilona imája a börtönben, amelyet betlehemező gyermekek rigmusai szakítanak meg. Ezek a mondókák éppúgy alulnézetből ábrázolják Krisztus születésének történetét (ld. gúny és apoteózis dialektikáját Grotowskinál), ahogy az első felvonásban a kisemberek anekdotái a történelmet és főszereplőit. Noha az előadás megjeleníti Ilona gyógyszerezésének hatását és stációit,[7] a beismerő vallomást mégsem csupán a kimerültséggel és a folyamatos (édesanyjára vonatkozó) fenyegetéssel magyarázza: a kihallgató tiszt a közösség érdekében meghozott áldozatként értelmezi azt, mivel így a szovjetek lemondanak a további megtorlásokról. Vidnyánszky az áldozat ártatlanságának kiemelésére egy erősen teátrális, de az előadás színpadi nyelvezetében helyén való képet használ: a halálos ítéletet a színpad mélyéről megbilincselve elősántikáló, fényburokba vont, lehajtott fejű gyermeklányra mondja ki a bíró (Csurka László).

Az előadás történetvezetése szerint a halottnak titulált Kollár ÁVO-s volt, halottnak nyilvánítása után más identitással élt tovább 1981-ig, az eljárás során agnosztikált holttestet máshonnan hozták a helyszínre, továbbá az egész ügy elindítója egy szovjet tiszt eltűnése volt, aki azonban menet közben előkerült (de az illetékeseknek már nem volt érkezésük leállítani az eljárást). Aki nem járatos ebben a narratívában, annak bizony kapkodnia kell a fejét, ha pontosan tudni akarja, ki kicsoda, kinek mi motiválja a cselekedeteit, hiszen a fentiekhez kapcsolódó konspirációs/bűnügyi jelenetek félhomályban, suttogva, más képekkel és effektekkel párhuzamosan zajla-

6 Ez volt az első alkalom, amikor a Kádár-kormány nyilvánosság elé lépett a megtorlásokat követően. Az eseményt élőben adta a televízió (amelynek kísérleti adását ekkor még csak Budapesten lehetett fogni), továbbá filmre is vették. Az eseményen számos résztvevő volt, ez egyesek szerint a megfélemlítésnek volt köszönhető, de Törőcsik Mari szerint sokan bíztak benne, hogy valami új időszak veszi kezdetét. Ld. „Hogy lehettem én akkor boldog?!" Törőcsik Mari ötvenhatja – részletek Bérczes László beszélgetőkönyvéből. In *Nemzeti*, 2016. október–november, 47.

7 A per koncepciós volta mellett érvelők szerint Tóth Ilonát egyebek mellett gyógyszerezéssel vették rá a beismerő vallomásra.

nak. Ugyanakkor az érzelmekre ható, komplex, felfokozott képek egyértelművé teszik Tóth Ilona történetének mártíriumként való értelmezését. Az előadás erősen hatása alá vonja a nézőt. Ha meg akarjuk fejteni ennek okait, egyik lehetséges kulcsként Eisenstein montázselmélete kínálkozik: a darabban (hatását és felépítését tekintve) az attrakciók montázsára és az intellektuális montázsra is találunk példákat. Vidnyánszky kreatívan komponálja egységbe a színpadi jelrendszereket.

Az előadás témájából adódóan (is) kitüntetett figyelemmel fordul a mediális reprezentáció és a történelem megismerhetőségének kérdése felé. A kezdő bibliai idézet,[8] az utókor szkeptikus közbevetéseit megszólaltató figura felléptetése, az előadás performatív beszédaktusként való tételezése („tanúságtétel két részben") a történelem megismerhetősége mellett teszi le voksát. Ugyanakkor két kép egy másik olvasat felé mutat. Előbb Ilona védőügyvédje, később az összes mellékszereplő a fiókokból előkerülő papírkötegeket olvassa, időnként félredobnak néhány paksamétát, és ezáltal a fokozódó káosz képét teremtik meg. A média tényeket meghamisító készségének parodisztikus megjelenítése pedig azt sugallja, hogy a múltra vonatkozó *semmilyen* bizonyíték nem vehető komolyan.[9]

Az előadás különösen nagy hangsúlyt fektet Ilona és édesanyja kapcsolatára. Az életrajzok szerint felettébb erős, szimbiotikus viszony volt kettejüké – Tóth Ilona kegyelmi kérvényében is édesanyjára hivatkozott.[10] Bánsági Ildikó csaknem végig a színen van, mater dolorosaként követi és reagálja le azokat a jeleneteket, amelyekben nem vesz részt. Minimális számú akciói közül kettő gyermekkori események felidézése, a többi esetben pedig a lánya érdekében jár(na) el a védőügyvédnél, illetve Kádár Jánosnál (ez utóbbi szándéka meghiúsul). Az előadást átszövő hallucinatív–onirikus hatás olyan értelmezést is megenged, mintha a néző együtt szenvedne az anyával, illetve a történetfoszlányok az ő felbukkanó emlékei lennének a halálos ítélet kihirdetése után. Az anya és lánya érzelmi kötelékére fókuszáló előadás ezzel egy női olvasat felé nyitja meg a történetet, finoman elmozdítva az anyaságot a fiúgyermek viszonylatában értelmező, a biológiai leszármazás jelentőségét megtagadó keresztény paradigmát, amely évszázadokon keresztül az anyaság, illetve nőiség egyetlen szentesített ábrázolása volt az európai kultúrában.[11] Muszáj (f)elismernünk ennek a gesztusnak a keresztény-konzervatív kontextushoz mért radikalizmusát, még ha a szóban forgó lány története – a harcoló szűz misztikus és maszkulin képe révén – magában hordozza is a nőiség komplex tapasztalatának patriarchális ideálokhoz való igazítását.[12] Az előadásban találunk egy másik anya-lánya kettőst is, amelyet nem a kulturális, hanem a kommunikatív emlékezet hív elő számunkra: Voith Ági visszaemlékezését édesanyja, Mészáros Ágnes színésznő bátor és következetes kiállására.

Mi? Szilágyi Andor: Tóth Ilonka – tanúságtétel két részben
Hol? Nemzeti Színház
Kik? Waskovics Andrea e.h., Bodrogi Gyula, Bánsági Ildikó, Voith Ági m.v., Bakos-Kiss Gábor, Mécs Károly m.v., Csurka László m.v., Rubold Ödön m.v., Szélyes Ferenc m.v., Dózsa László m.v., Krausz Gergő e.h. / Díszlettervező: Olekszandr Bilozub / Jelmeztervező: Nagy Viktória / Dramaturg: Verebes Ernő / Rendező: Vidnyánszky Attila

8 „Mert nincs az a rejtett dolog, ami ismertté ne válna. És nincs olyan titok [a világon], ami ki ne tudódna és világosságra ne jőne." Lukács 8:17.

9 Ld. Esterházy Péter Danilo Kištől kölcsönzött mondatait: „A történelmet a győztesek írják. A legendákat a nép szövi. Az írástudók fantáziálnak. Bizonyos csak a halál."

10 „[…] míg ezt a súlyos bűnt el nem követtem, életemben egyetlen lépés sem volt, amit Anyám előtt szégyenlenem kellene. […] Alig vártam már, hogy eljöjjön az idő, amikor már érte élek és dolgozom, boldoggá tehetem. Most, amikor kegyelmet kérek, elsősorban nem magamra, hanem Őrá gondolok. Én talán méltatlan vagyok a kegyelemre, de Ő nem. Ezért kérem a T. elnöki Tanácsot, részesítsen kegyelemben." Idézi Eörsi László, in *„Rendkívüli idők, rendkívüli cselekmények" Tóth Ilona és Mansfeld Péter története és mítosza*, i.m. 2016, 73.

11 A témához ld. Julia Kristeva: A szeretet eretnetikája. *Helikon*, 1994/3–4, 491-509.

12 Az '56-os események (köztük Tóth Ilona pere és az előadásban is megjelenő nőtüntetés) nőtörténeti szempontú áttekintéséhez ld. Juhász Borbála: 1956. Mégis kinek az emlékezete? *Rubicon*, 2001/6, 36-40, http://www.rubicon.hu/magyar/oldalak/1956_megis_kinek_az_emlekezete/

Fotók: Eöri Szabó Zsolt

ADORJÁNI PANNA

FORRADALOM, MÁSHOL?

Mihály Tamás – Horváth Péter – Pintér Tamás: 56 csepp vér – Vörösmarty Színház, Székesfehérvár; Magyar Állami Operaház, Budapest

Fotó: Kiss László

Nem látok semmiféle ellentmondást abban, hogy tragikus történelmi eseményeket musicalben dolgozzunk fel. Rengeteg példa van arra, hogy ez a felállás működőképes annak ellenére, hogy térségünkben a műfaj többnyire a népszerű és/vagy szórakoztatásra szakosodott színházzal hozható kapcsolatba – Amerikában a musical kifejezetten politikus műfajnak számít, erről tanúskodik a nemrégiben született *Hamilton* is, amely az amerikai alapító atyák közül a legfiatalabbik tragikus életét dolgozza fel. Az *56 csepp vér* tehát – a hatásvadász cím ellenére – ígéretes projektnek tűnik: az előadást eredetileg a forradalom ötvenéves évfordulójára írták, tíz évvel később a székesfehérvári Vörösmarty Színház a budapesti Magyar Állami Operaház közreműködésével mutatta be, Szikora János rendezésében.

A musical alapötlete, hogy az 56-os forradalmat egyfelől a fiatalok szemszögéből mutatja be, akik jelentős szerepet vállaltak az események során, másfelől egy Rómeó és Júlia klasszikus történetét parafrazeáló szerelmi szálon keresztül láttatja. A cselekmény szerint egy határ menti településen vagyunk, ahol a fővárosból kitelepített fiatalok, a főszereplő tizenhat éves Robi, a csapatvezér Medve és társaik rendszeresen összeakaszkodnak az ávósokkal. A forradalom napján, 23-án az ávós őrnagy álarcosbált rendez, amelyet az ugyancsak tizenhat éves lánya, Júlia izgalommal vár, és amelyre a csapat elméletileg egy újabb balhét tervez. Sejthető módon a két fiatal azonnal egymásba szeret, de ahogy kitör a forradalom, egyértelművé válik egybe nem tartozásuk: egy tragikus összecsapás során Júlia bátyja, Tibor lelövi Medvét, cserébe pedig Robi lelövi Tibort. Ekkorra már ugyan titokban összeházasodtak a szerelmesek, de az események mégis elbizonytalanítják őket. Végül a szerelem győz, bár a felkelők nem – míg Júlia és Robi megbocsátanak egymásnak és elfogadják végzetüket, a forradalmat leverik, és az euforikus felszabadulásra a szovjetek kegyetlen megtorlása a válasz.

A Vörösmarty előadásában többnyire kopár tér, néhány díszletelem és vetítés szolgál a történet hátteréül: visszatérő elem egy szovjet hősi dombormű, amely két hatalmas falon helyezkedik el. Ez a fal megfordítva belső térként is funkcionálhat, és tartozik hozzá még pár hasonló nagyságú fal, amelyeken vetített képsorokat látni. A mozgatható elemek és a vetítés segítségével könnyedén váltunk helyszínt, meg lehet jeleníteni bonyolultabb tereket is, ráadásul gyakran egyszerre vagyunk az előadás konkrét terében (templomban, utcán, kaszárnyában stb.) és a történelmi időben, hiszen a vetítőkön mindegyre viszontlátjuk az eredeti eseményekről készült felvételeket, illetve ízelítőt kapunk a főszereplő szerelmespár gyermekkorából is különféle archív felvételeken keresztül. Az előadás világa tehát látszólag egyszerre modern és historizáló, de tulajdonképpen valahol a kettő között meg is reked. Az eredeti, de hatástalanított fegyverek fülsiketítő és gyakori pukkanásait kissé túlzásnak érzem (és megengedhetetlennek, hogy nem jelzik előre, csak az előadás kezdése előtti percekben, hogy kellett volna hoznom füldugót magammal), ehhez képest a tömegjelenetek viszonylag visszafogottak és laposak. Leegyszerűsített, sőt néhol már-már bugyuta lépések kísérik a dalokat – nehéz eldöntenem, hogy tulajdonképpen milyen világot képzeltek el az alkotók ehhez a történethez. Sejteni vélem, hogy remélték, hogy maga a sztori és a zene elegendő, és ezeknek csupán kiegészítése az előadás minden más komponense, ahogyan azt is feltételezték, hogy egyértelmű, mit gondolunk a dolgokról, tehát elég megfeszítetten vagy éppen érzelmektől sziporkázva énekelni a dalokat.

Próbálok tehát a történetre figyelni, amelyet viszont igencsak problémásnak érzek: van benne egy hatalmas dra-

maturgiai hiba. Nem tudom túltenni magam azon a tényen, hogy Júlia mégis kitart a mellett a fiú mellett, aki bosszúból megölte a bátyját. Nem inkább az volna a sztori tragédiája, hogy a fiatalok nem lehetnek egymáséi, mert akarva-akaratlanul a forradalom két különböző oldalán állnak? Sőt, nem pontosan az, hogy a gyilkosság ténye túlmutat a forradalmon, hogy egyszer csak mindkettőjüknek meg kell kérdezniük maguktól, hogy ők választották-e azt, ahol állnak, vagy oda sodródtak, oda születtek? És nem e miatt a késő belátás miatt kell végérvényesen elszakadniuk egymástól? De Júlia gyilkos férjét választja, és ugyan a szovjetek visszaverik a forradalmat, és valahogyan mindennek vége lesz, mégis azzal a gondolattal kell maradnom, hogy a szerelem mindenek felett győz. Pedig nem. Hasonló hibák és felületességek még bőven akadnak a történetben, amelyet csupaszon hagy a mellesleg odatett rendezés, látvány, zene, de sokkal jobban bánt mindezeknél a dalszövegek és dialógusok belső felületessége. Panelmondatok és közhelyek repkednek a levegőben, a történetet nem azért ismerjük, mert Shakespeare már megírta, hanem azért, mert a mondatok nagy része bármilyen tetszőleges szövegbe behelyettesíthető. A néhol fülbemászó, máskor kissé egysíkúra komponált, többnyire ugyancsak felismerhető zenei motívumokkal dolgozó kotta a szöveghez hasonlóan kiszámítható, meglepetések nélküli. Ahogy tulajdonképpen minden ebben az előadásban.

Nehéz eldöntenem, hogy ha az alapanyag jobban meg van írva, sikeresebbnek éreztem volna-e az előadást vagy sem: a túl egyszerű zene és sztori a lépegetős koreográfiával, egynemű karakterekkel, hatásvadász dramaturgiával és modernkedő látvánnyal együttesen hozta létre azt a hatást, amelyet pont nem szerettem volna érezni: hogy groteszk módon röhejessé válik egy tragédiával teli, bonyolult és felkavaró történelmi esemény. Közben eszembe jut, hogy nem is ott vagyunk, ahol a forradalom, hanem egy határ menti településen, ahol – miközben az igazi fiatalok megcsinálják a forradalmat – mi éppen álarcosbálra készülünk, és holmi szerelmekkel vagyunk elfoglalva. A forradalom valahol máshol történik – kivetítőkön, a múltban, a fővárosban, de semmi esetre sem itt, és semmi esetre sem ebben az előadásban.

Mi? Mihály Tamás – Horváth Péter – Pintér Tamás: 56 csepp vér
Hol? Vörösmarty Színház, Székesfehérvár
Kik? Feke Pál, Kiss Diána Magdolna, Börcsök Olivér, Kátai István, Keszei Bori, Busa Tamás, Sághy Tamás, Egyed Attila, Keller János, Závodszky Noémi, Váradi Eszter Sára, Schwartz Dávid, Karácsony Gergely e.h., Fehérvári Péter, Rovó Tamás, Gál Gergely, Gál Horváth Bernadett, Kertész Júlia, Szirmai Irén, Vida Emőke, Nemes Nagy Ágnes Színészképzés hallgatói, Megadance Táncstúdió növendékei / Díszlettervező: Szendrényi Éva / Jelmeztervező: Kovács Yvette Alida / Koreográfus: Horváth Csaba / Zenei vezető és korrepetitor: Réti Anikó / Rendező: Szikora János

PETHŐ TIBOR

SZÉPSÉGFLASTROM

Kocsák Tibor – Miklós Tibor: Lady Budapest – Budapesti Operettszínház

Alkalmas-e a musical problémafelvető, összetett témák feldolgozására? A szigorú műfaji keretek okán ez a kérdés joggal merül fel, valahányszor ebben a műfajban az átlagosnál magvasabb szüzsé feldolgozására történik kísérlet.

Tapasztalataink Magyarországon sajnos ezen a téren nem túl sok jóval kecsegtetnek. Elrettentő példaként – szembeszökő hamissága miatt – a Madách Színház *Én, József Attila* című zenés produkcióját érdemes említeni Szirtes Tamás és Szente Vajk színpadra alkalmazásában, amelyben a tragikus sorsú költő szerepében a főhős saját verseit énekli. Így a *Tedd a kezed* a Vágó Mártával való csókolózás előtt hangzik el, a *Nagyon fáj*t a költő szerelmi bánatának áriájaként halljuk, az pedig, hogy „Talán eltűnök hirtelen, akár az erdőben a vadnyom", József Attila szellemének tolmácsolásában csendül fel. A musical az egyes verseket pozitivista szemlélettel pusztán a költő egyes életeseményeinek dokumentumaiként szemléli, és nem a versek világából, hanem a musical aktuális trendjeiből következő stílusban viszi színre. Ezúttal az Operettszínházban viszont a forradalom 60. évfordulója alkalmából bemutatott *Lady Budapest* című musicalen nem ütközünk hasonlóan kirívó – a műfaj sajátosságaiból következő –, akaratlanul is deszakralizáló, otromba gesztusba.

Az alapmű, az *Utazás* című regény szerzője Tábori György, az ő szövegét alkalmazta színpadra Kocsák Tibor

Mi? Kocsák Tibor – Miklós Tibor: Lady Budapest
Hol? Budapesti Operettszínház
Kik? Főbb szerepekben: Janza Kata/Vágó Bernadett, Szabó P. Szilveszter/Szerényi László, Földes Tamás/Mészáros Árpád Zsolt, Kerényi Miklós Máté/Laki Péter, Szinetár Dóra/Vágó Zsuzsi, Horváth Dániel/Cseh Dávid Péter, Németh Attila/Szomor György, Dézsy Szabó Gábor/Ottlik Ádám / Zeneszerző: Kocsák Tibor / Dalszövegszerző: Miklós Tibor / Karmester: Dinnyés Dániel / Díszlettervező: Gyarmathy Ágnes / Jelmeztervező: Horváth Kata / Dramaturg: KERO / Koreográfus: Bodor Johanna / Rendező: Somogyi Szilárd

és Miklós Tibor. Játszották már ezelőtt húsz esztendeje is a Boráros téren, szabadtéri előadáson. A történet szerint a hősök menekülnek: közülük is elsősorban a vállán megsebesült Veres Pál tanár úr (Szabó P. Szilveszter). Neki valóban lehet félnivalója, hiszen korábbi tanítványaiból toborzódott fegyveres forradalmi csoportot irányított. Vele tart régi szerelme, a címszereplő Lady Ashton (Vágó Bernadett), aki a nyugatra induló külföldi diplomaták, üzletemberek és alkalmazottak közé csempészi be a megtorlás elől lelkiismereti konfliktusok közepette számkivetésbe készülő Verest. A hölgy egyébként a jótékonyságáról híres, már a második világháború végén, az ostromlott fővárosban is menedéket adott az üldözötteknek, innen ered a megtisztelő Lady Budapest ragadványnév.

A vetített kezdő képsorozatban vegyesen láthatunk negyvenötös és ötvenhatos pesti felvételeket. 1945 a belvárosi templommal feltehetően tévedésből került be a fotók közé, ám ez a legkevesebb. Szót sem érdemel, ahogy a többi vaskos vagy éppen vékonyabb történelmi tévedésből is elég csupán néhányat röviden felidézni, például az 1944-ben Budapesten működő brit követségről, az 1956 novemberében az országutakat ellenőrző forradalmárokról, vagy arról a nagylelkűségről, hogy a darab kimondatlanul ugyan, de visszaajándékozza Magyarországnak Burgenlandot. (Így lesz ismét határfolyó – gondolom, a Lajta – a szabadságot jelentő Ausztria keleti peremén.) Mindennek persze egy andalító mesében nincs feltétlenül jelentősége. Itt azonban mégis lehet, hiszen a nézők – nem állítom, hogy a többségének, de – nem elhanyagolható részének több történelmi tudása van ötvenhatról, semhogy a tényektől való látványos eltérések ne zavarják meg.

Az olykor bántó históriai nagyvonalúságot különös támasztékkal erősíti meg a különböző korszakokat meglehetős zavarossággal vegyítő repülőtéri jelenet. A meneküléssel a hősök először ugyanis légi úton próbálkoznak, ám mint az az egyik dalban szolgálati közleményként szerepel: „Ferihegyet is megszállták a szovjetek, / Biztosat az indulásról tudni nem lehet." A pörgős kijelzős várótermet praktikus bútoraival együtt mintha a mából vagy – legyünk megengedőbbek – a nyolcvanas évekből illesztették volna be az előadásba. Fölül az ismert és modern MALÉV logót láthatjuk – néhány esztendővel ezelőtti utazások emlékét idézi.

A két tény akaratlanul is felhívja a figyelmet a könnyedebb zenés műfajoknak, az operettnek, illetve a musicalnek arra a sajátosságára, hogy a sablonszerű cselekmény helyszíne, ideje, történelmi háttere tetszés szerint, könnyűszerrel lecserélhető. Jellemző példa: amikor a negyvenes évek elején, már az Egyesült Államokkal való hadba lépés után Podmaniczky Félix Jacobi Viktor *Leányvására*t megfilmesítette, simán áthelyezte az operett helyszínét Amerikából a Gyimes völgyébe – üzleti szempontból akkor Erdélynek volt konjunktúrája –, sőt még új népszokást is kreált a csángók részére, a címben szereplő leányvásárt. Bár nem ennyire látványosan, de nem nélkülözi ezt a fajta esetlegességet a *Lady Budapest* sem. A szüzsé és a történelmi háttér közötti kapcsolat – egyre nyilvánvalóbb ez a befejezéshez közeledve – formális; a darab, bár ez talán túl keményen hangzik, csak látszatra szól az ötvenhatos forradalomról. A korszak néhány lépéssel egész egyszerűen kiiktatható lenne, kis kozmetikázással nyugodtan játszódhatna a musical a hatvannyolcas Csehszlovákiában, de akár Kínában, Afganisztánban, Líbiában vagy a brazíliai esőerdőkben is. Pedig a díszlet és a jelmezek – gondolhatunk akár az éttermi, akár az utcai jelenetekre (a repülőtéri színt nem számítva) – hiteles háttért adnának a kor atmoszférájához, ha az egyáltalán megjelenne a cselekményben. (Ne legyünk igazságtalanok, pillanatokra ugyanis megjelenik ez a bizonyos atmoszféra, amikor korabeli slágereket idéző dallamok csendülnek fel a határszéli városka vendéglői zongoráján.)

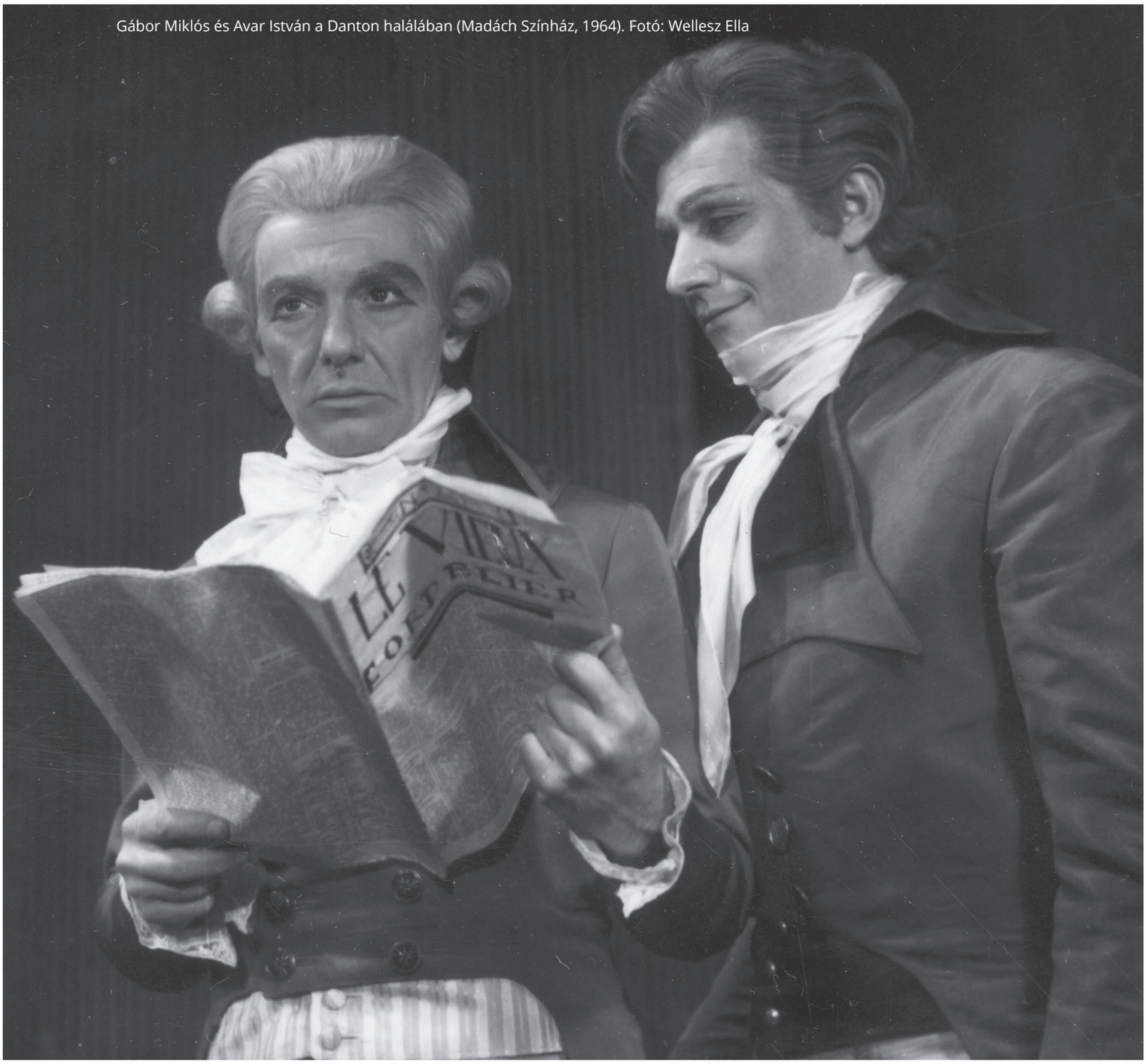
Nyilván tisztában voltak a fogyatékosságokkal az opus színpadra alkalmazói és a rendező is. Lehet, hogy jobban hozzá kellett volna nyúlni az eredeti Tábori György-regényhez; Tábori tizennégy évesen, a húszas években költözött el Magyarországról, fogalma sem lehetett tehát sem a kor helyi jellegzetességeiről, sem az 1956-os forradalomról. Ám ahelyett, hogy bátran a hazai viszonyok közé interpretálnák a történetet, az újjáalkotók megelégednek a leginkább szépségflastromnak beillő látszatmegoldásokkal, így az archív felvételek vetítésével. (Nem lehet természetesen elvárni a komoly tudományos okfejtést sem az eseményekről, sem a világhelyzetről, ám például az az állítás, miszerint a kommunistákat arról lehet megismerni, hogy „Sztálin talpát nyalták, most nyalnak Hruscsovnak", némiképp soványnak tűnik.)

Persze lehet, hogy a hitelesítéshez a komolyabb beavatkozás sem lenne elegendő. S ezen a ponton vissza is térhetünk a műfaji alkalmasság alapkérdéséhez. Ha maradt is mindeddig kétségünk, a darab zárása önmagában igazolja, hogy a forradalomról nem sikerült releváns módon megszólalni az Operettszínházban. A vékony misztikus ködbe burkolt egyéniségű szovjet főtiszt, Szurov őrnagy (Mészáros Árpád Zsolt), aki végzetesen beleszeret Lady Ashtonba – egy pillanatra el is csavarja az asszony fejét – nagylelkű gesztussal átengedné az időközben lebukott Veres tanár urat Ausztriába. Ám megjelennek a forradalmárok az egykori tanítvány, Éva vezetésével, tudatlanságukban pedig lelövik a segíteni akaró Szurovot. A kialakuló igen rövid tűzpárbajban mindenki meghal, kivéve az elesetteken mindig segítő Lady Budapestet. Úgy tűnik, ő elpusztíthatatlan; valószínűleg dolga van még a világban, emberek istápolására később is adódhat lehetőség, sejtjük meg záróéneke nyomán. A musicalt kettős szereposztásban játsszák, felváltva Janza Katával és Vágó Bernadettel. (Magam az utóbbit láttam.) A színészi alakítások többsége bármikor hadra fogható rutinmegoldásokból táplálkozik, ami nyilvánvalóan találkozik a musical kötött műfaji igényeivel. Szintén a műfaji kötelmekből eredeztethető a játékmód sterilsége, amit viszonylag kevesen tudnak egyéni vonásokkal életszerűbbé tenni. Utóbbiak közül elsősorban Vágó Bernadett, Mészáros Árpád Zsolt, Szinetár Dóra és Dézsy Szabó Gábor említendő.

HERCZOG NOÉMI

1956 A KÁDÁR-KORSZAK SZÍNIKRITIKÁJÁBAN: AZ UTOLSÓ TABU

Tépelődések egy Ádám Ottó Dantonjáról született kritika kapcsán



Gábor Miklós és Avar István a Danton halálában (Madách Színház, 1964). Fotó: Wellesz Ella

Koltai Tamás kaposvári *Marat/Sade*-kritikájának[1] eredetileg lebegtetve hagyott „forradalom" szava elé szerkesztője, Pándi Pál odakörmölte, hogy „francia". A kritika ezért ma így olvasható: „Máté Gábor könnyáztatta jajkiáltása és fölcsukló zokogása megrázó befejezés, mert borzongató hitelességgel ébreszt rá, hogy Charentonból nem lehet újrakezdeni a francia forradalmat." A szerkesztőségi incidensről Koltai személyesen mesélt nekem egy évekkel ezelőtti interjúban, amelyet a doktori dolgozatom miatt készítettem vele.

> „Azt szabadott írni, hogy »elveszett forradalom«, mert ezt a francia forradalomra is lehetett érteni. (…) De ha én olyan hülye lettem volna, hogy beírom ötvenhatot, Pándi felhív, nem is tudom mit mondott volna. Ötvenhatot egyébként még Pándinak se mondtam, minek őt provokálni. Ügyesen lehetett célozgatni, és azt reméltem, hogy úgy benne maradhat. Engem talán összesen öt előadás taglózott le úgy, mint a *Marat*. Babarczy utána odajött a büfében, és megkérdezte, hogy ugye nem fogom megírni? Annyira hülyének tarthatott. De hát nem volt olyan lap, ahol leírhattam volna. Szamizdatban meg lehetett volna írni, persze."[2]

Érdemes megvizsgálni, hogy ilyen körülmények között – éppen a korszak emblematikusként számon tartott tabuja, ötvenhat és az ötvenhatos színpadi utalások esetében – milyen reakciókról beszélhetünk a Kádár-kori hatalom részéről. Érdeke-e a hatalomnak nyilvánosságra hozni, hogy „művészeti bűnelkövetés" történt? A korszak viszonylagos szabadságával és a „tűrt" kultúrpolitikai kategóriával együtt jelenik meg a gond is, hogy az alkotó esetleg „visszaél" új szabadságával. Az ilyen visszaélésekre adott nyilvános hatalmi válaszok egyik jellegzetes formája lehet a denunciálás, ezen belül is az olyan hatalmi eszközként funkcionáló sajtóműfajok, amelyek klaszszikus következményeképpen az előadást és az alkotót nagy valószínűséggel adminisztratív retorzió éri. A posztsztálini korszakban ezek az adminisztratív következmények már megállnak a kirekesztő megbélyegzés, a nyilvánosság korlátozása szintjén, legrosszabb esetben az alkotók az országból való „eltanácsolásához" vagy a tényleges betiltáshoz vezetnek.

Mivel utólag szinte lehetetlen rekonstruálni egy kritika születésének bizonyos kulcsfontosságú körülményeit (mi a szerzői szándék, megrendelésre született-e), az utókor olvasataiban ugyan helytelenül, de fokozott jelentőségűnek bizonyul a korabeli cikkek ideologikus hangja és szemlélete, a kritikák nyelvezete. Látnunk kell azonban, hogy egy-egy kritika szóhasználata, diskurzuselemzése alapján még nem dönthető el, denunciálásról beszélhetünk-e vagy sem vele kapcsolatban. A denunciáló, azaz feljelentő kritika fogalmát ugyanis nem egyszerűen az aktuálisan érvényesnek tekintett ideológia kritikai műfajának értelmében használom, hanem úgy tekintem mint a tizennyolcadik században megszülető fegyelmi állam totalitárius kiterjesztésének, irányító-fegyelmező apparátusának eszközét. Ezért a fenti kérdés eldöntéséhez alaposan meg kell vizsgálnunk a kritikát körülvevő szakmai és politikai kontextust: ki a szerző, ki az alkotó, beszélhetünk-e politikai-adminisztratív erőtérről, fennáll-e az adminisztratív beavatkozás elvi lehetősége és valószínűsége. Enélkül ugyanis – és ezt a most következő esettanulmány szemléletesen bizonyítja – még azt is nehéz utólag eldöntenünk egy támadó hangú kritikáról, hogy feljelentésről vagy inkább védelemről van-e szó benne.

Az pedig igencsak kérdéses, hogy ötvenhat esetében is működik-e a nyilvános feljelentésnek ez a speciális mechanizmusa: amikor a „bűnös mű" kapcsán a hatalom egyszerre hozza nyilvánosságra a művészeti bűnelkövetést és deklarálja, hogy a kontroll a Párt monopóliuma. Vajon beveti-e – az utólagos emlékezet szerint legalábbis – a legnagyobb tabunak minősülő ötvenhatra utaló darabok esetében a totalitárius, informális liberális autokrácia hatalmi apparátusa a nyilvános denunciálás és a feljelentő kritika fegyverét? Vagy a nyilvánosság mögött rendezi le az ügyet, esetleg szemet huny a probléma fölött? Úgy tűnik, hogy nyílt hatalmi válasz a rendszer kiüresedésével még a legnagyobb tabu esetében is egyre kevésbé jellemző. Ha mégis sor kerül rá, a feljelentések természetesen soha nem magát ötvenhatot nevezik meg. 1981-ben, a *Marat/Sade* recepciójában viszont már eljutunk odáig, hogy a kritikusok egyéni intelligenciáján, érzékenységén múlik az értékítélet, nem megrendelt véleményekről beszélünk. Köpeczi Béla miniszter hiányolja is a „helyesbítéseket" a kritikák többségéből – ebben az esetben már a leginkább elmaraszta ló/elhatárolódó írás, Zappe László kritikája sem tekinthető feljelentésnek.

Rövid kitérőként jegyezzük meg, hogy a korabeli színház szabadságfoka valamivel nagyobb a kritikáénál. A drámaíróra ez persze már nem vonatkozik: P. Müller Péter vonatkozó esszéje összegyűjti azokat a darabokat, amelyek az ötvenhatot követő vonalas művekkel (Dobozy Imre: *Szélvihar*, Darvas József: *Kormos ég*, Mesterházy Lajos: *Pesti emberek*) ellentétben már kritikusan beszéltek az ötvenes évek emlékezetéről, olykor még ötvenhatról is, igaz, hogy közülük egyedül Beréményi Géza *Halmi*ját mutatják be a nyolcvanas évek előtt.[3] Ami tehát nincs a hetvenes években (Nádas *Találkozás*a és *Temetés*e, Örkény *Pisti*je, Korniss *Hallelujá*ja és az ehhez a nemzedékhez tartozó Spiró György *Csirkefeje*), arról értelemszerűen a kritika sem tud beszélni. A kritikához hasonló módon utalgató, kettős nyelvet alkalmazó színháznak viszont ebben a tekintetben jóval szélesebb a mozgástere, csak akarnia kell, van más megoldás: kortárs vagy klasszikus parabolán és a színrevitel rendezői eszközein keresztül lehet utalni a tabura.

Közvetlenül ötvenhat után a sajtó ötvenhatról mint a feljelentő kritikában bekövetkezett cezúráról, paradigmaváltásról beszél; ettől kezdve a kritikának az átmenetinek tekintett korszak tudatkritikájának, a meggyőzés békés fegyverének kell lennie. A kommunista íróknak és kritikusoknak össze kell zárniuk a szocialista és nem szocialista irányzatok harcában és „versenyében". „Bírálat és türelem"[4] lesz a kritika új, Kádár-kori paradigmája, és ebben ötvenhat alapvető hivatkozási pont, mert azt a feljelentő kritikát, amelynek közvetlen adminisztratív következményei lehetnek, innentől csak múlt időben szabad említeni. A népet már nem elsősorban tilalmakkal, hanem észérvekkel, magyarázatokkal, neveléssel kell a paternalista hatalomnak jó útra terelnie. A hatalom új retorikájának értelmében a polgári dekadencia ellen folytatott har-

1 Koltai Tamás: Peter Weiss: Marat/Sade. *Kritika*, 1982, 4. http://www.szinhaziadattar.hu:8181/_pdf2/018303.pdf.

2 Személyes interjú Koltai Tamással, készítette: Herczog Noémi.

3 P. Müller Péter: 1956 újraértelmezései a Kádár-korszak drámáiban és színpadán. *Híd*, 2006/10, http://epa.oszk.hu/01000/01014/00030/pdf/049.pdf.

4 Pándi Pál: Vitázzunk, hogy egyetértsünk! In uő: *Kritikus ponton*, Szépirodalmi Kiadó, Budapest, 1972, 7.

cot a kritikáról szóló hatalmi retorikában a korábbi kemény tiltások helyett – hangsúlyozottan átmenetileg – a felszámolás jegyében fogant türelem jellemzi az ún. osztályszínezetű, „elsőgenerációs áthozatalokkal"[5] szemben. A kulturális politika kritikához való viszonya a *Kritika* című folyóiratban közölt szemelvények[6] alapján 1958 és 1970 között mérvadóan nem változik: mindvégig – legalábbis ideologikusan – hangsúlyozza a művészetkritika felelősségét a szocialista művészeti egységért folytatott harcban, valamint az „esztétikai meggyőzés" alapvető szerepét az irányításban. A Párt szerint a könyvkiadók feladata, hogy:

> „[…] biztosítsák a párt művészetpolitikájának érvényre juttatását és állítsák munkájuk középpontjába a minden szűkkeblűségtől mentes, szocialista népművelés feladatait. […] Küzdjenek a kispolgári ízlés, a giccs, a különböző dekadens, burzsoá irányzatok ellen, és a közönség ízlésének jótékony befolyásolásával segítsenek megszüntetni az elmaradottabb tömegek kívánságai és a szocialista kultúra magasabb rendű igényei közötti ellentmondást. Ezekért a célokért induljanak harcba a kommunista kritikusok, forgassák bátran a kritika fegyverét, az új műalkotások eszmei tisztasága, a művészeti formák gazdagodása, a burzsoá nézetek és irányzatok leküzdése érdekében." (1958)

Az ötvenhat utáni kritika úgy tekint az „ellenforradalom" cezúrájára mint a dogmatizmus meghaladására, egyfajta tiszta lapra. Innentől a hatalom a kritika szerepét a vélemények homogenizáló harcában, a pluralizmus vitaalapú felszámolásában jelöli ki. A korszak nagy ideologikus kritikusa, Pándi Pál egy cikkének címe is érdekes ebben a vonatkozásban: „Vitázzunk, hogy egyetértsünk!" (1957);[7] az ötvenhatos érveléssel azonban már Pándi szerint is az a legnagyobb baj, hogy „polgári restaurációs program", semmit nem ismer el az államszocializmus meghirdetett folytonosságából, hiszen „szerintük újra kéne kezdeni a szocializmus építését".[8]

A legfőbb tabu, ötvenhat a hatalmi diskurzussal ellentétes reprezentációja azonban továbbra is kivétel, ezért az új korszak feljelentő kritikája szempontjából kitüntetett figyelmet érdemel. Aki meg szeretné vizsgálni, hogyan változnak a magyar színikritikában az ötvenhatról való beszéd lehetőségei, kijelölhet magának néhány fontosabb előadást: Németh László: *Széchenyi* (1957); *Danton halála* (1964); a kaposvári *Állami Áruház* (1977); Csurka-színdarabok (pl. *Bálanya*, 1969; *Döglött aknák*, 1971); *Marat/Sade* (1981). Mivel azonban a kritikák természetesen sosem említik az ötvenhat-referencialitást, ma az olvasónak a történeti kontextusból kell összeraknia a ki nem mondott utalásrendszert. Ezzel szemben a korszak kritikaolvasó közönségének jellemző típusa kiélezett ötvenhatra, attitűdjében megfigyelhető egyfajta „ötvenhat-túlérzékenység", azaz az értetlen mai olvasóval ellentétben minden elejtett utalásban ötvenhatot keresi. Ezekre a burkoltan fogalmazó kritikákra gyakran jellemző, hogy szigorúságuk okán ma akkor is feljelentésnek véljük őket, ha valójában csak a „kisebb rosszat" kérik számon: tehát bár lehúzzák az előadást, az „ősbűntől" mégis megvédik.

5 Pándi, uo. 49.
6 Pártdokumentumok a kritikáról. *Kritika*, 1972/10, 3.
7 Pándi, uo. 46.
8 Uo.

A támogatott rendező és a kritika

A *Danton halála*[9] recepciója 1964-ből remek példa annak demonstrálására, hogy önmagában egy kritika akár dogmatikusnak tűnő, erősen vonalas, elmaraszta lós szövege sem elegendő ahhoz, hogy a cikket utólag feljelentésként azonosítsuk. A körülmények rekonstrukciója persze nehéz. Ádám Ottó *Danton*-rendezését a hatalom eredetileg azonnal be akarta tiltani (értsd: le akarta venni a Madách Színház műsoráról) az előadás ötvenhatos referenciái miatt. Ám idővel lankadhatott az éberség, ugyanis – talán abban a reményben, hogy Ádám Ottó az emberarcú Kádár–Danton párhuzamra futtatja ki az előadást – végül mégis engedélyezték a bemutatót. Taxner-Tóth Ernő tanulmányából[10] kiderül, hogy Saint-Just mondata visszhangra talált a közönségben; a *Hitel*ben megjelent írás szerint sokan Kádárt inkább Robespierre-rel azonosították: „Robespierre, a Vérnek Messiása, / Az ország sírját ássa, egyre ássa, / Magát nem áldozná fel e pogány, / Mások vére hull a Golgotán." A nézők ez alapján azt hihették, hogy az előadás a szocialista forradalom alapmítoszát kérdőjelezi meg.

A kaposvári *Marat/Sade* (1981) előszeleként tehát már a hatvanas években megjelenik a magyar színházban a szocialista forradalom/francia forradalom párhuzam: ezúttal az ötvenes évek áldozataira emlékezve, ugyanakkor az aktuális hatalmat is felelősségre vonva az ötvenes évek és ötvenhat bűneiért.

A bemutatóra válaszul érkezik Rényi Péter cikke a *Népszabadság*ban,[11] amely keményen lehúz darabot és előadást egyaránt. Ötvenhat szóba sem kerül. Rényi *Danton*-kritikáját Lengyel György tanulmánya[12] mint „éles kritikai visszhangot", Taxner-Tóth Ernő a *Hitel*ben viszont egyértelműen mint védő kritikát tárgyalja: vagyis Rényi kritikájának recepciójában egyaránt megtalálható a denunciáló és a bábáskodó-kritikai (Ruszt József kifejezése) olvasat.

A többféle lehetséges megközelítés egyik oka, hogy Rényi, a *Népszabadság* kritikustekintélye, ugyanazt a stratégiát követi, mint egy későbbi Beckett-bemutatóról szóló írásában szintén a pártlap kritikusa, Molnár Gál Péter. A drámát egzisztencializmusa, pesszimizmusa és a marxista történelemszemlélettel való összeegyeztethetetlensége miatt – a polgári dekadencia elleni kampány régi hagyománya szerint – lehúzza, miközben a rendezőt erkölcsileg megvédi.[13] Méghozzá éppen azáltal védi meg erkölcsileg, hogy rendezői koncepcióját erősen bírálja. Ez a szidalom azonban egy szót nem szól ötvenhatról, noha egyértelműen erre reagál, amikor a feljelentés legfőbb funkciójaként helyre teszi az előadás világképét, és felmenti a kortárs vezetést a régebbi bűnök felelőssége alól, amellyel az előadás vélhetően terhelte őket. Mert, ahogy Rényi fogalmaz, „a személyi kultusz idején elkövetett törvénytelenségek megragadására"[14] a *Danton* mint a polgári forradalom szükséges bukásának modellje nem lehetett alkalmas. A döntő különbség – írja Rényi – a két forradalom jellegében van: a polgári és a proletárforradalom közti különbségben. „Amit a

9 Georg Büchner: *Danton halála*, Madách Színház, rendezte: Ádám Ottó, 1964.
10 Taxner-Tóth Ernő: Mit hozhat a forradalom? *Hitel*, 2015. június, http://www.hitelfolyoirat.hu/sites/default/files/pdf/13-taxner.pdf
11 Rényi Péter: Danton halála. *Népszabadság*, 1964. február 2.
12 Lengyel György (szerk.): *Színház és diktatúra*, Corvina – Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, 2011, 387.
13 Személyes interjú Koltai Tamással, készítette: HN.
14 Rényi, uo.

Danton feszeget, akármennyire megértjük is, azt mi nem általánosíthatjuk valamennyi forradalomra. Ami a *Danton*ban maradandó, az a polgári forradalom."[15] A proletárforradalom ugyanis csak véletlenül bukhat el. A személyi kultusz és a dogmatizmus visszaélései a kritika hatalmi narratívája szerint olyan szubjektív és kivételes hibák, amelyek nem a szocialista forradalom természetéből következnek. Viszont nem is olyan ellentmondásosak, mint a polgári forradalom szereplői. Itt ugyanis Rényi bevallottan a fekete-fehér, a leegyszerűsített, az embereket össze nem zavaró világkép mellett érvel, azt követeli, és – talán ez a legérdekesebb ebben a kritikában – nyíltan utasít el mindent, ami bonyolult, ami tépelődést, megfontolást igényel, ami félreértésekre ad okot, ami megzavarhatja az egyszeri nézőt, legalábbis a dogmatizmus áldozatainak kérdésében. Tehát a témában nyíltan propagandaszínházat követel és ír elő. Mégpedig azért, mert meggyőződése szerint Büchner összetett karakterei nem alkothatnak párhuzamot a személyi kultusz időszakának a hatalmi diskurzusban előírt fekete-fehér elnyomó-elnyomott viszonyaival.

> „Dantonnak teljesen ártatlannak kellett volna lennie, Robespierre-nek pedig – ami Dantont illeti – semmiben sem lehetett volna igaza. […] Dantonék és Robespierre-ék között csak fokozatbeli különbség volt; »a burzsoázia kétarcúságából származik a radikális hívők csalódottsága, pesszimizmusa a polgári forradalomban. A proletárforradalom, a mi esetünkben, a népi demokratikus forradalom, nem ismeri ezt a kétarcúságot. Mert olyan osztály vezeti, amelynek csak egy arca van és egy törekvése: önmaga és ezzel együtt minden társadalmi réteg felszabadítása.«"[16]

A kritika által támasztott fekete-fehér elvárásrendszer szempontjából különösen érdekes Schöpflin Aladár 1928-as drámakritikája a *Nyugat*ban:[17]

> „Saint Just beszédéből derül ki tulajdonképpen a forradalom végső abszurditása, mert ez a beszéd olyan élre állítja az egész forradalmat – ideológiailag és gyakorlatilag egyaránt –, hogy onnan már csak leszédülni lehet. Ezt a beszédet a rendőri hatóság betiltotta a Magyar Színház színpadáról. Érthető okokból, mert a rendőri hatóság saját intelligenciájának színvonalára igyekszik leszállítani a kultúréletet és ezenkívül is kiskorúsítja a közönséget, nem tételez fel róla annyi értelmet, hogy egy egész gondolati struktúrájában forradalom-ellenes színdarab végső értelmét fel tudja fogni és ne egyes szavak után induljon. Nem is tudjuk, mennyire benne vagyunk egy új biedermeyer-korban, amelyben a hatóság atyai jóakarattal vigyáz a polgárok nyugodt kérődzésére és gondoskodik arról, hogy ne kerüljön bendőjükbe a gyomorsavakat kissé jobban izgató táplálék."

Az is igaz, hogy Ádám Ottó, hiába nem volt párttag, a korszak különös sajátosságaként támogatott rendező. Koltai Tamás visszaemlékezése szerint, amikor egy cikkgyűjteményében szerepelt az Ádám-portréja „Ádám Ottó szép színháza" címmel, egy évig nem jelenhetett meg a kötet, mert Ádám esztétikáját szépelgőnek nevezte. „Ha Aczél kedvencét följelented, magadat jelented fel."[18]

Mindez hozzájárul annak megértéséhez is, hogy – a látszattal ellentétben – a fent idézett Rényi-kritika alighanem: védelem! A kritika megvédi Ádám Ottót a szándékosság vádjától, jó szándékát ecseteli, hangsúlyozza, hogy a rendezés is észleli a két forradalomtípus között a különbséget, és ezért állítja be – a leírás alapján erre következtetek – III. Richárd-képű, púpos ördögnek Gábor Miklós Robespierre-jét, aki a drámában ennél összetettebb, démonoknak a Jakobinusokat, vagy teszi még hangsúlyosabbá Danton figurájának ártatlanságát. Miközben a feldolgozás mégis alapvetően „téves" Rényi szerint, aki a kor feljelentő gyakorlatának megfelelően a marxista álláspontot kéri számon az előadáson: „…lehet-e erre azt mondani, ilyen ellentmondásos volt maga a forradalom? De hiszen ez történelmileg sem áll: a marxista kritika ezt már bebizonyította."[19] Tehát már Büchner sem történelemhű, állítja a kritika, ami pedig a két forradalom közti párhuzamot

A korszak viszonylagos szabadságával és a „tűrt" kulturpolitikai kategóriával együtt jelenik meg a gond is, hogy az alkotó esetleg „visszaél" új szabadságával. Az ilyen visszaélésekre adott nyilvános hatalmi válaszok egyik jellegzetes formája a denunciálás…

illeti, ezt a lehetőséget Rényi végképp elveti. Cikkét arra futtatja ki, hogy a forradalomból való általános kiábrándultság nem lehet megfelelő üzenet a proletárdiktatúra országában. Megint csak: a lényegről – Dantonról mint Nagy Imréről – nem beszél. Az ítélet, amelyet hoz, elmarasztaló, de egy ötvenhatos feljelentés szankcióinál messze enyhébb, a korszak kontextusában: apológia.

Bár Rényi csak tévedésnek, gyenge koncepciónak, de nem túl „veszélyes" műnek nyilvánítja a *Danton*t, és ennyiben ez a kemény bírálat inkább a védelmező hangok közé sorolható, sem a korabeli kritikák, sem Koltai Tamás említett 1971-es Ádám-portréja alapján nem tűnik úgy, hogy a *Danton* jelentős előadás volt. De az mindenképpen megfigyelhető, hogy a kritikák megjelenése után fokozatosan elkezdik csökkenteni az előadásszámot.[20] 1963 decemberében összesen három estét ér meg, majd a havi nyolc-kilenc-tíz alkalom fokozatosan előbb hétre, ötre, júniusra pedig kettőre csökken. 1964 júliusában váratlan gyorsasággal és az új évadban szinte észrevétlenül veszik le a kezdetben népszerű előadást. Ennyi alapján persze még nem beszélhetünk betiltásról: a hatalom hivatkozhat az ellenőrizhetetlen „csökkenő közönségérdeklődés" gumimagyarázatára. Végeredményben alighanem elítéli az előadást, de amnesztiát ad a rendezőnek. Igaz, Büchnert csak feltételesen helyezi szabadlábra: egy 1964-es szegedi zenés változat után csak 1978-ban, a „Gáborok" Nemzetijében rehabilitálják.

15 Rényi, uo.
16 Rényi, uo.
17 Schöpflin Aladár: Danton halála. *Nyugat*, 1928. 20. szám.
18 Személyes interjú Koltai Tamással, készítette: HN.
19 Rényi, uo.
20 A *Pesti Műsor* alapján.

UGRAI ISTVÁN

MINDEN SZEREPBEN

Állami ünnepség október 23-án

A korábbi ünnepségeken díszletként használt, azóta átalakított, a városból kimart, lekövezett Kossuth tér, kiemelt helyén a demokratikus rend és az állam legfőbb szimbólumával, az Országház épületével már nem felel meg az állami ünnepség újfajta kívánalmainak. A tér most már csupán helyszín, egyszerű cím, ahova menni kell, ha valaki részese akar lenni az 1956-os forradalom és szabadságharc 60. évfordulójának mintegy csúcspontjaként megrendezett október 23-i hivatalos megemlékezésnek. Azt gondolná az ember, hogy ebben a műsornak a főszereplői az évforduló, illetve az ünnepelt esemény résztvevői, az ötvenhatos „hősök" lesznek – az idézőjel nyilván nem tetteik lekicsinylését célozza, hanem arra utal, hogy ezek az emberek, akik akkor kimentek az utcára valamiért (vagy éppen valami ellen), jellemzően nem héroszi küldetéstudatból tették ezt, hanem vélhetően szükségszerű következménye volt az akkori életüknek. A történelmi körülmények avatják őket hőssé, hát meg is érdemlik, hogy annak tekintsük őket. Az '56-os Emlékbizottság az ünnepségsorozatot és évfordulót megelőző plakátkampánya mintha ebből a szándékból indult volna ki – hogy hol kapott gellert, jó kérdés, de úgy tűnik, a szervezők valóban mintha csak egy előadáshoz kerestek volna kreatív promóciós ötleteket, gátlástalanul kinyiszálták az eredeti ötvenhatos fotókat a maguk kontextusából, s hoztak létre belőlük újakat, ráadásul a hősök merítése is felvet számtalan kérdést (a Pruck Pál képében megjelenő Dózsa László színésztől kezdve Mindszenty József alakjának e sorozatba való beillesztésén át Nagy Imre karakterének hangsúlyos hiányáig, illetve a fotók jogszerűtlen, engedély nélküli használatáig, sőt átdolgozásáig). Azonban úgy tűnik, az egész produkció koncepciója egyetlen *think tank*ből származik, hiszen a kontextusáthelyezés nem véletlen tett következménye, hanem ez *maga az ünneplés,* ugyanis ebben az előadásban valójában egyetlen hérosz akad: Orbán Viktor miniszterelnök.

Fotó: Schiller Kata

Monodrámát láttunk ezen az ünnepségen, amely úgy volt felépítve, hogy a miniszterelnök beszéde legyen a csúcspont. Megszólalt addig Duda lengyel elnök, voltak iskolai ünnepély jelleggel dalok (bár Elvis Presley száma kilógott kicsit), színpadra lépett Laklóth Aladár (ezúttal nem kulturális minisztériumi tanácsadóként, hanem nyilván színészi minőségében) és Kökényessy Ági (Jennifer Aniston állandó magyar hangja, az Újszínház társulatából), de mindez mellékesnek tűnt a finálé-hoz, a műsor tetőpontjához, a centrális erőtérhez képest. Orbán az előadás főszereplője, a húzónév, akiért mindenki idejött.

Az Országház helyett a háttér egy háromosztatú ledfal, mintha csak egy sportcsarnokbeli koncerten lennénk, a középső panelen végtelenítve láthatjuk a magyar zászló lobogását, a két szélsőn a szónok premier plánját. Középen azonban egy gigantikus molinó takarja ki részben a képet, szürke, rajta fehérrel „A magyar szabadság éve" felirat. Fölötte a forradalom kvázi emblémájának tekinthető lyukas lobogó stilizálva, ettől balra a két évszám, 1956 és 2016, ugyancsak fehér betűkkel, csupán a hatos és a nulla színes: ez a *Hatvanadik Évforduló* című nemzeti blockbuster logója. Az Országház aljába pakolt roadshow-díszlet ugyanazt a megoldást hozza, amellyel az épület nagytermeinek képernyőhöz nem illeszkedő díszeit tüntetik el a vizuális média kívánalmainak megfelelően a kormányszóvivői és más parlamenti sajtótájékoztatók alkalmával; mégis csak képernyőképesebb egy színes háttérfal elé állítani a beszélő fejeket, mint mondjuk egy Lotz-festmény elé, még nem kívánt asszociációkat keltene a kép, és a fali díszek sem rombolják a politikai mondanivalót. Ezen a napon a Steindl-épület ornamentikája vált nemkívánatos vizuális elemmé.

Ez alkalommal még a Nyugatról importált – a kormányzó párt szívének oly kedves és más politikai erők által is előszе-

retettel használt – biodíszlet-tabló is csupán mellékmotívum. Számtalanszor láthattuk, hogy a főhős beszéde közben a párt prominensei és a hozzájuk, nos, szellemiekben kötődő értelmiségiek állnak/ülnek a háttérben. Némán, a jövőbe előretekintve figyelik a beszélő embert, és néznek vele együtt a választópolgárok szemébe, mondhatni, egy emberként felsorakoznak mögötte, egyszerre rokonszenvükről és támogatásukról, kiállásukról és együttműködésükről biztosítva nem is annyira a főhőst, mint inkább az ő kedves nézőit. Most ennek az emberkoszorúnak az ülő része a színpad két oldalára szorul (igaz, az oldalra szorulást a mennyiséggel kárpótolják, egészen hosszan, már-már komikusan, szárnyként nyúlik el a sajátos védősorfal), a sor pedig a molinó mögött is folytatódik, álló alakokkal, fokozandó a centrumba helyezett főszereplő hitelességét. Nyilván megtiszteltetés egy színpadon létezni a főhőssel, bármilyen szerencsétlen megoldás a hazai közjogi méltóságok néma statisztériaként alkalmazott csoportját úgy ültetni a kirakatba, hogy vállaltan a jelenlét és a szónok hitelesítése az egyetlen lehetséges szerepük.

Szükség is van a stabilitás üzenetére, hiszen a háttérben síppal, dobbal, nádi hegedűvel próbálkozik az istenadta nép nem kormányszimpatizáns része hangot adni közéleti ellenérzéseinek. Meglepő, hogy ez a főhőst az első pillanattól kezdve nyugtalanítja. Nem bízik a hangosítás erejében, a mikrofonban, a hangszórókban, saját hangszálaival akarja túlsüvölteni a tér széléről érkező zajt, mintha magát akarná megnyugtatni, hogy amit hall, az valójában nincs is. Alapesetben is rossz színészként beszél, mondanivalóját túlnyomatékosítja, minden szót hangsúlyoz (distinkcióképtelenség), amit lassítással és hangerővel próbál fokozni, emiatt pedig mondatai hol sikoltásba hajlanak, hol rekedtes recsegésbe torkollnak.

Furcsa, de tudatos nyelvi puritánsággal kezdődik a szöveg, a főhős nem államokról (tehát elvont fogalmakról), hanem a népekről (konkrét emberekről) beszél: *a magyarokat* és *a lengyeleket* köszönti, meg *a lengyelek elnökét* (az egyetlen külföldi notabilitást, aki elfogadta Orbán meghívását az eseményre), előzékenyen mosolyog rá, kissé meg is hajol felé az üdvrivalgás közben, mint aki teátrálisan prezentírozza a vendégnek hozott ajándékot, és a felütésbe még az is belefér, hogy idézi a *Nemzeti dal* két legismertebb sorát (naná, hogy a tömeg vele skandálja). *Köszöntöm a körünkben ünneplő ötvenhatosokat – hosszú életet kívánunk nekik!* – kiabálja a házigazdaként fellépő Orbán. Érdemes e mondatot elemezni. Kiket köszönt? Az ötvenhatosokat. Milyen ötvenhatosokat? A körünkben ünneplőket. Ahogy Duda elnököt a teljes lengyel néppel azonosítja, úgy azonosítja önmagát Magyarországgal, a téren ünneplő ötvenhatosokat az összes ötvenhatosokkal. És hogy aki nem ünnepel, hanem sípol-üvölt-hörög a tér sarkában? A főhős elegáns: nem állítja, csak a pontos kijelöléssel sugallja, hogy aki nincs velünk, az ellenünk van. A többit a nézőre bízza, a közönség pedig érti ezt a sajátos, dupla fenekű *newspeak*et.

A főhős gyakorlott, megvárja a tetszésnyilvánítást. Pont annyit vár, amennyit kell, nem lehet megingatni eme érzékét. Ez profi – a legnagyobb előadásszámban haknizó színészek is megirigyelhetnék. Az ováció alatt bejáratottan pótcselekszik: megigazítja a mikrofont, megsimogatja a papírt, majd kinéz a tér két oldalára, jelezve, hogy várja, hogy folytathassa. Alapvetően összeráncolt homlokkal áll, a gondterheltség és a nagy formátum, amit érzékeltetni szeretne; néha azonban megenyhül a tapsok alatt, és egy-egy mosolyt küld rajongóinak. Nem szeretne merevnek mutatkozni, a Schmidt Mária által kiadott direktívák megvalósítása, a *fancység* és *sexység* szándékának illusztrálása lehet az a hanyag mozdulat, amellyel néhány eleresztett pillanat erejéig oldalvást a beszédpultra könyököl, mintha csak egy felest készülne rendelni a sarki presszóban barátságos határozottsággal (értsd: permanens túlhangsúlyozással és -hangerővel).

Az ünnep felemel és megtisztít. A centrális erőtér megemlékezik az ötvenhatos diákok, csepeli és újpesti munkások, lakatosok, polgárok, orvosok és még sok foglalkozás hagyatékáról, sőt Nagy Imrééről is, igaz, az ő nevét nem mondja ki, kivégzett miniszterelnökként hivatkozik rá. *Bedeszkázott égbolt, rossz alkuk, alakoskodás, rejtőzködés, lapos félrenézések* – sorolja, mi minden nehezíti meg egy diktatúrában az életet, mert – mint mondja bölcsen – élni kell, még diktatúrában is. *Kigyógyítottuk hazánkat a diktatúra szövődményeiből* – jelenti be diadalmasan. Kitáruló világról, egyenes tartásról, világos beszédről szól, amelyekre *a jövőt lehet építeni.* A szónokot meglepi az erre érkező lelkes, hosszú ováció, elégedetten nyalogatja a szája szélét, mint aki igazán jó papramorgót kortyolt az imént, és várja a következő lehetőséget. *Megüzentük a Nyugatnak, hogy a Szovjetunió sebezhető* – így kerül elő az üzengetésközpontú plakátkampány és népszavazás narratívája, egyenes ok-okozati kapcsot teremtve 1956 és a kormány jelenlegi kommunikációs stratégiája között, megelőlegezve a közvetíteni kívánt üzenetet, amely kijelöli a szabad emberek egyetlen lehetséges feladatát: az elszovjetesedéstől meg kell menteni Brüsszelt! A nagykabátos főhős magára veszi Moszkva megsebesítésének minden terhét és dicsőségét (klerikális kiszólásokkal dúsítva, például: *elvitte az ördög a kommunizmust, bár néha visszajár füttyögni* – az improvizált vagy annak tűnő poén nagy tapsot kap, a szónok e pillanatokban valódi showmanné válik, és láthatóan igen elégedett a kiváltott hatással). Közhelyes hasonlatok és képek sorjáznak, a parittyás Dávidtól a szabadság hibátlan szépségéig. *Szabad Európát* vágyik a rendszert változtató főhős, miközben folyamatosan írja és közvetíti a *newspeak* szótárt: a határzár egyenlő a szabadsággal, a gyávaságból bátorság lesz, a kommunikációs trükkből sorsszerűség, az aljasságból helytállás. A maga szabadságharcát az ötvenhatos szabadságharchoz emeli, ő maga a pesti srác, a bátor államférfi, a bölcs kádi, a szellemes debatteur, a leleményes felfedező, a küldetéses hittérítő, a precíz mérnök és a didaktikus tanító bácsi egyszerre. Talán ez a probléma: minden ő szeretne lenni. És így érti meg az ember, hogy nem is monodrámát nézünk, hanem olyan színházat, amelyben minden szerepet egyetlen ember játszik. Ő a drámai szende, a naiva, a szubrett és a bonviván, a buffó, a siheder, a jellemszínész, a lírai tenor, de még a karnagy és a súgó is.

> *Monodrámát láttunk ezen az ünnepségen, amely úgy volt felépítve, hogy a miniszterelnök beszéde legyen a csúcspont.*

Fő dolgokban egység, egyebekben szabadság. Ezzel zárja az ötvenhatos ünnepséget a főhős. A közönségben nem merül fel az a kérdés, '56-ban ebből miért csak az utolsó szó volt a transzparensekre írva. A showman nagyvonalúan levonul, a színpad üres. Az egyszemélyes színház nézőterén szűnni nem akar a taps. *És mindenekben szeretet.*

MÉLYI JÓZSEF

BORS MÁTÉ MOSOLYA

Október 23. mint állami ünnep

A ma ötven körül járó generáció mélyen beivódott példaképeinek egyike Bors Máté, a Kádár-kor talán legszimpatikusabb és legravaszabb politikai-pedagógiai teremtménye, a fifikás magyar kisember, aki a történelem viharaiban megedződve ébred öntudatra (*Bors*, 15 részes magyar tévésorozat, 1968). A Sztankay István által alakított hős még épp időben tér vissza az orosz hadifogságból, hogy megmentse a Tanácsköztársaságot, majd egy időugrással a harmincas években terem, ahol megküzd a Horthy-korszak kommunistaellenes erőivel, hogy azután a szovjet hadsereg oldalán fejezze be a második világháborút. Bors Máté a hatvanas évek propagandaterméke, egy okosan és fortélyosan felépített figura, aki álöltözeteit folyamatosan cserélgetve verekszi át magát a mikrotörténelmi kalandokon, miközben – a komoly utolsó rész kivételével – mindvégig megőrzi humorát. Bors Máté mosolya volt az a közvetítő, amelynek segítségével a mai negyvenesek és ötvenesek kollektív emlékezetében az egykori emlékezetformálók elhelyezték a kommunizmus múltjának színezett képét – a televízió társadalomszinkronizáló lehetőségeit gyorsan felismerő hatalom komoly energiákat mozgósítva gondozta a maga felé hajlított múltat. A gondozás lényege az ügyes transzformáció volt: a mindenható képernyőről a gyerek (vagy gyereknek tekintett) nézőkre nem az iskolában sulykolt Kun Béla, nem Landler Jenő és nem is Kádár János tekintett vissza, hanem a hétköznapi Bors Máté – majd később halvány visszfénye, Láng Vince.

Hogy a hatvanas-hetvenes években Magyarországon mit jelentett a televízió, az a ma felnövő generációk számára már elképzelhetetlen. Az akkori tévé szinte kizárólagos ablak volt a világra, egyúttal szigorúan ellenőrzött hatalmi központ, amely mögött komoly szellemi potenciállal rendelkező, ugyanakkor a régóta ismert és újonnan kidolgozott propagandatrükköket szinte zsigerből alkalmazó gárda állt. A negyven-ötven évvel ezelőtti, a közbeszédet folyamatosan uralni képes televízió omnipotenciájához ma legfeljebb egy központi stratégiát követő, költségeket nem kímélő, az üzenetet folyamatosan és minden lehetséges médiumon ismétlő kampány érhet fel. Ilyen átfogó állami kampány állt az 1956-os forradalom 60. évfordulójának ünnepe mögött. A központilag megfogalmazott üzenet heteken át szinte minden csatornán megjelent: az állami televízió hirdetéseiben, a YouTube-ra komponált imázsfilmeken, tűzfalakon, óriásplakátokon, a metróban, az újságokban, a Terror Háza előtti kiállításon, vagy az OTP-bankfiókok képernyőin – a kampány, középpontjában a hőssé emelkedő kisemberrel, szinte kikerülhetetlenül jelen volt, elsősorban a városokban.

> *A korábbi ünnepségekhez képest feltűnő volt, hogy a megszokott, fiatalokból álló díszsorfal tagjai most inkább biztonsági emberekre hasonlítottak.*

Az üzenet egyes elemei természetesen az ünnepi rendezvények csúcspontján, a Kossuth téren, a miniszterelnök beszédének díszletei között is megjelentek. A beszéd előtt és után a hátteret – a városi terekben már huzamosabb ideje látható kampányhoz idomulva – a forradalom fotói alkották, lezáró hangsúlyként azok a színezett portrék, amelyek 1956 névtelen hőseihez neveket és évszámokat rendeltek (bár éppen a leghatásosabb kép, a Dózsa László színművész nevével megjelent gyermekportré esetében az ábrázolt kiléte vitatott maradt). A nevesített névtelen hősök plakátszerű kiemelése az ünnepi beszéd dekorációjának kontextusában a Rákosi- és Kádár-kor ünnepi képhasználatát, a politikai vezetők felnagyított képmásainak egykori kihelyezését ellenpontozta. (Budapesten az óriási felületű molinók sora és a sűrű plakátozás azonban inkább a hetvenes évek április 4-éinek vizuális monotóniáját idézte fel.) A szöveges üzenet – „ahol a hősöket nem felejtik, mindig lesznek újak" – szintén a hétköznapi hősök képi kultuszával és a fotóba merevedett múlt megelevenítésének szándékával csengett össze.

A beszéd központi vizuális háttéreleme azonban nem a portré, hanem a nemzetiszínű zászló volt. A zászló, amely többféle formában jelent meg: hullámzó videó-animációban (a lengyel elnök beszéde alatt piros-fehér színekre váltva), a logón, lyukasan – Orbán Viktor kitűzőjén és közvetlenül mögötte is így szerepelt –, illetve a valóságban, a szónokkal szemben, a Kossuth tér monumentális zászlórúdján, túlméretezett lobogóként, amely nagyságánál fogva hétköznapokon leggyakrabban csak a póznához simulva lóg, s most, a beszéd alatt is csak egyszer-egyszer lebbent meg. A háttérben a tévéközvetítésen is feltűnt a Parlament épületén évek óta az Európai Unió jelképét helyettesítő székely zászló, amely mintegy válaszként a közönség soraiban is felbukkant. (A tömegnek a szónokkal szemben álló szegmensében alig volt látható zászló – a lobogók eloszlása valószínűleg a tévéközvetítéshez igazodott.) A számos lobogó ellenére a mostani ünnepség nem folytatta azt a zászlóerdőből álló díszletezést, amely 2010 óta számos állami rendezvényen feltűnt. A vizuális világ a kilencvenes-kétezres évekhez képest általánosságban is letisztultabbnak tűnt, bár a szöveg–zászló–kitűző alapstruktúra az elmúlt években már hasonló volt – lásd a 2014-es március 15-ét, a „Tisztelet a bátraknak" felirattal, háttérben történelmi zászlóval, a szónokon a kokárdával.

A díszlet leggyengébb eleme a korábbi, általában csak a legbiztosabb szimbólumokat és vizuális közhelyeket felhasználó kormányzati stratégiától eltérő aktualizáló formaötlet, az 1956-os és 2006-os évszámba rejtett piros hatos és zöld nulla volt. A hatvanadik évforduló számainak effajta kiemelése a hetvenes évek iskolai plakátjainak világát idézte meg. (A Kádár-kor egyik kiemelkedő tervezőgrafikusa, Papp Gá-

bor 1977-es, a Nagy Októberi Szocialista Forradalom 60. évfordulójára készült plakátja hasonló eszközzel élt, de jóval ötletesebben: az évszámokból matematikai műveletet, kivonást szerkesztett, az eredmény elé pedig egy vörös csillagot illesztett.)

A dekoráció egésze egyébként is több ponton utalt a közelebbi múltra: az ünnepi díszlet két szélén a ferdén kihelyezett háromszögletű lyukas zászló motívuma Nagy Imre és mártírtársai 1989-es újratemetésekor a Műcsarnok homlokzatára készített díszletet idézhette fel, amely előtt Orbán Viktor egykor – ma már a gondosan épített mitológiába simulva – mint hétköznapi „srác" lépett a történelem színpadára. A színpad azóta átalakult, míg a rendszerváltáskor a középpontban az ismeretlen mártírok szimbolikus koporsója mellett az öt kivégzett a hallgatóságot nagyobbnak mutatni, a szemszögek megválasztásával pedig a fütyülő demonstrálókat kitakarni. A kétnézetűség azonban a hang tekintetében működésképtelennek bizonyult, a fülsiketítő zajt a helyszínen túlkiabáló Orbán Viktor szavai a televízió gondosan szűrt hangkörnyezetében indokolatlan és néha artikulálatlan üvöltésként hallatszottak. A környezet hatására a miniszterelnök is bizonytalanabbnak látszott, hamiskás mosolya, amely szinte valamennyi nyilvános fellépése alkalmával egyszer-egyszer megjelenik az arcán, most kényszeredettnek tűnt. Orbán Viktor mosolya, mint beszédeinek elmaradhatatlan eleme, legtöbbször azonos értékű az összekacsintással, a „mi – értsd: a tömeg és a szónok – tudjuk, miről van szó, hiszen egyek vagyunk" kijelentésével. A miniszterelnök most beszéde végén is ezt hangsúlyozta az-

Fotó: Schiller Kata

politikus koporsója állt, addig a mostani háttérképből Nagy Imre és társai már hiányoztak. A *Forradalom lángjá*nak hűlt helyén megtartott ünnepség emelvényén az elmúlt két évtizedben a Fidesz ünnepségein bevált nézőközönség ült, most az egykori névtelen hősök képviseletében, nyakukban gondosan megtervezett, nemzetiszínű szalagon lógó emblémás kártyával. A korábbi ünnepségekhez képest feltűnő volt, hogy a megszokott, fiatalokból álló díszsorfal tagjai most inkább biztonsági emberekre hasonlítottak.

A díszlet egésze tagadhatatlanul két nézetre készült: egyrészt a helyszínen összegyűlt tömegnek, másrészt a televíziós közvetítés számára. A beállított képek mindkét irányban működtek; az optika állításával a tévéközvetítésben sikerült zal, hogy maga is megtapsolta közönségét, a hétköznapok – kampánnyal megcélzott – politikai hőseit.

A *Bors*-sorozat utolsó epizódjában a hosszú harcok után életben maradt főhős – társával, Dániel tanár úrral – felidézi a meghalt harcostársakat („istenem, milyen fiatalok voltak"); a filmben portréikra mint plakátképekre közelít rá a kamera. A sorozat innen valóban folytathatatlanná vált, hiszen Bors Mátét a háború után óhatatlanul is pártfunkcionáriussá emelték volna, kisemberként már nem birkózhatott meg a történelemmel. Ha pedig egy újabb időugrással figuráját valaki a jelenben akarná elhelyezni, akkor a fiatalok meggyőzésére egykor jól használható mosoly mára csak lejárt kampányeszköznek tűnne.

A HATÁROK FESZEGETÉSE NÉLKÜL NINCS ÉRTELME A SZÍNHÁZCSINÁLÁSNAK

Magács László, az Átrium vezetője

Magács László igazgató beszél a színház tulajdonosával való vitáiról, esetleges távozása is szóba kerül, miközben elmeséli, hogyan vált egy elhagyott moziból mára trendi hellyé az Átrium Film-Színház. „Bármi történik, engem egy dolog érdekel: a színházcsinálás, és ahogy eddig is, úgy a jövőben is megtalálom a módját" – mondja a rendező, színházigazgató.

– A Merlin bezárása után a néhány metrómegállóval távolabbi budai helyszínen, az egykori Átrium Moziban nyitott színházat. Hogyan talált olyan gyorsan új helyre?

– 2011-ben jelezte a Főváros, hogy szüksége van a Merlin Színház épületére, de a színházat nem akarták bezárni, úgy gondolták, arra továbbra is szükség van…

– Arra kérem, álljunk meg itt egy kicsit. Miért kellett elmennie onnan öt évvel ezelőtt a színháznak? Hiszen a Demszky-érában beharangozott építkezés, aminek útjában volt az épület, 2011-re már végleg lekerült a napirendről. Sőt, az egykori trafóház ma is áll, pont úgy, ahogy önök otthagyták. Nem az zavarta inkább a döntéshozókat, hogy a színház egykori vezetői, alapítói, Jordán Tamás, Márton András vagy ön az előző városvezetéshez kötődtek?

– Nem tudom, de akkoriban tényleg voltak tervek az épülettel, és a Főváros nagyon korrekten járt el, hiszen két mozit, a Vörösmartyt és az Átriumot ajánlotta helyette. Azonnal döntöttem.

– Miért esett a választása az Átriumra? A Kálvin tér környéke jobbnak tűnik színházcsinálásra, mint Buda.

– Szerintem teljesen mindegy a nézőnek, hogy a négyeshatos villamosról a Vígszínháznál száll le vagy néhány megállóval később. Ráadásul az Átrium ikonikus épület, színháznak egyébként is alkalmasabb, mint a túlságosan alacsony Vörösmarty Mozi. Szerencsénk volt, az Átrium megnyitása összetalálkozott a közvélemény igényével is, a mozivédő civilek is épp akkor tüntettek érte.

– De végül mégis eladta a Főváros, pontosabban a tulajdonában lévő Budapest Film a mozit…

– Ezt én vetettem fel a Fővárosnak, amikor kiderült, hogy korábban már volt szó a magánosításról. Azt gondoltam, sokkal kevésbé függenénk az épp aktuális politikai helyzettől, ha magántulajdonban lenne az épület. Írtam is egy küldetési nyilatkozatot, elkezdtem befektetőket toborozni az ismeretségi köromból. Ezzel párhuzamosan a Főváros a saját cégével elkészíttette az ingatlan vagyonértékelését, ami 112 millió forint lett.

– Ami egy több mint ezer négyzetméteres budai ingatlanért nem tűnik soknak…

– Egyrészt nem sok, másrészt viszont egy műemlékvédelem alatt álló, kizárólag kulturális célra használható épületről van szó. Itt soha nem lehet kínai bolt. Azt gondoltam, hogy keresek 10 befektetőt, akik egyenként beszállnak 15 millió forinttal, így még némi felújításra és az indulásra is lett volna pénz.

– A cégjegyzék szerint négyen tulajdonosok.

– Végül másként alakult. Lakatos Péter szállt be (az LPH Vagyonkezelő Kft.-n keresztül – *a szerk.*) kilencven, Gauder Milán tíz százalék körüli összeggel, a fennmaradó néhány jelképes százalékot pedig én és egy másik magánszemély birtokoljuk. Ez a cég, az Átrium Film-Színház Vagyonkezelő Kft. vásárolta meg a Főváros tenderén az ingatlant.

– Másokat nem is érdekelt?

– Pályázatot csak mi adtunk be, aminek az is lehet az oka, hogy széltében-hosszában nyilatkoztam arról, hogy ide költözik a Merlin Színház.

– Milyen konstrukcióban működik az Átrium? A cégjegyzék ugyanis tartalmaz még egy hasonnevű céget, melynek ön az ügyvezetője.

– A vagyonkezelő cég mellett létrejött az Átrium Film-Színház Üzemeltető Kft. Ez a cég felel a technikai működtetésért, megjavíttatja WC-t, kifizeti a villanyszámlát, jövedelme pedig a helyiséghasznosításból származna.

– Van pénzmozgás a két cég között?

– Úgy egyeztünk meg a többségi tulajdonossal, hogy nem fizetünk bérleti díjat az első öt évben. A tartalmat pedig – a Merlinhez hasonlóan – az Angol Nyelvű Színház Közhasznú Alapítvány szolgáltatja. Utóbbi befogadhat állami támogatásokat, TAO-t, és tavaly a kiemelt kategóriába került. 2015-ben a 174 millió forintos jegybevételünk mellett 110 millió TAO-t tudunk igényelni.

– Mi az, ami nem valósult meg az öt évvel ezelőtti tervekből?

– Két dologban tévedtem. Azt hittem, hogy fix napokon fix programokat tudunk adni, mint a Merlinben, és ezzel köny-

nyebben ideszoktatjuk a közönséget. Ez itt nem valósult meg, mert például táncra alkalmatlan a színház. Másrészt azt hittem, szintén korábbi tapasztalatból, hogy helyiségbérletből több saját bevételt tudunk generálni. Végül az Átrium Film-Színház Üzemeltető Kft. nem termel annyi bevételt, amivel nullszaldósan működtetni tudná a színházat, így az Alapítvány fedezi az előadásokkal kapcsolatos gyakorlati költségek egy részét.

– Ráfért volna egy nagyobb felújítás az épületre, ez úgy tűnik elmaradt. Miért?

– Megtörtént egy gépészeti felújítás, illetve beépült a színpadtechnika, de ebből valóban keveset lát a közönség. Én szerettem volna visszaállítani az eredeti Kozma-épületet és kitakarítani az összes későbbi beépítést, de ez végül anyagiak híján nem valósult meg.

– Milyen állapotban vették át a mozit?

– Évek óta bezárt házba jöttünk, de nem volt extrém módon lepusztulva. Az ostromban súlyos károkat szenvedett épületet 1947-ben állította helyre egy civil szervezet, a Budai Mozibarátok Köre, akik a háború után érthető módon nem sokat bíbelődtek az eredeti építészeti elemek restaurálásával. A mozijegyekből befolyó összeget pedig az előcsarnokban működő Teherán Mulató bevételéből egészítették ki. Legközelebb a nyolcvanas években, nem sokkal a bezárás előtt újították fel a mozit. Ekkor már volt törekvés arra, hogy az eredeti formát állítsák helyre, de ez csak részben sikerült.

– A negyvenes évek modellje nagyban hasonlít a Merlinre, ahol a színházi funkciót éjszakaibuli-helyszín egészítette ki. Miért nem hozta ezt át ide?

– Mert ami egy irodaház szomszédságában lévő különálló épületben megoldható, az egy budai társasház földszintjén nem. De nem tagadom, hiányzik ez a bevétel.

– Klasszikus befogadó színházként nyílt meg 2012-ben az Átrium Film-Színház. Ha én bekopognék egy kiváló előadással, milyen konstrukciókat kínálnának?

– Először is megnéznénk, hogy megfelelő színvonalú produkcióiról van-e szó. Alapvetően három konstrukció létezik. Az egyik a koprodukció: megegyezünk, hogy a költségeket milyen arányban viseljük, és a bevételt milyen arányban osztjuk el egymás között. Van olyan eset, hogy befogadunk egy előadást, mi adjuk az infrastruktúrát, a bevételen pedig osztozunk; a harmadik, amikor a jegybevételtől függetlenül gázsit fizetünk az előadás alkotóinak.

– Gondolom, ez csak tuti siker esetén, például Pintér Béla előadásainál járható út. Milyen együttesek képezik a színház gerincét, és ők hogyan kerültek ide?

– Sokáig terveztük a brandet, de valójában két jó döntés határozza meg a mai napig a színház profilját. Az egyik Pintér Béla megnyerése volt. A Szkéné Színház igazgatójával hármasban ültünk le beszélgetni, eszembe sem volt „lenyúlni” tőle Bélát. Ugyanis biztos voltam benne, hogy nem csökken a Szkénébe jegyet váltók száma akkor sem, ha az együttes néhány előadását áthozza hozzánk, sőt új rétegeket tudnak megszólítani. Így is lett, sikerült 10-12 ezer nézőt megnyernünk számára, akik valamiért nem akartak a Műszaki Egyetem harmadik emeletére felcaplatni, vagy nem akartak hónapokig a jegyre várni, hozzánk viszont eljöttek. A másik pedig a Kultúrbrigád *Vaknyugat* című eladásának befogadása volt. A *Vaknyugat* sikerét amellett, hogy egy kiváló előadásról van szó, az is adta, hogy a Nemzeti Színház botránya felerősített minden olyan színházi eseményt, melynek köze volt Alföldi Róberthez.

– Ő egyébként is gyakran játszik, rendez az Átriumban. Felmerült, hogy áthozza a nemzetis előadásokat?

...azt gondolom, ha nem feszegetjük a határokat és nem kísérletezünk, nincs értelme a színházcsinálásnak.

Fotó: Schiller Kata

– Felmerült, de ez kivitelezhetetlen ötlenek bizonyult. Alföldi szintén arca a színháznak, nevéhez fűződik az Átrium kétségtelenül legismertebb előadása, az *Őrült nők ketrece*, szintén a Kultúrbrigáddal.

– *Mennyire tudták felvállalni a kísérletező műfajokat, fiatal rendezők bemutatkozását?*

– Figyelembe kell venni, hogy nekünk háromszáz jegyet kell eladnunk esténként, ez behatárolja a bátorságunkat. Nagy álmom volt, hogy Zsótér Sándor is rendezzen nálunk, most ez megvalósult. Fontosnak tartottam, hogy fiatal rendezők, kortárs drámákat csináljanak nálunk, ilyenek voltak a Radnai Márk-féle 011 Alkotócsoport előadásai, a *DROSZT* vagy a *Closer*.

– *Radnai volt az, aki Koltai Tamás ujjait el akarta törni.*

– Le is vettem az előadást. Bizonyos kulturális normákat mindenkinek be kell tartania.

– *Mik voltak a bukások?*

– Bodzsár Márk, az *Isteni műszak* című film rendezőjének a *W. úr üzen* című alkotása szerintem kiváló volt, jó szereposztással, mégis 4 előadás után levettük, de Ionesco *Makbett*je is csak 16 előadást ért meg, pedig Alföldi rendezte. Itt két olyan előadásról beszélek, amelyeket nagyon szerettem, mégsem lettek sikerszériák, de azt gondolom, ha nem feszegetjük a határokat és nem kísérletezünk, nincs értelme a színházcsinálásnak.

– *Milyen marketingeszközöket használnak?*

– Kevés pénzünk van marketingre. Viszont elindítottuk a Nézőképzőt, amivel a középiskolásokat célozzuk meg. Négy előadást csináltunk eddig, ezek a magyar és az európai kultúrtörténetbe igyekeznek bevezetni a gimnazistákat.

– *Erre a projektre kapnak támogatást?*

– 4 millió forint önkormányzati támogatást kapunk, de szerintem ezt a missziót muszáj felvállalni, hogy legyen 10-20 év múlva is közönségünk. A határon túli és a hátrányos helyzetű diákoknak is lehetőséget akarunk nyújtani, hogy eljussanak hozzánk.

– *Láthatóan visszafogja magát, keveset rendez az Átriumban. Miért?*

– A négy év alatt három darabot rendeztem, és mindegyik produkcióhoz igyekeztem külső forrást szerezni. Saját rendezői ambícióimat inkább házon kívül élem ki, ilyen volt például a *Játékkészítő*.

– *Merre megy tovább az Átrium?*

– Az Alapítvány elindított egy pop-up színházat, szeretném a kísérletező produkcióinkat külső helyszínekre vinni. Így hidaljuk át a kamaraterem hiányát.

– *Az, hogy az ön által vezetett alapítvány kacsingat az épületen kívülre, nem azzal függ össze, hogy a pletykák szerint megromlott a viszonya a tulajdonossal? Igaz az, hogy ön a jövő évadtól, szerződése lejárta után távozik a színháztól?*

– Valóban vannak vitáink, most épp egy hosszadalmas tárgyalási folyamat közepén vagyunk, de ettől teljesen független az a vágyam, hogy Budapest különleges, szokatlan helyein hozzunk létre helyspecifikus előadásokat.

– *Mégis, mi a vita lényege?*

– Az, hogy milyen anyagi rizikófaktorral vállaljuk be az előadásokat. Ez egy nagyon sokrétű és bonyolult kérdés, így most ebbe nem mennék bele.

– *Ön annak idején idehozta a merlines stábját, de mára szinte senki nem maradt közülük itt. Ez is a konfliktus része?*

– A Merlin mindig egy keltető volt, sokan indultak onnan.

– *Egyébként elég bizonytalan, hogy ki a főnök az Átriumban, két igazgató van feltüntetve a honlapon, az egyik ön, a másik Koch Andrea. Vagy kettős hatalom van?*

– Én vagyok az Alapítvány elnöke és a színház igazgatója.

– *A tulajdonossal való viszonynak köze van ahhoz, hogy nemrég nyilvánosságra hozta az ügynökmúltját?*

– Azt, hogy katonakoromban beszerveztek, és írtam néhány ártalmatlan jelentést, már rég elmondtam a kollégáimnak a Merlinben. Tehát mondhatjuk, hogy a szakmában ismert volt a dolog.

– *Akkor miért várt vele ilyen sokáig, hogy a nyilvánosság előtt is kerek perec bevallja?*

– Higgye el, tényleg nem tartottam olyan fontosnak. Másrészt pedig 1981-ben történt, és ugyan úgy emlékeztem, hogy semmi ártó információ nem volt a jelentésekben, de szerettem volna ellenőrizni, mielőtt megteszem a bejelentést. Amikor évekkel ezelőtt egy ismerősöm kikérte a rám vonatkozó a dokumentumokat, nem talált semmit a levéltárban. Most viszont egy másik barátomat kértem meg, nézzen utána, és ő megtalálta a 6-os kartont és két saját kezű jelentést, illetve néhány a tartótisztek által feljegyzett szöveget. Jól emlékeztem, nem ártottam senkinek. A leszerelésem után pedig megtagadtam a további együttműködést. De bárki bármit mond, bármi történik, engem egy dolog érdekel: a színházcsinálás. És ahogy eddig is, úgy ennek a jövőben is megtalálom a módját.

Az interjút készítette: Hamvay Péter

- KRITIKÁK
  Radnóti: Ofélia árnyszínháza, OPEN Fesztivál, Mozsár Műhely, Forte Társulat: Patkányok, Textúrák, Katona József Színház: Nóra, Kamra: Bádogdob, berlini operák, romániai előadás egy iskolai botrányról
- DRÁMÁK
  Egressy Zoltán és Kárpáti Péter darabjai, A csillagszemű juhász Szálinger Balázs átiratában. Vecsei Miklós: Iván, a rettenet

KOVÁCS NATÁLIA

JÁTÉK A SZÍNHÁZBAN

Iván, a rettenet – Radnóti Színház

László Zsolt

Rusznák András képes megállítani az időt. Áll a proszcéniumon az előadás vége felé, és beszél valamit arról, hogy nem szabad mindent eltűrni. Közben megszűnik körülötte a tér. Mintha nem maradna más az egész univerzumban, csak az ő tekintete és hangja. Nincs *előtte*, nincs *utána*, nincs *közben*. Csak a táguló pillanat van, amely beszippant. Másodperceket és ezredéveket igáz le azzal, ahogy beszél és létezik a színpadon. Megbabonázó.

Tyimofejevnek nem sikerül ugyanez. Ő nem tudja uralma alá hajtani az időt, csak álmában működik a masinája, amely segítségével múlt és jelen között utazik, de az irányítást ekkor is elveszti az idősíkok fölött. Tipikus vígjátéki alak ez az elvarázsolt tudós, aki naphosszat apró lakásában bütyköl, mégis abban a színpadi világban, amelyet ifj. Vidnyánszky Attila teremtett, ő a legkomolyabb karakter. A nagyon pontosan lekottázott előadásban, ahol minden egyes szó és kacaj ritmusra következik, a harsány, mozgékony burleszk- vagy rajzfilmfigurákat ellenpontozza, ahogy ábrándos hangján tétován hozzászól a körülötte nyüzsgő világhoz. Rusznák más tónusban beszél, mint a többi színész, hangja mintha egy másik dimenzióból szólna. Ha a többiek a szoprán szólam, akkor ő az alt. Ha a többiek tánckar, akkor ő eltévedt szólista, aki nem érti, miért mozog mindenki más egyformán.

Szépen kidolgozott közösséget alkotnak a mellékszereplők; hol csoportképet ülnek, hol káoszt teremtenek, majd belőle rendet; mindenki tűpontos koordináták szerint mozog. És miközben nagyon nagy fegyelem és odafigyelés szükséges ahhoz, hogy mindez működjön, és hatásos legyen az összkép, a koncepció azt várja el a színésztől, hogy vesse alá egyediségét és egyéniségét egy túlzó, elrajzolt játékmódnak. Legyen sok, de ne önmagáért, hanem a szerepért. Érdekes módon ebben is megmutatkozik az egyes színészek közötti különbség; miközben az előadás teljes ideje alatt jól működik az összkép, megmeglátszik, hogy ki tud pont annyira sok lenni, amennyire kell, és ki az, aki kissé túllépi a keretet. Nekem úgy tűnt, László Zsolt, Molnár Áron és Gyöngyösi Zoltán adagolják legjobb érzékkel és arányban önmagukat és a szerepet; Petrik Andreának is jól áll a filmszínésznő karikatúrája, azt pedig különösen élveztem, hogy Pál András tolvajfigurájáról folyamatosan a *Kacsamesék* betörői jutottak eszembe.

Amennyire pörögnek az események az előadás legnagyobb részében, annyira lassan indul az eleje. Tyimofejev szobájában szerel. A helyiség apró doboz; a férfit szűk térbe szorítják a szőnyeggel borított falak. Pater Sparrow részéről merész vállalkozás és jó döntés volt, hogy a Radnóti amúgy is kicsi színpadán egy még szűkebb teret hozott létre; ezzel ugyanis abból is klausztrofóbiát vált ki, aki egyébként nem hajlamos rá, így sikeresen érzékelteti Tyimofejev bezártságát, külső és belső elszigeteltségét. A tér később az idővel együtt kitágul és rétegessé válik, olyan vizuális világ bontakozik ki, amelyhez hasonló színvonalú és minőségű látvány sajnos nagyon ritka a magyar színpadokon. Magában foglalja annak a generációnak az ízlését, amely rajzfilmeken, Tim Burton- és Terry Gilliams-filmeken nőtt fel – bizonyos pillanatokban eszembe jut Doktor Parnasszus csodálatos kulisszaszínpada, az előadás végén pedig ahogy Tyimofejev előre jön a színpadon, az a *2001: Űrodüsszeiá*t idézi, de mintha az előadás több ponton is utalna a Kubrick-filmre. Sparrow villanykörtesorral felszerelt keretekkel vágja ki a jelenetek képeit, így szellemesen giccses, a maga kontextusában értelmezve nagyon szép, mesei látványt hoz létre, amely tökéletesen illik az álmok világához. A kulisszák közti járkálás, a rétegek ilyen kihaszná-

lása szintén rengeteg játékra ad lehetőséget, és ugyanannyira reflektál a színpadhasználat egy adott hagyományára, mint amikor a szövegben a negyedik falra utalnak.

Vecsei H. Miklós szövege tele van szójátékkal, nyelvi poénokkal: a *középszerűsítési program*on dolgozó diktatórikus hajlamú házmester *háztartáskát* hord magánál, vagy elhangzik, hogy *mehetne minden a kerékvágásba*. Megjelennek a színpadon olyan karakterek, akik a drámában nem szerepelnek, például egy P. Howard nevű angol cserediák (Olasz Renátó) vagy maga Bulgakov (Gazsó György). Miközben Vecsei saját szöveget alkotott az előadás számára, jó érzékkel tartotta meg Bulgakov bájos történetének saját poénjait. Anaida Mihajlovna (Petrik Andrea) elhagyásjelenetét például az orosz szerző is nagyon humorosan írta meg, a sztereotip módon szép, de butácska színésznő házi drámájaként. Vecsei azonban ezt tovább fokozta, még több tipikus, bumfordi szakítós mondattal és szófordulattal, mint például amikor Anaida odaveti Tyimofejevnek, hogy ha igazán szeretné őt, akkor örülne annak, hogy megtalálta a boldogságát a másik férfival. (A feleség neve egyébként az eredeti darabban Zinaida; így a névváltoztatást sem tudom másként értelmezni, mint faviccként.)

A fecsegő mélység esetének tartom ifj. Vidnyánszky Attila legújabb rendezését, ahogy egyébként ugyanezt gondoltam korábban a *Liliomfi*ról is. Közhely, hogy a jó vígjáték soha nem csak önmagában a nevettetésről szól, ezen mindig túlmutat. És ezt hangsúlyozva vígjátékot rendezni szintén közhely. Éppen ezért hat üdítően, hogy a fiatal alkotók nem érzik úgy, jelezniük kell, hogy amin nevetünk, annak nagy része valójában szomorú. Magas színvonalon űzik a sírva röhögtetést, azzal, ahogy adott esetben a végletekig fokoznak egy-egy poént; folyamatosan nevettetnek, és nem fagyasztják arcunkra a mosolyt, a komolyság mégis ott húzódik mindennek a mélyén. Egyik pillanatban a pálinkában mosakodáson nevetünk, a következőben a medvejelmezen (jelmez: Vecsei Kinga Réta), amikor Jakin Snittov (Molnár Áron) vérben ázik, mert annyira megkínozza a cár, akkor pedig azon. De miközben röhögünk ez utóbbi jelenet abszurd morbiditásán, egyszersmind szembesülünk is egy valaha élt történelmi személy brutalitásával, ami egyáltalán nem vicces, hiszen mindannyian tudjuk, hogy voltak és vannak hasonlóan kegyetlen emberi cselekedetek a világon. Az, hogy itt mégis nevethetünk rajta, gyógyító. Akárcsak az olyan közéleti kiszólásokon kacagni, mint hogy a lakóközösség egy földszintes ház liftjének átadását ünnepli, mert liftépítésre és karbantartásra volt kiírva az uniós pályázat. Vannak poénok, amelyek a jelenünket érintik, vannak, amelyek visszanyúlnak a XVI. századi cár idejébe, és olyanok is, amelyek Bulgakov korára vagy azon keresztül a magyarországi szocialista érára vonatkoztathatók. Vagyis nemcsak a történet, a poénok is utaznak az időben. És mindezt úgy adagolják az alkotók, hogy közben nem foglalnak politikai állást, nem teszik le a voksukat egyik vagy másik virtuális oldalon.

Mi? Iván, a rettenet – társasházi science fiction
Hol? Radnóti Színház
Kik? Figeczky Bence e.h., Gazsó György, Gyöngyösi Zoltán e.h., László Zsolt, Martin Márta, Molnár Áron, Olasz Renátó e.h., Pál András, Petrik Andrea, Rusznák András, Schneider Zoltán, Sodró Eliza / Bulgakov színdarabját átírta: Vecsei H. Miklós / Dramaturg: Garai Judit / Zene: Kovács Adrián / Díszlet: Pater Sparrow / Jelmez: Vecsei Kinga Réta / Rendező: Ifj. Vidnyánszky Attila

Fotók: Dömölky Dániel

Ifj. Vidnyánszky Attila és Vecsei H. Miklós együttműködése szerintem az egyik legjobb dolog, ami az utóbbi időben a magyar színházzal történt. Új színt hoztak a színjátszásba. Nem mintha bármi különösen újítót találtak volna ki; egyszerűen „van íze, bűze" annak, amit csinálnak, ahogy azt Jacques Foch, a *Jöttünk, láttunk, visszamennénk* időutazója mondaná. Nemcsak a díszlet épít a filmes gondolkodásmódra, hanem például a vágásszerű jelenváltások és a montázsok is. A rendezés használ ahhoz hasonló effekteket, amilyeneket Bodó Viktornál vagy Kovács D. Dánielnél is látni lehet, hasonló vágás- és világítástechnikákat, mint Pintér Béla, a színpadon megvalósuló világ mégis egyedi, felismerhető benne az alkotópáros kézjegye. Ez pedig összefügg azzal is, hogy a filmes gondolkodásmód megjelenése ellenére zsigeri színház marad. Azt idézi fel, amitől a színház pótolhatatlan és eltörölhetetlen művészeti ág. Az estéről estére ismétlődő, mégis mindig új játék örömét csillantja fel és hiteti el.

KARSAI GYÖRGY

...ÉS AZ ÉLET MEGY TOVÁBB

Molière: A nők iskolája – Katona József Színház

A cikk végén kommentlánc Schuller Gabriellával

Mi? Molière: A nők iskolája
Hol? Katona József Színház, Budapest
Kik? Máté Gábor, Rujder Vivien e.h., Tasnádi Bence, Ötvös András, Jordán Adél, Bán János, Vajdai Vilmos, Szacsvay László, Dér Zsolt e.h., Lestyán Attila e.h. / Szövegkönyv: Závada Péter / Díszlet: Khell Zsolt / Jelmez: Szakács Györgyi / Világítástervező: Bányai Tamás / Zenei szerkesztő: Vajdai Vilmos / Dramaturg: Radnai Annamária / Rendező: Ascher Tamás

Hatalmas siker volt *A nők iskolája,* az első héten akkora volt a bevétel, hogy abból egy négytagú család öt éven át meg tudott volna élni. A színházi szakemberek, de az egyszerű nézők körében is soha nem látott elemzési láz tört ki rögtön a bemutató után: az ötfelvonásos komédia hívei és ellenfelei késhegyre menő vitákat folytattak írásban és szóban. Ez annyira szórakoztatta a szerzőt, hogy egybegyűjtötte a megjelent kritikákat és a szóbeli észrevételeket, s komédiája visszhangját összegzendő 1663 júniusában előadta társulatával *A nők iskolájának kritikája* című farce-át a Palais Royalban, ugyanott, ahol előző év decemberében *A nők iskoláját* is bemutatta. Pedig Molière-nek ez a drámája nem más, mint *A férjek iskolája* (1661) remake-je, amelyet az ott tárgyalt kérdéskör – az elkerülhetetlen férjsors, a felszarvazottság – elmélyültebb, kidolgozottabb változatának szánt. A kortársak, de általában az utókor Molière-filológiája is sikerültebbnek ítélte *A férjek iskoláját* (Voltaire mintegy hetven évvel a bemutató után nagyon éles hangon utasította el *A nők iskoláját*).

Egy komoly élettapasztalatokkal rendelkező, idősödő férfi elhatározza, hogy megnősül, ám azt szeretné, ha választottja örökre hű maradna hozzá. A megoldás egyszerű(nek tűnik): négyévesen magához vesz és a külvilágtól teljesen elzárva felnevel egy lányt. Mindent megad neki, kivéve a világ megismerésének lehetőségét. Megtagadja tőle a tudást, a jelenségeken, tényeken és tapasztalatokon való gondolkodás esélyét, mert – mint mondja – „az ész megrontja a nőket". Euripidész *Hippolütosz*a óta (i.e. 428) ott van a színpadon ez a provokatív, szélsőségesen nőgyűlölő álláspont, lehet rajta nevetni és/vagy szörnyülködni, ízlés és vérmérséklet kérdése. Arnolphe nagymonológja a buta nők előnyeiről majdnem szó szerint Euripidész tragédiájából származó idézetek füzére, s ez annak ellenére is így van, hogy Molière közvetlen forrása bizonyosan egy frissen (1655-ben) lefordított, század eleji spanyol novella volt. Persze a felszarvazástól való rettegés alaptörténet, irodalmi toposz, komikus és tragikus történetek forrása az antikvitástól napjainkig.

De mit lehet ma kezdeni ezzel a nagyon egyszerű, mondhatni egysíkú történettel? Molière nyilvánvalóan beleírta Arnolphe alakjába önmaga félelmeit, ahogy a rá váró elkerülhetetlen végkifejletet is (persze ő alakította Arnolphe-ot egészen haláláig, 1669-ig), hiszen nem sokkal a darab megírása előtt vette feleségül a nála húsz évvel fiatalabb Armande Béjart-t. Ám ez legfeljebb filológiai érdekesség – és persze Molière szerzői nagyságát dicséri –, de ezekre az adatokra támaszkodva nehezen lehetne itt és most, 2016-ban *A nők iskolájá*ból jó előadást létrehozni. Csakis a rendezői értelmezés, egy új, a mi jelenünkből sarjadó kérdésekre válaszoló, alkotói olvasat avathatja maradandó élménnyé, jó előadássá e komédiát. Antoine Vitéz 1978-ban Avignonban például huszonévessé fiatalította Arnolphe-ot, aki nyers erővel és durva szavakkal akarta érvényre juttatni nőellenes elméletét, s akit egy önmagát debilnek tettető Ágnes tett lóvá, amint erre alkalma nyílott. De miért veszi elő Ascher Tamás *A nők iskoláját* ma, kiről és miről szól ez a komédia a Katona József Színházban?

Elegánsan tágas tereket készített Khell Zsolt: egyszerre láthatjuk Arnolphe házát belül és az utcát, a kávézót kívül. Pasztellszínek, egyenes vonalú házfalak, az utca és a kapu perspektivikusan, finoman szűkülő vonalai vonzzák a tekintetet, s egy-egy jellegzetes tárgy – különösen a bal oldalon a meghökkentően reális, díszített, karral működtethető ivókút – látványa szabja meg gondolataink irányát: ez a tér mindvégig a stilizált világ és a valóság folyamatos ütköztetésére kényszeríti a nézőt. Ebben a térben nagyon élvezetes másfél órára szabta az öt felvonást Ascher. Závada Péter új fordítása (amely Timkovics Dorottya nyersfordításának felhasználásával készült) nagyon jól mondható, s nyilván Radnai Annamária magas színvonalú dramaturgiai munkája is hozzájárult, hogy teljesen mai nyelven megszólaló, finoman adagolt aktualitásokkal fűszerezett szöveget hallunk. Habkönnyű kikapcsolódás az előadás annak, aki remekebbnél remekebb színészi alakításoknak örülve egy jó estét akar eltölteni a Katona József Színházban. Máté Gábor egyszerre bölcs és a nevetségességig naiv Arnolphe, aki egy hosszú, gáláns kalandokban eltöltött élet minden tapasztalatával felszerelkezve próbálja meg elkerülni az elkerülhetetlent. Ascher egyik finoman kidolgozott ötlete, hogy Ágnes – Rujder Vivien pontos alakításában – a szerelemre eszmélésig egy porcelánbaba mozgásával (és észbeli adottságaival) van jelen, majd éveken át lefojtott, természetes női intelligenciájával legyőzi urát és parancsolóját: elemi erővel tör ki belőle az újat és mást akarás. Jordán Adél és Ötvös András fölényes biztonsággal, jókedvűen és jó ízléssel lubickol a szolgáló–szolga páros commedia dell'arte- és farce-poénokban gazdag szerepében. Tasnádi Bence életet tud vinni a Molière-nél teljesen egysíkú, elborultan szerelmes, kissé lassú észjárású, csábító szépfiú, Horace szerepébe. Bán János (Chrysalde), Szacsvay László (Oronte) és Dér Zsolt (Közjegyző) kisebb szerepeikben is hozzák azt a színvonalat, amely a Katona József Színház védjegye. Vajdai Vilmos (Enrique, Ágnes Amerikába szakadt,

de éppen jókor előkerülő apja) alig észrevehető, remek gesztusokkal és éppen csak tetten érhető „amerikás” akcentussal érzékelteti az idekeveredett idegen kívülállását – kalapja külön telitalálat, dicséret az egyébként is minden szereplőt pontosan jellemző, kitűnő, önmagukban is beszédes jelmezeket tervező Szakács Györgyinek. Végül, de nem utolsósorban ott van a mindvégig néma Pincér (Lestyán Attila), aki mindvégig blazírt arckifejezéssel, sokszor a legváratlanabb pillanatokban tűnik fel. Baljós, nyugtalanító jelenlétével lehet akár besúgó, titkos ügynök, vagy egyszerűen tényleg csak egy egyszerű pincér: Ascher mikrofilológiai elemzésének eredménye ez az egyszerre groteszk és ijesztő figura.

Aki pedig akarja, továbbgondolhatja Ascher Molière-elemzését, s az általános érvényű tanulságok mellett az egyedi történetre is szabadon asszociálhat. Adott egy sikeres életpálya, amelynek lezárásaként az ember szeretné megváltoztatni a világ rendjét, s elérni azt, amit előtte senkinek nem sikerült: létrehozni és kisajátítani a tökéletes alkotást, amelynek létrehozásáig másokon gázolt át, másokat tett tönkre, majd élete végéig kiélvezni annak minden örömét. Csakhogy a „mű” – a tökéletes feleségnek szánt lány – fellázad, s hiába érzékeljük Máté Gábor alakításában, hogy minden hibájával együtt ezerszer több érték van ebben az Arnolphe-ban, mint amennyi valaha is lesz a szépfiú Horace-ban, az elkerülhetetlen sors a teljes magányba kényszerülés – a fiatalok egyetlen pillanat alatt, könyörtelenül megfosztják jövőjétől. S az előadás záróképében a házban magára maradt Arnolphe leakasztja a fogasról a botot, amelyre támaszkodva, sántikálva nyilván jellegzetes figurájává válik ennek a szép, új világnak, amelyet ő teremtett, de amely végül törvényszerűen megtagadta.

Kommentlánc

SCHULLER GABRIELLA: A szórakoztatóra szabott másfél óra, a nagyszerű színészi alakítások, a szellemes nyelven megszólaló fordítás tekintetében egyetértek a megfogalmazottakkal. Ahol némi véleménykülönbséget érzek kettőnk interpretációjában, az a „szép új világ” Arnolphe által való megteremtése; úgy vélem, Arnolphe sokkal inkább elszenvedője, nem pedig szerzője itt az eseményeknek.

A minimalista díszlet színe szürke, mint ahogyan feketefehérben, illetve szürkében van a szereplők majd mindegyike. Ezzel a szürke felnőtt világgal ellentétben áll Horace és Ágnes, illetve a két szolga jelmeze. Mintha látvány szempontjából kezdettől fogva egyértelmű lenne Horace és Ágnes eleve elrendelt összetartozása – a komédia műfaját aláhúzó rendezői megoldások is egy ilyen nézői elvárást erősítenek.

Szerintem is fontos kérdés, hogy mit tud számunkra itt és most ez az előadás elmondani. Míg az említett Vitez-előadás a nemek hierarchikus viszonyának kritikáját adja, és Natascha Kampusch felemlegetésével a pesti előadás színlapja is ebbe az irányba mutat, Ascher rendezése a komikum kidomborításával elveti egy ilyen olvasat lehetőségét. Nem lehet komolyan venni Arnolphe-nak a női nemre vonatkozó kirohanásait, hiszen egyrészt nyilvánvaló képtelenségeket tartalmaz, másrészt eleve komikusra van véve a figura – első megszólalása közben például nedves törülközőcsücsökkel törölgeti hónalját az ing alatt, miközben a feleség butaságának előnyéről értekezik. Ez a cicamosdás éppúgy derültséget vált ki, mint később a hol a nézőkhöz, hol Ágneshez intézett, a nemekre vonatkozó álbölcsességek.

Az előadás záróképében mégis keserűséget érezhetünk a magára maradó Arnolphe-ot látva. Ennek előfeltétele Máté Gábor pengeélen egyensúlyozó alakítása, mely összetett, ellentmondásos jellemmé formálja a figurát: Arnolphe többnyire nevetséges idióta a nemekre és a házasságra vonatkozó nézeteivel, időnként azonban zsarnokként viselkedik (olyankor bizony megfagy körülötte a levegő), ezek mellett öregsége is folyamatosan tematizálva van (például Horace szertelen csípőmozgása és bravúros hátraflikkje által).

Különösen szép jelenete az előadásnak, amikor Ágnes szembeszáll addigi urával s parancsolójával. A szabadabbá váló taglejtések mellett a kiengedett haj és a gondoskodás megfordulása formálja képpé viszonyuk megváltozását: szemrehányásai közepette Ágnes öltöztetni kezdi Arnolphe-ot, az addig gyámapaként és despotaként viselkedő férfi gyermekké válik a jelenet során (a felemás végeredmény – a nadrágtartó a za-

Máté Gábor, Rujder Vivien, Tasnádi Bence

Máté Gábor, Rujder Vivien. Fotók: Horváth Judit

kón kívülre kerül – csak fokozza a hatást). A „gender-kérdés" tematizálása helyett tehát az öregedés, kiszolgáltatottság, magány válik a komikum ellenpontjává. Bár a vak komondorok országában nyilván lenne mit mondani az előbbiről (és talán a Georgette arcán látható piros folt is erre utal), nem lenne reális hiányként regisztrálni azt, hogy egy másik olvasat felé nyit a rendezés.

KARSAI GYÖRGY: Igen, persze, Arnolphe szenved, sőt *elszenvedi* – ahogy írod – azt, ami vele történik, ebben igazad van. Valóban, a cselekmény végére nyílt színi bukássá érik sorsa. De hogy ne ő lenne az egész történet *értelmi szerzője*? Dehogynem: minden az ő évek, mi több, évtizedek óta dédelgetett álmai miatt történik, ezen álmok valóra váltása lett öregségére egyetlen életcélja: Molière ezt az – önéletrajzi elemekben bővelkedő… – történetet írta meg *A nők iskolájá*ban. Ne feledjük, Arnolphe hosszú és sikerekben gazdag életpályája lezárásának szánja a *tökéletes művet* – Ágnest, akit ő alkotott meg, s akit még most is tökéletesítene, ha az őket körülvevő világ hagyná. Persze ha sikerülne művét befejeznie, nyilván kivívná mindenki csodálatát és irigységét, bár ez utóbbival ő fikarcnyit sem törődne. Miért is ne hinné el, hogy ez sikerülhet neki? Egyáltalán mi rossz van abban, hogy a „nyugdíjba" készülő Arnolphe mintegy összefoglalja az életről – drámánkban ennek komédiai megfogalmazása: *a nők*ről – vallott nézeteit, s azokból levonja a szükséges következtetéseket? Ki kell lépni a megszokott keretek közül, gyökeresen szakítani kell a környező világgal, a társadalommal, és soha többé nem szabad oda visszatérni. Ha hihetünk darab eleji, hevenyészett összefoglalójának, nőügyeiben sikert sikerre halmozott, mert ki tudta használni mások – a többi férfi – ostobaságát, rövidlátását. Mostanra annyi tapasztalatot, tudást gyűjtött össze, hogy kitűzheti a célt: vele nem történhet meg, hogy felszarvazzák, vagyis hogy tönkretegyék az életét, az életművét.

És igen, megsajnálom ezt a Máté Gábor-Arnolphe-ot, mégpedig legkésőbb abban a pillanatban, amikor először találkozik valakivel az őt körülvevő világból: van benne valami eredendő, kétségbeejtő naivitás, valami a kezdet kezdetétől világosan kirajzolódó *lúzer*-érzés. Olyan, mint egy varázspálcája vesztett Prospero, akit elárult a saját lánya, pedig ő tökéletesre alkotta, de most elragadja tőle egy új, jó eséllyel az övénél sokkal gyatrább értékvilág, egy új, nála az életről ezerszer kevesebbet tudó generáció. Vagy mintha a *Mizantróp* ugyanezen a színpadon emlékezetesen, felkavaróan végleges magányba kényszerülő, Bachot hallgató, mindössze kedvenc könyveit magával vivő, egyáltalán nem komikus Alceste-jének továbbgondolását látnánk Ascher színpadán. Az utolsó jelenetben botját a fogasról leakasztó, végtelenül magányos Arnolphe-ról nem az jut eszünkbe, hogy „Megérdemelte!", hanem hogy a háttérben a bukását önfeledten ünneplő, bulizó népség mennyire silány hétköznapiságot tud csak felmutatni Arnolphe elbukott – meglehet, erkölcsileg erősen támadható – kísérletével szemben. Mert nem az a baj Arnolphe-fal, hogy öreg, hogy megöregedett (ez a *világból kikopottság, kiöregedés* a komédia nyelvére fordítása), hanem hogy az ebből a közegből való kitörni akarásban, a boldogságkeresésben, a távlatos gondolkozásban és a tökéletességre törekvésben egyedül maradt. Tragikusan egyedül.

SCHULLER GABRIELLA Igen, Arnolphe valóban szerzője a helyzetnek, legalábbis ami Ágnessel való viszonyát illeti, melyben a Pygmalion-történet motívumai is felsejlenek. De mintha egy magasabb, erősebb szükségszerűségnek lenne alávetve – a történet egészére, a szituációra értettem, hogy annak inkább elszenvedője. Mintha lenne egy kalkulálhatatlan dimenziója a világnak, amivel Arnolphe nem képes előre számolni, de talán Ágnes és Horace sem, mintha egy feltartóztathatatlan erő lökné őket egymás felé (ld. még Puck virágnedv-csorgatásos epizódját a *Szentivánéji álom*ból). Jómagam egy cseppet megengedőbb vagyok Horace figurájával, nem látom ennyire értéktelennek őt, bár valóban piperkőc.

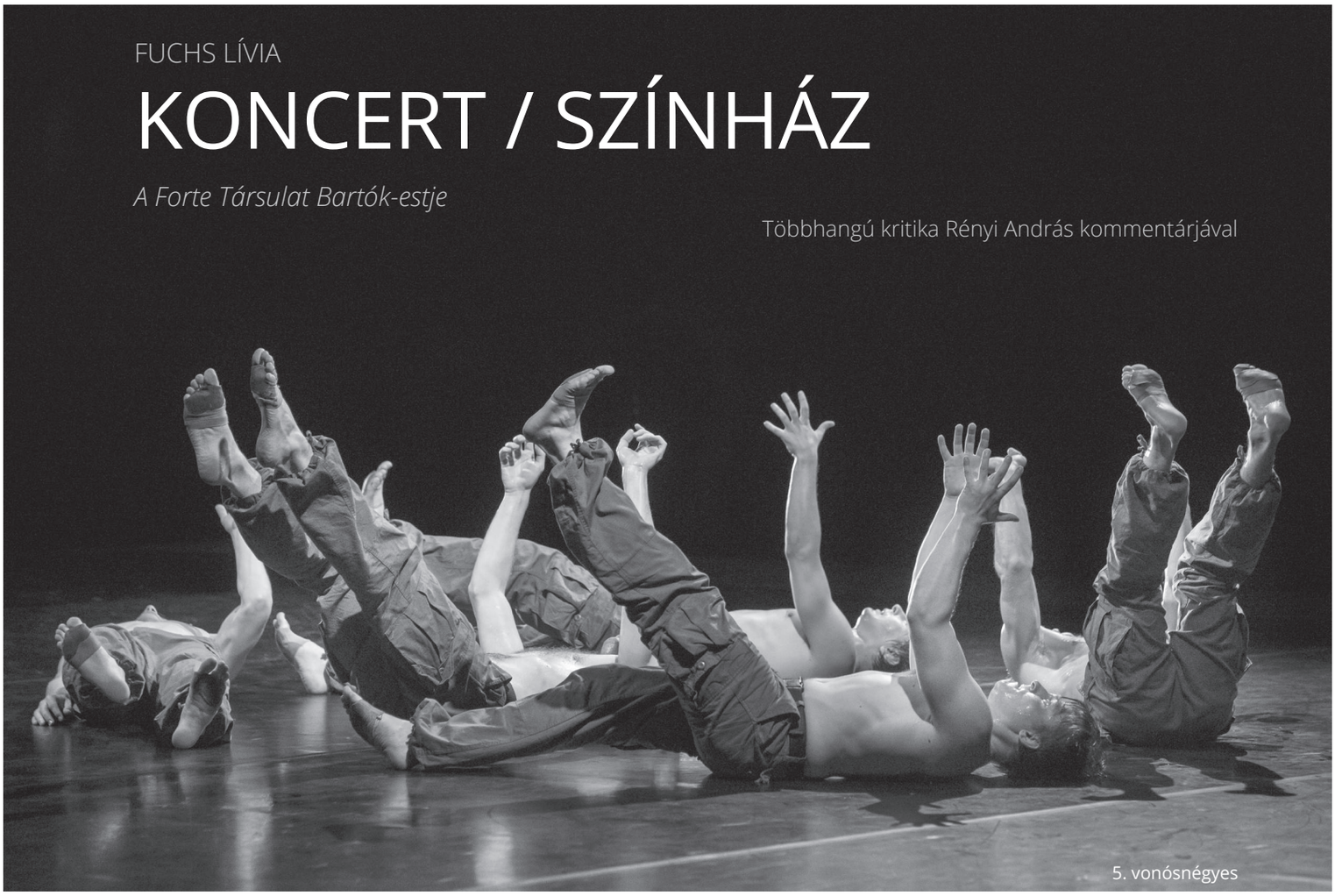
A zárókép tragikus mélysége kapcsán nekem az általad említett előadás „folytatása", a Székely Gábor rendezte *Don Juan* villant be. (A fiatalabb olvasók kedvéért jegyezzük ide: mindkét előadást Székely Gábor rendezte, amelyeket a Molière-komédiák tragikusra hangolása mellett a főszereplő, Cserhalmi György személye is összekötött.) Asszociációink közelsége azt mutatja, hogy az árnyalatnyi különbségeken túl egy irányba tartanak az értelmezéseink.

FUCHS LÍVIA

KONCERT / SZÍNHÁZ

A Forte Társulat Bartók-estje

Többhangú kritika Rényi András kommentárjával



5. vonósnégyes

Bartók Béla életműve iránt meglehetősen rapszodikus a magyar koreográfusok érdeklődése. Sokakat csak a születésének évfordulóihoz kapcsolódó ünnepi alkalom terel művei, elsősorban az eleve színpadra komponált táncjáték és pantomim felé – mint tette legutóbb Vincze Balázs a CAFe Budapest reprezentatív nyitóeseményén *A csodálatos mandarin* iskolás felmondásával. Akik viszont nem csupán a jubileumok fokozott figyelme és egyben mindig is kiemelt támogatása miatt fordulnak Bartókhoz, hanem a muzsikák keltette személyes élményük hatására, azok nemcsak a *Mandarin*t írják újra időről időre, hanem megkísérlik tánczeneként értelmezni a teljes életművet. A színpadi zenék programja ugyanis béklyót is jelent, míg a többi tágabb teret kínál a koreográfusi intenció számára. Persze ez is korlátozott szabadság, mert hogy milyen is lehet a nem tánchoz írt partitúra és koreográfia viszonya, máig vitatott, s így szerencsére nyitott kérdés, hiszen még csak egy évszázada, hogy Isadora Duncan tánca először „szentségtelenítette" meg a nem-tánczenéket. Azóta számtalan elmélet született arról, hogyan viszonyulhat egymáshoz zene és mozgás, hangzó és látható struktúra. Anélkül hogy e sok nézőpontú koreográfusi hagyományt itt most részletezném, néhány jellegzetes álláspontra azért emlékeztetnék. Sokan (Duncantől Molnár Istvánon át Millossig) a zenei kompozíciók keltette érzelmek „szabad" visszaadását tartották az egyetlen járható útnak. Mások (elsőként Dalcroze és St. Denis) azzal kísérleteztek, hogy felfedezzék a zene ritmikai és melodikus elemeinek mozgásanalógiáit. Lopuhov a tánc „szimfonizálását" – azaz leszakadását a narratív balettek tradíciójáról – követelve először is megkülönböztette a zen*ére* táncolást a zene *el*táncolásától, aminek megvalósításához a partitúrák analízise alapján a zenei eszközök koreográfiai-térbeli megfelelőit kutatta. Ez a felfogás – beleértve akár a zenei struktúra ellenében koreografálás módszerét is – visszhangzik később Balanchine, de akár a néptáncos Györgyfalvay és kortársunk, De Keersmaeker ars poétikájában is. S persze Kyliannál, aki a táncot eleve másodlagos művészetként értelmezi, hiszen szerinte nem is lehet más, mint a zenei gondolatok és formák reflexiója. E nagy koreográfusi egyetértés persze a hogyanra sosem ad kimerítő választ – hacsak a konkrét művekben nem –, viszont jelez egy nagyon is lényeges közös sejtést: hogy a zenei struktúrákat a testekkel térbe szervező koreográfiák, bár továbbra is a színház közegében léteznek, a mozdulatok absztrakt minősége révén inkább sajátos koncertekként értelmezendők.

Horváth Csaba is hasonló úton jár, bár az utóbbi tíz évben táncos és koreográfus pályáját maga mögött hagyva rendezőként alakított ki önálló színházi nyelvet. Három évvel ezelőtt aztán ismét koreografálni kezdett: Sztravinszkij *Menyegző*jét komponálta meg, követve az eredetileg is táncszínpadra írt kantáta programját. De miután mostanra jártak le a szerzői jogok, Horváth újból Bartók-muzsikákat állított színpadra. (Az ő esetében korábban különösen problematikus lett volna az örökösök engedélye, hiszen míg a közismerten tehetségte-

lenek és középszerűek sorra gond nélkül megkapták *A csodálatos mandarin* megkoreografálásának jogát, Horváth – és „persze" Bozsik – brutálisan erős olvasatát azonnal letiltotta a jogtulajdonos.)

> *Rényi András:* A zenei és a koreográfusi „észjárások" kapcsolatának kérdését Horváth Csaba friss Bartók-adaptációi ürügyén azért is indokolt felvetni, mert másfél évtized után is élénken emlékezhetünk 2001-es *Mandarin*jának botrányos – az örökösök általi, a partitúrába való önkényes „belenyúlásra" hivatkozó – betiltására, majd arra az eljárás ellen protestáló, dacból született, döbbenetes hatású bemutatóra, amikor is a táncmű – a koreográfus és Ladányi Andrea főszereplésével, de immár Bartók híján – némán „szólalt meg" a Műcsarnok tágas nagytermében. Akkori radikális gesztusai (a zenei folyamat megállítása és a gőgicsélő csecsemők behozatala) kifejezetten a cselekmény értelmezéséhez kötődtek, az intenzíven egymással ütköző testek némajátékának, ugyanakkor csattanásaiknak és puffanásaiknak szuggesztivitása jóformán képes volt feledtetni a bartóki hangzás kényszerű hiányát. Az avantgárd gesztus alighanem szándéktalanul terelte a nézői figyelmet arra, hogy vegyük észre: a tánc *autonóm* művészet, saját, a zenétől gyökeresen különböző matériája, szerveződése, „egynemű közege" van, amelynek észlelését gyakran a hangkulissza akadályozza. Ehhez képest a mostani két munka – épp ellenkezőleg – szinte hézagmentesen illeszkedni látszik a választott zenei anyagokhoz. Horváth Csaba ezúttal, nem támaszkodhatván készen kapott – és eleve provokatív tartalmú – színházi librettóra, nagyon is a zenei bonyolítással párhuzamosan konfigurálja táncosait: e munkákban csakugyan a *zene autonóm el*táncolására tesz általuk kísérletet, ennélfogva ezek a darabok aligha élnének túl egy a *Mandarin*nal történthez hasonló csonkolást. Már itt szóvá teszem, hogy úgy találom: a dolog az *5. vonósnégyes* esetében jobban sikerült, mint a *Concerto*nál – az okaira még visszatérek.

Az *5. vonósnégyes* és a *Concerto* Bartók érett korszakának alkotásai. Mindkettő a klasszikus zenei formákban gondolkodó muzsikus kompozíciója, s nem a népzenei gyűjtésekben elmélyülő Bartóké, ami Horváth választásakor azért lényeges, mert a népzenék ihlette alkotások táncos karaktere egy eredetileg néptáncos számára komoly csábítást jelenthet, hogy maga is a folklórtól induljon el. Horváth mozgásvilága azonban távol áll nem csupán a néptánctól, hanem minden ismert mozgásnyelvtől. Olyan, valójában egyszerű, de bármikor robbanásra kész mozgásmotívumokból szövődik, amelyek egyik pillanatban a köznapi mozdulatokra, gesztusokra emlékeztetnek, másik pillanatban kimondottan akrobatikus tudást, virtuóz felkészültséget várnak el az előadóktól. Akiknek zöme – s ez egészen páratlan (talán csak a DV8-et vezető Newson kísérletezett hasonlóval) – nem táncos, hanem színész. Olyan színészek, akiknél a mozdulat dekoratív funkciója semmivé foszlik, viszont ami helyette marad, az maga a tiszta, elsöprő energia, a mozdulatok egyfajta igazsága.

Horváth olyan kompozíciókat választott, amelyek nem tartalmaznak programot, így nem korlátozta vagy irányíthatta más, mint a zenei dramaturgia. A két koreográfia, bár nem egyszerre készült el – hiszen a *Concerto*t nyáron, Beremenden, az Ördögkatlan Fesztiválon mutatták be, míg az *5. vonósnégyes* premierje október végén volt –, szorosan összetartozik. (Viszont egyik sem nevezhető sem táncjátéknak, pláne nem balettnek, ahogyan azt a CAFe Budapest a maga felületességével hirdette.) Mert az azonos mozgásnyelven túl összeköti őket az a koreográfusi fantázia, amellyel Horváth a zenék bonyolult szerkezetének szinte minden megoldását képpé és akciókká formálja, s az az érzékenység és bátorság, ahogyan koreográfiailag (át)értelmezi Bartók muzsikáit.

Az intimebb hangulatú, de robbanó energiáktól feszülő vonóskvartettet Horváth öt férfire bízza, akik meztelen felsőtesttel, katonai egyenruhákra emlékeztető zöld nadrágban állnak előttünk. Tekintetük az égre irányul, mozdulatlanok, majd egyikük hirtelen felugorva, de fejjel lefelé zuhan társai közé. S ettől kezdve az első tétel robogó-kattogó, hol megmegszakadó, hol ismétlődő ritmusaira dinamikus csoport- és szólómozgások rohannak egymás sarkába. A férfiak hol egymáson gurulnak, hol a másikra kapaszkodva rúgkapálnak, hol egymás torkának esnek, ám a katonás menetelés nagy ívű léptei itt apró, groteszk indulásokká, megállásokká torzulnak, miközben a testekből egy-egy pillanatra embermassza-gúla formálódik. A második tétel lassú tétovaságának nyugalmában harmonikus, majd szívszorító képek sorjáznak. A népdal ihletésű dallam körformába, az összetartozás terébe rendezi a férfiakat, ám e pillanatnyi egységből széthullva rémisztő mementót keltenek életre: régmúlt háborúk katonaképeit, ám az álló sorok, elöl fekvő alakok ismert ikonográfiája helyett láb nélküli, fej nélküli, csonka, torzan egymásba bonyolódó csoportkép alakul a neszező zenére. A középső tétel a „legtáncosabb" Horváthnál is: mintha eltűnne a militáris közeg, az egymással játékosan vetélkedő férfiak közösségében az ökölbe szorított kéz sem támad, az egymásra vetődő test sem győzni akar. Karok lengedeznek, csípők kanyarognak, a tarkóra tett kezeket mintha Izsó táncoló parasztjai formáznák, de közben a kivégzések képeit is felvillantja a tartás. Aztán a negyedik tételben visszatér a harcterek ólálkodó rémülete: a meg-megszakadó, töredékes hangfoszlányokra egy rettegéstől bepánikolt férfi csitítgatására szövetkezik a négy „katona". A száguldó tempójú, zakatoló ostinatóra járt utolsó tételt a kiképzések fegyelme uralja. Az arctalan és névtelen katona tudja és teszi a dolgát, fojtogat és ugrik, öklöz és vetődik, kúszik és lendül, üt-vág, peckesen masíroz, majd váratlanul, ezért derültséget keltve, de ugyanilyen fegyelmezetten a gyermekjátékok körtáncára vált, hogy aztán továbbrohanjon – egészen a váratlan, de visszavonhatatlan megsemmisülésig.

> *Rényi András:* A darabnak, illetve a tételeknek ezt a jellemzését pontosnak és érzékletesnek találom, beleértve a katonákra és a bajtársias férfimitológiára való asszociációkat, a hol hősies, hol tragikus, hol komikus felhangokat. Mindössze egy dolgot tennék hozzá ehhez a jellemzéshez. Az egyik a koreográfia kamarajellege: feltűnő és a kvartett rendkívül szoros zenei szervezettségével analóg, ahogy a koreográfus táncosait azonos értékű eleven testekként kezeli és együtt, egymás közelében tartja, jóformán egyiknek sem enged önálló szabad teret, szólisztikus elkalandozást, miközben egységes kórussá sem állnak össze – mozgásuk legfeljebb ritka pillanatokra rendeződik kartáncszerű egyértelműséggel össze. Akár a kvartett műfajában, amelyet épp a minden egyes szólamot

jellemző szólisztikus elkülönülés és a vonós hangszerek egyenértékűségén alapuló összhangzás egyidejűsége tesz az „abszolút zene” privilegizált formájává, itt is minden tartás, mozdulat, lépés, gesztus óhatatlanul a mellette levőkhöz képest, tőlük elkülönülve, és mégis velük szoros egységben születik, illetve ekként értelmeződik. Ezért is nincsenek itt karakterek, rögzült szerepek, követhető hősök. Horváth Csaba bravúrosan játszik a finom eltolások, késleltetett ismétlések, mozdulatáttételek, térbeli elforgatások különféle szekvenciáival. Az egyedi testek érintéseinek, ütközéseinek, fölépülő architektúráinak és széthulló közösségeinek robbanékony játéka rendre az élő zenei folyamat ritmusához, lüktetéséhez, a szólamok polifóniájához és frazírozásaihoz illeszkedik – így teremtődik végül egy atmoszférájában is egységes, nyersen őszinte világ a Forte színpadán, miközben a kétféle szövet – a zenei és a koreográfiai – előttünk megképződő élő szimbiózisa egymás sűrűségét, szervezettségét, konzekvens sajátszerűségét is példaszerű kölcsönösséggel tárja fel.

Concerto

Horváth koreográfiájának témája és hangvétele erősen emlékeztet Kylian *Katonamisé*jére. Ám míg egy balettben a mozgásanyag plasztikussága és szárnyaló jellege elkerülhetetlenül magasztossá teszi még a közös pusztulás képeit is, Horváthnál a nyers, „földhözragadt”, inkább szögletes hatású mozgáskészlet ellenáll bármiféle heroikus gesztus, a közös férfisors dagályos dicsőítésének.

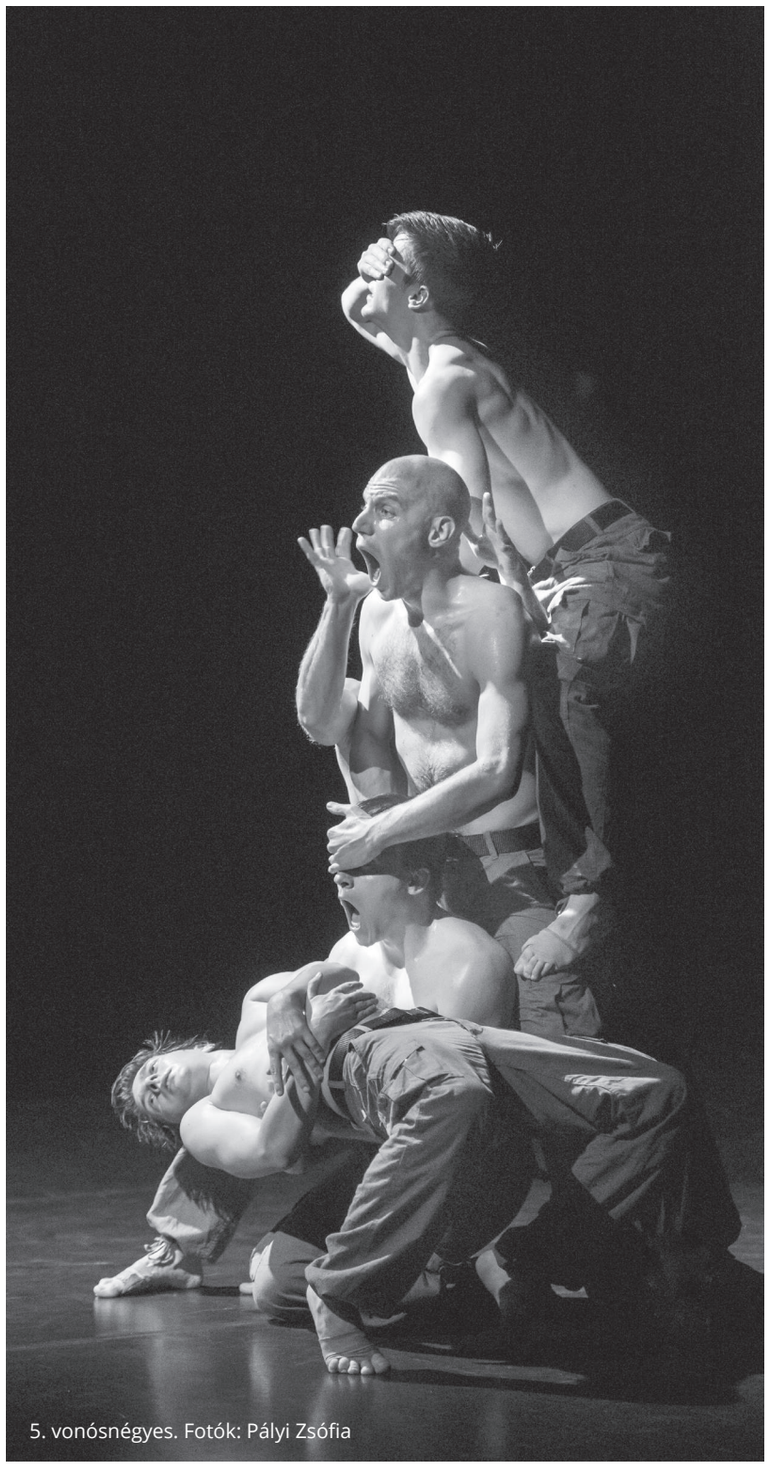
A *Concerto* is egy közösség sorsának vízióját adja, de ironikus-keserű hangvételétől ezúttal is távol áll a hősiesség, az emelkedettség, még ha gyakran él is a mozgásokat állóképpé merevítő, szinte szoborszerű, monumentális tablókkal. (Mindig ilyennek képzeltem a húszas évek orosz avantgárdját!) Már a mű legelején, a sötétből előderengő csoportozatról sem állapítható meg, kényszerből ünnepelnek-e valakit, hiszen után, tétován integetnek. De miután itt nem egynemű csoportról van szó, lassan párok alakulnak, bár két férfi az uniszónó mozgástól elkülönülve vagy rettenthetetlenül menetel, vagy a közterek hős-szobrainak pózaiba merevedik. Amikor pedig ismét együtt mozdul mindenki, sok koreográfiai motívum emlékeztet az *5. vonósnégyes*re: a tarkóhoz emelt kezek, a szögletes, görcsös kontraposztok. S a mozdulatok mindegyikét megint átjárja a kitörni kész energia: az előadók nem megfogják, hanem megragadják a lábukat, a karjaikat sem felemelik, hanem az égbe lövellik, a fejükhöz rántják, a törzsek nem hajlanak, hanem mintha görcs rántaná őket össze. De ahogy a zene is ide-oda cikázik a melodikusabb pillanatok és a harsány hangvétel között, a mozgások is hol kisimulnak, lágyabbá, imbolygóbbá válnak, hol vad ugrások, vetődések tarkítják. A második tétel kisdob-ütéseinek ritmusára aztán vidám közös tánc kezdődik: egy csípőmozgásokkal és gerinchullámokkal ékített sosemvolt „társastánc”. Az együtt vagyunk örömének már-már idilli összképébe azonban hamarosan belezavar két óriási, ember nagyságú talán kamionvagy kombájnkerék, amelyeken lehet játékosan tovalendülni, „repülni”, belebújva bohóckodni, sőt közösen el lehet azokat foglalni, ahogyan azt a tétel lezárása mutatja. A zenemű centrumában lévő lassú tétel egyfajta tétova bolyongás e kerekek szabdalta térben: bárki bujkálhat bennük-köztük, birtokba veheti, felhághat rájuk vagy lehullhat róluk, artistaként pöröghet bennük, mókázhat mögöttük, megrohamozhatja őket,

de végsősoron minden mindegy, mert nyilvánvaló a tétel haláltánc karaktere, amint a robusztus kerekek a végzet úthengereiként söprik el a gyönge testeket. A negyedik tételben az eddig fenyegetően álló és guruló kerekek fekvő helyzetbe kerülnek, s ettől egészen új szerepkört kapnak: a játékosan váltakozó ritmusra a csoport vidáman „ugróiskolázik" rajtuk, míg középen a szerenád figurái idéződnek meg. Ám a balettos mozgások elvárt tökéletessége és harmóniája – az operettek édes-bús világára utaló bartóki idézőjel mellett – csak nem születik meg, mert a mozgásívek egyre-másra megbicsaklanak, sután félbemaradnak az ingatag gumiabroncson. A cirkuszian harsogóra váltó, vásári hangulatban bábosra szögletesített néptáncmotívumok kavarognak: ki a csizmáját csapkodja veszettül, ki úgy hadonászik, mintha kalocsai marsot járna, s a „szerelmespár" is kívülről irányított bábuként csuklik össze. A finálé aztán nagy és átláthatatlan kavargásra komponált száguldás, teli az együvé tartozásnak és a közös sikereknek persze csak az illúziójával, hiszen a végre összeálló lánctánc is széthullik, s megint elindulnak az úthengerek, hogy mindenkit eltiporjanak, legyaluljanak – akár a színpad szélén is túl. A remény utolsó felvillanása, a nagy közös tabló, a hazug emlékmű is darabokra esik, s a legvégül ismét magasba kapaszkodó magányos figurának sem a győzelem, hanem a mélybe zuhanás, a megsemmisülés jut.

Rényi András: Az *5. vonósnégyes* példátlanul szerves és arányos megoldásához képest a *Concerto*t problematikusabbnak látom. Az első ok: a lépték. Ritka dolog ma idehaza, hogy független koreográfus ekkora együttessel dolgozhasson, de ha a színpadra telepített, legalább hatvantagú szimfonikus nagyzenekar Bartók életművének magisztrális záródarabját élőben adja, tizenkét táncos egyszerűen kevés ahhoz, hogy mozgás és látvány képes legyen felnőni e zenemű fenséges távlataihoz. A *Concerto* nem olyan, tagoltságában is egyöntetű hangzású kamaramű, mint a kvartett: Horváth Csabának ezúttal hangzások, hangszercsoportok, ritmikai és stíluskarakterek, továbbá nagyzenekari formák sokkal sokrétűbb és nagyobb ívű egymásutánjával kell megbirkóznia: az volt a benyomásom, hogy – hiába az eredeti látványépítmények, itt-ott fölvillanó gesztusok, néhány erős mozgássor és szellemes ötlet a táncszínen – Bartók zenéje egyszerűen agyonnyomja a koreográfiát. A második ok: az 1944-ben, a New York-i emigrációban született *Concerto* nem „szűz" darab, vele kapcsolatban inkább programzenéről kellene beszélni. Horváth Csabáé tehetséges koreográfia, de semmiben sem kapcsolódik e programhoz: márpedig a darab olyan, egészen a zenei mélystruktúrákig hatóan erős nemzeti, kulturális, történeti reminiszcenciákkal terhes, amelyeket szerintem a legeredetibb színrevitel sem képes fölülírni.

Mi? 5. vonósnégyes / Concerto
Hol? Várkert Bazár
Kik? Forte Társulat, Bujtor Kvartett, Hungarian Studio Orchestra (koncertmester: Bujtor Balázs) / Karmester, zenei vezető: Dinyés Dániel / Rendező, koreográfus: Horváth Csaba

A Forte Társulat élő zenekari kísérettel játssza a koreográfiákat, s a zenészek úgy helyezkednek el az egyébként üres térben, hogy látjuk őket – mintha koncerten lennénk. A *Concerto* tételei közötti szünetekben a színpadon is átállás van, s ezekben a pillanatokban megszakad a koreográfiai folyamat. E látszólagos külsőségeken túl Horváth koreográfiai megoldásai is koncertélményt adnak, mert a mozdulatok soha nem illusztrálják a zenei történéseket, és történetet sem aggatnak rájuk, hanem a mozgó testek önálló, térbeli-expresszív „szólammal" egészítik ki a hangzást, mintegy láthatóvá-értelmezhetővé varázsolva a zenei történéseket – s ezzel mégis csak színházi olvasatot kínálnak.



5. vonósnégyes. Fotók: Pályi Zsófia

ANTAL KLAUDIA

AMIKOR EGY EMBER TÜSSZENT

Szálinger Balázs: A csillagszemű juhász – Budapest Bábszínház

Barna Zsombor. Fotó: Éder Vera

A Budapest Bábszínház legújabb, az elsősorban kisiskolás korosztálynak szánt *A csillagszemű juhász* című bemutatóját Magyarország minden lassan felcseperedő és már felnőtt állampolgárának látnia kellene, mert – ha a tekintélyelvű törvények nem is – az ehhez hasonló színházi előadások vihetik előre az országot.

Elkerülhetetlen, hogy Markó Róbert rendezését, melynek szövegkönyvét Szálinger Balázs az azonos című népmese alapján írta, a színház politikussága felől közelítsük meg: ha *politika* alatt a szó ősetimológiájához visszanyúlva a közös gondolkodást és az adott közösséget érintő ügyek, illetve kérdések megvitatását értjük, akkor rögtön nem hat meglepően a felvetés, hogy egy gyermekszínházi előadás elemzésekor a színház politikusságát tegyük a vizsgálat egyik szempontjává. Annál is inkább, mivel a nézőtéren a mindenkori *polisz* legfontosabb elemét jelentő mikroközösségek, a családok foglalnak helyet, ráadásul a gyermekszínház műfajához igazán értő alkotók eleve egyenrangú partnerként és gondolkodó félként tekintenek a gyerekekre, ennek köszönhetően pedig a produkció egyaránt képes bevonni és közös gondolkodásra sarkallni a család idősebb és fiatalabb tagjait.

E hozzáértés és tudás birtokában helyezi az előadás közös górcső alá a legalapvetőbb állampolgári viselkedésformát, az engedelmességet. A hatalomnak való megfelelés problémájával az élet több területén is szembesülhetnek a családtagok: a gyerekek először otthon a szülők által, majd az intézményes rendszerbe belépve az óvó és tanár néni/bácsi kapcsán találkoznak a megkérdőjelezhetetlennek tűnő „mert én azt

Mi? A csillagszemű juhász
Hol? Budapest Bábszínház
Kik? Hannus Zoltán, Pallai Mara, Spiegl Anna, Kovács Judit, Beratin Gábor, Kemény István, Tatai Zsolt, Kovács Katalin, Rusz Judit, Bánky Eszter, Semjén Nóra, Némedi Árpád m.v., Barna Zsombor e.h. / Az azonos című népmese alapján írta: Szálinger Balázs / Dramaturg: Nagy Orsolya / Díszlettervező: Cziegler Balázs / Jelmez- és bábtervező: Michac Gábor / Zeneszerző: Zságer-Varga Ákos / Zenei munkatárs: Némedi Árpád / Koreográfus: Fitos Dezső, Kocsis Enikő / Rendező: Markó Róbert e.h.

mondtam" és „mert csak" parancsokkal, a felnőttek pedig munkavállalóként és szavazattal bíró állampolgárként kerülnek szembe a tekintélyelvű utasításokkal. Markó Róbert rendezése a(z ön)reflexió nélküli engedelmességre kérdez rá *A csillagszemű juhász* történetén keresztül, melyben a juhász nem hajlandó parancskövetésből azt mondani a királynak, hogy „Adjon Isten egészségére!", hiszen miért tartana be egy felelősen gondolkodó állampolgár egy olyan törvényt, mely a félelemből merít erőt, és mit sem segít az ország előrehaladásában. Hiszen mi történik, ha egy király tüsszent? – teszi fel a kérdést a juhász, és rögtön meg is adja rá a választ: egy ember tüsszent. A juhász nem a törvények és a szabályok ellen beszél, azok fontosságát egy pillanatig sem vitatja, hiszen illemtudó jellemként szívesen mondaná a királynak, amit ilyenkor szokás, ám csupán egy pozíciónak, egy királyi tisztségnek ostobaság lenne jó egészséget kívánni. Az előadás alkotói tehát kritikai attitűdre és önkritikára ösztönzik a nézőket, arra bátorítják a gyerekeket, hogy merjenek kérdőre vonni megrengethetetlennek tűnő premisszákat, a szülőket pedig arra biztatják, hogy hagyják maguk mögött a hatalmi diskurzust, és kezdjenek új, az egyenrangúságot szem előtt tartó párbeszédet.

Már maga a darabválasztás is politikai cselekedetként értelmezhető azáltal, hogy a hatalom mibenlétének újragondolásához a kultúránk évszázados tapasztalatokat őrző klaszszikus alakjait és történeteit használja fel. A népmesei perspektíva elősegíti, hogy a látottak általános emberi viselkedésformákként, örök érvényű igazságokként váljanak elemezhetővé, elkerülve ezzel az aktualizálás csapdáját. A mesebeliként ható jelmez, díszlet és zene arra törekszik, hogy az ismerősnek tűnő alakok és jelenségek – például a nemzeti dohányboltot eszünkbe juttatható, a királynak hajbókoló gyufaárus lány – ne válhassanak visszafordíthatóvá társadalmi valóságunk politikai diskurzusába: a király a mindenkori hatalom, a királynak hízelgő grófnő az érdekember, a darabont pedig a megfélemlített szolga jelképévé válik, nem pedig egy konkrét személyre vagy helyzetre tett utalásként értelmezhető.

A csillagszemű juhász népmeseörökségünk legismertebb darabja, melyen Szálinger Balázs három fontos dramaturgiai változtatást hajtott végre. Míg a népmesében a juhász elsősorban varázsfurulyájának köszönheti az erejét, addig az előadásban kizárólag tekintetével babonázza meg az embereket és a fenevadakat. Ezzel a változtatással arra kérdez rá Szálinger Balázs, hogy mi lehet ez az érték, mely manapság oly ritka, mint a csillagszeműség: ez pedig nem más, mint az őszintéségtől sugárzó nyílt tekintet, mely elől hiába próbálnak kitérni a szereplők – végül mindenkinek szembesülnie kell a gondolatait dekonstrukciónak alávető szempárral. A másik fontos dramaturgiai módosítás, hogy a juhász nem a saját leleményességének, hanem a parancsot megkérdőjelező szolgának köszönhetően éli túl a kaszás vermet. Még ha nyíltan nem tud is az ostoba parancsnak ellenszegülni a zöldfülű darabont, a juhásszal való találkozása során sikerül elsajátítania a kritikai gondolkodást, és ezáltal példaértékű hőssé válik. Nem utolsósorban pedig a Szálinger-mesében kiderül a királyról, hogy egyszer ugyanolyan csillagszemű, nyíltszívű forradalmár volt, mint a juhász, neki is hasonló kísértéseknek sikerült ellenállnia a királynő kezéért, azonban hatalomra lépése után feledésbe merült ez az énje. A mese végére a juhász nemcsak a lány kezét, hanem az ország vezetését is elnyeri, a trónra lépve pedig bejelenti, hogy ez az ország megérett a változásra, azonban a mesékből ismert „minden jó, ha a vége jó" befejezés elmondása közben váratlanul eltüsszenti magát. A tüsszentését tanácstalan tekintettel fogadja a nép, hisz nem tudják, hogy a régi sémákat levetkőzve hogyan kellene éretten reagálni, de a juhász is bizonytalan, hogy királyként milyen viselkedést várnak el tőle. Az előadás eldöntetlenül hagyja a kérdést, hogy sikeresen végbemegy-e a rendszerváltás, a leszámolás a régi szokásrenddel és a tekintélyelvű diskurzussal.

Nem csupán a színházi szöveg, hanem a színrevitel módja is hatást gyakorol a gondolkodásunkra. A színészi játék két fontos szervezőeleme a mozgás és a bábhasználat. A történet meseszerű karaktereit – például az emberevő medvét és a gyilkos afrikai sünöket – jelenítik meg elsősorban bábokkal. A bábok és a szereplők zenére, kidolgozott koreográfia szerint mozognak: a darabontok ritmusra menetelnek és tisztelegnek, és a juhásznak a hatalmas fenevadakkal vívott harca néptáncban ölt testet. Az ismétlés meseszerű dramaturgiája nemcsak a szövegben – például a „Melyik juhász? – Az, amelyik nem mondja" dialógus repetitív mondogatásában – és a történetben – a juhász és a király megkísértésének párhuzamában – érhető tetten, hanem a mozgásban, például a darabontok kopogtatásának koreográfiájában, a csapóajtókkal való játékban és a juhász táncában is észrevehető. Az ismétléssel való játék a rendezés végső kérdésére irányítja a figyelmet, nevezetesen arra, hogy szükségszerű-e a történelem önismétlése, vagy valamiképp ki lehet-e törni ebből a körforgásból. A hatalmas, hengerszerű díszletelem is ezt a fajta folytonosságot hordozza magában, miközben sokoldalúságának köszönhetően hol tömlöcként, hol kerekerdő közepeként, hol mélykék tóként, hol csapdaként, hol pedig a hatalmi harc színhelyeként válik értelmezhetővé.

A magyar néphagyomány motívumai a mozgáson és a zenén kívül a jelmezeken is nyomot hagynak a matyó hímzés és a kékfestés technikájának megjelenése révén. A szereplők jelmezei egyszerre hordoznak egyéni és közös vonásokat: a zöldfülűséggel jellemzett és parancsszóra ugráló darabontok levelibéka színű öltözéket kapnak, a kancellár nevetségesen kényes viselkedését folyton valamin fennakadó ruhája is tükrözi, a széltől is óvott királylány rózsaszínű habos-babos ruhában tündököl, az ostoba törvények terhe alatt roskadozó nép gyászruhát visel, a király pedig súlyos menteként hordja vállán az ország sorsát vagy inkább saját elhibázott döntéseit. Azonban mindegyik szereplő ruháján ugyanolyan szívecske virít, emlékeztetve minket arra, hogy minden jelmez és tisztség mögött ugyanolyan emberi lakozik, mint mi.

KOLOZSI LÁSZLÓ

ELTŰNT ARANYMEZŐK

Bánk bán ősváltozat Szegeden

Fotó: Kelemen József

A XIX. századot és a XX. század jelentős részét meghatározó, Hegeltől eredeztethető történelemszemlélet szerint az egyes történelmi korok felfoghatók fejlődési szakaszoknak is; a korábbi kort meghaladja a későbbi. És ahogy az egyes történelmi korok, úgy az azokhoz kapcsolódó kultúrák is felfelé ívelnek. Ennek a tulajdonképpen evolucionista elméletnek köszönhetően nem érezték a magukra mint fejlettebb korban alkotókra gondolók, hogy gőg lenne a korábbi korok alkotásait felülírni, meghúzni. Hiszen e szemlélet szerint az nem felülírásnak tekinthető, ha a későbbi korok igényéhez, eszméjéhez igazítunk egy művet – legyen az mégoly jelentős is –, hanem javításnak, a mű kiigazításának. Így eshetett meg, hogy nemcsak egy olyan távolinak tetsző szerző esett a szemlélet áldozatául, mint Shakespeare, hanem közelinek mondható alkotók, XIX. századi operaszerzők is. A XX. század második felében jelentkező Annales történeti iskola az, amely ezt a történelemszemléletet – a későbbi korok tekintélyét – megkérdőjelezi: ez a történelem kisembereire, nem a nagy hősökre fókuszáló szemléletváltás ágyaz meg a zenetörténetben is annak a hermeneutikai fordulatnak, amelyet az egyszerűség kedvéért régizenei mozgalomnak hívnak. E mozgalom elsődleges feladatának nemcsak régóta el nem hangzott művek értékeinek felmutatását érezte, hanem a későbbi korok javításnak mondott rétegeit is le kívánta tépni a művekről, felmutatva azok eredeti nagyságát, az eredeti hangzás érvényességét. Gustav Leonhardt úgy fogalmazott: mindent úgy kell játszani, mintha kortárs mű lenne. A régizenei iskola eleinte csak a barokk vagy még korábbi művekre fókuszált, de az évszázad végére a teoretikusok véleményére adó – kutatással is foglalatoskodó – nagy karmesterek eljutnak egészen Lehárig, és kérik a zenekart, hogy cseréljék le a nagyobb, ám esetleg a szerzőtől idegen hangzást adó fémhúrokat bélhúrokra.

A legújabb szegedi *Bánk bán* előadáshoz a húrokat ugyan nem cserélték le, szellemében, a zenekar játékában mégis észrevenni a historikus előadások hatását. A Pál Tamás vezette gárda nem a Rékai Nándor–Oláh Gusztáv–Nádasdy Kálmán-féle változatot játssza, nem is a későbbi átiratot, hanem az eredeti, 1861-es Erkel-verziót, alapvetően régizenei szemlélettel, kevés hegedűs vibratóval, egy eklektikusnak mondható rendezésben.

Az említett történelemszemlélet mellett a másik ok, amely miatt először a *Bánk bán* partitúrájához operaéletünk említett nagyságai hozzányúltak – először 1939-ben (bemutató: 1940. március 15.), majd 1953-ban (bemutató: 1953. március 23.) –, hogy maga a *Bánk bán* problematikus mű. A szegedi ősváltozat-bemutató – amely nem az első, de eleddig a legeredményesebb és legértékelhetőbb kísérlet arra, hogy Erkel Ferenc műve visszaállíttassék eredeti jogaiba – felmutatja ennek az elhagyott és évtizedekig nem játszott változatnak számos hibáját (igaz, erényét is). A majd egyórányira nyúló második felvonásban annyi problémát láthatunk, hogy valóban úgy vélhetjük, szemben például a kortársnak mondható Verdi-művekkel, ez az alkotás kikövetelte a korrekciókat. A felvonás elején megjelenik Bánk, elénekli a „Hazám, hazám”-at, előkerül Tiborc, majd megjelenik Melinda, és még ebben a felvonásban megtörténik a gyilkosság is, Gertrúd királyné megölése. Bánk tehát kettőst énekel előbb Tiborccal, majd Melindával, majd Gertrúddal is, ami emberpróbáló feladat a Bánkot alakító tenornak (Nádasdyék első verziójában baritonszerep a főszerep) – tegyük hozzá, rögtön az előadás dicséretére is térve, László Boldizsár nagyszerűen bírja. Ugyanakkor sem Bánk motivációit, sem az indulatait, sem a terveit nem értjük. Egressy Béni szövegkönyvének suta dramaturgiai fordulatait, a lélektanilag nem hiteles reakciókat nem egyszerű rendezéssel vagy másképpen korrigálni, nem beszélve a prozódiai hibákról, amelyek miatt egyes szólamok, szólamrészek, szinte énekelhetetlenek (gondoljunk, ha másra nem, Egressy hasonlóképpen problematikus *Szózat*ára). Szemben Verdivel, maga a zene sem mindig kínál támpontokat annak, aki azonosulni vágyik a szereplőkkel. Míg Verdi folyamatosan együtt dolgozott a szövegíróival, utasítgatta őket, Erkel nem vett ilyen szorosan részt az alkotásban, így legérettebb és legszebb mű-

vére sem lehetne azt mondani, hogy tökéletes drámai alkotás. A rendező, Galgóczy Judit sem sokat tesz azért, hogy a szereplők viselkedése érthető, értelmezhető legyen. Inkább törődik a külsőségekkel, a színpadi történések korrekt levezetésével, mint az interakciók pontos, a drámai hangsúlyokat megmutató levezénylésével.

Ugyanakkor persze nem állítható, hogy a *Bánk bán* ne lenne az Erkel-kortárs nagyságokéhoz mérhető jelentőségű mű, olyan – francia és olasz kompozíciós elemeket is tartalmazó – nagy opera, amelynek helye lenne nem csak magyar színpadokon. Pál Tamás, az este főszereplője, az ősváltozathoz ragaszkodó karmester egy interjúban elmondta, hogy a *Bánk bán* sikerének gátja, hogy nincs e változatból sem zongorakivonat (amelyből az énekesek tanulni tudnának, hiszen a próbák alapvetően a zongorakivonatok alapján történnek), sem olasz fordítás. A szöveg helyreállítása tehát egyfelől nyereség, hiszen levágattak róla a posztromantikus pántlikák (mint a például a „Hazám, hazám" arany mezői és ezüst folyói), ugyanakkor veszteség, hogy a *Bánk bán* története nemzeti tragédia helyett inkább hevenyészve összerakott bosszútörténetként áll előttünk.

Mindenesetre a szegedi előadás meggyőzően mutatja meg az ősváltozat értékeit, köszönhetően az impulzív, nagyon erőteljes vezénylésnek, a nagy odafigyeléssel játszó zenekarnak (külön kiemelendő Melinda második felvonásbeli nagyáriájában a hegedűs játéka): a magyaros dallamokat ízlésesen tagolják, Pál Tamás a dinamikai hangsúlyok elhelyezésében utolérhetetlennek mutatkozik.

A *Bánk bán* színrevitelébe akkor van értelme belefogni, ha akad megfelelő hang a címszerepre, és László Boldizsár kiválóan teljesít, a c-ket magabiztosan fogja meg, igaz, a magasabb hangokat olykor úgy hajszolja, énekli ki, mintha a *Bánk* verista opera lenne. Tud visszafogottan érzelmes és haragvó is lenni, egyes jelenetekben, mint a búcsúban, ahol kisfiát öleli magához, egyenesen megindító. Ez a szép hangszín, a kiegyensúlyozott magasság az előadás legfőbb erényévé teszi Bánkját: a szereplők többsége, jelentős része fel is nőtt hozzá.

Kálnay Zsófiát választani Gertrúd szerepére kockázatosnak tűnt, hiszen még nem teljesen érett drámai szoprán, ám a hangja olyan zengő és telt, olyan magabiztosan oldja meg a duett c-jét is, hangjában annyi fájdalom van, hogy nyugodtan ki lehet mondani, érdemes volt vállalni a rizikót. Ahogy nyugodtan ki lehet jelenteni azt is, hogy az est egyik fontos meglepetése a Melindát alakító Baracskai Judit, akinek ez az első színpadi fellépése, eleddig csak gálaesteken mutathatta meg tehetségét (Melinda áriája a második felvonásban kissé le is rövidült miatta), ám a Tisza-parti jelenet – amelyből hiányzik a vihar, a víz, a folyó vonzása – neki és a Tiborcot alakító Kelemen Zoltánnak köszönhetően válik valódi horrorrá. Kelemen Zoltán végiggondolt és tökéletesen megoldott alakítása persze nagyban segíti a fiatal tehetséget. Ugyanakkor a második felvonás összképét nem javítja, hogy a király szólamát éneklő Altorjay Tamás nem bír el áriája mélységeivel; ha jól érzékelem, miatta transzponálni is kellett azt. Igaz, hallgatva a lemezfelvételeket megállapíthatjuk, hogy az *ős-Bánk* minden előadásának legfájóbb hiánya egy megfelelő király-alakítás, és nem először esik meg, hogy az eredeti verziótól a királyszerep miatt az előadók eltérnek.

Az első felvonás ugyan egy kellemetlen Petúr-belépővel indul, a bordalt Réti Attila inkább rockosra, mint operásra veszi, de a folytatás már sokkal kellemesebb. A színpad két oldalán mintha hatalmas irattartó papucsok állnának, előttük egy asztal, amelyet olykor kifutóként használnak a szereplők; a színpadkép alapszíne a szürke. A rendező használható, jól funkcionáló, nem tolakodó színpadképet alkotott Juhász Katalin segítségével, tehát nem ő tehet arról, hogy Bánk inkább nevetséges, mint sajnálatra méltó lesz akkor, amikor meghallja Melinda és Otto kettősét. Bánk ugyanis, amikor cselszövést gyanít, egyszerűen kifut a színről. Ez a visszaállított eredeti, rossz megoldás nem nagyon rendezhető meg másként, csak úgy, ahogy Galgóczy Judit tette; ez is egy olyan pillanat, amikor hajlamosak lehetünk az átírásban Nádasdyéknak igazat adni. Ugyanakkor az már a rendezőnek róható fel, hogy Bánk áriája alatt a figyelmünket a főszereplőről két kisfiú lovacskázása tereli el, akik az óriás falovat megülve vágtáznak körbe.

Az emberi viszonyokat Galgóczy Judit részben jól rendezi meg, Bánk és Melinda érzelmi hullámzását a színpadi mozgásokkal, a szereplők közeledésével és eltávolodásával érzékelteti, de elkövet otrombának mondható hibákat is. Ilyen az egyébként jól működő második felvonásban (amely attól is működik jól, hogy nincs túlrendezve, nincsenek benne felesleges ötletek), hogy Bánk pénzt ad a panaszkodó Tiborcnak. Ahogy a díszletekben, úgy a jelmezekben is nagy a katyvasz: Tiborc e jelenetben úgy néz ki, mint egy megfáradt multidolgozó, akit épp aznap bocsátottak el, és tudja, hogy ennyi idősen már máshol nem kap állást; mellette furcsán hat Bánk atillában, és még furcsábban Gertrúd pompás királynői jelmezben. Úgy tűnik, nincs eldöntve, mikor játszódik a cselekmény, a darab megírásának időpontjában, vagy ma (Otto inkább öltönyös), vagy az első világháború idején, vélhetően azért, mert a rendező szándéka az volt, hogy a *Bánk bán*t magyar sorsdrámaként mutassa fel, olyképpen, hogy magyar sorsfordulókat, magyar traumákat idéz meg: a második felvonás közepén például egy a nagycenki lelet aranyszarvasát idéző asztal is áll a színpadon. Egészen a záróképig mindez a sokszínűség és sokféleség inkább zavarba ejtő, sőt zavaró. A zárókép lenne az, ami a látottakat értelmezi: egy magyar baka (aki korábban, az első felvonásban szintén feltűnik) lassú táncot lejtve vonul végig a színen, miközben előtte a hercegkisasszonyka halad, kezében a magyar koronával. A fejlámpák csak a táncost és a lányt világítják meg. László Boldizsár ezt a helyzetet – ahogy önleleplezését – is igen drámaivá, erős jelenetté tudja tenni. Ugyanakkor nem csodálkoznék azon, ha bosszantotta volna ez a rendezői megoldás, hiszen a jelenetnek ő a főszereplője, a zene fókuszában ekkor csak ő áll. Egy elveszett embert láthatnánk a színen, ha a fény rá irányulna. Ha ő maga lenne a magyarság jelképe ebben a pillanatban, ha pusztán rá figyelhetnénk, az legalább annyit elmondana sorsunkról, rólunk, magyarokról, mint a lassú tánc vagy a felmutatott koronaékszer.

Mi? Katona – Erkel: Bánk bán
Hol? Szegedi Nemzeti Színház
Kik? Altorjay Tamás, Kálnay Zsófia, Hanczár György, László Boldizsár, Baracskai Judit, Réti Attila, Cseh Antal, Kelemen Zoltán / Közreműködők: a Szegedi Szimfonikus Zenekar, a Szegedi Nemzeti Színház énekkara és tánckara / Díszlet-, jelmeztervező: Juhász Katalin / Koreográfus: Györfi Csaba / Vezényel: Pál Tamás / Rendező: Galgóczy Judit

VÁRKONYI ESZTER

TAMÁSI ÁRON POST-IT

Zongota – Tamási Áron Színház, Sepsiszentgyörgy

Mi? Zongota (Tamási Áron Zöld ág című regénye alapján)
Hol? Tamási Áron Színház, Sepsiszentgyörgy
Kik? Ádám Júlia, Benedek Ágnes, Csáki Gabriella, Derzsi Dezső, Dombi Rózsa, Erdei Gábor, Erőss Judit, Gajzágó Zsuzsa, Gere Csaba, Gidró Roland, Katona Dávid, Kiss Adorján-Albert és sokan mások / Koprodukciós partnerek: Háromszék Táncegyüttes, Gyulai Várszínház / Dramaturg: Sényi Fanni / Díszlet- és jelmeztervező: Bajkó Blanka Alíz / Koreográfus: Orza Călin / Zeneszerzők: Bartók György, Katona Dávid / Rendező: Sardar Tagirovsky

Közhelyszámba megy, hogy a premier után a színházi produkciónak külön élete lesz. Beérik vagy éppenséggel szétesik az előadás, a színészi alakítások elmélyülnek vagy pont modorosabbá válnak – mindez függ az adott színház művészi színvonalától, a színész és az előadás viszonyától és természetesen a rendezőtől is. Mivel a bemutató után az előadás bizonyos szempontból a színészek irányítása alá kerül, ezt megelőzendő a rendezők olykor igyekeznek az adott produkció előadásain ott lenni, és részt vesznek nemcsak az előadás létrehozásában, de annak további életében is. Ilyenkor apró változtatásokat hoznak, finomítják az eredményt – ez általában a produkció előnyére válik. Olyan is van, hogy egy előadás nem készül el időre, vagy épp a rendező elégedetlen az eredménnyel: ilyenkor a bemutató után nem apró, hanem nagyon is szerves változtatások is történhetnek. Felvetődik a kérdés, hogy mennyire etikus ez a nézővel szemben? Azzal szemben, aki a premier alkalmával még egy sok tekintetben más előadást látott, mint amely később a színház repertoárján szerepel?

A kérdés felmerül a sepsiszentgyörgyi Tamási Áron Színház *Zongota* című produkciója kapcsán is, amely a bemutatót követő második előadásra csaknem 50 perccel lett rövidebb. Különösen érdekes, hogy Sardar Tagirovsky nyáron már megrendezte a *Zongotát* a Gyulai Várszínházban, és saját bevallása szerint az az előadás teljesen más volt, mint amit három hónappal később a Tamási Áron Színházban ugyanazokkal az alkotókkal létrehozott. Tehát voltaképp akár háromféle előadásról is beszélhetünk, még akkor is, ha a második és harmadik verzió (a Sepsiszentgyörgyön bemutatott) alapjaiban nem tér el egymástól. És még ha nem is teljesen fair a bemutató nézőivel szemben, akik ezek szerint egy nem teljesen befejezett előadásra váltottak jegyet, mindenképp dicséretes és bátor tett, ha egy rendező nem dől hátra a premier után, hanem az előadásba további energiákat fektet.

A *Zongota* Tamási Áron *Zöld ág* című regényéből indul ki – a színház ezzel az előadással emlékezik meg az 50 évvel ezelőtt elhunyt névadó íróra. A regény a boldogságkeresésről szól, a Paradicsom elérése utáni vágyról – Sardar Tagirovsky ezt a motívumot ragadta meg rendezésében. Eltávolodva az író által sugallt erdélyi idilltől, az értelmezések nyomán évtizedek alatt rárakódott közhelyektől, Tagirovsky teljesen más

oldalról nyúl a témához. Az alapkoncepcióban leginkább a némafilmek korát idéző miliőben még véletlenül sem jelenik meg a székely népviselet, az erdélyi táj. A színészek legtöbbjén van viszont az 1920-as éveket idéző fürdődressz (a jelmeztervező Bajkó Blanka Alíz munkája), kezükben pedig feliratos tábla minden mennyiségben. De ez már a cselekmény része. Az előadás viszont nem ezzel indul.

Az előadás már akkor elkezdődik, amikor a nézők belépnek a terembe. Miközben elfoglaljuk helyünket a nézőtéren, a fehér falakkal határolt, lejtős színpadon a színészek és a Háromszék Táncegyüttes táncosai afféle bemelegítést végeznek, próbaruhában, oldott hangulatban: körben állva különféle gyakorlatokat csinálnak, földön gurulnak, fel-le ugrálnak, állatokat imitálnak, artikulálatlan hangokat adnak ki. A nézőtér bal oldalán ülő zenészek Bartók György szerzeményét játsszák. A zene egyébként néhány hangsúlyosabb csend kivételével fontos szerepet kap az előadásban. A színpad két oldalán egy-egy tábla, rajtuk kétféle felirat: „Ezt a pontot jegyezzük meg", valamint: „A kör ide fog visszafutni." A bemelegítés végül közös koreográfiává alakul, a szereplők táncolni kezdenek, és felcsendül a „Hidegen fújnak a szelek" kezdetű népdal. A nézőtéri fények lassan kihunynak. Sejthető, hogy elkezdődött a tényleges előadás.

Több célja is lehet ennek a majd tizenöt perces előjátéknak. Sardar Tagirovsky nem egyszer említette különböző interjúkban, mennyire fontos számára a berögzült nézői viselkedésmód fellazítása. *Meggyeskert* című rendezésében például Pálffy Tibor majd tízperces némajátékával indult az előadás, ami akár a szerzői instrukció lassított végrehajtása is lehet (Lopahin Ranyevszkaja érkezésére vár). A *Zongotá*ban sem tűnik öncélúnak ez a szokványostól eltérő kezdés: a nyilvánossá tett, nézők előtt felvállalt bemelegítő tréning inkább afféle időlelassítóként funkcionál, közben a néző ráhangolódhat a darab ritmusára, a másféle kommunikációs jelekre.

A *Zongota* ugyanis műfajilag a mozgásszínház, jellegét tekintve pedig a némafilm eszközeivel operál. A bemutatón ugyan még hangzott el beszéd a színpadon, de a második előadásban már csak a mozgás és a zene maradt meg értelmezhető elemként, valamint a feliratok, amelyek a színészek beszélgetését hivatottak közvetíteni. A szereplők időről időre A1-es méretű táblákat emelnek a fejük felé, melyeken hol a Tamási-regényből vett idézetek, párbeszédek, hol attól elidegenítő szövegek olvashatók. A kitáblázott szövegektől az előadás erős és különleges nyelvezetet kap, mely nemcsak az értelmezésben segít, hanem humorforrásként is funkcionál. (Például: „Nem értem, mi ez az egész", vagy: „Ez egy nagyon fontos felirat.")

A szándék érezhetően nem a regény dramatizálása volt, az előadás folyamán nem is derül ki sok a Tamási Áron írta történetből, de nem zavaró ez a bizonytalanság. Sőt, az előadás fő erénye a lebegtetés, ahogy a kezdeti káoszból egyre inkább kitisztul a történet a táblák segítségével. Tamási Áron költészetnek is beillő sorai valahogy sokkal erősebben hatnak így – szó szerint, a színészek által a fejük fölé – kiemelve. Kicsit olyan ez, mint amikor az önszuggesztiót gyakorló emberek sárga, öntapadós post-it cédulákon üzengetnek maguknak a konyhaszekrényen arról, hogyan is kellene élniük, hogy boldogok legyenek. Így ég belénk ez a pár tucat Tamási-mondat is a táblákról, hogy elvezessen minket is saját lelki békénkhez. (Például ez: „Paradicsom ma is létezik, de nem a valóságban, hanem a szívünkben.")

A premieren az előadás végéhez közeledve egyre jobban körvonalazódott az eredeti történet, egyre konkrétabb mondanivaló felé vitt minket az idő. Azzal a plusz ötven perccel Tagirovsky és csapata ugyan keményen próbára tette a nézői figyelmet, de adtak is cserébe valamit: egyfajta utazást a Tamási-történet magva fele. A *Zongota* megrövidített változata már könnyebb falat lehet a közönségnek: itt inkább az érzékekre való hatás maradt. Papírfecnik repkednek a levegőben, katonaruhás táncosok valcereznek, száll a hintőpor, visszatükröződik a fény a zsinórpadlásról leeresztett lebegő almákon, feltűnnek szürke és zöld fürdődresszes nők, férfiak, táblákat hoznak, majd elvisznek, miközben hangulati aláfestésként hol Katona Dávid pszichedelikus gitárjátéka, hol a Háromszék Táncegyüttes Heveder Zenekara szól. A színészek és táncosok mindebben teljes energiabedobással vesznek részt.

Ha a *Zongotá*t nézve Tamási Áronhoz nem is kerültünk közelebb, Sardar Tagirovsky a *Zöld ág* című regény által inspirált látomásaihoz mindenképp.

Fotók: Barabás Zsolt

ZAPPE LÁSZLÓ

KÍSÉRLET – IN VIVO

A Hamlet Egerben

Mielőtt megpróbálom szisztematikusan földeríteni, mi mindent akart Blaskó Balázs egri színidirektor, következésképpen fölkent rendező a *Hamlet*tel elmondani, nem állhatom meg, hogy egy személyes emlékkel kezdjem. Meghatódtam, amikor egyszer csak a színen megjelent egy Szent Mihály lova. Falusi gyerekkoromban láttam ilyet utoljára, temetések alkalmával. A halottat vitték rajta a temetőbe. Koporsóban természetesen, nem urnában, és ha a szertartás a templomban volt, akkor végig az egész falun. Négy férfi cipelte a vállán. Ophelia temetésénél természetes szerepe is lenne. Ám az egri *Hamlet*-előadásban sokkal előbb előkerül, főképp ülőalkalmatosságként használják. Mélyebb jelentése az előadásban megfejthetetlen, mert hogy a halálra emlékeztet, az oly nyilvánvaló, hogy aligha számít megfejtésnek. Profán használata már inkább: gunyoros üzenetet hordozhatna a halál triviális voltáról. Ha sugallana bármit is az egész produkció, súlya is lehetne.

No de haladjunk módszeresen! Már a műsorfüzet árulkodik: „próba, mint előadás, mint próba" – próbál szellemeskedni az alcím. Ezt aztán az előadás igazolja is. Mindenekelőtt a látvány: fogason palástok, maszkok lógnak. Utalnak arra a ki tudja, mikor volt régi időre, amikor a történet játszódik, meg arra, hogy amit látunk, csak színház, sőt ott is még csak próba. Ezt hangsúlyozandó Claudius gyakran példánnyal a kezében közlekedik, a papírral ágál. Amúgy a tér nem emlékeztet színházra, Székely László díszlete inkább hatalmas, vaskos oszlopokkal súlyosbított rideg, szürke, ipari csarnokot sejtet. Kellemetlen, ellenszenves környezet. Jobb oldalt egy maszkos páncél áll, föltehetőleg az atya szellemét akarja jelezni. Hamlet gyakran mellé áll, mintha onnan akarná indítani az akcióit, ahogy egykor a tánciskolai ügyetlenekről hírlelték. Velich Rita súlyos jelmezei ritkán kerülnek le a fogasokról, a színészek természetesen hanyag, jellegtelen civilben próbálnak.

A műsorfüzetből a rendezői vallomást teljes egészében idézem, mert meglehet, nem értem annyira jól, hogy nyugodt szívvel kiragadjak belőle valamely jellemzőnek tetsző részletet: „Újra és újra elolvasva a művet, a szövevényes érzelmi-politikai-hatalmi szenvedélyekkel átszőtt cselekményívből egy színházi értelemben is kivételes figura alakja bontakozik ki előttem. Egy intellektuális, művész vénájú ember, individuum, aki önnön belső- és külső, gondolati- és tettbéli, cselekvési lehetőségeit kényszerül felmérni egy számára szinte átláthatatlan és felfoghatatlan élethelyzetben. A tisztánlátáshoz, a kérdések megválaszolásához, a bizonyításhoz a színházi elemző munka analitikus eszközeit hívja segítségül. Szerepet játszik (őrület), hogy a környezet szerepjátékait leleplezhesse. Drámajátékot teremt (egérfogó), hogy a drámai csúcspont, mint kísérlet, a valóság analógiáit egyértelműen összefüggésbe hozza. A színházi próba hangulatát, keretét (próba, mint előadás) leginkább szolgáló semleges térben (próba-csarnok), a színház elhivatott létéről, a szín-

Nagy András. Fotó: Gál Gábor

Mi? William Shakespeare: Hamlet – próba, mint előadás, mint próba
Hol? Gárdonyi Géza Színház, Eger
Kik? Reiter Zoltán, Saárossy Kinga, Nagy András, Baranyi Péter, Sata Árpád, Káli Gergely, Babócsai Réka, Fehér István, Baráth Zoltán, Várhelyi Dénes, Tunyogi Péter, Kardos Kristóf, Tóth Levente, Csathó Norbert, Sztaniszláv László / Fordította: Arany János / Díszlettervező: Székely László / Jelmeztervező: Velich Rita / Rendező: Blaskó Balázs

házművészet eszmei lehetőségeiről gyakorlati tapasztalattal ad szinte szakmai kurzust az önlelkét és az élet működését analizáló, színházteremtő főhős: Hamlet."

De hogy továbbléphessek, mégis le kell fordítanom a magam együgyű nyelvére a fentieket. Eszerint Hamlet – ha jól értem – kísérletet végez, mégpedig *in vivo*, hogy megértse önmagát, a környezetét, egyáltalán a világot. Tetszetős szándék, nagy cél. Kár, hogy az előadáson nemigen hagy nyomot. Nem hagyhat, mert nem hatja át a játékot. Bizonyára azért is, mert hiányzik a társulatból az a játékkultúra, kiművelt játékstílus, amellyel egy ilyen összetettebb, a cselekmény elbeszélése mögé tekintő mondandó közvetíthető lehetne. Az előadás elején is a megérkező színészek külön is citálják Hamlet színházesztétikai elveit – „Minden olyas túlzott dolog távol esik a színjáték céljától, melynek föladata most és eleitől fogva az volt és az marad, hogy tükröt tartson mintegy a természetnek; hogy felmutassa az erénynek önábrázatát, a gúnynak önnön képét, és maga az idő, a század testének tulajdon alakját és lenyomatát" – és konkrét tanácsait: „Ne is fürészeld nagyon a levegőt kezeddel." De mintha csak azért hangsúlyoznák az intelmeket, hogy figyelmeztessenek, mert utána mindezeket megszegik, bár aligha szándékosan. Inkább egyszerűen arról lehet szó, hogy a játékkultúrát – ha ez annak mondható – nem lehet még Shakespeare kedvéért sem lecserélni. Márpedig az egri színház éppen Blaskó Balázs igazgatása alatt állt vissza erre a deklamáló-illusztráló stílusra, amelytől Blaskó elődje, Csizmadia Tibor idején már-már megszabadult. Igaz, Blaskó érkezésekor a társulat java távozott. Leglátványosabb példája a szembeszökően illusztratív játékmódnak Sata Árpád Poloniusa. Nyilvánvaló ugyan, hogy készakarva játssza a locsi-fecsi, közhelyekkel dobálózó főkamarást vén ripacsnak. De az már nem fér bele az eszköztárába, hogy elkülönítse magától a figurát, és a rendezőnek sincs gondja arra, hogy ügyeljen e különbségtételre. Így végeredményben a gyanútlan néző nem ripacskodó Poloniust, hanem ripacskodó színészt lát.

Ám a stílus, a játéktechnika mégis a kisebb baj. Nagyobb a szakmai képzettség, még inkább a képesség szerényebb volta. De hogy a kivétellel kezdjem, ez nem egészen áll éppen a címszereplőre. Nagy Andrásból inkább csak a formátum, a súly, a személyiség, a jelenlét ereje hiányzik. Következésképpen persze a címszereplő jellemének markáns, eredeti, izgalmas értelmezése is. Egy rokonszenves fiatalembert látunk, aki nem tesz ránk mélyebb benyomást. De ez legnagyobb részt alighanem a rendezési problémákból adódik. Reiter Zoltán a hírek szerint helyettes Claudius, a lesérült Kelemen Csabáról maradt rá a szerep, aki bizonyára súlyosabb, formátumosabb király lett volna. Reiter Zoltán pedig akár érdekesebb is lehetne, ha a rendező értelmezést társítana túlbuzgó jelentéktelenséget sugalló figurájához. Saárossy Kinga viszont mintha maga is megfeledkezett volna arról, hogy értelmezze a királyné szerepét, mert ahhoz elég jó színésznek ismertem meg korábban, hogy feltételezzem, ennél összetettebb jellemű Gertrudist is elő tudna állítani. Babócsai Réka Opheliájában van valami zavaró érdesség, Káli Gergely Laertese csak fölös ordítozásával tűnik ki. A többieket jobb említetlen hagyni.

Szóval a kísérlet nem sikerült, s minthogy *in vivo*, azaz élőben végezték, az áldozat meghalt.

HIRDETÉS

AJÁNDÉKOZZON
ÉLET ÉS IRODALMAT!

Lepje meg családtagjait, barátait, üzletfeleit
Élet és Irodalom-előfizetéssel!
Rendelje meg igényes grafikai kivitelű ajándékutalványunkat,
s adja át annak, akit tartalmas és maradandó ajándékkal
kíván megtisztelni. Hónapokon át mindig Önre emlékezteti
majd őt a hetenként érkező Élet és Irodalom.

**Az ajándékutalvány megrendelhető,
illetve megvásárolható a szerkesztőségben:
1089 Budapest, Rezső tér 15.,
tel.: 210-5149, 210-5159, fax: 303-9241,
e-mail: lapterjesztes@es.hu, es@es.hu**

Az előfizetés díja: negyedévre **6300** Ft, fél évre **10 800** Ft, egy évre pedig **19 860** Ft

Fotó: Rab Zoltán

KÖLLŐ KATA

„MIT NEVEZEL ÉLETNEK?”

Olbrin Joachim csodálatos utazása – Marosvásárhelyi Nemzeti Színház Tompa Miklós Társulat

„Az én bajom, hogy nem találom a helyemet a földön” – mondja Hamvas Béla „hőse”, a szerző *Olbrin Joachim csodálatos utazása* című mesés elbeszélésében. Hogy ez a félig-meddig science fictionbe oltott, nem épp színpadra való, egzisztenciál- és válságfilozófiai mű miként válik mégis működőképessé, illetve majdnem működőképessé színpadon, arról a marosvásárhelyi színházban győződhet meg a kíváncsi néző. A Tompa Miklós Társulat idei évadának első bemutatóját Mezei Kinga rendezte, és azon, hogy a vajdasági származású színész-rendező nem egy konkrét drámai művet választott a marosvásárhelyi bemutatkozáshoz, cseppet sem csodálkoztam. Mezei Kinga ugyanis mindig különleges szövegeket keres rendezései alapjául, és minél nehezebb ez az alap, számára annál nagyobb a kihívás. Talán a költői színház kifejezés illik leginkább arra, amit ő képvisel, és itt nemcsak konkrétan ennek a színházi formanyelvnek az eszköztárára gondolok, hanem arra is, hogy nála gyakran maga a költészet szolgál inspirációs forrásul, hogy úgy mondjam, versekből is csinál színházat.

Több előadását is láttam már, például a *Szelídítések*et Sziveri János művei alapján, vagy a Domonkos István regénye ihlette *Via Italiá*t, legutóbb pedig a Kolozsvári Állami Magyar Színházban rendezett *Csipké*t, amely Máté Angi *Mamó* című, különleges nyelvezetű regénye nyomán született. Ez a sajátos nyelvet beszélő, mondhatni totális színházi ember – hiszen a rendezés és a színészet mellett gyakran díszlet- és jelmeztervezőként is megnyilvánul, zenei képzettségét pedig többször is bizonyította – mindannyiszor lenyűgöző művészetével.

Mezei Kinga nem először nyúl Hamvas-műhöz. *Pác* címmel 2002-ben mutatták be az Újvidéki Színházban Hamvas Béla *Karnevál* című regényének „motívumai alapján” készült előadását, amelyet Gyarmati Kata dramaturggal közösen hozott létre, akivel egyébként több produkcióban dolgozott együtt.

A marosvásárhelyi előadás szövegkönyve sem egyetlen mű alapján alakult ki, az *Olbrin Joachim csodálatos utazása* mellett *A jövő könyve* című írásból is bekerültek részletek; a színpadi adaptáción ezúttal Góli Kornélia és Oláh Tamás dramaturgokkal dolgozott együtt a rendező. Mindazonáltal a létezés célját firtató mesés elbeszélésből kiinduló, „fantasztikus játéknak ” titulált előadás több értelmezési lehetőséget is felkínál: Olbrin Joachimot nem feltétlenül csak az hajtja, hogy megtalálja helyét a földön, hogy szembesüljön a teremtőjével, vagy hogy választ kapjon arra a kérdésre, mi az élet, hanem óhatatlanul felmerül bennünk, hogy ez a főszereplő az idegenségérzettel, a kitaszítottsággal is kénytelen megküzdeni, másságát nem nézik jó szemmel a világ urát kiszolgáló ilyen-olyan hivatalnokok.

Mezei Kinga sikeresen elkerüli azt a csapdát, hogy Olbrin Joachim története csupán száraz tanmese legyen, arra azonban nem talál működőképes megoldást, hogy a falanszteri világot idéző jelenetek ne váljanak egy idő után unalmassá. Olbrin Joachim ugyanis hosszú-hosszú vándorlás után érkezik meg a világ főkormányzójának a hegy tetején álló irtózatos nagy palotájához, amelynek „ezer ablaka volt, ezer emelet a föld fölött és ezer emelet a föld alatt”. Szeretné elpanaszolni a baját, hátha van rá megoldás, csak hát természetesen ez nem olyan egyszerű, végig kell járni a titkári hivatal által előírt utat, és még akkor sem lehet biztos abban, hogy a nagy hatalmú főkormányzó elé kerülhet, hiszen ez még senkinek sem sikerült. Ráadásul nem várt akadály is nehezíti a dolgot. A titkár emeletről emeletre, föld alatti és föld fölötti irodákon át vezeti hősünket, hogy kiderítsék, miért nem rendelkezik azonosító számmal, miért nincs bejegyezve az „embergyárba”. A felülvizsgálótól az iktatóig, a kémcsövekkel és lombikokkal tele műhelyektől az igazgatóságig vezető végtelennek tűnő út azonban óhatatlanul egyhangúságba fordul. Ezen sajnos nem segít még a Lőrincz Melinda által tervezett kitűnő díszlet sem, hiszen a probléma gyökere tulajdonképpen a szövegben van. Olvasva Hamvas mesenovelláját, nyilván nem tűnik fel annyira ez a monotonitás, színpadon azonban elég gyorsan rátelepszik a jelenetekre. Ebből az állapotból csupán akkor lendül ki az előadás, amikor a titkár előterjesztésére az igazgatóság úgy dönt: Olbrin Joachimot, akit nem ott „készítettek”, el kell pusztítani. Az üldözés során aztán főhősünk véletlenül épp a főkormányzó irodájába keveredik, ettől kezdve pedig az élete

biztonságban van, még ha a problémája nem oldódik is meg, csak hellyel-közzel.

Újra elindul tehát Olbrin Joachim, hogy megkeresse igazi teremtőjét, János kertészt, és végül, megtalálva élete célját, megnyugodjon. Az egyik világból a másikba való átmenetet szépen érzékelteti a fényváltás – az eddigi rideg-hideg hangulat helyett meleg fények árasztják el a színpad előterét – és a zene (zeneszerző: Mezei Szilárd), a palotabeli lidérces automatizmust pedig a „nyomorult viskóban" élő János kertész és a vele együtt lakó fiatal Magdaléna nyugodtsága, derűje váltja fel. A két világ „vezetője" között is óriási a különbség, a főkormányzót alakító Sebestyén Aba Rodolfót idéző maszkban, fején fekete cilinderrel játssza el a mindenható szerepét, akiről végül kiderül, hogy csupán nagyon tehetséges bűvész – vagy nevezhetjük akár sorsnak is, aki az emberiség ügyeit két gyémánt játékkockával intézi: kinek mi jut.

László Csaba János kertésze kedélyes öregember, bölcsessége megindító, és a jóféle borocskát sem veti meg adott esetben. Ő is készít embereket, akárcsak a világ főkormányzója, csak ő jóval kevesebbet, és ráadásul nem úgy csinálja a lelkeket, mint a „gyáros". A jól készített lélek úgy száll a földre, mint az égő láng, mondja, de ehhez az is kell, hogy egy csepp vért eresszen belé magából, és hát előtte jó a napra tenni kicsit, „mert a sugarak valamilyen rejtélyes, de nagyon kedvező hatást gyakorolnak rá".

Bár mindvégig főhősről beszéltem, ennek ellenére Bokor Barnának nem sok lehetősége van, hogy Olbrin Joachimot valóban főszereplővé tegye. Ez azonban nem színészi probléma, egyszerűen a figura – tehetetlensége folytán – szinte mindvégig ugyanolyan marad, nincs semmiféle fejlődési íve a szerepnek, leszámítva az utolsó jelenetet, amikor némi színt is keverhet bele a színész.

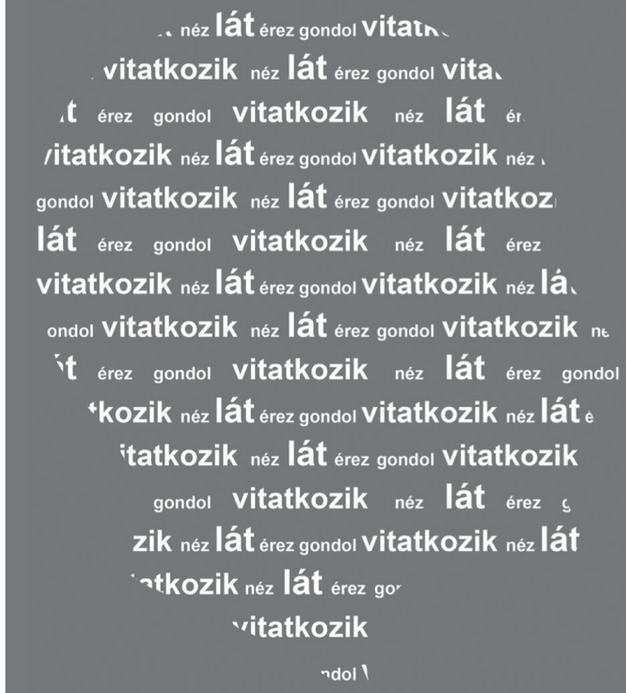
Mi? Olbrin Joachim csodálatos utazása
Hol? Marosvásárhelyi Nemzeti Színház Tompa Miklós Társulat
Kik? Bokor Barna, Galló Ernő, Bartha László Zsolt, Sebestyén Aba, László Csaba, Kádár Noémi, Béres Ildikó, Varga Balázs, Csíki Szabolcs, Ruszuly Ervin / Hamvas Béla azonos című novellája és más írásainak felhasználásával a színpadi adaptációt készítette: Góli Kornélia, Oláh Tamás, Mezei Kinga / Díszlet- és jelmeztervező: Lőrincz Melinda / Zeneszerző: Mezei Szilárd / Koreográfus: Kiss Anikó / Rendező: Mezei Kinga

Az „embergyárban" tevékenykedő tömeg közül a titkárt alakító Galló Ernőt emelném ki, aki érzékletesen, mértéktartó humorral jeleníti meg a kiszolgáltatott, adott helyzetben hajbókoló, máskor fensőbbséges hivatalnok számos arcát.

„Mit nevezel életnek?" – kérdi Magdaléna (Kádár Noémi) Olbrin Joachimtól, amikor már úgy tűnik, szépen összemelegedtek, és János kertész is áldását adta rájuk. „Örülni annak, ami van" – érkezik a válasz, s egyben a hamvasi végkövetkeztetés. De az is lehet, hogy csak Mezei Kingáé. Bárhogyan is van, ezzel a mondattal már könnyebb szívvel térhetünk haza.

HIRDETÉS

Előfizetés a SZÍNHÁZra



Előfizetés a folyóiratra 2017-re 4900 Ft.
2017-ben tíz szám megjelentetését tervezzük.

Előfizetés módja:
Banki utalással, K&H Bank

Bankszámlaszám:
10402166-21624669-00000000

Tulajdonos: Színház alapítvány
A megjegyzés rovatba kérjük beírni az előfizető nevét és pontos címét, ahová a folyóiratot postázzuk.

Kapcsolat: szinhazalapitvany@gmail.com

MIKLÓS MELÁNIA

NYELV, HAGYOMÁNY, MESE

A Pentheszileia Program – Vígszínház

Kincses Réka marosvásárhelyi származású, immár húsz éve Berlinben élő filmrendező első magyarországi rendezése a Vígszínház női sorsokat bemutató „Programjának" keretében debütált a Házi Színpadon, a CAFe Budapest fesztivállal közös produkcióként. A dokufilmes alkotó több mint egy évtizede kutatja szűkebb és tágabb környezetének történeteit, a generációs és a saját jelent meghatározó eredet nyomában járva. Az édesapjáról készített *Balkán bajnok* című portréja (2006), amely a romániai rendszerváltáskor a vásárhelyi történésekben fontos szerepet játszó hivatalnok és magánember döntésein keresztül a nemzedékek sorsát máig meghatározó motivációkat kívánja bemutatni, nemcsak a 38. Magyar Filmszemlén kapott kategóriájában első díjat, hanem más európai, főleg németországi fesztiválokon is díjazták. *Szülőföld, szex és más kellemetlenségek* című nagyjátékfilmje (2011) egy Németországba emigrált erdélyi házaspár egymáshoz és (választott) hazájához való kötődési viszonyain keresztül már a fikció beemelésével boncolgat vállaltan személyes témákat.

A Pentheszileia Program hasonló indíttatású elköteleződés, amelyet első színházi munkaként Kincses 2013 decemberében már megrendezett a marosvásárhelyi Ariel Ifjúsági- és Gyermekszínház felnőtteknek szóló sorozatában. (Ezt egy év múlva a *Double Bind* követte, a kisebbségi-többségi együttélés sajátosságait dokumentarista alapon feldolgozó, Alina Nelega román színházi alkotóval együtt jegyzett előadás a Marosvásárhelyi Nemzeti Színház mindkét tagozatának színészeivel.) Műfaját tekintve a Balkánon divatos kortárs színpadi műfajok közül a *szerzői projekt* kategóriával rokonítható, azon belül is azzal a típussal, amely a közéleti-generációs problémákra a politikai kontextus és a direkt aktualizálás helyett a családtörténetben keres lehetséges választ. Az író-rendező változtatási szándéka ugyanúgy küldetésszerű, azonban nem a (patriarchális, hatalmi) rendszer megdöntésére irányuló provokációban és harcban, hanem az egyén érzelmi reakcióit és döntéseit megérteni vágyó belső küzdelemben és annak felmutatásában érhető tetten.

A szerzői „program" esetünkben hermeneutikai és terápiás jellegű. Főhősünk egy alig huszonéves lány, Pentheszileia, aki a rendszerváltás utáni Kolozsváron, valahol a 90-es évek elején, a hagyományos családi értékek legújabb kori válságának hajnalán keresi önnön identitását és boldogságát. A bölcsészlány élvezni szeretné az életet, amihez legfőbb motivációja az öröklött és tanult minták elleni lázadás. Könyvet árul a téren, fehér nadrágos költőkért rajong, albérletben lakik, kocsmákban szórakozik, filozófusokat olvas, és nem akar gyereket. Miközben a szabadság illúziójának hálójában kötődésképtelenül jár ágyról abortuszra, nyakig fogva tartja a hagyomány, amelytől különbözni szeretne: a családi anekdotákból kiolvasható *sorsok és játszmák* (amint azt a darab alcíme jelöli), az anya-lánya viszony(ok) önbeteljesítő jóslatai és a ráolvasásként működő jó tanácsok („Te valami csodára vársz, lányom. Egy férfira, aki úgy fog imádni, hogy attól megszeresd magad. Sajnállak. Magányos vagy"), a gyerekkorban átélt traumák és a szeretetlenség szocializációja („Anyám engem nem szeret. Ezt senkinek nem szabad elmondani. Titok. Kizárt dolog, hogy Achilles csak a sarkán lenne sebezhető").[1]

A színpadi szöveg a tabuk, a szókimondás és a stílus tekintetében sem finomkodik, és annak ellenére képes felkelteni a személyesség érzetét, hogy típustörténete(ke)t ábrázol. Az érintettséget az egyes szám első személyű én-elbeszélés

1 Részletek a darabból. Ld. *A Pentheszilea program*. In *Látó*, 2014. augusztus–szeptember, http://www.lato.ro/article.php/A-Pentheszilea-program/2959/.

mellett a „korban tartott" cselekmény is hordozza. A *Látó* folyóiratban megjelent eredeti darabhoz képest a vígszínházi verzió elhagyja a történetet a jelenhez kapcsolni hivatott szálat, amely az anyával való Skype-beszélgetések tér- és időkontinuitást feloldó virtualitásában öltött testet, és helyette a múltra – mint egy fontos életszakaszt lezáró korszakhatárra – helyezi a hangsúlyt. Kincses ezt a rendezéssel is megerősíti: a házi színpad „sötétkamráját" olyan stilizált, kortalan játéktérként rendezi be, amelyben egy-egy fényváltással, illetve takarófal elhúzásával elevenednek meg az egyszerű bútorokkal jelzett helyszínek (rendelő, kocsma, kávéház, családi ebédlő) eseményei. A szereplők besétálnak ezekbe a „holt terekbe", vagy a síkban kinyíló hátsó traktus zárt, filmszerű jeleneteiben játsszák újra az elmesélt, elképzelt vagy megélt történeteket, akárha a tudattalan mélyéről felbukkanó emlékképek lennének. Ruháik korhoz kötöttek, de ma is divatosak, és hol nosztalgikus, hol szimbolikus hatást keltenek. Pusztai Judit jelmeztervező a főszereplőt játszó Szilágyi Csengét a többiektől eltérően „mai lánynak" öltöztette, aki úgy kapkodja magáról le-föl a rétegeket, ahogyan a történetszálakat szövi. Néhány jól eltalált kiegészítő, bőrkabát, fülbevaló, aláöltözet, és máris máshol vagyunk. Leghatásosabb a nagy piros szoknya, amely a kezdőképben pokrócként takarja be a testét.

Ehhez hasonlóan, jelképes tárgyak is „színezik" a mesét. A vonalas telefon, a román sörösüvegek, a tükörsimára fényezett ezüsttálca, a századelős lámpa, a *Szabadság* napilap szintén mind a korszakok lenyomata, a teret középen uraló ágy azonban az előadás fő motívumaként belső színpadként is funkcionál. Minden fontos én-történet ott, illetve körülötte játszódik, hozzá képest létezik. Az érzelmek, a tudattalan, az önmegismerés terepe. Pentheszileia „otthona", amelyet nem tud elhagyni (ő az egyetlen szereplő, aki az előadás során nem megy ki a színről), és amelynek viszonyrendszeréből úgy keresi a kiutat, akár a láthatatlan pók hálójában vergődő áldozat. Az ágy ugyanakkor a terápia „helyszíne" is, ahol a megértés folyamata a nyelvben, az elmesélt/hallott/olvasott/látott történetek által zajlik.

Kincses (kollektív) referenciapontokat keres az analízishez, amit egyrészt a személyes-családi anekdoták nyelvi és stiláris regiszterének megemelésével, másrészt az intertextuális utalásokkal tart játékban. A fikció felé tolja a valóságot, hogy a mű mások számára is példázatként szolgálhasson. A Pentheszileia és Achilles szereplőnevek emlékezetünkbe idézik a férfiszíveken taposó amazon mitológiai történetét vagy Kleist több szempontból is örök vita tárgyát képező drámáját, Gadamer emlegetése pedig a népszerű, XX. századi létfilozófia kulcsmondatait. Tévedés lenne azonban mélységet keresni e vonatkozásokban; inkább laza asszociációs hálót képeznek, amelyen keresztül a befogadó kapcsolódni tud az elhangzottakhoz. Miközben a darab építkezése a linearitást megbontó emlékezés-narráció mentén csapongva halad, ezek az ismerős nevek és idézetek készenlétben tartják a figyelmet: kulturális kódokként látszólag kifele vezetnek a cselekményből, mégis a közös horizontok találkozását segítik elő.

Közös mesében, közös történetben vagyunk tehát, ahol bármelyikünk lehetne a mesélő. Most éppen egy Pentheszileia nevű lány az, aki többgenerációnyi élettapasztalatot próbál egyetlen mesébe összegyúrni. Mindig kicsit többet tud a szereplőinél, hiszen kívülről nézi a saját életét. A mese(hallgatás) viszont ősidők óta gyógyít és tanít. Segíti például az életfeladatai teljesítésében elakadt hőst, hogy megtalálja a megoldást, és beteljesítse sorsát. A meseterápia módszere a hőssel

Mi? A Pentheszileia Program – sorsok és játszmák egy részben
Hol? Vígszínház – Házi Színpad
Kik? Szilágyi Csenge, Király Dániel, Hullan Zsuzsa, Hevér Gábor, Lázár Kati m.v., Csapó Attila / Jelmez: Pusztai Judit / Díszlet: Holjencsik Anna Vita / Dramaturg: Székely Csaba, Vörös Róbert / Rendező: Kincses Réka

való azonosulás útján a mese metatörténetté válását irányozza elő: a megfelelő történetben felismerni a párhuzamot a saját helyzetükkel, megtalálni a probléma leküzdéséhez szükséges belső erőt, segítőket és eszközöket, hogy legyőzve az ellenfeleket jóra fordítsuk az életünket.[2] A (jó) mesében kizökkent a világrend, a hős példája pedig olyan felismerésre vezethet, ami kihatással lehet identitásunk alakulására. Boldizsár Ildikó tipológiáját alapul véve *A Pentheszileia Program* a varázslatos elemeket nélkülöző *novellamesék* típusával rokonítható, azon belül is *női mese*. Pentheszileia a női beteljesülés és anyává válás feladatának elfogadásával küzd, amelynek során a hagyomány megbomlott értékrend formájában – rosszul huzalozott viselkedésmintákban és tapasztalatokban – érhető tetten. Párkapcsolati és kötődési problémáinak megoldásában – ahogy az a mesékben lenni szokott – a női felmenői akadályozzák, és a férfiak mutatnak neki segítő irányt.

A Vígszínházban bemutatott *szerzői projekt* helyenkénti sablonossága és kidolgozatlansága ellenére is jól működik. Ennek egyik erénye a nyelvi megformálásban van. Kincses filmes forgatókönyvíróként jó ritmus- és stílusérzékkel kezeli a szöveget. Snittező technikával, zárt jeleneteket ír, amelyek koncentráltan egy-egy szituációt vagy motívumot festenek meg (a budapesti változat jó dramaturgiai érzékkel bontja ki a színpadilag a megírtnál jobban kijátszható részeket, például a költő és a lány találkozásaiban realizálódó szerelmi szálat). Nem bőbeszédű, szituációi sűrítettek, a párbeszédek dinamikusak, a mondatok letisztultak, és többször tűpontos élességgel ragadnak meg az emlékezetben.[3] A múltbéli anekdotákat, mintha novellabetétek lennének, szépirodalmi regiszterbe emeli, mintegy ellensúlyozva a hétköznapi kommunikációk praktikumát (kivétel a grúz-török ősök históriája, amely lázálomszerű felsorolás marad). A darab az elmúlt évek kortárs drámairodalmának legütősebb kezdőmondatával büszkélkedhet,[4] amit egy izgalmas, kizárólag a nyelvben, a mesélés gesztusában lejátszódó nyitójelenet követ.

Az előadás sikerének másik kulcsa a színészi játék. Kincses rendezőként érezhetően elengedi a szöveget, és előtérbe – mintegy a kamera fókuszába – helyezi a színészeket, hogy azok a saját élettapasztalataikkal együtt csatlakozzanak a meséhez. A szereposztás és a szerepösszevonások működnek, ám mindennek a címszerepet meggyőző tehetséggel alakító Szilágyi Csenge az origója. Kirobbanó erővel és koncentrációval viszi végig a szerepet: vibráló személyisége, önérzetes

2 Bővebben lásd: Boldizsár Ildikó: *Meseterápia*, Magvető Kiadó, Budapest, 2010.

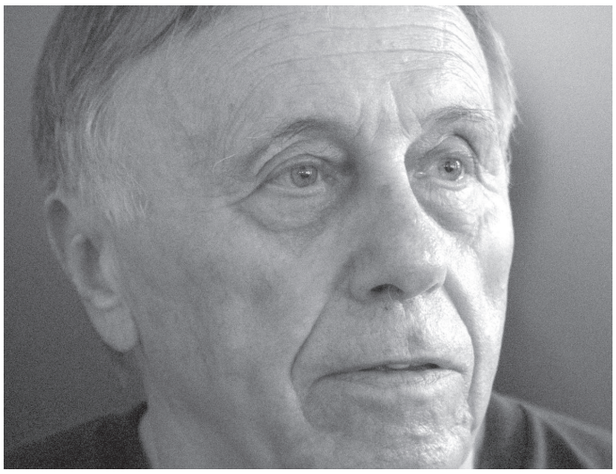
3 „Akit nem szeret az Anyja, az csúf. / Akit nem szeret az Anyja, az boldogtalan és hazug. / Az sikerhajhász, karrierista vagy nikotinista. / Akit nem szeret az Anyja, az szakállas. / Akit nem szeret az Anyja, az meditál és vegetáriánus. / Vagy Haloperidolt szed, tűsarkúba préseli a lábát, gyűlöli a férjét és a politikusokat. / Akit nem szeret az Anyja, az politikus."

4 „Nagyapám a politúros antik asztalnak támaszkodik, kezében a farka."

harciassága, kitárulkozó, mégis törékeny érzékisége teremtik meg azokat a jellemvonásokat, amelyek valóban a jelenhez közelítik a történetet. A mesemondó akkor jó, ha hiteles, és Szilágyi „civil", a nézőkkel való szemkontaktust provokáló kitekintései az előadás elején és végén egyaránt megteremtik kiszolgáltatottságának és érintettségének érzetét. Ő a hős, akinek a fejlődéstörténetét látjuk, míg a többiek kész karaktereket formálnak meg. Lázár Kati puszta jelenlétével is mágikus, ősanyai életbölcsességet sugároz, annak minden szélsőségességével; Hullan Zsuzsa a rossz anya idegesítő karakteréből árnyaltan bontja ki a sorstragédiát; Hevér Gábor a sodródó kisember szánalmasságát finom humorral karikírozza apaként, a terapeuta szerepében azonban izgalmasabb, önazonos férfit alakít; Csapó Attila jól kamatoztatja a személyiségében rejlő karaktert, és a különböző epizódszerepekben egyszerre képes felidézni egy múlt századi arisztokrata eleganciáját és a kisfiús örök éretlenséget. Király Dániel a költő, Pentheszileia harcosszerelmes társának szerepében Szilágyival egyenrangú félnek mutatkozik. Fiatalabb a szerepnél, ám a két színész között érezhetően jól működik a kémia, ami megtarthatná az egyensúlyt. Király azonban többnyire elrejtőzik kalap, szakáll, kabát mögé, ám még így is az előadás legemlékezetesebb jelenete a kettejüké: az általam színpadon látott legszebb szeretkezés.

S hogy mire jutunk a mese végén? Kincses nyitva hagyja a befejezést, és a nézőtérnek célozza a kérdést: vajon sikerül-e szakítanunk anyáink önsorsrontó törvényével? Kimerevíti a pillanatot, amikor felismerhetővé válik az út, hogy boldogok lehessünk. Amikor elhisszük magunkról, hogy megérdemeljük a beteljesülést, és képesek vagyunk kötődni, szeretni és szeretve lenni. De ez már egy másik történet, amelyről várhatóan egy következő projektben szól majd a fáma.

Szilágyi Csenge, Hevér Gábor. Fotók: Gordon Eszter



EGY KÉZMŰVES KRITIKUS HALÁLÁRA

Gerold László 1940–2016

Az idei könyvhéten találkoztam vele utoljára. Vasárnap tizenegyre beszéltük meg a találkozót, hogy könyvet cseréljünk. Évtizedekkel ezelőtt valamiféle rituális aktussá váltak azok az együttlétek, amikor átadtuk egymásnak legújabb kötetünket, s megbeszéltük születésük körülményeit, mintegy beavatva a másikat azokba a gyötrelmekbe, amelyeket az anyaggyűjtés és a megírás közben átéltünk.

Előbb érkeztem, s nézelődtem az egymás szomszédságába telepített határon túli kiadók pavilonjainál. Kicsit lassan, de folyamatosan és bicegés nélkül lépdelve, arcán az elmaradhatatlan mosollyal közeledett. Örömmel újságolta, hogy megműtötték, csípőprotézist kapott, s csaknem teljesen elmúltak a fájdalmai. Viccelődtünk: mikor kezd ismét teniszezni.

Megtörtént a könyvcsere: megkaptam tőle *A vajdasági magyar irodalmi lexikon*t, én meg átadtam neki a Ruszt-életműsorozat utolsó köteteit s az átdolgozott Ruszt-monográfiámat. A forgatagban nem volt idő a szokásos eszmecserére, de nem baj, mondta, ősszel úgyis hosszabb időt tölt Budapesten, majd akkor bepótoljuk.

Ősz lett, de nem jött az érkezését jelző előzetes telefonhívás. Egy fesztiválon, két előadás közötti szünetben kaptam a hírt: rövid és súlyos betegség után Gerold Laci meghalt.

Kevés olyan igaz barátom van, akit valóban annak érzek és tudok, ő a kevesek egyike volt. Amikor 1972-ben a *Színház* folyóirathoz kerültem, a Vajdaságból két kritikus tűnt fel időnként a szerkesztőségben, Guelmino Sándor és Gerold. Guelminóhoz költőként leginkább az esszéisztikus kritikaírás állt közel, a tanár és tudós Geroldnál a pontosság, a szakszerűség és az analízis fontosabb volt, mint az élvezetes stílus. Azonnal kiderült: rokon lelkek vagyunk.

Pár évvel később látogattam először Újvidékre, természetesen előadást nézni, s magától értetődőnek tetszett, hogy ő lesz kísérőm és útikalauzom. Volt pár szabad órám, meghívott a Duna-híd melletti lakásába. Elámultam, mennyi könyve van, pedig nekem sincs kevés. Szinte minden olyan kötete megvolt, amelyet akkoriban Magyarországon kiadtak, s nemcsak azok, amelyek közvetlenül a munkájához tartozó szakirodalomnak számítottak. Mindenekelőtt a kortárs szerzők művei sorakoztak szigorú rendben a polcain. (1999-ben a hidat lebombázták, Laci elköltözött. Jóval kisebb új lakásában már alig jutott hely másnak, mint a könyveinek.) Általa ismerkedtem meg a vajdasági színházi és irodalmi élet alkotóival, így közvetve neki is köszönhetem, hogy sokukkal közeli, baráti kapcsolatba kerültem.

Az évek során egyre közelebb kerültünk egymáshoz, s nemcsak a személyes találkozások révén. Az alkotó-gondolkodó Gerold Laciról mindenekelőtt a művein keresztül kaptam érzékletes képet. Egyszerre volt pontos, hűvös filológus és szenvedélyes, már-már harcias vitatkozó. Bár a XIX. századi magyar irodalmat kutatta és tanította az Újvidéki Egyetemen, érdeklődési köre ennél sokkal tágabb volt. Mindenekelőtt a színház foglalkoztatta, és a kortárs irodalom, azon belül is a jugoszláviai magyar literatura. Színház iránti vonzódásának és egyetemi kutatásainak szintézisét eredményezte a később többször kötetben is megjelentetett doktori dolgozata: *Dráma és színjátszás Szabadkán a XIX. században*.

Egyszemélyes intézménnyé vált, aki egyidejűleg volt színikritikus, irodalom- és színháztörténész, esszéista, szerkesztő, egyetemi tanár. Nem csak az Újvidéki Egyetem magyar nyelv és irodalom tanszékén oktatott s lett tanszékvezető egyetemi tanár; az Újvidéki Akadémián évtizedeken át tanította az elméleti tárgyak jórészét a színészhallgatóknak, vendégtanárnak hívták a zombori tanítóképzőbe és a belgrádi bölcsészettudományi karra. Fiatalon bekapcsolódott az *Új Symposion* című folyóirat munkájába, de közben napilapkritikus is volt. Több mint két évtizeden keresztül szerkesztette a *Híd* kritikai rovatát, sőt néhány évig a folyóirat főszerkesztői teendőit is ellátta.

Közéleti tevékenysége is jelentős: 2002-től a Magyar Nemzeti Tanács intézőbizottsági tagjaként elsősorban a felsőoktatás és a tudomány ügyének kérdéseivel foglalkozott.

Másfél tucatnyi könyve jelent meg. Írt szociográfiát *(Hatvan magyartanár,* 1969; *Rólunk is vallanak,* 1970), irodalom-, dráma- és színháztörténeti, illetve -elméleti munkát *(Száz év színház.* Dráma és színjátszás Szabadkán a XIX. században, 1990; *Drámakalauz.* Vajdasági magyar színjátszás és dráma, 1998; *Átírás(s)ok(k),* 2008), kritikai gyűjteményt *(Színház és kritika,* 1970; *Színház a nézőtérről,* 1983; *Színházesszék,* 1985; *Meglelt örökség,* 1994; *Legendák és konfliktusok,* 1997; *Léthuzatban,* 2004; *„Itt állok a rónaközépen",* 2005; *Ígylétünk,* 2006).

Legnagyobb vállalkozásának az irodalmi lexikont tartotta, amelyet – specializálódott és team-szemléletet képviselő korunkban már-már anakronisztikusan – egy személyben írt, szerkesztett. Az első kiadás (2001) még a *Jugoszláviai magyar irodalmi lexikon* címet viselte, a 2016-os, egyszerre bővített és szűkített, javított verzió már a *Vajdasági magyar irodalmi lexikon* címet kapta. Ez utóbbi előszavában Gerold részletesen elemzi azokat a történelmi és irodalompolitikai okokat, amelyek arra késztették, hogy változtasson a lexikon koncepcióján.

A lexikon hatalmas teljesítmény, haszonnal forgatom magam is, de hozzám – talán megbocsátható – közelebb állnak

a színházi kötetei. Nagyon kevesen voltak és vannak olyanok, akik életük során végigkísérik egy színház tevékenységét, és előadásról előadásra dokumentálják a látottakat. Ő ezt tette. Elsősorban az Újvidéki Színház produkcióiról írt kritikagyűjteményeit tartom olyan alapműveknek, amelyek nemcsak egy alkotóműhely mindennapjairól tudósítanak, hanem a társulat teljesítményét tágabb összefüggésbe helyezve egy régió kultúrájáról, színházi közegéről, rendezői tendenciákról és műsorpolitikai orientációkról adnak képet. Ha nem is ezzel a teljességgel, de a szabadkai színházról összeállított kötetei is hasonló céllal születtek.

Kiemelkedő jelentőségűnek tartom ma is a három nagy fejezetre osztott *Színházesszék* című kötetét, amelyben egyrészt a belgrádi fesztivál (BITEF) előadásait szemlézi, másrészt néhány általa színháztörténeti fontosságúnak tartott jugoszláviai, romániai vagy magyarországi produkciót ismertet, illetve Harag György újvidéki Csehov-trilógiájának elemző leírását adja. A BITEF alkalomról alkalomra a kortárs európai és amerikai színház legnevesebb rendezőinek munkáit gyűjtötte össze. Azon túl, hogy Gerold az előadás-kritikáival nemzetközi kitekintést nyújtott, kritikusi-befogadói nézőpontjának következetes érvényesítésével produkciók és alkotók közötti összefüggésekre, folyamatokra mutatott rá. Leírásai, kiemelései és elemzései utólag is megbízhatónak bizonyultak, például a Harag Györgyről készített könyveimhez az ő írásai jelentették az egyik legbiztosabb forrást.

Kritikusi pályafutása során Gerold László megélte azt a változást, amin a színház és ezt követően a kritika a hatvanas évektől kezdve végigment. Erről pontosan és hitelesen írt az 1985-ös *Színházesszék* bevezetőjében:

> „Kétségtelen, hogy századunk nyolcvanas éveiben másként kell nézni a színházi előadásokat, mint két évtizeddel előbb, vagy még régebben.
> S mindinkább világossá válik, hogy a színházról írni is másképp kell, mint azelőtt.
> Esszészerűen.
> A hagyományos, irodalmi-tartalmi kritika helyett a mimografikus elemekből építkező leíró kritika illik a formát keretből tartalommá emelő színjátszáshoz. Nem a *mit* mond, hanem a *hogyan, milyen formában* mondja az érdekes, mert mind kevésbé a szó, s mind inkább a beállítás, a látvány, a színjátszás, a játék jeleivel közli »mondanivalóját« az előadás. A színház nyelvén beszéljünk, ne pedig beszéljünk a színházban – nyilatkozta egy rendező.
> Most döbbentem rá, miért kell a darab tartalmát ismertető, a rendező és a színészek munkáját értékelő kritikát az egy-egy jellemző megoldást kiragadó, ezt középpontba állító, majd esszészerűen körüljáró leíró kritikával felváltani – mert az előadások is esszészerűvé váltak.
> Szigorúan szerkesztett színpadi tanulmányokból az előadások az ötleteket megbecsülő, a képzettársításokat kereső-élvező színpadi esszék lettek. […]
> De lehet-e a látványt elmondani?
> Ha a látvány – gondolat, akkor: igen.
> Legalábbis meg kell próbálni.
> »Az esszé: kaland« – írja Gyergyai Albert. És kísérlet is, meg nézőpont, és magatartás.
> Világlátás.
> Világra nyíló ablak, mint a színház."

Gerold László e hitvallásszerű gondolatmenethez tartotta magát egész munkássága során. Mániákusan űzte mesterségét, hitt a leírt s kimondott szó erejében és igazában, a színpadról sugárzó művészi tett katartikus hatásában.

Halálával egy kézműves polihisztor ment el. Egy olyan ember, aki tudósként és egyetemi tanárként tisztában volt mindazzal, ami korunk gondolkodását jellemzi és meghatározza, mégis a világot, a kultúrát, a művészetet, az irodalmat és a színházat csak egységben volt képes látni és láttatni. Ő is, s az az értelmiségi magatartás és világszemlélet, amit megtestesített, hiányozni fog. Meggyőződésem: nem csak nekem.

Nánay István

E számunk szerzői

Adorjáni Panna (1990) író, kritikus, Budapesten él
Antal Klaudia (1990) kritikus, Budapesten él
Fuchs Lívia (1947) tánctörténész és kritikus, Budapesten él
Hamvay Péter (1970) újságíró, Budapesten él
Herczog Noémi (1986) kritikus, szerkesztő, Budapesten él
Karsai György (1953) klasszika filológus, egyetemi tanár, kritikus, Budapesten él
Kovács Natália (1989) doktorandusz, Budapesten él
Kolozsi László (1970) író, filmdramaturg, kritikus, Budapesten él
Köllő Kata (1958) színikritikus, szerkesztő, Kolozsváron él
Mélyi József (1967) művészettörténész, Szentendrén él
Miklós Melánia (1978) sajtófőnök, kritikus, rádiós műsorvezető, Budapesten él
Nánay István (1938) kritikus, tanár, színháztörténész, Budapesten él
Péter Petra (1976) tánctörténész, Budapesten él
Schuller Gabriella (1975) színháztörténész, egyetemi oktató, Budapesten él
Sólyom Péter (1976) jogász, Budapesten él
Ugrai István (1978) médiapedagógus, produkciós vezető, Budapesten él
Urfi Péter (1986) újságíró, kritikus, Budapesten él
Várkonyi Eszter (1977) színháztörténész, színész, rádióriporter, Sepsiszentgyörgyön él
Zappe László (1944) nyugdíjas újságíró, kritikus, Nagykovácsiban él