

Színház

Viktor, avagy a gyermekuralom

VILÁGSZÍNHÁZ:
Oliver Frlić
Peter Brook

IN MEMORIAM:
Jancsó Miklós
Borbély Szilárd

A revizor
SZEM-fesztivál

392 Ft





**Művészetek
Palotája**
Budapest

Élmény! Minden tekintetben.

www.mupa.hu

2014/15



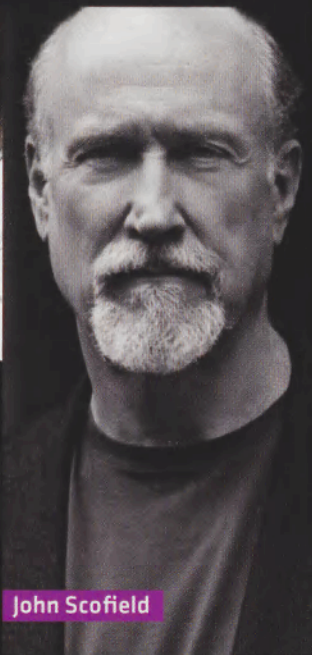
Sir Simon Rattle



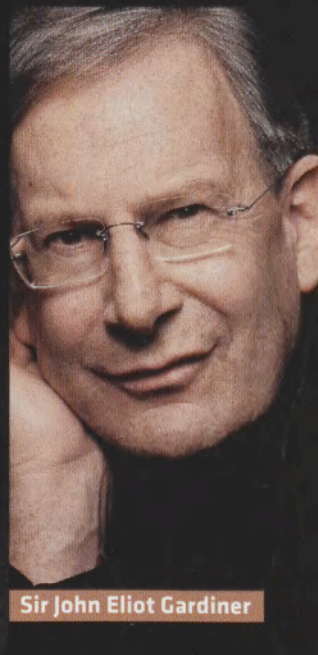
Zubin Mehta



Annette Dasch



John Scofield



Sir John Eliot Gardiner

MÜPA-BÉRLETEK A KÖVETKEZŐ ÉVADRA

INFORMÁCIÓ: WWW.MUPA.HU

STRATÉGIAI PARTNEREINK



STRATÉGIAI MÉDIAPARTNEREINK



A Múpa támogatója az
Emberi Erőforrások Minisztériuma.



Jegyek kaphatók a Múpa jegypénztáiraiban (1095 Budapest, Kornor Marcell u. 1., tel.: 555-3300 és 1061 Budapest, Andrásy út 28., tel.: 555-3310), valamint az ismert jegypénztárakban. Online jegyvásárlás: www.mupa.hu
ISO 9001:2000



A REVIZOR
Vígsház

Szkárossy Zsuzsa felvétele

(3. oldal)



FALSTAFF
Operavita

(15. oldal)



KECSEVECSE
Vendégváró Fesztivál, 2014

Dusa Gábor felvétele

(21. oldal)

In memoriam

- 2 Koltai Tamás:
Jancsó (1921–2014)

Magyar játékszín

- 3 Hermann Zoltán:
A nagyrozsdási eset
A revizor a Vígsházban

- 7 Sebestyén Rita:
Ha színre lép a láncfűrész
A Viktor, avagy a gyermek-
uralom Kolozsváron

- 11 Kutszegi Csaba:
Tanulj meg, fiacskám,
szerepet cserélni
Színházi Egyetemek
Miskolcon 2014

Opera

- 15 Koltai Tamás:
A konvenciók átszabása

Tánc

- 21 Antal Klaudia: „Do we want
to be a hero or a coward?”
Vendégváró Fesztivál 2014

Fórum

- 24 Hatházi András: A harmadik út

Színháztörténet

- 30 Pukánszky Kádár Jolán:
Nóra hazatér
A tanult nő a modern
magyar színpadon

Világsház

- 34 Isteni Krakkó –
Istentelen komédia
Beszélgetés Oliver Frlićtyel

- 38 Imre Zoltán: Eltérő Álmodok –
Az RSC Kelet-Európában
a hidegháború idején

Könyv

- 44 Bolvári-Takács Gábor:
Kaposvár-élmény
és kultúrpolitika

Dráma

- 46 Alekszandr Puskin:
Mozart és Salieri
(Borbély Szilárd fordítása)

A címlapon: Dimény Áron a *Viktor, avagy a gyermekuralom* című kolozsvári előadásban. Biró István felvétele

színház

MAGYAR SZÍNHÁZI TÁRSASÁG | ORSZÁGOS
SZÍNHÁZTÖRTÉNETI MÚZEUM ÉS INTÉZET

XLVII. évfolyam 4. szám
2014. április

Megjelenik havonta
XLVII. évfolyam
HU-ISSN 0039-8136

www.szinhaz.net

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

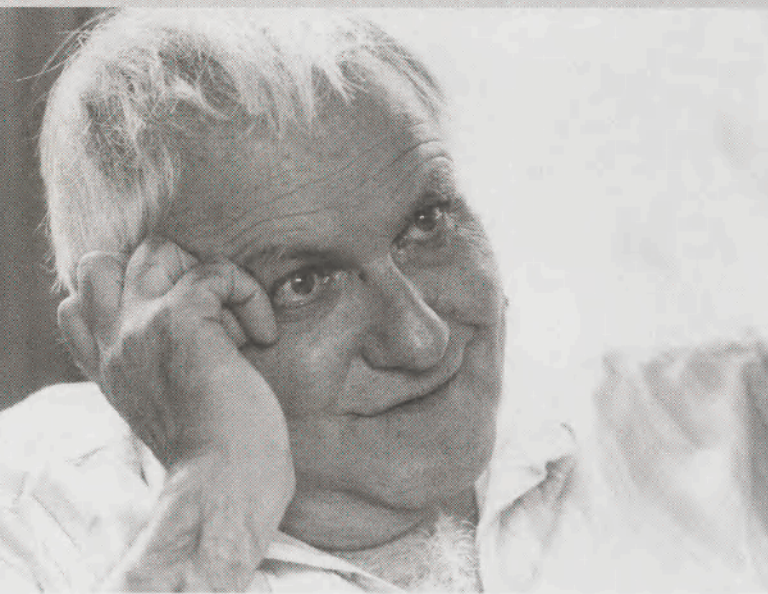
Terjeszti LAPKER Rt. és alternatív terjesztők. Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Rt. Hírlap Üzletág. Előfizethető a szerkesztőségben, közvetlenül a postai kézbesítőknél, az ország bármely postáján, Budapesten a Hírlap Ügyfélszolgálati Irodákban és a Központi Hírlap Centrumnál (Bp., VIII., Orczy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

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

TÁMOGATÓK:
Nemzeti Kulturális Alap



Magyar Színházi Portál
www.szinhaz.hu



Schiller Kata felvétele

Jancsó

(1921–2014)

Nem a színpadi rendezéseiről volt híres, a színházba csak kirándult, de így is előfutárként tartathatjuk számon. Megbontotta a hagyományos, anekdotikus lélektani realizmust, és ezzel rögtön kiváltotta a várvédők ellenszenvét.

Nem a megcsontosodott kőszínházban kezdett, oda be sem engedték volna. A mai fogalmaink szerint alternatívnak mondható Huszonötödik Színházban debütált a *Fényes szelek* színpadi változatával, 1971-ben. Ez a türelmetlen mozgolódás, az avított tradícióval való szakítás első hullámának ideje. Székely Gábor és Zsámbéki Gábor ettől az évtől főrendező Szolnokon és Kaposváron. Major Tamás előző évben rendezi meg a Nemzeti Színház kamaraszínházában, a Katonában *A luzitán szörnyet*, Peter Weiss nyers politikai kanavaszát. Ugyanekkor indult a Huszonötödik Színház, amely „kizárólag a művészetben az öneszmélést kereső, világnézetileg elkötelezett közönségnek akar játszani”. Részlet a programnyilatkozatból: „A magyar színpadokon mindmáig egyeduralkodó az akadémi-kusan értelmezett »színdarab« [...] Ez nyomja rá a bélyegét a színpadi, színészi munkára is, holott az uralkodó posztnaturalista iskola legfeljebb bizonyos jellegű alkotások kifejezésére alkalmas.”

A *Fényes szelekkel* költözött be a társulat állandó helyére a Magyar Sajtó Háza „padlásterébe”, ahol amúgy is eltöröltetett a rivalda. Jancsó a nézők térdéig megnyújtotta a színpadi dobogót. A deszka döngése, a karok kemény egymásba kulcsolódása, a hangok harány kórusa a közönség fülébe zakatolt, az erőből feszülő fiúk és lányok csapata lerohanta a nézőket, és másfél óráig a hatalmába kerítette őket. A színpadi Jancsó-balett közvetlen élménnyé, jelen idejű valósággá tette a film mesterei háttér-stilizációit, miközben szabadon járkált az időben, jelen, múlt és jövő között. A befejezés kilépett az időből, kitágította a pillanatot, összesűrítette a szereplők sorsát, és közvetlenségével kibillentett nézői egyensúlyunkból. Ezt a színházat a bőrünkön éreztük.

Két évvel később ugyanott a *Vörös zsoldárt* Jancsó maga nevezte rituális színháznak. Az illedelmes szalonszínház detronizálása az előcsarnokban kezdődött, a szereplők a népek forradalmi dalait dübörögték. Bent a teremben szertartás zajlott „az első magyar agrár-

szocialista mozgalom emlékére”. 1973-ban ez fölért egy esztétikai provokációval. Mai tudattal nehéz megérteni, hogy a korabeli hivatalos ideológiai szlogen-mozgalmárság a színházban a kispolgári konvenciókat támogatta „a nyugalom megzavarására alkalmas” teátrális formákkal és eszközökkel szemben. De így volt. Az átköltött *Szeptember végén*, az „osztályharcos-sá” élesített *Szózat* és a Zselliér-*Miatyánk* fölpiszkálta a kényelmes beidegződéseket, és nem aratott osztatlan elismerést. Az előadásban megjelenő proletkultus elemek sem. A Jancsó-balett a testek igénybevételével, robbanékonyságával és energiatelítettségével már azt előlegezte, amit ma fizikai színháznak nevezünk. A *Vörös zsoldár*, bár nem volt olyan jó, mint a *Fényes szelek* – vagy nem hatott annyira újszerűen –, továbbra is a magyar színházi *mainstream*től való eltérést jelezte.

Jancsó – állandó alkotótársával, Hernádi Gyulával – megkapta a kecskeméti Katona József Színházat, ami megfeküdte a helyi vidékies-retrocentrikus-operettes közönség és a hasonlóan betáplált hatóság gyomrát. Valljuk be, ez a kísérlet a provincián nem sikerülhetett, nem volt eléggé átgondolva, ráadásul a társulat is ellenállt. Rövid úton vége lett. A nyolcvanas években Jancsó különféle helyeken, például „éjszakai bárszínházban” – „száznyolcvan forintos méregdrága jegyárakkal!”, írtuk akkor elszörnyedve – rendezgetett alkalomadtán. Blódlíket, pamfleteket, polgárpukkasztó buffonádákat. A Gyulai Várszínházban bemutatott Hernádi-féle *V. N. H. M.* – a betűcím feloldása: Vitéz Nagybányai Horthy Miklós – arról szólt, hogy a címbeli férfiú lenyűgöző szexepiljét kihasználva sorra megejti a kor hasonszőrű nagyjait, és diktátorképző kuplerájában megszületnek a kor ismert nemzetközi politikai genszterei. Képzeld el ugyanezt ma! El tudjuk?! Ez az intellektuális nonszenszsel, kabarával, bohóctréfával, retroparódiával tűzdelt „történelmi abszurd” inkább csúfondáros rögtönzés volt, mint koherens műalkotás – lehetett rajta foltot találni –, de ugyanaz a csibészes szellem és illúziótlan világlátás munkált benne, mint a rendszerváltás után forgatott filmjeiben. Ezt akkor mintha nem ismertük volna fel.

A kiforgatott *Csárdáskirálynő* (*Die Csárdásfürstin von Miskolc*) jelentőségét sem, amely először számolt le a szent és sérthetetlen operettmítosszal, valamint a darab keletkezésével egyidős „világháborús idillel”. Ez a felfogás ma, a százéves évfordulón ugyancsak időszerű lenne.

Jancsó előttünk járt, és utolérhetetlen. Embernek is, művésznek is kivételes. A legnagyobb.

KOLTAI TAMÁS

Hermann Zoltán

A nagyrozsdási eset

A REVIZOR A VÍGSZÍNHÁZBAN

A mikor csak az utolsó pillanatban enged be a jegy-szedő a nézőtérre, az legtöbbször valami olyasmit ígér, ami kívül van a színházi etiketten: vagy függöny nincs, vagy a színpad a nézőtéren van, és a nézők ülnek majd a színpadon, vagy egyszerűen csak történik, zajlik már odabent valami, amit nem láthatunk... megkezdődött volna az előadás? A nézők nélkül?

Bent valóban bizarr látvány fogad. Van idő nézelődni, a jegyem a szélső székre szól, a középben ülők pedig mindig később jönnek, ácsorogunk, forgolódunk. Függöny tényleg nincs, a színpadi és a nézőtér egybenyitva: egy majdnem százhusz éves, arany és fehér, álombéli gipszvilág és egy nagyon valóságosan lepukkant díszlet uszoda végletes kontrasztjai. Évtizedek óta késő tatarozás, kibővített hatályú eklektika, egy mindent befogadni képes hatalmas tér, amely csak akkor mozdul meg, amikor mindenki elfoglalta a helyét. (Szólhattak volna, hogy úszósapka kötelező.) A kép megmozdul. Az összegyűrt óriásplakátból kitekeredik a polgármester (Hegedűs D. Géza) – igen, azt nem volt szabad látnunk, ahogyan a munkások beletekerték a vászonba! –, és indulunk.

Indulunk, és észvesztő tempóban, ámulatba ejtő precizitással zakatol le az előadás. Minden kellék a helyén, minden színész centiméterre és tizedmásodpercre pontosan odaér, ahova kell: ez Bodó Viktor rendezői és logisztikai bravúrja, etűd a „hogyan kell Gogolt játszani?”

Szabó Zoltán (Bobcsinszkij)



kérdésére. A színpadi tér minden szeglete megtelik mozgással, Bodó nem alkalmazkodik ahhoz az íratlan – bár elég öreg – játéktechnikai szabályhoz, hogy a darab figurái alapvetően statikusak, és csak Hlesztakov, a szélhámos repked, csapong. Kétségekívül, *A revizor*-nak jól tesz ez a tempó.

Gogol *A revizor* címen játszott színdarabja azonban csak egy része a gogoli *Revizor*-szöveghagyománynak. Az 1836-os pétervári bemutató – az irodalomtörténet epozsi jelzőjével „kolosszális” siker volt – furcsa módon csalódottá tette Gogolt, aki még egy tucatnyi jelenetet, az értetlenkedő és a rajongó közönség ruhatár előtti beszélgetéseit, a komikus és a drámai színész „elcsípett” vitatkozásait stb. toldotta hozzá a darabhoz. Barátainak írt újabb és újabb levelekben igyekezett magyarázni, hogy tulajdonképpen tragédiát írt, és

san nem lehet végig bírni ezt a szédült kapkodást; a tempó adta dramaturgia azt vetíti előre, hogy Hlesztakov, a polgármester és a többiek sem fogják tudni összetartani a hazugságokból épült látszatvilágot. Nem arra várunk, amit a Gogol-szöveg sugall, hogy mikor vált lassúból gyorsra, pereg föl az előadás, hanem ellenkezőleg, arra, hogy mikor vesztí lendületét a játék, meddig lehet kitartani. Lehet-e végig?

Lehet. S talán ez a vígszínházi *A revizor* legnagyobb bravúrja. Csak az kelt csalódást, hogy ezt a nagyon végiggondolt, fordított dinamikát mire használja a rendező és a dramaturg (Kovács Krisztina). Frenetikus politikai esztrádműsorrá írják át Gogol Morcsányi Géza fordította szövegét. A közönséget lenyűgözi a szputnyikosok profizmusa, élvezi a produkciót, nevet a komondorozós, jobban-teljesítő, óriásplakázós,



Szabó Zoltán,
Hegedűs D. Géza
(Polgármester),
Lengyel Tamás
(Hlesztakov) és
Molnár Áron
(Dobcsinszkij)

a közönségnek mélyen megrendülve, zokogva kellene távoznia az előadásról, részletes utasításokat adott a színészeknek, hogyan kell játszaniuk az egyes szerepeket. Gogol azt mondja – és az orosz színháztörténet ehhez láthatóan sokáig ragaszkodott is –, hogy a szerepeket egyáltalán nem kell karikatúraszerűen játszani, a szerző inkább valamiféle mikrorealista játékot gondol el. A gogoli instrukciókban egyedül Hlesztakov kap eltúlzott, dinamikus mozgásokat és ágáló hanghordozást, kivált, mikor élvezni kezdi, hogy milyen hatással van a többiekre, és igyekszik mindent kihozni a szituációból. Az eredeti darab csak a negyedik felvonástól ad lehetőséget a városi polgárokat-tisztviselőket alakító színészeknek, hogy a Hlesztakovval való kettőseikben a vígjátéki mozgások és az intonáció túlzásaiba essenek.

Bodó tulajdonképpen kifordítja a – különben mindig hatásos – gogoli dinamikai váltást. Az előadás első pillanataitól felfokozott tempót diktál a színészek fizikai teljesítőképességének határait feszegető koreográfijával: a polgármester két lánya, Rainer Micsinyei Nóra és Koblicska Lőte, valamint a Dobcsinszkij–Bobcsinszkij páros, Molnár Áron és Szabó Zoltán virtuóz játéka adja az ütemet az előadás egészéhez. Egyszerűen érezhető, hogy sem erővel, sem mentáli-

iratmegsemmisítő vizuális és szóvicceken. '90 óta nem volt ilyen bátor és ilyen grandiózus politikai kabaré Pesten.

De.

Ha a Vígszínház és a Szputnyik Hajózási Társaság valóban politikai kabarét akart csinálni, akkor igazából fel kellett adnia Gogolt. A politikai kabaré ugyanis nem úgy nevetet, mint ahogy a színház, vagy mint Gogol: a politikai kabaréban *A revizor* tételmondata – „Magatokon röhögtök!” – egyszerűen érvénytelen. A politikai kabaré az ellenség nevet – sőt, a kinevetéssel ellenséggé tesz valamit vagy valakit –, és egy szolidan tudathasadásos állapotba ringatja bele a közönséget, hogy az elfelejtessen önmagán nevetni. (A január 8-i bemutató után meglehetősen késéssel érkező politikai sajtóriposztok – *Heti Válasz* stb. – különben egyértelművé teszik, hogy Bodó Viktorék politikai kabaréja valóban így hat: az ellenség ugyanis hajlandó önmagát ellenségnek tekinteni. Megérdemli.)

Nyomasztóbb kérdés számomra, hogy az előadás saját dramaturgiai dinamikája nem vetül-e ki a „széria” rejtett dramaturgiájára.

A revizor a bemutaton, január 8-án aktuálisnak, naprakésznek tűnt: a január eleji, kurrens közéleti témák, politikai mémek, a politikai közbeszéd önleplező



Székárossy Zsuzsa felvételei

Jelenet az előadásból

mondатаi szinte hiánytalanul elő lettek szólítva az előadásban. Sőt, mintha nem is kéne dialógusokat írnia a dramaturgnak, mert a (köz)szolgálati hírmédiákból ömlő politikai mantra annyira abszurd és bornírt, mintha a mai magyar politikai diskurzus maga írná meg a saját, reménytelenül dilettáns színházi szövegekönvét. Csakhogy a politikai topikrendszer nagyon gyorsan meg tud változni, és már január 8-a óta is sokat változott. Vajon megvan-e képesség, a szándék folyton frissíteni, újraírni a vígszínházi „A revizor-kabaré” poénjait? A műhelymunkának, „agyviharzásoknak” nem szabad abbamaradniuk. Lehet-e bírni szériában is a kötelező aktualitást? Vajon lesz-e még *A revizor* májusban is? Nem a Vígszínház bátorságáról van szó, hanem a közéleti kontextusoknak a választások előtti, követhetetlenül gyors változásairól. Mi lesz az előadás poénjaival, gegjeivel: egy bohózat vagy egy társadalmi tragédia kellékei lesznek-e?

Bodó Viktorék *A revizorból* a frenetikus, de rövid lejárátúnak tetsző hatás kedvéért a legfontosabbat hagyják el: a vígjátéki önreflexiót (nevezzük *gogolinak*, bár nem ez a lényeges). Az áthallások, aktualitások kedvéért errefelé *mindig* ki lehet desztillálni valamit *A revizorból*. A Víg/Szputnyik-féle *A revizor* például gyanúsan az ötvenhét éve, 1957-ben leforgatott, majd 1984-

ig dobozba zárt, Kalmár László és Gyárfás Miklós által írt *A revizor*-parafraízis, *A nagyrozsdási eset* című magyar filmvígjáték díszletében játszódik: a vígszínházi, idézetszerű díszlet Balázs Juli hibátlan munkája. A filmben 1952-t írnak, Páger Antal egy, a vidéket járó borellenőrt játszik, aki az utazásban elgyötört testét a nagyrozsdási fürdőben szeretné kényeztetni, de a sofőrje – Zenthe Ferenc – egy félreértett tréfája miatt a nagyrozsdásiak miniszternek és az ütődött maszszór – Garas Dezső – rokonának hiszik: és innen már magától megy a kis magyar gogoliáda, tanácselnököstől, feleségestől (Tompá Sándor, Fónay Márta – Fónay Márta 1951-ben a Nemzetiben játszotta is *A revizor* polgármesternéjét), ahogy kell. A Víg előadása ide vizi vissza a nézőt, nem a gogoli Oroszországba, hanem a nagyrozsdási uszodába. (Hogy a film miért nem került a mozikba '57-ben – Várkonyi Zoltán *Keserű igazságával* és Banovich Tamás *Eltűszentett birodalmával* egyetemben –, annak a mindenkori szervilis hivatalnoki gyávaság csak félig lehet az oka. Maguk a filmek valamiféle rendszerváltásnak, a régi hibáktól való megszabadulásnak is mutathatták volna a kádári „konszolidációt”. Csakhogy például *A nagyrozsdási eset* túlságosan gogoli maradt. Annyira, hogy az új rezsim inkább nem akart újnak mutatkozni.) *A nagyrozsdási esetben* – ami azért mégiscsak egy másodvonalbeli magyar filmvígjáték – hiába hasonlítanak a Tompa Pufi bácsiról, a tanácselnökről készült festmények és

mellszobrok Rákosi Mátyásra, valahogy nem hiteles, hogy valódi elszámoltatás lesz. Valahogy ugyanazok a figurák maradnak a hatalomban, mint akik addig ott ültek. Az új, a Kádár-éra – nem ostoba – cenzora azt láthatta meg, hogy ugyanannyira tűnik a film leszámolásnak a Rákosi-rendszerrel, mint amennyire – talán szándékain túl – rámutat a hatalmi elit folytonosságára és a bűn által teremtett identitására. Arra a folytonosságra, ami az elszámoltathatatlanságból nyeri a legitimitását.

A *revizor* Gogolnál ugyanis több, mint az önmagát öröknek gondoló politikailag hatalom szimbolikus figurája: már-már szakrális értelemben vett szimbolikus figura, olyan, mintha az Úr egyik főangyala, küldötte vagy, mondjuk, *képmása* – hogy ne dönthessük el róla, hogy ő maga az, vagy csak a helyettese – lenne: *hiposztázis*, ahogy az orosz ortodoxia mondja. Gogol művében nem véletlenül nem is jelenik meg a színpadon. Ettől félelmetes. A *revizor* valami felfoghatatlan, felsőbb értelemmel bír, de mégis olyasmi, aminek a szerepében a hatalom nagyon is szeret tetszelegni: a cenzori jóváhagyást az 1836-os ősbemutatóra – hivatalnokai nem mervén dönteni – maga I. Miklós, minden oroszok cárja adta ki. Élvezte, hogy ő írhatja alá az engedélyt, hogy a néző magát a cárt is tekintheti a színpadon meg nem testesülő, transzcendens hatalomnak.

Az utóbbi évtizedek magyar *A revizor*-előadásáiban – a Gogol-szöveg utolsó, néma jelenetét, állóképet átértelmezve – szokás fölléptetni a „nagy számonkérőt”. A Katona József Színház 1987 és 1994 között, majdnem kétszázszor játszott előadásában, a lelepleződést elkerülni akarván, meggyilkolják a megérkező revizort, hatalmas csattanással ráejtik a liftet. Bodónál is megjelenik az arctalan revizor, az addig Hlesztakov zsebébe dugdosott fekete bankók megszemélyesítéseként, sátáni, földönkívüli, fekete arccal jön be a szétnyíló falak között, egy, a közönség szemébe reflektorozó, sokkoló fényeffekt kíséretében. A magyar revizoroknak, úgy tűnik, nincs közük a transzcendenshez.

Hiába akar a Gogol-vígjáték mást mondani. Hlesztakov ugyan csak egy álvizor, távolról sem ő az utolsó ítélet angyala. Hlesztakov egy tökkelütött, aki maga is fél a kifizetetlen számláktól és a polgármester szigorú tekintetétől, de akibe a városka potentájai belelátják, mert bele akarják látni... mit is?... a saját lelkiismeretüket. Kóklerek, ügyeskedők, bűnösök – de tudják, hogy azok. Gogol kísérszövegeiből kiolvasható: a valódi revizor bennük van, mindenki benne van, és nem jelent mást, mint azt, hogy egyszer mindenkinek el kell számolnia a saját cselekedeteivel. Amit a polgármester végső dühkitörésében a sleppjének mond, a „Magatokon röhögtek!”, annak egyszerre sok mondatnak kellene lennie. A „Magatokon röhögtek!” – Gogolnál – vígjátéki mondat, de profetikus üzenet is, a bűnöcskék és legbelső énünk azonosságának felismerésére szólít: ki kinek számol el a tetteivel? A bátrak maguknak. A vígszínházi „Magatokon röhögtek!” azonban nem vígjátéki, hanem kabaré-mondat. Nincs benne semmi önreflexió. Hiába fordul a polgármester, Hegedűs D. Géza a közönséghez, a városka korrupt világa nem a színházi nézőtérén ülő közönségé.

Vagy csak azé a nézőé, aki magára ismer. De az meg nem a Vígbe jár.

A gogoli néma jelenet, az igazi revizor megérkezése előtti pillanatra kimerevített állókép, amivel Gogol darabja befejeződik, összesűríti a lélektani, társadalomkritikai és a transzcendens értelmezéseket. Amikor azonban megjelenik a színpadokon az „igazi” revizor, az mindig leegyszerűsíti a maga gyönyörűségében kétségbeejtő és megfejthetetlen befejezést. A magyar változatok rendezői – lássunk ebben vajon valamilyen latens nemzetkarakterológiát? –, Zsámbéki vagy Bodó, csak befejezik azt, amit az író szándékosan félbehagy. Mintha Magyarországon nem létező fogalom lenne a lelkiismeret, vagy mintha a magyar néző nem a transzcendens elszámoltatótól félne. Mástól. Itt a pillanatnyi hatalom, a hatalom sötét oldala az elszámoltató, ha pedig – mert a politikai kabaré ezt sugallja – a polgármester és környezete a mai politikai elitünk allegóriája, akkor a szimbolikus revizor az EU, vagy a földönkívüliek, vagy bárki, aki nem mi vagyunk. Mert mi nem vagyunk képesek magunkba nézni. Ez ül.

Bármennyire hibátlanul megkoreografált az előadás, és találónak tűnik Bodó Viktor értelmezése – azt hiszem, valami tévedésfélén alapul: nem lehet, hogy a polgármester tételmondatáig a néző csak önfeledt nevetésként, külső megfigyelőként legyen része a játéknak. A közönség mégis meghajol a rendező szándéka előtt, érzékeli a színházi tér beszédes osztatlanságát, a sarkasztikus színpadi humor valóban eltávolítja az előadástól, és csak a polgármester *profétai* mondata mutatja fel számára a *kint* és *bent*, a *mi* és a *ti* lényegi azonosságát. Ennek az a következménye, hogy a színészgárda egyáltalán nem játssza el a fordulópontig a figurák belső meghasonlottságát. A rendező intenciói szerint ők is akkor döbbennek rá, hogy Hlesztakovba a saját, mentális revizorjukat látták bele: egy hirtelen attitűdváltást kell eljátszaniuk, és nem valami fokoza-
tos ráismerést.

Egy 1996-ban forgatott orosz filmváltozatban – Szergej Gazarov rendezte, a film több megoldásában is Tabakovék 1991-es színpadi változatát írja tovább – van egy jelenet, amely szintén hiányzik Gogolból. A darab elején a polgármester – Nyikita Mihalkov játssza –, összeszedve a bátorságát, rányitja a padlás-szoba ajtaját az éppen alvó Hlesztakovra. Ránéz, és azt mondja: „Ez nem ő, ez nem a revizor...!” Aztán mégis hagyja rábeszélni magát, és ő is meghajlik a téves szillogizmusok előtt. De a kétség megmarad Mihalkovban, és ezeket a kétségeket játssza el, végig. Egyszerűen csak azért, mert nem a revizortól való félelmet, hanem az önmagától és a tévedés lehetőségétől való félelmet kell a polgármestert játszó színésznek, és persze a többi színésznek is megmutatnia.

A Vígszínház Hlesztakovjának nem sikerül eljátszania ezt az önmagától való félelmet, a kételkedést abban, ami vele történik. Lengyel Tamás egyszerűen csak cinikus, passzív, még csak nem is élvezi, amit a vakszerencse felkínál neki. A rendező és a dramaturg kihúzta Oszip szerepét, nincs, akiben Hlesztakov saját ellenpontját felismerhetné, így a történet még csak az ő átváltozásának drámája sem lesz. (A Bán János-féle Hlesztakov ezt az átváltozástörténetet mutatta be.)

A polgármester és családja (Járó Zsuzsa és a hiperaktív lányok) csak a közhelyes és kételyek nélküli tenyeres-talpas vidékiséget hozzák, pedig Hlesztakovnak a három nővel való (aki mégiscsak kettő) alapvetően szexuális viszonya összetettebb játékot igényelne. A hölgyek ugyanis nem a revizornak, még csak nem is az álrevizornak, és főleg nem pusztá számításból ajánlkoznak fel. Magával az igazi Hlesztakovval kokettálnak, mert vonzódnak hozzá, megkívánták. S minthogy a nőknél – a hivatali alkalmazott Kondorosiné (Gonda Kata) is ugyanilyen szintelen – nem jelenik meg ez az erotikus vonzódás, Lengyel Tamásból sem jön elő ez a sokdimenziós Hlesztakov.

A darabot ismerő néző számára a polgármester és a slepp közötti viszony is összetettebb annál, mint amit a politikai revü felszínre tud hozni. Ljapkin-Tyapkin bíró (Hevér Gábor), Seftcsikov kórházgondnok (Kerekes József), Oktonovszkij iskolaigazgató (Józan László), Dobcsinszkij és Bobcsinszkij ingatlanosok (Molnár Áron és Szabó Zoltán), a postamester Spekin (Lajos András), a rendőrök (Fábián Szabolcs és Mózes András), az összes többi szolgát játszó Géczi Zoltán és az uszodaigazgató (Karácsonyi Zoltán, nála érezhető csak, hogy belső története van a szerepnek) lényegében egymással is a polgármesteren keresztül érintkeznek, mindannyian a polgármesternek vannak közvetlenül alárendelve. Nincs itt hatalmi-hivatali hierarchia. A polgármester velük veszi körül magát, képletesen és a színpadon, térben is körben tapadnak rá a polgármesterre, velük zárja el a saját szemé elől a külvilágot. A polgármester dönt, a (köz)szolga végrehajt. A gogoli

fiktív városka társadalma nem tagolt, az utasítások útvonalai a minimálisra vannak rövidítve – és ez okozza a bukást, nincsenek közbülső láncszemek, ahol feltűnhetne, hogy egy hír vagy egy utasítás téves; mert csak az a hír, amit a slepp elmond a polgármesternek, és csak az az utasítás, amit a polgármester ad a fullajtárjainak. Ez egy kerek világ, ahol zavart okoz bármi, ami idegen.

Ennek a városnak nincsenek polgárai, csak vezetője van, hivatalnokai és szolgálói. A polgárok kívül vannak. Vagy sehol. (Vagy a nézőtérén?) Az uszoda bezárt, nem jár oda senki, a medencében sincs víz. A templom nem épült fel. A kórház üres, majd az anyatermészet otthon meggyógyít mindenkit.

A Bodó-féle rendezésben azonban mintha a végjátékban sem menne végbe a fordulat. A néma jelenet utáni toldalék ennek a világnak a pusztulását jövendöli, nem a változást vagy a polgármester és az embereinek vezeklését. A hivatalnoki-alkalmazotti sereget játszó színészek nem tudják megmutatni, honnan jönnek, vagy hová tartanak ezek a figurák. Nemcsak a polgármesternek, hanem a rendezői önkénynek is alá vannak vetve, engedelmesen szórják a poénokat a precízen kiszámított pillanatokban. Karikatúrák, akikben sosem fogunk magunkra ismerni, ahogy a régiek sem ismertek magukra a nagyrozsdásiakban.

Mindenki csak a helyzet(ek)en röhög, még a közönség is. Magán senki nem képes, csak a polgármester. Hegedűs D. Gézáé az egyetlen, igazi, összetett színészi teljesítmény és belső történet az egész színházban – nagyon egyedül van.

Sebestyén Rita

Ha színre lép a láncfűrész

A VIKTOR, AVAGY A GYERMEKURALOM KOLOZSVÁRON

Silviu Purcărete egész pályája és munkássága hasonló egy pikareszk regényhez: a térképen éppen úgy csavarog, mint a nagy klasszikus művek között, amelyeket aztán minden kánonnak fittyet hányva visz színre. Szabad és szertelen, belső összefüggéseiben mégis mindig koherens előadásai születnek. A *Gianni Schicchi* után – amelyben a színház prózai színészei adták elő az operát olaszul – most visszatért a kolozsvári társulathoz, hogy színre vigye a *Viktor, avagy a gyermekuralom* című Roger Vitrac-darabot. A szöveg a dada mozgalom kellős közepén született, nem sokkal ezután Vitrac a szurrealistákhoz csatlakozott, és ezt finoman érzékelteti is a rendezés: a vélet-

lenszerű mozaikosságot egyértelműen a szürreális álomképek felé tolja; sőt ennél is továbblép, és még lazán összefüggő történet-hálót is dob a színpadi cselekménysorra, ahogy egybefűzi két kisgyermekes polgári család nappali és éjszakai történetmozzanatait két meghökkenítő, arcul suhintó részben.

Boncasztal vagy high tech zsúrkocsi a színpad előterében – a kolozsvári stúdió-előadásban a látvány közelsége még zavarba ejtőbb. A fémes tilitolin fekszik buggyos fekete rövidnadrágban, karikás-beesett szemekkel, kicsit pocakosan, teljes fizikai valóját döbbenetes természetességgel vállalva Dimény Áron, aki a ma kilencéves Viktort játssza. A padló szemfény-

vesztőn négyzethálós, a falak érzéki csalódást keltőn vékony csíkosak, és a színpad mélye felé félúton két, klasszikus ívűnek tűnő szobor áll papírba csavarva, mintegy jelezvén az átmeneti állapotot. Álom és rémálom ez az egy nap: Viktor születésnapja, majd a rákövetkező éjszaka. Vagy egyáltalán nincs itt gyermek, vagy mindenki az: a polgári csevej mögül feltörő indulatok, vágyak, félelmek meglepetésszerű hullámokban öntik el a színt, majd kissé visszahúzódnak, hogy a felszínen finoman képződő társalgási szituációk vékony, törékeny burka annál nagyobb feszültséget keltessen. A kettős beszédűtől, elfojtástól, a zavartól és a kimondatlan félelmektől terhes világ egyszerre készül összeomlani és felrobbanni minden pillanatban.

A felnőtt férfi színész hangja, testtartása, a cseléd-lányt kínzó első jelenete – amikor is a szinte üres szí-

szemből megkínzott, agyonfojtogatott kisfiú tekintete mered ránk.

Ennek a gyermeknek a születésnapjára terelődik tehát össze két háromtagú család zsúrozni, tortát vágni és semmitmondón csevegni, miközben egyre kevésbé kontrollálható a valós, ellentmondásos és kaotikus világ, amely előbb a két gyerek, majd az epizód szereplők – a bélgázoktól űzött elegáns látogató, az örült apa, a tábornok, a cseléd, a szobalány és a doktor – által valósággal áttör a polgári belső falain.

A délután kellemes társasági eseménye mögé exponált rémálomvilágot a díszlet és jelmez – Drahoş Buhagiar egyszerre expresszív és kifinomult munkája –, valamint a játékmód egyszerre hozza. A teljes előadás a szinte semmi cselekmény mögé építgeti a tudat (alatti-fölötti) rétegeit, meghökkentő, mégis vala-



nen földhöz vágja a család kínai vázáját, majd a cselédre fogja az okozott kárt – pokoli gyermeket, vagy még inkább: pokolban élő gyermeket exponál. Dimény Áron játéka a legveszélyesebb minimalizmus; önmagát hordozza és képviseli direkt módon, minden szerepépítési technika, stíl vagy manír nélkül. Egyszerűen átengedi magán a történeteket: részt vesz, sodródik, reagál, de egyetlen percre sem oldódik fel abban a kényelmes lehetőségben, hogy színpadi figuraként lófráljon ebben a legbelsőbb félelmeink dzsungelét életre keltő rémmesében. Jelenléte igazától függ az előadás súlya, és – legalábbis a bemutatót követő első előadásán – ő mindvégig hordozza is e súlyt. Hozzá viszonyítjuk majd a fecsegős-maníros társasági életet és a szeretőt tartó, gyermeket kínzó, szeretetlen felnőttek szakadékait is. Több alkalommal fordul a közönség felé: a fáradt és indulatos negyvenéves férfi

melyest összefűzhető módon. A csaknem üresen kongó térben a plafon egy hatalmas, mélykék, gomolygó felhőkkel, villámokkal háborgó égbolt. A mennyezet ugyan nem nyílik meg, de legalább a meghasadt mennybolt képe ott díszileg rajta – jelzésértékűen és ironikusan egyszerre. A kezdeti üres szalonban megjelenő asztalnyi torta, az azt merev pózban körülülő, kényszeredett vigyorú két család összképe az *Alice Csodaországban*-t idézi; a tobzódó-tékozló Charleston-stílusba öltözött szereplők pedig szinte megbotlanak a társasági feszengésben. A szende cselédlány – Varga Csilla hol elnyomott anyányi, hol nagyon is pattogós, erőteljes figurája – titokban éppen úgy a ház urával enyeleg, mint a Viktor születésnapjára vendégségbe érkező házaspár női tagja, Teréz. Vindis Andrea kellemes, kívánatos női figurája odaadó szeretője a bársonyos modorú Károlynak, ugyanakkor tehetetlen düh-



FENT: Vindis Andrea, Szűcs Ervin (Antal),
Bogdán Zsolt (Károly), Albert Csilla

BALRA: Dimény Áron (Viktor), Albert Csilla
(Eszter) és Vindis Andrea (Teréz)

JOBBRA: Dimény Áron a címszerepben

rohamaiban véresre veri lányát, a hatéves Esztert. Károlyt felturbózott, zengzetes orgánnummal játszotta Bogdán Zsolt; szinte karikatúrája önmaga férfias kisugárzásának, ahogy alfahímként minden nőtényt magától értetődően becserkészve komótosan végigsétál a terepen, és a legutolsó pillanatig képes megőrizni a jovialis, békés modor mögötti rettenetes figura comme il faut-látzatát. Feleségével, a sápadtan boldogtalan Emiliával – Kató Emőke játszsa – szinte semmi nem köti össze azon a fennhangon ismételtetett konszenzuson túl, hogy a gyermek megértésre és türelemre vágyik, de azért végigasszisztálják a hatéves Eszter bántalmazását is, keresztülnéznek saját fiukon is, majd amikor

Bíró István: felvételei

már semmiképpen sem lehet létezését figyelmen kívül hagyni, a második részben, az éjszakai jelenetben valósággal mérgezőes kínhalált mérnek rá.

A bélgörccsöktől kínozott Ida Montremart megjelenése előtt nyílik meg a hátsó fal. A szinte érzékelhető huzat mintegy a tudat és a reáliák gátjait nyitja meg a végtelenséget ígérő színpadmély kettészakadt csíkos falán keresztül. A híres, szerencsés, gazdag, boldog házasságban élő nőt Kézdi Imola játszsa: zavart feszengését, társadalmi kitaszítottságát kontrollálhatatlan bélgáz-eregetése okozza, ráadásul egy nem teljesen jól szövött dramaturgiai szálból felsejlik, hogy ő nem is a háziakhoz jött, hanem a cselédhez, aki talán Károly feleségének hazudja magát. Nehezen megragadható szituáció, a szerep is bizonytalanul csúszkál benne, csak Kézdi Imola riadt, rebbenékeny figurája tartja össze a testének kiszolgáltatott nő epizódját. Bíró József pamfletje is ebben a részben csattan: a tábornok örülten kiabál, elegáns, kék uniformisba bújtatott derékig érő törpe alakja Buñuel- és Fellini-filmszkeccsnek hat egyszerre, ahogy irreálisan túlhabzó boldogságában minden kislány- és női segget markolászva vidítja a háziakat.

A kikapós, roppanós szépasszony férje (Szűcs Ervin) pedig örült – ami elsőre talán nehezen megfoghatóan tűnne ebben a felfordulásban. De nem így van. Helye pontosan abban a regiszterben van, mint a gyerekeké: ő az, aki érzi és látja a játszmacskát, eszméletlen módon szenved tőlük, de a nagy konszenzust feltörni nincs ereje-hatalma. Örült tehát, aki mindent tud és mindent lát, de sem változtatni, sem elviselni nem képes. Örült, aki a Larousse enciklopédia bizonyos szöveghelyeire robotként üvölti a pontos meghatározásokat, aki feltépi ingét, hogy a testére vésett titkos szövegek fényre érjenek. Ha nem lenne örült, lehetne ő a rend, vagy a forradalom, vagy a le-



hetőség valami nehezen megfogható normalitásra. Szenttori üvöltése, átszemléltése, kétségbeesett fájdalma az előadás egyik legszebb áriája – bár az opera csak az előadás második részében kezdődik.

De előtte még Albert Csilla hatéves Eszter-figurájáról kell szót ejtenem. Dimény Áron kilencéves Viktorjához hasonlóan ez a masnis, piros ruhás, térdzoknis

kislány is kevésbé szerethető. Nagy szemekkel, leállíthatatlanul ecseteli az ő anyja és Viktor apja közötti szerelmi jelenetet, még akkor is, amikor már ütlegetik érte, mintegy jelezve, hogy inkább az ő kis lázadása ez, mint ártatlan gyerekszáj, inkább kis betartás, aljaskodás, a felnőttek eszközeinek ügyes használata, mintsem ártatlan tudatlanság. Egyik kezének hüvelykujja a szájában, másik keze a bugyijában matat rendületlenül; a bántalmazott gyerek minden kapaszkodóját idegesítően arcunkba tunkolja. Szinte paradicsomi boldogság tölti el, amikor anyja végre annyi figyelemre méltatja, hogy megveri, ujjáról lenyalogatja az orrából kipiszkált vért, s elégedetten szörcsög. Közben rendületlenül foglalkoztatja a szexualitás, ép-

A rendezőről: Silviu Purcărete már pályája kezdetétől, a nyolcvanas évektől fogva olyan társulatokat emel az érdeklődés középpontjába, mint a Piatra Neamț-i, a constantai, a Râmnicu Vâlcea-i és a craiovai. Majd a már régóta komoly szakmai elismeréseket kivívott szebeni és a kolozsvári magyar színháznál is dolgozik. Rendezései gyakran megfordulnak az Avignoni Fesztiválon, de Edinburgh-ban, Tokióban, Várnában, Melbourne-ben, Glasgow-ban is – és itt néhányat emeltem ki csupán. 1996-ban Limoges-ban színházigazgató lesz, majd két évre rá fiatal színészek képzését is elindítja ugyanitt. Vonzódik a klasszikus, nagy toposzokhoz: Aiszkülosz, Euripidész, Plautus, Seneca, Shakespeare darabjai rendszeresen szerepelnek repertoárján, és merészen átírja Boccacciót (*Dekameron* - 1993, Râmnicu Vâlcea), Rabelais-t (*Pantagruel sógorúja* - 2003, Szeben), Ovidiust (*Metamorfózisok* - 2009, Szeben) és Goethét (*Faust* - 2007). Jarry, Wedekind és Beckett darabjaival is nemzetközi sikereket ér el, és Európa több operaházában is rendezett már. Fekete humornál több az a kíméletlenséggel átítatott játékkedv, amit színre visz. Szinte klasszikusan, nagy élvezettel, hömpölygő folyamoktól sodorva mesél történeteket, miközben olyan színpadi fenegyerek-húzásai vannak, mint például az ötven főből álló, nagy bőrdöngökkel felszerelkezett kar a *Danaidákban* (1995, Râmnicu Vâlcea) vagy a *Faust* változó helyszínei.

pen olyan kifacsart és titkos módon, ahogyan a szülők űzik, és éppen annyira természetellenesen, hogy személyében és vágyaiban tünete lehessen ennek a teljes káosznak. Viktor néha figyel rá – elvégre társak ők a kiszolgáltatottságban, a leszűkített horizontban –, néha cinkosának tekinti, és néha egyszerűen átlép rajta – aszerint, ahogy a kapcsolatokat ő maga is megélhette. Kettősük kétségbeejtő és gyakran taszító. Visítják és öklendezik a világba fájdalmukat, szeretet-éhségüket, önzésüket, alig felfedezett, máris agyonkínzott testüket. Az ő félig álombéli, alig tudatos üvöltésük folytatása az előadás második része, amely egyszerűen egyfajta kortárs opera.

Az éjszakai hálószoba díszlete egyetlen hatalmas franciaágy, a hátsó fal mostanra teljesen eltűnt; talán nagy kertre nyíló franciaablakot jelez a hiány. Mindenesetre a kék generálfényben végtelen háttér tátong. A bizonytalan világba vetettség érzetét fokozza egy sárga fényspirál, amely ott izzik szelíden, mintegy hipnotikusan a távolban. Az eddig sápadtságába hullt Kató Emőke mint Károly felesége kifinomult és érzékeny operai recitativókkal szólal meg. Hirtelen kinylílik a szerep; a törekeny, érzékeny feleség testet kap, és olyan szépséget, amitől Károly menekülhetnékje végképp indokolhatatlanná válik – és hát persze ettől jó, ettől gazdag és szürrealitásában is életteli a hely-

zet. A kortárs opera mint műfaj az előadás végéig megmarad; tulajdonképpen kifakadnak, valóságos hangot kapnak a nappal eltakart gondok és érzelmhegyek. A gyermek Viktor többször összegörnyedve jön a szülői háló küszöbére enyhülésért könyörögni, teste fájdalmát csillapítani, de legfeljebb további gyógszert (vagy mérget) kap, mintegy wedekindi gyermekelvezetés-képpen.

A zene és az álombeliség irracionálitása paradox módon hirtelen összerántja a helyzeteket; víziókat teremt magyarázatok helyett. Vasile Șirli kortárs zenéje keresztülfolylík az éjszakán; alapot ad, de nem tolaszik előtérbe. A műfajváltáshoz, ugyanakkor a fő motívumok megtartásához tökéletesek az atmoszferikus recitativók, ráadásul a jelek szerint a színészek – különösen Kató Emőke – énekesi adottságait kifogástalanul hasznosítják.

Az éjszaka felbolydul, és áradnak a képek egymás után: az orvos és a szobalány ugyanazon férfi színész – Molnár Levente – alakításában már olyan szélesre tágítja befogadói engedékenységünket, hogy mintegy az előadás világának természetes szöveteként elfogadjuk: az iszonyat, az ide-oda csúszkáló identitások, lehetőségek, képzetek játéka ez. Eszter kétségbeesésében menekül ide, paradox módon anyja itt, szeretője hitvesi ágyában keresi a lányt. Mindeközben már annak is ritmusa van, ahogyan a kilencéves kisfiú betegsége előretör, ahogyan újra és újra megjelenik, könyörgőn, rosszat sejtetőn. Végül az agonizáló Viktort anyja és apja ágyába fektetik, anyja szinte hideg fejvel és szívvel felügyeli haldoklását, még beszélget is az apával róla.

A második rész során előkerül, sőt, valósággal külön szerepet kap a láncfűrész. Károly tartja magasra győztesen, miközben arról énekel, hogy megszabadulna a feleségétől. Olyan vészterhes az opera atmoszférája, olyan messzire vezetnek a kibomló helyzetek, olyan elviselhetetlenek a szereplők és életük, hogy óhatatlanul halálos kimenetelt várunk. Várjuk, hogy a csehovi puskához hasonlóan töltse be szerepét, és öljön az a hatalmas, hangos, félelmetes eszköz. De nem lenne szürrealista fricska az egész, ha végül nem a hatalmas hitvesi ágy egyik lábát metszené el a láncfűrész a teherré vált feleség nyaki ütőere helyett. A geg szinte koldanán bennünk a görcsös feszültséget a nevetésben – amikor aztán tényleg aratni kezd a halál. Másképp és gyorsan és meglepetésszerűen: pisztolyból, „kis technikából”. A nappal elnyújtott kínzatásai után váratlanul kirobban az éjszaka gyilkolószó szenvedélye. Majd üres csend. A cseléd marad életben, kis kabátját összehúzza magán, viszi a cókmojkját, továbbbáll.

Salvador Dalí és alkotótársa, Buñuel végig itt kísért az előadás alatt. Egyetlen, nagyon erősen áthallásos jelenetben konkrétan bevillan Az andalúziai kutya, amelyben egy klasszikus borotvapenge emberi szemgolyót metsz ketté. Az előadásban fennakad – nyilván – a mozdulat, de a kontrollálatlan, gyermeki énr jellemző ösztönös kegyetlenség, az élet határainak ilyen kitarító és fájdalommal teljes próbálgatása mindvégig ott marad. A szexualitás, a csonkítás, az álomképek, a megvert, megerőszakolt gyermekek, a zsarnok apák a XX. század első évtizedeiben kurrens témái Dalínak és Buñuelnek egyaránt – mint ahogy általában a szür-

realista gátszakadásnak is. Ebben az előadásban viszont nem a toposzok ismételtetése, hanem a hozzájuk való viszony a lényeges: az azóta eltelt csaknem száz év, amely pontosan és alaposan kimerítette és beteljesítette a fékevesztett fantáziálást. És valószínűleg ez az oka annak, hogy ez az előadás talán a megszokottnál is nehezebben fogadható be. Mert nem kézenfekvő, lineáris, könnyedén követhető a történet, mert nehéz megkedvelni az ösztönlétekből és kispolgári képmutatásból összegyúrt szereplőket, mert még a gyerekek is a végletekig irritálóak, kegyetlenkedők, és önösen tetszelegnek tulajdon megkínzott testükben-lelkükben. Nehéz feladni az ok-okozati össze-

függések utáni nyomozást, nehéz annyira szabaddá, nyitottá válni, hogy a kép–ritmus–zene–jelenlét önjogán írhasse be magát érzeinkbe. És ha mégis befogadtuk, akkor nehéz feldolgozni azt, amit mindez sugall nekünk. Talán jó kapaszkodó a tömérdek asszociáció; a látvány hideg, de okos szépsége, kommunikatív jellege, a zene, sőt, a teljes előadás zeneisége, belső ritmusa. A döbbenetesen magas szintű színészi összjáték. Talán ezekben gyönyörködve megbocsátjuk az előadásnak, hogy egyszerre szélsőségesen, játékosan és kíméletlenül szembesít bennünket azzal, ami felbugyog saját magunkból és a társadalmunkból. Mert ezt minden értelemben véve jól teszi.

Kutszegi Csaba

Tanulj meg, fiacskám, szerepet cserélni

SZÍNHÁZI EGYETEMEK MISKOLCON 2014

Végleg lezárult az időszak, amikor a kezdő, ambiciózus, fiatal (és nem kezdő, és nem fiatal) koreográfus négy-öt VHS-videokazettával a hóna alatt nekivághatott az életművének (értsd: néhány külföldön felvett kurzus anyagából annyi mozdulatot tudott *elsajátosítani*, amennyi bőven elegendő volt egy több évtizedes hazai karrierhez). Ma már nem lehet villogni külföldön összecepegetett lépésekkel, mert a világon mindenhol tudnak kortárs-táncolni. És nemcsak a táncosok, hanem legtöbb helyen a színinövendékek is. Érdekes ellentmondás: világszerte ugyan csekély számú réteggözönség látogatja a kortárstánc-előadásokat (ezt kár lenne tagadni), a műfaj mégis – leginkább a negyven év alatti generációk kulturális tudatában – széles körben meghonosodott (és erre büszkének lehetnek a művelői).

A vilniusi Litván Zene- és Színművészeti Akadémia hallgatói úgy birtokolják a kortárstánc-technikát, mint ha egész életükben táncoltak volna. A négy lány és az egy fiú csinos, jó alakú, jó mozgású, testükön mégis látszik, hogy nem kiképzett táncosok, ennek ellenére produkciójuk több mint korrekt: mozgásuk koordinált, technikás, a mozdulatok ívét, tartalmát, lényegét hiánytalanul megragadják.

A tánctechnika, ha külső vagy belső igény van rá, hamar elsajátítható, de ettől csak erőteljesebben merül

fel a kérdés, hogy vajon az alkotók képesek-e használni is. Avagy: születnek-e a kortárs tánc terjedéséhez hasonló gyorsaságban eredeti alkotások is a műfajban? A vilniusiak *Mindennek ellenére* című előadását nézve egyértelmű a válasz: nem. De ez nemcsak Litvániára, hanem az egész glóbuszra jellemző: a mozgásforma (és a vele járó életérzés, világnézet) általánossá vált ugyan, de az önállóságra törekvő műfaj megrekedni látszik. (Viszont nagyot lendít a színházművészetben, hogy a színházi szemléletbe világszerte bevonult – és itt nemcsak a megkoreografált mozgásra, hanem általában a szellemiségre is gondolok.)

A *Mindennek ellenére* (az új-zélandi Tony Vezich koreográfiája) igényesen megkomponált, naiv-bájos tucat kortárs mű, „Litvánia történelmét és a táncosok saját élményanyagát” dolgozza fel huszonhat percben, amelynek lényege, hogy „a táncos megküzd önmagával, és végül meghaladja saját korlátait”. (Az idézetek a műsorfüzetből származnak.) No comment. Minden régióban mindenkinek joga (pátosz nélkül: és kötelessége is), hogy a kortárs művészetet a maga éppen meglévő tudásszintjén, a rendelkezésre álló eszközökkel birtokba vegye. Pláne a képzésben...

A fesztivál első napján, a vilniusiak után hatalmas ugrás a budapesti Színház- és Filmművészeti Egyetem Zsótér Sándor rendezte *Hamletje*. Itt közbevetem,



1. 2.

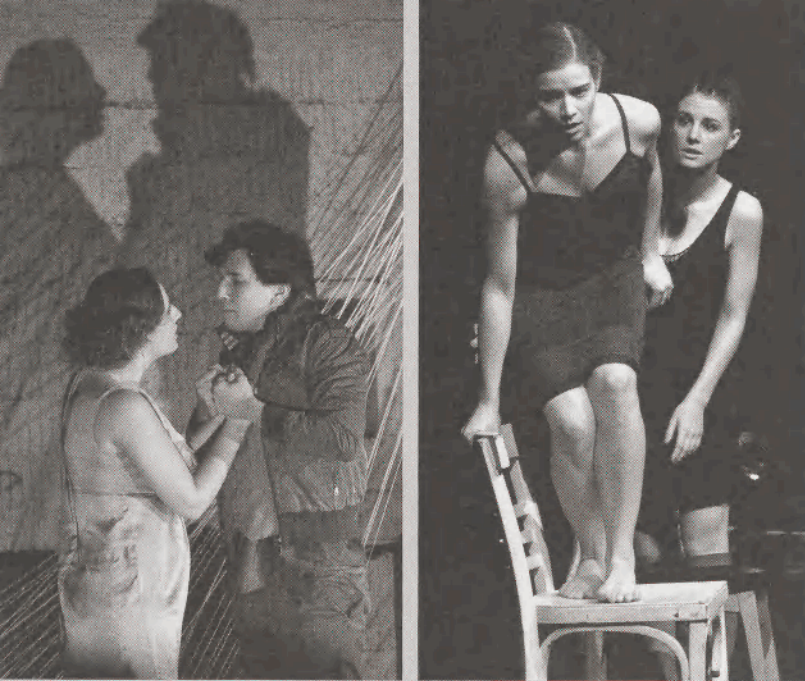
3. 4.

hogy már a második SZEM-en érezhető: teljesen felesleges a találkozókat valamilyen műfaji vagy tartalmi alapon tematizálni, bőven elég a fesztivált „csak” azért megrendezni, hogy legyen, hogy hazai és külföldi színművészeti egyetemisták és főiskolások színvonalas előadásokon megmutathassák magukat egymásnak, a közönségnek és a szakma (egyelőre igen csekély számú) érdeklődő képviselőinek. Persze Zsótér *Hamletjére* is mondható, hogy zenés-mozgásos színház, hisz van benne például néhány élőben felhangzó trombitaszólam meg egy kis zongorázás is, továbbá a lendületes-fiatalos előadásnak egyes részekben a „fizikai színházi” jellege is kidomborodik. De reméljük, hogy helyi néző azzal nem ült be, hogy most egy zenés-táncos előadásra váltott jegyet.

Zsótér és a hallgatók produkciója remek. A maga módján ez is a megmunkálendő anyag, a megszerzhető tudás, a belátható világ birtokbavételéről szól, képzési módszer és izgalmas előadás is egyben, átgondolt koncepció alapján elmélyült munkával készült. Az első körben a hallgatók (a szintén néha megszólaló Zsótérral együtt) játékkal a (verbális) szöveget „analizálják” (miközben tágítják, bővítik, húzzák és ismétlik, valamint felütésnek Petri György *Hamlet monológját* használják), aztán e szöveget elvontan „kísérő” vizuális elemekre teszik a fő hangsúlyt (például igen markánsan a darabon belüli *Egérfogó*-előadáson), majd megvalósul a szöveg tárgyak és sokmozgásos, helyenként fizikailag igen kockázatos akciók általi „elidegenítése”, mely tipikus eszköze a mai kortárs (fizikai) színháznak (ilyen a végén a párbaj és a meghalás az embermagasságba leeresztett trégeren vívva, ugrálva, feküdvé). Az előadásban jelentésszerű, miközben didaktikailag igen hasznos, hogy a játékosok egyik főszerepből a másikba lépnek át és vissza (így szinte mindenki lehetőséget kap főszerepre). A szereplehető-

ségek változtatása azért is fontos, mert általa kiderül: akármilyen gondos és tehetséges a rendezői koncepció, az előadás igazi motorja mégiscsak a színész. Az SZFE *Hamletjében* egységes színvonalú, kitűnő csapatmunka zajlik, de például eltérő minőségű *Hamlet*ek változtatják benne egymást. És milyen érdekes: amikor a tehetségesebbek viszik az előadást, a rendezői koncepció teljes arzenálja is jobban működik.

Tehetségben pedig nincs hiány a jövőre végző budapesti színművészosztályban. Ez bebizonyosodott a Horváth Csaba rendezte *Vérnász*-előadásokon is. Úgy látszik, ahhoz, hogy valaki tökéletesen „beszélje” a színpadon Horváth Csaba színházi nyelvét, nem kell feltétlenül részt vennie a „színházrendező – fizikai színházi koreográfus-rendező szakirányú” képzésben, elég korszerűen gondolkodó (és persze jó helyen tanuló), elhivatott, „sima” színésztanoncnak lennie. A *Vérnász* szereplői ugyanis ugyanolyan magas színvonalú előadást produkáltak, mint amelyet a tavalyi SZEM-en nyújtottak a fizikai színház koreográfus-rendező hallgatók a *Toldival*, de nem maradtak el a *A nagy füzet* színvonalától sem, amelyben pedig a Forte Társulat sokat látott, kitűnő színész-táncosai szerepelnek a Szkéné Színházban. Persze ehhez az is kellett, hogy Horváth rendezői-koreográfusi eszköztára erejét, érzékenységét megtartva kifinomodjon, letisztuljon. A *Vérnász* kompakt, összefogott, figyelemre érdemes rendezés, kitűnően megragadja a García Lorca-darab lényegét, azaz egyszerre hatásosan és elgondolkodtatóan jeleníti meg a szereplőkben évek óta gyümölcsöző feszültséget, az elfojtott indulatokat, az emberi lélek mélyén játszódó folyamatokat. A rendezői képlet egyszerűnek tetszik: a verbalitás mellett flamenco-ritmusokra emlékeztető, fegyelmezett, merev, kollektív kopogások keltik a hatást, és extrém mozdulatok, valamint furcsa, legtöbbször tárgyakkal végrehajtott ak-



Eder Vera felvételei

4. 5.

1. OPERCULUM – A haza keresése című német-lengyel produkció
2. A kaposvári Rómeó és Júlia
3. A Mindennek ellenére című vilnisi előadás
4. A budapesti Hamlet
5. A varsói Lukrécia meggyalázása
6. A budapesti Várnász

ciók készítetik továbbgondolkodásra a nézőt. E funkciók per-se csereszabatosak, vagyis keveredve egymást is generálják. És minden a helyes arányérzéken múlik: azon, hogy mikor melyik eszköztár milyen mértékben van mozgósítva. A *Várnász* (is) azért jó, mert benne a verbalitás, a „fizikai hangulatkeltés” és az egyéb elidegenítő-elgondolkodtató (fizikai színházi) akciók érzékenyen, jó arányban keverednek egymással. Vegyük ezúttal a fizikai hangulatkeltés kategóriájába tartozónak a kitűnő, többszólamú női kórust és a felvételtől felhangzó zenei kíséretet is.

Ha a budapestiek *Hamlet*-előadása a litvánokéhoz képest hatalmas ugrásnak számít, akkor az *OPERCULUM – A haza keresése* című közös német-lengyel produkció – finoman szólva is – visszalépés. És nemcsak a *Hamlet*hez, hanem a két iskola tavalyi bemutatkozásához képest is. Ugyanis 2013-ban a Ludwik Solski Állami Színművészeti Akadémia (Krakkó-Bytom) és az August Everding Bajor Színházakadémia (München) hallgatói a *Látogatással* jelentkeztek, amelyben bámulatos érzékenységgel és elmélyültséggel Bruno Schultz-szövegeket dekonstruáltak, majd fordítottak komplex hang-próza-ének-látvány-mozgásszínházi nyelvre. Módszerük idén is hasonló volt: Olga Tokarczuk lengyel író női töredékes szövegeihez és Juan Klaus Obermayer chilei származású német zeneszerző művészleteihez mozgás-sorozatokat és színpadi látványt társítottak. Az eredmény láttán azt gondolom, hogy ezúttal sikertelen művi megtermékenyítés történt. A közös aktus természetes öröme sem süttött át úgy, mint tavaly, de ami nagyobb baj, a verbalitás nem termékenyítette meg a mozgást, a mozgás sem a szöveget; az előadásban a színpadkép (komoly díszletelemekkel), a fények, a zenei hangzások lombikba hordott kísérleti komponensekként funkcionálnak, amelyek esetleg az operculum (értsd: fedél, fedő) szintjén fuzionálnak ugyan, de új teremtmény (alkotás) világra jöttét nem eredményezik. Ettől függetlenül idén is igaz (vagy idén csak igazán), hogy a célba érés helyett fontosabb a közösen megtett út.

Biztos vagyok benne, hogy a lengyel és német egyetemisták példamutató európai együttműködésükben ezúttal is rengeteg tudással, tapasztalattal és toleranciával gazdagodtak. Az előadásukban szép, organikus képekben jelennek meg egymásra kúszó, csavarodó fákra, növényekre emlékeztető embercsoportok. E félhomályos, emlékképszerű keretben egyszer csak hirtelen éles fényben egy kicsempézett helyiség tűnik fel, amely lehet egy szabálytalan alakú, víz nélküli úszómedence, vagy inkább rideg elmeotthon nappali tartózkodója. A szereplők megváltozott viselkedése az utóbbi feltételezést erősíti: a kúszó-mászó teremtmények kényszeres mozgásokba, rángatózásba, viharzászásba kezdenek. És mindeközben az angolul, németül és lengyelül felhangzó szövegek egy idilli haza és otthon képét idézik meg.

A bukaresti egyetemisták tudása pedig egy idilli Európáét. Hangsúlyozom: a hallgatók tudása, és nem *A kopasz énekesnő*ben megfogalmazott Ionesco-üzenet, amely éppen az izolációról és a kommunikációképtelenségről (is) szól. Az I. L. Caragiale Színház- és Filmművészeti Egyetem a tavalyi SZEM-en a kitűnő, megrázó és felemelő *A mi osztályunkkal* az igen erős mezőnyben a legjobb előadást produkálta. A román fiatalok idén is méltóak voltak intézményükhöz (az 1834-ben alapított, nagy múltú iskola nevelte ki a nemzetközi hírű román színészek és rendezők generációinak sorát, itt végeztek az ezredforduló utáni filmes újhullám legjobbjai is), de ezúttal könnyedebb, inkább humorával ható, mint felkavaró előadással érkeztek. A bukarestiek tudásáról csak annyit, hogy csupán képzésük utolsó két évében hoznak létre komplett előadásokat, de akkor kötelesek egy idegen nyelvűvel is kirukkolni. Valeria Sitaru osztálya túl is teljesítette az előírányt, hiszen *A kopasz énekesnő* Franciaországban franciául, majd az USA-ban angolul adták elő, és azóta is angolul játsszák Bukarestben. A növendékek Miskolcon is önfeláldozóan komédiáztak pergő angol nyelven, melybe – a publikum nagy-nagy öröme és elismerésére – ügyesen-ironikusan magyar szavakat is keverték. A külsőre (is) igen fiatal előadók érett, rutinos művészek benyomását keltették. Az osztályfőnök Sitaru rendezte előadás kellő mértékben („angolosan”) tartalmazott zenét, vetítést, éneket és mozgást is, és a végén teátrális, de sallangmentes tisztelettel adózott a stílussteremtő nagy román drámaíró, Eugène Ionesco emlékének.

Milyen műfaji-stilisztikai, esetleg tartalmi hasonlóság található a románok *A kopasz énekesnő*-je és a varsóiak *Lukrécia meggyalázása* című operaelőadása között? Megmondom: abszolúte semmilyen. A két produkciónak egyetlen közös vonása, hogy mindkettő megérdemelt, hatalmas sikert aratott a 2014-es SZEM-en. Pedig a *Lukrécia meggyalázása*, amit a varsói Aleksander Zelwerowicz Nemzeti Színművészeti Akadémia (minden bizonnyal opera szakos) diákjai mutattak be a Miskolci Nemzeti Színház festőtermében, nálam

nem indult sikeresen. Nyilván a saját készülékemben van a hiba, de azok közé a „rossz dilettáns” operarajongók közé tartozom, akik opera-előadáson sok esetben nem tudják feldolgozni a hallható és a látható között feszülő diszkrpanciát. Az operajátás maga az értelem és érzelem elvont csúcstra járatása, ezzel nehezen fér össze, hogy interpretálói nagyon is hűs-vér emberek, és hagyományos rendezésekben nagyon is konkrét gesztusokkal kísérik a hétköznapiságtól oly távoli zenei absztrakciókat. De a lengyelek *Lukrécia*ja nem hagyományos rendezés, hanem látványos, nagyméretű eszközszimbólumokkal teatralizált jelmezes szcenírozás. Am ezúttal is szükségem volt jó néhány percre (majd’ az első felvonás felére), amíg megszoktam a hatalmas erőbedobással, mély átérzéssel és kitűnő technikával éneklő szereplők (tényleges, fizikai) közelségét. Majd fokozatosan, ám fölényesen legyőzött Benjamin Britten felkavaró muzsikája és az előadók zene, műfaj, szerep és közönség iránt megnyilvánuló őszinte, példamutató alázata. Az előadás végén meg egyenesen megtörténik a csoda: a végső zenei tuttiban kibomló és valósággal tombolva kavargó motívumörvény, a muzsika és a felfokozott érzelmek együttese, a műfaj utánozhatatlan totalitása publikumot székre szögező hatásbombaként robban, nem is emlékszem rá, mikor ért utoljára ilyen, primeren sejt-falig hatoló élmény színházban. És nem voltam vele egyedül: a nézők a csöndben követett „nehezen fogyasztható” opera után kitörő ünneplésben részesítettek az előadókat, alig akarták leengedni őket a színpadról. Megkockáztatom: a fiatalok között van jövője a XX. századi és kortárs operának, ha azt őszintén, lehetőleg berögzült klisék nélkül találják.

Ez után kezdem el nagyon sajnálni, hogy nem jutok el a budapesti Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem *Don Juan-projektjére*, de belső kényszerből is muszáj volt valamennyire követnem a SZEM-fesztivál „háttérben lappangó árnyékfesztiválját”, vagyis a Miskolci Nemzeti Színház ez alkalomra ügyesen csoportosított repertoár-előadásait is. Ennyi jár is a miskolci színháznak: számukra kimondva-kimondatlanul a fesztiválnak az is a hozadéka, hogy rendszeresen megmutatkozhatnak a jövő hazai és külföldi színházcsinálói előtt. Nem mellékes, ha egy (akármilyen szakon) végzett hallgatónak van mire asszociálnia, emlékeznie, ha a „Miskolc” hívószót hallja, és az sem baj, ha már fiatal korban épülgetni kezd egy „Miskolc-központú” nemzetközi kapcsolatrendszer. A helyi színház három előadását láttam: a Kiss Csaba, valamint a Rusznyák Gábor rendezte *Sirályokat* és a Béres Attila által színre vitt *Woyzecket*. Mindhárom figyelemre méltó, jó előadás, Kiss Csaba és Béres Attila említett munkáiban bátrabban kísérletezik, Rusznyák Gábor *Sirálya* pedig – szintén korszerű feldolgozásban – kiemelkedően jól sikerül alkotás.

A *Don Juan-projektet* azért utólag megnéztem videón. Informálódásra alkalmas a felvétel, műélvezetre nem

nagyon. Annyi bizonyosan kiderül belőle, hogy a budapesti Zeneakadémia opera és zeneszerző szakos hallgatói kreatív ötletekből szimpatikus kísérleti előadást alkottak (melynek rendezőtanára: Almási-Tóth András). Nyolc Mozart-ária direkt hozzájuk készített zenei kommentárokkal – mindezt egy szimbolikus történés fogja össze: 2034-ben orvosnők egy csoportja kísérletet tesz arra, hogy férjeik és szeretőik DNS-éből megalkossák a tökéletes férfit. Van ebben egy jó adag önirónia: mert Mozart *Don Giovanni*ja lehet, hogy az operák operája, de ettől még Don Juan nem lesz a jövő tökéletes férfiája. De a *Don Juan-projekt* nem is mély filozófiai alapokra épülő átütő hatásra törekszik, hanem a merev, gépies futurisztikus jövőt mozarti játékosággal ellenpontozza. A kísérlet sikerül: „műelemzéseket” és kortárs zenei alkotásokat tartalmazó, társművészeteket összefogó színházi előadás kerekedik (a férfi néma szerepét kortárs-táncos alakítja).

A prágai Színművészeti Egyetem (DAMU) hallgatói Emil František Burian, cseh avantgárd rendező, librettista és zeneszerző 1935-ben bemutatott *Háború* című dramatikusan zeneművével érkeztek. Az előadás (melyet nem láthattam) erősen megosztotta a közönséget. Volt, aki a fesztivál egyik kiemelkedő, manak is szóló produkciójának tartotta, mások úgy vélték, hogy a cseh népköltészetből származó szövegeket, a folklorisztikus koreográfiát, valamint a „kendőzetlen háborúellenességet” nem szabad „egy az egyben” értelmezni, hanem inkább múltba forduló, hagyománytisztelő dekonstrukciónak kell tekinteni – legalábbis ha annak nézzük, sokkal érdekesebb az előadás.

A fesztivált a Kaposvári Egyetem művészeti karának *Rómeó és Júliája* zárta. Ez az előadás is csak úgy fogadható el, ha annak nézzük, ami: vagyis képzési állomásnak, gyakorlatnak, vizsgaelőadásnak. Az igen eltérő színvonalú pillanatokat hozó, igazából diákszínjátszásra emlékeztető produkció meg sem próbál egyidejűleg jelentős színházművészeti alkotásnak látszani. Így viszont teljes a szabadság, bármi a darabba illeszthető, minden kipróbálható: mai ki- és beszélők, saját szövegek, különböző fordítások, konkrét és elvont, játékos megoldások, halott és gyilkos fegyver nélküli ölés, mérgezés nélküli mérgezés, bármi, ami jelezhető, kimondható, valahogy eljátszható. Csak didaktikai funkciójuk van a folyamatos, nehezen követhető, sokszor igen gyors szerepcseréknek is, amelyekkel többen nagyon ügyesen megbirkóznak, ám sokan nem bírnak velük. Ezért kár. Ugyanis az előadás egyetlen igazi tétje az lenne, hogyan tud a hallgató – folyamatos szerepépítés nélkül – hirtelen megjeleni egy-egy alakítás csúcspontján (vagy éppen előkészítő stádiumában). Mert manapság ez is – mindenhol – alapkövetelmény: aki érvényesülni akar, az variabilis, pillanatok alatt átváltozik, ezer fokon ég, összeomlik, majd újra pörög; és mindezt hitelesen adja elő. Hiába: ha színház az egész világ, akkor a színészképzés az életre (is) tanít.

Koltai Tamás

A konvenciók átszabása

A zenés színház furcsamód két dologból áll, zenéből és színházból. És ami még furcsább: a két dolog egy.

Ez okozza a problémát.

Senki sem jelenti ki, hogy az operát nem kortárs művészetként kell fölfogni, és a műveket nem mai szellemben, a *jelen* gondolati, szakmai és színpadtechnikai eszköztárával kell bemutatni. Aki az ellenkezőjét állítaná, bolondnak néznék.

Csak abban nincs megegyezés, hogy mi a kortársi szellem, és mit enged meg a jelenkori gondolkodás. Illetve mit nem.

A drámai előadás egy ember kezében van, az operai kettőében, a karmesterében és a rendezőében.

Ez a másik probléma.

Egy több évtizedes színházi gyakorlattal rendelkező rendező, aki drámai és zenés műveket (operákat, ope-retteket) egyaránt színpadra állított, egyszer azt mondta, nincs ellene az operák zenedrámái újraalkotásának, ha van egy olyan hely, ahol a közönség az eredeti darabokat is megismerheti. Úgy, ahogy megvannak írva.

Drámai művek esetében nem mondana ilyet. Nem jutna eszébe azt kérni, hogy a *III. Richárdot* úgy játszassák, ahogy Shakespeare megírta. A *Rigoletto* esetében viszont elvárja a „Verdi-hűségét”.

Ennek semmi értelme. Nincsenek *eredeti* művek. A legtöbb operának számos változata létezik, a korabeli, egymáshoz időben közeli bemutatók is eltértek egymástól. Rövid időn belül áriák és együttesek, olykor egész jelenetek kerültek ki és be a műből/műbe. Az egyes szakaszok sorrendje gyakran első perctől kezdve fölcserélődött. A változatok azonnal keveredni kezdtek. Vannak darabok, amelyek bemutatójuk pillanatában rögtönzött szerkezetben kerültek színre, később maga a szerző variálta őket, és így előadásról előadásra különböztek. Bizonyos művek többféle hangszerelésben ismertek, némelyek nem a zeneszerző hangszerelésében honosodtak meg, olyannyira, hogy a közönség akár egy évszázadon át az „idegenkezűséget” tartotta autentikusnak, amíg – többnyire a múlt század közepétől – „föl nem fedezték”, és játszani nem kezdték az *eredeti eredetit*. Ugyanazok az operák másképp szóltak korabeli (historikus) hangszereken, mint később, amikor ezeket fölváltották a modern instrumentumok, és még később, amikor egyes interpretációk visszatértek a régi-zenei hangzáshoz.

Minden eredetiségkövetelés légből kapott. Minden eredeti mű fikció.

Az „eredeti előadás” követelménye képtelenség. (Hacsak nem egy képzelt eredeti rekonstruálása. De az már maga a stilizáció.)

Mégis miért, hogy az operánál sokan ragaszkodnak az „eredetiség” fogalmához, drámai művek esetében viszont nem?

Azért, mert a drámák csak szövegből állnak, az operák pedig szövegből és zenéből.

Ismerjük a *prima la musica, poi le parole* problémáját. Operáról szólva nehéz megkérdőjelezni a zene primátusát a szavakkal szemben. Még Wagner esetében is, akinél – elméletileg – egyforma súlyúak. (Az előadói gyakorlatban már korántsem.) A drámai művek szövegének újraszabdálása, újrafordítása, sőt általános gyakorlattá vált *átírása* hétköznapi rutin, sehol senki sem kifogásolja. (Ismeretes Peter Brook megkönnyebbülése, amikor Franciaországba áttelepülve végre fordításban és egyre korszerűbb *nyelven* játszhatta Shakespeare-t.) Az operaszövegek újrafordítása már csak azért sem egyenlő ezzel, mert a legtöbb operaház eredeti nyelven játssza a műveket, de ahol nem, ez ott sem oldja meg a korszerűség kérdését, mert az operaszöveg *énekelve* legtöbbször alig érthető. (Felsenstein volt az, aki óriási hangsúlyt fektetett a közönség anyanyelvén való éneklésre, és arra, hogy a szöveg érthető legyen. Még láthattam a *Carmen*-jét és a *Hegedűs a háztetőn* előadását németül, fantasztikus zenedrámái élmény volt mindkettő.)

A *zenei nyelvet* – a drámaival ellentétben – nem lehet átírni. (Bár ez sem igaz. De erre nem térek ki, meszszi-ze vezetne.)

Az operaszövegeket, vagy mondjuk így, *sok* operaszöveget éppenséggel át lehetne írni – Wagneréit vagy a Da Ponte–Mozartokét például nem –, de ezzel a fentiek tükrében nem sokat érünk. A Metropolitan Las Vegas-i *Rigolettó*jához átírták az angol fordítás *feliratait*, a mai helyszín szereplőinek szlengjéhez igazították a szöveget, így lett a „vittoria!” kiáltásból „jackpot!”, és így tovább, de ez nem bizonyult jó megoldásnak. Részint mert maga a rendezés felszínesen, közhelyesen és csak külsőségeiben volt „modern”, részint mert egy külső, másodlagos eszközzel, a „tolmácsolással” próbált közvetíteni a szöveg és látvány között. Ha azt akarta volna, hogy a kettő szinkronban legyen, az eredeti librettót kellett volna „korszerűre” átírnia. Olaszul, hiszen az az opera *eredeti* nyelve. Nem kivihetetlen, de (jelenleg) elképzelhetetlen.

Ahhoz a ponthoz értünk, amely – megítélésem szerint csupán felszínes megközelítésben – minden *vitatott* operai *Regietheater* alapja, nevezetesen, hogy diszk-

Az operarendezésről és operakritikáról folyó disputa vitaindítóját, Pál Tamás írását 2013. júliusi, Molnár Szabolcs és Márok Tamás hozzászólását augusztusi, Rockenbauer Zoltánét szeptemberi, Kolozsi Lászlóét októberi, Fischer Ádámét novemberi, Almási-Tóth Andrásét decemberi, Marton Árpádét 2014. januári, Tóth Antalét februári számunkban közzeltük.

repancia keletkezik a korabeli szüzsé és a korszerű látvány között. A darabban mérget isznak, az előadásban pisztolyt szegeznek a homlokra. Az eredetiben karddal vívnak, a színházban ököltre mennek. A librettó máglyát ír elő, a rendező felgyújtja az épületet. A példák végtelenek.

A drámai színházban ugyanígy van, ott mégsem tűnik fel senkinek. Az sem, hogy a halott szereplők visszajönnek, és részt vesznek a cselekményben. Az operában ez még különlegesnek számít. A Kormányzó és Don Giovanni közösen szemlézik a záró szextettet. Kundry nem hal meg feloldozást nyerve, hanem családot alapít a fináléban. De a fordítottja is megeshet: Ruzsalka ahelyett, hogy visszatérne a tőfenékre, megkéseli



FENT: Achim Freyer Don Giovanni (Rennes)
LENT: Claus Guth Don Giovanni (Salzburg)



Monika Rittershaus felvétele

a herceget, és öngyilkos lesz. Oldalakon át lehetne sorolni a „rendezői önkényt”, amely nálunk még erősen vitatott kategória.

Miért konzervatívabb az operafelfogás, mint a drámai felfogás? Miért lehet nálunk vitát szítani abból, ami máshol természetes napi gyakorlat?

Felejtsük el átmenetileg az üzleti szempontokat, az operagyár termelői kapacitását, amely szinte folyamatosan produkálja a nagy klasszikus repertoár újabb és újabb előadásait, kikényszerítve ezzel az előzőekre rálici-

táló rendezői koncepciókat – mindig ezek nyomán, sohasem a ritkán játszott darabok akármilyen különleges szcenírozása láttán robbannak ki a botrányok –, maradjunk a „tisza” esztétikum szférájában.

Nyilvánvaló, hogy a zene rögzít bizonyos konvenciókat, amelyekről nem lehet eltérni. A nadrágszerepek Mozartnál és Richard Straussnál – de akár Gounod *Faustjában* vagy Verdi *Az álarcosbáljában* – hangfajhoz vannak kötve, ettől nem lehet eltérni. Muszorgszkij is mezzoszopránra írta Fjodor cárevis szerepét a *Borisz Godunovban*, és a müncheni opera Calixto Bieito rendezte előadásában lánynak játsszák, nem fiúnak. „Сын мой”, énekli a cár a fiatal nőnek, ami mindenesetre szokatlan. S ha már itt tartunk: a cárkisasszonyt apja halála után azonnal megölik. Ahogy korábban az Isten bolondját is, őt ráadásul egy tömegből előhalasztott gyerekek lövetik agyon úgy, hogy pisztolyt nyomnak a kezébe. A szerző ezt nem így írta meg.

Az előírások szó szerinti megtartásával minden előadás ugyanabban a megszokott, unalmas körben mozog. A legendyebb zenei konvenció az, amelyet Fischer Ádám említ a *Così fan tutte*-ben: Mozart meghangszereli a kardkihúzást. Ha meg akarunk felelni neki, csak korabeli milióban játszhatnánk a darabot. Legföljebb trükközhetnénk, mondjuk, a falon keresztben elhelyezett díszkardokat kapnák le a szereplők. (Erre is volt példa.) Alighanem főlegesen, mert a nézők kilencvenkilenc százalékának fogalma sincs a „kardmotívumról”, nem veszi észre. Az aranycsörgés már föltűnőbb a *Falstaffban*, amikor Ford pénzt ajánl föl a címszereplőnek Alice elcsábítása fejében. Kosztümös előadásban ilyenkor elővették és rázogatták az arannyal telt bőrszüttyőt. Kortársi környezetben értelemszerűen bankókat – vagy csekket – nyomnak a lovak kezébe. Az arany továbbra is csörög a zenében. Mit lehet tenni, nyilván nem lehet „kihúzni”. Akad „hűség” rendező, aki mobil telefont használ a *Falstaffban*, viszont a pénzt továbbra is bőrzacsokban lengetve adja át. Van ennek értelme? Abszolút semmi.

Ezek egyszerű példák, a hasonlókétszer szerint sorolhatók. A kép

Isten bolondjának kivégzése a Calixto Bieito rendezte müncheni Borisz Godunovban

leválik a szövegről, és mindinkább függetlenedik tőle, szuverén jelentésre tesz szert. Jó esetben termékeny feszültség keletkezik közöttük. A papírbankók átadásánál megszólaló „aranycsörgés” zenei metaforaként működik, olyan emlékeztető, kommentár, „örök érvényű” lábjegyzet, amire a drámai színház csak kitalált effektussal képes, az operában viszont adva van. Mivel a színpadon a szó eredeti értelmében minden *konvenció* – megegyezés a játsszók és a nézők között, hogy a játékot elfogadják valóság-
nak –, a színjátszás története nem más, mint a konvenciók változásának története. Az operában is.

Ha a konvenció megszokássá válik, amely konzerválja és mozdíthatatlanná teszi az ízlést, az rosszat tesz az opera-színháznak. Hiába is hadakoznánk ellene, az anakronizmusok már régóta az operajátszás elfogadott *formai* eszközei. Már nálunk sem ütköznek meg a nézők azon, ha a régi korokban játszódó történetek kortárs környezetben, mai díszletek között és mai viseletekben jelennek meg. Ez az új konvenció elvesztette provokatív hatását, de nem egyenlő az operajátszás megújításával. Egy külsőségeiben „modern” *Don Giovanni* vagy *Traviata* nem oldja meg a mű (újra)értelmezésének problémáit, az továbbra is annak a függvénye lesz, hogy a zenedrámái elemzés milyen mélységben és összetettségben dolgozza föl a darab bonyolult belső viszonyait, és milyen mértékben képes érvényre juttatni azokat. Függetlenül attól, hogy



Wilfried Hölzl felvétele

a szereplők történeti miliőben vagy a mai világban mozognak, és biedermeier kosztüm, redingot vagy farmer van rajtuk.

A *tartalmi* megújítás ennél sokkal több – új összefüggések fölfedezését feltételezi.

Nemrég a nálunk járt karmester, René Jacobs arról beszélt egy interjúban, hogy a *Don Giovanni*t Mozart a bemutató idején huszonegy éves Luigi Bassinak írta, aki „nem más, mint Cherubino öt évvel a *Figaro házassága* után. Túl a mutáláson, de korántsem felnőtt még.” Jacobs szerint Giovanni-t csak később demonizálták, kitalálták, hogy Donna Anna szerelmes belé, és készpénznek vették az ezerhárom elcsábított spanyol nőt meg a többi, ami költői túlzás. „Ha tüzetesen elolvassuk a librettót, a mű teljesen más arcát mutatja, mint amit megszoktunk. Sokkal maibb.

Damiano Michieletto Idomeñoja (Theater an der Wien)



Az elején, a sok kicsapongáshoz jön egy újabb tabuzság. Az ifjú lovag megöl valakit. Eddig gyilkosságot nem követett el. És innentől kezdve egyre erőszakosabbá, brutálisabbá válik. Ilyen mindig is volt, ma is van. Vannak fiatalok, akik játszanak a halállal és az erőszakkal. Szerintem erről szól a darab. Csak a rendezőknek el kellene takarítaniuk róla mindazt, amit a XIX. század rárakott.”

Jacobs tartalmi koncepciójára föl lehet építeni egy *Don Giovanni*-előadást. Már csak egy huszonegy éves vagy annyinak látszó címszereplő kell hozzá, különben a koncepció nem működik.

Claus Guth Giovannija – a Salzburgi Ünnepi Játékokon rendezett előadásban – nem a Cherubino-korból épphogy kinőtt kicsapongó ifjú, hanem agyonhajszolt, kiégett, heroinfüggő macsó. Az ő végórái is azzal kezdődnek, hogy megöl egy embert, de maga is megsebesül, és sebzett vadként beveszi magát az erdőbe. Ez nem a felelőtlen élethabzsolás drámája, hanem a végpusztulásé.



Jörg Michel felvétele

benne, és főleg juttassa érvényre. (Harnoncourt például arra építi az övét, hogy Giovanni – aki a Kormányzó családi barátja, együtt nőtt föl Annával, gyerekkoruk óta ismerik egymást – valójában nem egyéniség, csak a kapcsolataiban létezik, feloldódik bennük, ezért sincs önálló áriája, amely úgy jellemezné őt, mint a többiekét a saját áriáik.)

A rendkívül eredeti, különleges tehetségű orosz Dmitrij Csernyakov egy maffiacsalád egymással rokonsági vagy üzleti kapcsolatban levő tagjaiként mutatja be a *Don Giovanni* szereplőit. A cselekmény mindvégig az elegáns villa szalonjában zajló családi összejövetelen játszódik, és a brutális pszichikai, érzelmi, érzéki kiszolgáltatottság viszonyait tárja föl közöttük, a színházból vagy filmről ismert drámák mintájára, amelyek konvencionális érintkezésekkel indulnak, és nagy lelepleződésekkel zárulnak.

Itt már fölmerül, hogy a rendező új cselekményt ír az eredeti helyett. Ez még nyilvánvalóbb *A trubadúr* esetében, ahol egy lakásban vagy szállodai szobában vagyunk. Csernyakovnál a központi szereplő Luna gróf lesz, aki ügyvédi iratokból és személyes szembeállításokból próbálja kideríteni, mi történt az eltűnt testvérével, és az érdekeltek részvételével zajló rekonstrukció a végkifejletben az ismert tragikus eseményekhez vezet. Nemcsak a helyszínek szűkülnek le egy mai enteriőrre, a szereplők száma is csökken, a mellékszereplők szólamait az öt főszereplő valamelyike éneklé – Inesét, Leonora barátnőjét például Azucena –, a kórusok pedig *off stage* szólnak. De minden előírt hang elhangzik. (Sőt a szokásosnál több, mert Leonora szinte sohasem énekelt második áriája is.)

A klasszikus operák cselekményének más korba helyezése mint konvenció, illetve az ezáltal keletkezett

BALRA: Moshe Leiser és Patrice Courier Normája (Salzburg)
LENT: Kovalik Balázs Fidéliója (Magyar Állami Operaház)

Achim Freyer Rennesben commedia dell'artének állította színpadra a *Don Giovanni*t, melyben a karakterek a szigorúan formalizált fix típusok (*tipi fissi*) keretein belül, egyéni vonásaikat lélektani eszközök helyett lehatárolt gesztus- és mimikarendszerben megjelenítve léteztek.

Melyik az *érvényes* változat? Mindegyik. És még egy sereg ezektől eltérő. Minden rendező – és karmester! – kialakíthatja a saját autentikus véleményét, és hivatkozhat arra, hogy az övé az egyedül eredeti Mozart. Ha tudjuk is, hogy nem így van, az újraalkotás feltétele, hogy az alkotó higgyn



Schiller Kata felvétele

diszkrépancia optimális esetben – ha tehetséges karmester és rendező gondolkodik, illetve dolgozik együtt – a hozzánk közelebb álló viselkedésformák és gesztusrendszerek által megkönnyíti a rejtett tartalmak felszínre hozását. Csernyakov rendezései nem a formai megoldások – modern környezet, „új cselekmény” – miatt izgalmasak, hanem mert velőtrázó nyíltsággal és őszinteséggel, a pszichofizikai expresszivitás teljes skáláján ábrázolják a kapcsolatokat. Az érzelmi-indulati, olykor testi-lelki kivetkőzést olyan, a klasszikus vagy romantikus művek zenei fölfokozottságával adekvát módon jelenítik meg, amely a hagyományos statikus operajátszás és a még erre is rálicitáló komikus ágálás gyakorlatában elképzelhetetlen.

Egy erőteljes tendencia – Pál Tamás erre vonatkozó helytelenítését éppenséggel követendő példának, *etalonnak* állítva – a hangzás és a látvány diszkrépanciájában látja a legjobb operajátszási lehetőséget. René Jacobs az általa a bécsi Theater an der Wienben historikus hangszereken játszott *Idomeneót* említve kiemeli a Damiano Michieletto rendezte kortárs szemléletű (mai társadalmi-politikai katasztrófát idéző) előadás érényeit, többek között azt a koncepciót, mely szerint „Ilia terhes, Idamante gyermekét hordja a szíve alatt. A mű végén megszólaló és a szerelem győzelméről éneklő égi hang a magzat hangja.” (Ez képi-leg is megjelenik.) Hasonlóan járt el a 2013-as salzburgi *Norma* két rendezője, Moshe Leiser és Patrice Courier, amikor a szintén historikus instrumentumokon zenélő barokk zenekar és az előadásmódra ráakódott romantikus drámai tónusoktól megszabadított – az ősbemutató klasszikus *bel cantójához* visszakanyarodó – éneklés *színházi megfelelőjeként* a római-gall időkben játszódó cselekményt áthelyezte a második világháborús ellenállási mozgalomba, logisztikailag egy elhagyott iskolaépületbe. Az eredmény mindkét esetben frenetikus: elvont mitologizálás-historizálás helyett kézzel (és hozzánk) fogható, hétköznapi dráma.

Egyébként Pál Tamás maga is ezt az utat járta – a múlt és a jelen termékeny szembeállítását –, amikor *Anyegin*-rendezésében kettős síkban szcenírozta a darabot, az alapcselekményt egy orosz revütársulat párizsi vendégjátékaént, a falusi idillt és a kórusokat pedig kvázi betétszámokként, a fellépés részeként jelenítve meg. A kettősség a nyelvi közegben is megnyilvánult, a köznapi dráma magyarul, a *színház a színházban* oroszul szólt. Ez az *új szüzsé* sem mondott ellent az eredetinek, éppen hogy kiemelte illúzió és valóság – a festett, megjátszott világ és a józan hétköznapi – ellentétét.

A művek belső viszonyait konvenciómentesen átvilágító rendezői operaszínház a mitologizáló – a mai gyakorlatban ritkább – értelmezések előtt éppúgy nyitott, mint a divatosabb realista szcenírozások halmozásában. Kovalik Balázs fürdőházban játszódó, megváltás helyett terrorba torkolló *Elektrája*, még inkább az



Robert Carsen Falstaffja (Metropolitan Opera)

önfeláldozást és a megváltást az emberiség történelmének keresztútjain szimbolikus találkozásokként koncipiáló *Fideliója* egyaránt a kortárs gondolati és művészi apparátussal újraértelmezett Regietheater mintapéldája.

A Regietheaterrel kapcsolatos közkeletű tévedések közé tartozik, hogy még a szakmai recepcióban is többnyire a külső formai eszközök – cselekményáthelyezés, anakronizmusok, scenika, világítás, ötletek és effektek – használatával azonosítják. A *rendezői színház, éppúgy, mint a drámai teátrumban, elsősorban értelmezési és interpretációs kérdés, amelynek a színész – az operában az énekes-színész – a letéteményese*. Valamirevaló opera-előadásokban – az itt említettekben is – a szerepfelfogások és produkciós összehangolásuk eredetisége, illetve minősége a reveláció alapja. A mai operajátszás világviszonylatban is ritkán nyújtja az ennek megfelelő optimumot. Még mindig túlsúlyban vannak a konvencionális interpretációk, gyakran a látszólag korszerű, „modernista” felfogásokban és a nagy repertoároperák üzemszerű gyakorlatában is. A sztárparádék egy része avított konvenció, bőrdös énekesek évtizedes cserejátéka elaggott produkciókban. Az üzemszerű repertoár néha felfrissül egy-egy értékes új bemutatóval, amely mindaddig kitart, amíg a beálló cselejtékosok szét nem korhasztják. Kisebb, blokkszerűen játszódó színházakban több a markáns eredmény.

A közös karmesteri–rendezői betanítás, noha tudjuk, hogy gyakran a kiváltságos helyeken is csak illúzió, csodákra képes. Ugyanaz az énekes másképp működik, ha szerencsés vagy szerencsétlen csillagzat alatt jött létre a produkció. Ez magyarázza, hogy Mariusz Kwiecien formátumos, izgalmas *Anyegin* Csernyakov rendezésében a Bolsojban, és jellegtelen-jelentéktelen Deborah Warner munkájában a Metropolitanben.

Mivel minden megjelenítő művészet alapja a személyesség, a szereposztás eleve meghatározó, és mivel az operaéneklést értelemszerűen a *vokalitás* határozza meg, elkerülhetetlenek a kompromisszumok. Shakespeare-előadásban ma már senkinek sem jut



FENT: David McVicar Saloméja (London)
BALRA: Stefan Herheim Saloméja (Salzburg)

eszébe ötvenes Desdemonát föléptetni (egykor nem így volt!), Verdi *Otello*jában viszont jelenleg sem ritka. „Miért ne énekelhetné el, ha egyszer el tudja énekelni?!” René Jacobs *Don Giovanni*-konceptiója csak akkor valósítható meg, ha van egy húszas éveinek elején járó énekesünk. Van? Azon a vokális-technikai szinten, amely a szerephez kell egy minőségi operában, biztosan nincs. A XVIII–XIX. században fiatalabb korban debütáltak az énekesek. Caterina Cavalieri a *Szöktetés* premierjének idején huszonhét éves. A *Norma* ősbemutatójának címszereplője, Giuditta Pasta harmincnégy, Maria Malibran pedig, amikor a szerepet híressé tette – ő Cecilia Bartoli példaképe –, huszonhét. (Persze nem tudjuk, *hogyan* énekeltek, de aligha rosszul.) Mozartot ma *újra* viszonylag fiatal énekesek alakítják a nagy operaházakban, de tud valaki huszonéves világhírű Normákról? (A Metropolitanben nemrég nagy sikerrel debütált Angela Meade harminchat évesen kapta meg a szerepet, ez ideális életkor Normához mint kétgyermekes anyához.)

Nyilvánvaló, hogy harmincas-negyvenes Don Giovannikkal nem a Jacobs-konceptió valósítható meg, hanem egy másik. Melis csaknem hatvanéves volt, amikor Ljubimovnál énekelte, és *abban az előadásban* nem számított a kora. A Mozart-operákat ma már szinte kötelező az életkornak és a fizikai alkatnak megfelelő *illúziókeltően* kiosztani – szerencsére sokan már fiatalon is elérték az ehhez szükséges hangkaraktert és érettséget –, de Verdinél már nehezebb az „egyeztetés”. És hol található egy Saloména vagy Izoldána termelt, megjelenésben és vokalitásban egyaránt optimális fiatal énekesnő?! Történetileg is ritka. Az áttekinthető múltból Catherine Malfitano és Agnes Baltsa Saloméja közelített az optimumhoz. A mai extrém Regietherben Nadja Michael triumfált David McVicarnek a Pasolini-féle *Salò*-filmre hajazó horror-konceptiójában. Herheimnél Emily Magee és Elizabeth Blancke-Biggs intenzitása és expresszivitása ha nem is fedte, de hatásában fölfokozta a karaktert.

Nincs elvont rendezői koncepció, a szereposztás a koncepció alapja – az előadás az énekesre épül. Diana Damrau sem életkorát, sem alkatát tekintve nem nevezhető ideális Violetának, de Csernyakov *Traviata*-ren-

dezésében kivételes érzékenységet tanúsít a kétszer földbe taposott s onnan jelentős lelki erővel *egyszer* föltápáskodó okos, intelligens, sorsát átlátó és vállaló áldozati hősnőként. A rendező nem a luxusprostituáltat erőltette vele, de ez nem jelenti azt, hogy a darab nem képzelhető el máshol, máshogy, akár egy swinger-klubban is. *Bárhol*, ám legkevésbé Marie Duplessis *múzeumi* szalonjában, mert éppen a XIX. század társadalmilag egyszerre csodált és megvetett kurtizánjával nem tudunk mai szemmel mit kezdeni. Az tökéletesen halott marad. Egy ilyen *Traviata* pedig halott opera. (Ahogy a Decker-féle csodált-szidott salzburgi rendezés is meghalt Anna Netrebko és Rolando Villazón nélkül. Az is rájuk volt kitalálva.)

Ahogy az már megfogalmazódott ebben a disputában, a kritika csak az *eltérésekről* beszél, nem a lestrapált átlagról, a slampos repertoárról vagy a kötelező kultúrkinccsfogyasztás napi rutinjáról. Merthogy ez a dolga. Nem állítom, hogy itthon makulátlanul teszi, erről Fodor Géza nevezetes, Petrovics Emilnek írt posztumusz levelei is tanúskodnak. Van bennük néhány erős megfogalmazás, amelyek a zurnaliszta slendriánság és a narcista elefántcsonttorony által kijelölt hazai operakritikára vonatkoznak, és a levelek közreadói közlés helyett jobbnak látták tapintatosan kipontozni.

De ez már egy másik történet.

Antal Klaudia

„Do we want to be a hero or a coward?”*

VENDÉGVÁRÓ FESZTIVÁL 2014

S egítünk vagy továbbállunk? Talpra állunk vagy elnyújtózunk? Küzdünk vagy feladjuk? Manipulálunk vagy engedelmesskedünk? Kérdezzünk vagy parancsolunk? Az élet csupa vagyból áll, és csak rajtunk múlik: hősök leszünk, vagy gyávák.

A Bethlen Téri Színházban idén – január 23–26. között – második alkalommal rendezték meg a Vendégváró Fesztivált, melynek célja a határon túli magyar művészek által létrehozott produkciók és értékek közvetítése a hazai közönségnek. Idén a sepsiszentgyörgyi M Stúdió kapott meghívást és lehetőséget a budapesti bemutatkozásra. A formáció a Háromszék Táncegyüttes mozgásszínházi műhelyeként jött létre 2005-ben, a Kolozsvári Egyetem akkor végzett színészei és táncosai alapították. Uray Péter művészeti vezetésével nem mindennapi feladatra vállalkoztak: az Erdélyben akkor még ismeretlen műfaj, a mozgásszínház meghonosítását tűzték ki célul.¹

Ahhoz, hogy megértsük, mekkora feladatot vállalt magára a társulat, ismerni kell az erdélyi magyar táncművészet útját a néptánctól a kortárs táncszínházig: az 1990-es években, a vasfüggöny lehullása után jöttek létre hivatásos néptáncegyüttesek, melyek száma a 2000-es évekre elérte az ötöt. Ezek közül a Hargitai Nemzeti Székely Népi Együttes képviseli a „legnépibb” vonalat a hagyományokat bemutató előadásaisal, az Udvarhely Néptáncműhely lassan elmozdult a néptánc vonalától a kortárs táncszínházig, míg a Háromszék Táncegyüttes (eredeti nevén: Háromszék Állami Népi Együttes) számít a legsokoldalúbbnak azáltal, hogy a hagyományos néptánc-előadástól (például *Erdélyország az én hazám* című műsor) a táncszínházi produkcióig (például Román Sándor: *Váróterem*) a színházi produkcióig (például Bocsárdi László: *Vérnász*) mindenféle kezdeményezésnek helyt ad.² Ennek tudatában nem meglepő, hogy a Háromszék Táncegyüttes berkeiben jöhetett létre az M Stúdió is, és kezdetnek neki egyedülálló vállalkozásának, mely az új formák keresését, a tánc és a mozgásszínház lehetőségeinek kutatását foglalta magába.

A Vendégváró Fesztiválon négy előadást tekinthetett meg a budapesti közönség az M Stúdiótól: elsőként a montreuili Théâtre du Mouvement társigazgatójának, a színházpedagógiai tevékenységéről is híres Yves

Marcnak *Esetlenségünk krónikája* című koreográfiáját, majd Veres Nagy Attila színész rendezői bemutatkozását, a *Kecsevecsét*, harmadikként a tánc nyelvét autodidakta módon elsajátító Fehér Ferenc *Kampfját* és végül Uray Péter *A behajtó* című előadását tűzte műsorára a Bethlen Téri Színház.

Mind a négy mozgásszínházi produkció a figurák belső állapotának és a köztük fennálló viszonyoknak a változását veszi górcső alá. Ezen állapotok és viszonyok kutatása során olyan témák merülnek fel, mint az ember elgépiesedése és elidegenülése társaitól, a kommunikációképtelenség és nem utolsósorban a küzdelem, mely az alkotók szerint alapjaiban meghatározza az életünket. Az egyénnek a társaival és önmagával vívott folyamatos küzdelme kerül a négy este középpontjába.

Az *Esetlenségünk krónikája* a tömeg és az egyén ellentétét hangsúlyozva teszi fel a kérdést, hogy a többiekkel szembeszállva megőrizzük-e individualitásunkat, vagy egyéniségünket feladva beolvadunk a közösségbe, és teret engedünk a mindent elsöprő csoportmechanizmusnak. Yves Marc koreográfiájából két képet emelnék ki, melyek érzékletesen tárgyalják a feltett kérdést. Az egyik jelenetben a táncosok halálraítéltekként menetelnek elkerülhetetlennek látszó végzetük felé. Arcukra félelem és rettegés ül ki, mozgásuk robotszerűen precíz és fegyelmezett. A menetelők rendjét azonban megbontja a felszínre törő életösztön, és ennek következtében a „gépek” fellázadnak: menekül, ki merre lát. Tetemként hullnak a földre a testek, csupán egy szerelmespár – Ádám és Éva? – éli túl a zűrzavart, akiknek a széttagolt testek felett kell egy új világot teremteniük.

A másik jelenet a csoportmechanizmust egy mindenki számára ismerős utcai epizódon keresztül mutatja be: egy férfi hirtelen rosszul lesz, és a földre zuhan, a sétálók többsége azonban pillantást sem vetve bajba

¹ Lásd URAY Péter: *Mozgás, mozgásszínház – a képzésben, valamint az erdélyi és színházi táncéletben*. In Kőnczei Csongor (szerk.): *Az erdélyi magyar táncművészet és táncudomány az ezredfordulón*. Kolozsvár, Kriterion, 2010, 49–50.

² DEÁK Gyula: *A néptáncról a táncszínházig*. In Kőnczei Csongor (szerk.): i. m. 31–32.

* A kérdést Yves Marc tette fel rendezésére reflektálva a január 23-i *Esetlenségünk krónikája* című előadás után tartott közönségtalálkozón.

jutott társukra, továbbhalad. A tömegből viszont kilép egy nő, és a férfi segítségre siet, de hamar kiderül, hogy egyedül tehetetlen. Hiába fordul társaihoz segítségért, azok elhajtják, hogy „Jézus majd megsegít”, „Nem értem, mit mond”, „Már megint miért pont én?”. A nő rosszul lesz, mert nem bírja feldolgozni az elutasítást és a társain tapasztalt közönyt. Ezt már azonban a tömeg sem nézheti tétlenül, és a nő teste felett beindul az egymásra mutogatás, egymás hibáztatása, mely végül verekedésbe torkollik.

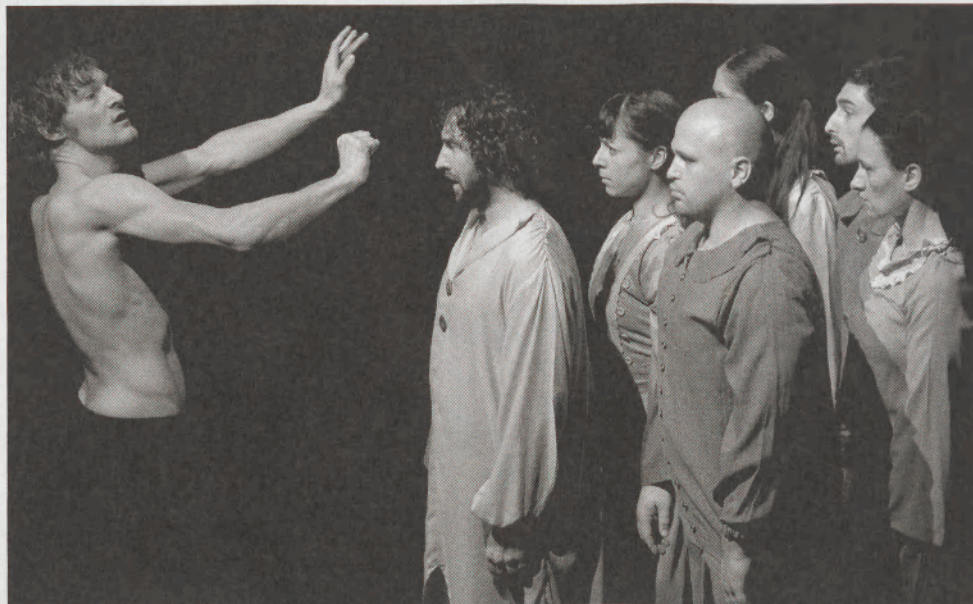
A tömeg és az egyén ellentétének másik aspektusára is – mikor az egyén diktátorként a tömeg fölé emelkedik – látunk példát Yves Marc koreográfiájában, de Fehér Ferenc *Kampf* című rendezése érzékletesebben foglalkozik a kérdéssel. Mindkét előadásban a tömeg béketűrő nyájként, gondolkodás nélküli marionettbábuként követi az önjelölt vezér parancsait. Az utasításoknak eleget téve ugrálnak, cigánykereket vetnek, gyermekien gügyögnek és totyognak, ami azt is szimbolizálja, hogyan infantilizálja a mindenkori hatalom a társadalom felnőtt tagjait. Fehér Ferenc előadásának címéből a „mein” szócska éppen azért hiányzik, mert a vezér alakja itt elsősorban nem Hitlert – bár a diáklányokat játszó táncosok a ruha- és hajviseletükkel a hitlerjugendi időszakot idézik meg –, hanem a mindenkori manipulátort és hatalmi működését hivatott ábrázolni. Érdekes különbséget rejt a két előadás vezéralakja. Szekrényes László (*Esetlenségünk krónikája*) nagyra nőtt óvodásként, kicsattanó örömmel játssza a diktátort, míg Orbán Levente (*Kampf*) hol ősgonoszként, hol szörnyszülött diktátorként, hol pedig órült karmesterként kelt félelmet az akarattuktól és vágyaiktól megfosztott (zene)kar tagjaiban – és a nézőkben. Orbán egész testével, megfeszített izmaival, gépiesen zakatoló mozdulataival és eltorzított arcával gonoszságot, gyűlöletet és félelmet áraszt, míg Szekrényes arcán és izgatott mozdulatain az erejétől meglepett gyermek öröme érezhető.

E két táncos feszül egymásnak Veres Nagy Attila *Kecsevecse* című rendezésében, melyben a küzdelem az egyén és a társa, illetve önmaga között dúl. Az előadás azt a kérdést járja körül, hogy meddig áll fenn két ember között az egyenlőség boldog állapota, és mikor veszi át a hatalmat az egyik, és kezdi el dróton rángatni a partnerét. Szekrényes Lászlót először magányosan látjuk, majd születik egy társa, akivel együtt játszhat, ám hamar úrrá lesz rajta a féltékenységgel átítatott hatalomvágy, és társát játékszerként kezdi el kezelni. Társa elvesztése után a nézők között igyekszik magának újabb partnert keresni: megszólítja a közönséget, de párbeszéd helyett csupán parancsokat osztogat (például „add vissza a virágot”). Az emberek közti kommunikáció nehézségeit vizsgálja az előadás, és azt, hogyan kerülhet szembe az ember akár saját magával is. Szekrényes nem ismeri önmagát, saját magával vívott harca vetül ki a társával folytatott küzdelmére is. Elveszti identitását, nincsen

tisztában azzal, hogy kicsoda; arcát mint egy maszkot próbálja lemosni magáról. Az *Esetlenségünk krónikájában* is éppen ő jeleníti meg a test lázadását: végtagjai önálló tudatra ébrednek, kezei a fejét a földbe verik, lábai összerogynak – hiába a küzdelem, szelleme nem tudja felvenni a harcot a testével, és lényé önpusztításba kezd.

Végül Uray Péter *A behajtó* című rendezése is egy csoport felbomlását és az embernek a vágyaival folytatott küzdelmet jeleníti meg. A mindenkori behajtó képes két fő szoros kapcsolatát is felrobbantani és egymás ellen fordítani. A harc átvitven egy sakktablán jelenik meg, a behajtó azon gyakorolja a lépéseket, melyeket utána az életben is kipróbál – sikerrel. A harc eredménye egy kapcsolat porig rombolása, két élet tönk szélére juttatása.

Ezt az állandó küzdelmet és harcot az M Stúdió előadásai üres térben és minimális kellék- és jelmezhasználattal jelenítik meg. Az *Esetlenségünk krónikájában* a díszletet csupán egy hatalmas ajtó alkotja, melynek dramaturgiai, jelenetválasztó funkciója van: ezen az ajtón át érkeznek, majd távoznak a különböző történetek hősei. Az ajtó és a szereplők mérete közötti különbség a történetek groteszk oldalát erősíti fel, melyek még hangsúlyosabbak, mikor a táncosok törpéket és külön-



Kampf

böző mesélényeket játszanak. A csoportos jelenetekben a szereplők a hosszú, szürke ballonkabátoknak köszönhetően nyomozó-külsőt öltenek, ám a harcok során hamar kiderül, hogy ez csupán álca, a kabátok alatt nem található semmilyen fegyver, és teljesen védtelenek.

A *Kecsevecse* című előadás terének a különlegességét az adja, hogy elmosódik a határ a színpad és a nézőtér között, köszönhetően a nézőtérben is elhelyezett, drótból készült díszletelemeknek. A tér másik érdekessége, hogy a nézők (álló)helyét székek helyett fehér lábnyomok jelzik – ám ahogy az előadásban, a valóságban is zátonyra fut a kommunikáció: a közönség a rendezői akaratnak ellentmondva ülve helyet foglal. A világosító-pulton kívül a színpadon csupán egy hatalmas, vízzel

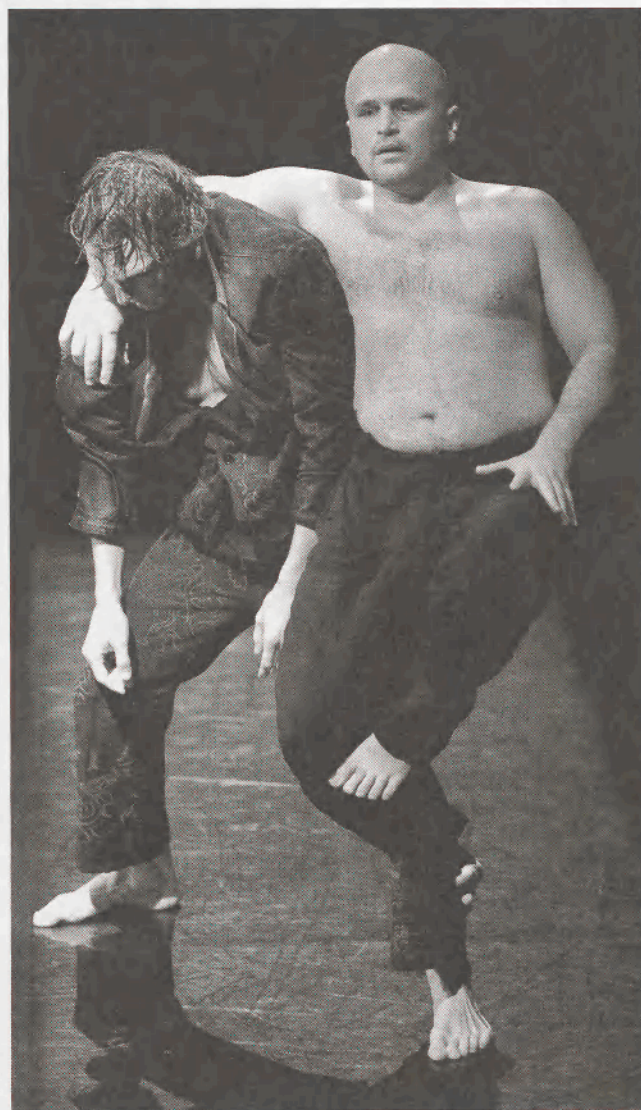
teli hordó áll, mely a szereplők számára menedékként, kósziklaként és forrásként is szolgál: ebből mászik elő és születik meg Orbán Levente alakja, majd ezen dúl a harc a két táncos között, végül Szekrényes László a hordóból vizet merítve próbálja lemosni magáról az arcát, maszkját.

Fehér Ferenc *Kampf* című rendezésében teljesen mellőzi a díszletet: az előadás terét csupán egy piros erővonal határolja, amely világosan meghatározza, hogy ami azon kívül esik, már nem tartozik a darabhoz, így a szereplők nyugodtan öltözhetnek-vetkőzhetnek, várakozhatnak a következő jelenetükre. Azonban amint belépnek a piros csíkkal jelölt térbe, beszállnak a ringbe, és elindul közöttük a harc. A ring hol iskolai harctérre (osztályterembe), hol zenekari árokba, hol pedig a szuperhősök – Superman és Neo (*Mátrix*) – fiktív világába repít el minket. Ahogy a teret, úgy a jelmezeket is az egyszerűség és a praktikusság elve hatja át: a tömeg által viselt egyszerű vászonruhák egyszerre nyújtanak szabadságot a táncosok számára – hiszen könnyed viseletük lehetővé teszik a szabad mozgást –, és kötik gúzsba a szereplőket, a kényszerzubbony képét felidézve. Az előadás kiemelkedő jelmeztervezői fogása egy óriásruha, melybe ha egyszerre több szereplő is belebújik, tökéletes képet tud adni az emberek közti összefogás nehézségéről és lehetetlenségéről, a kommunikációképtelenségről, illetve az eltérő vágyak összetűzéséről. Emellett azt is kifejezi, hogy a ruhánk alatt valójában mennyi különálló személyiség lakozik. A kérdés az, hogy vajon melyik lény győzedelmeskedik, és tör fel a felszínre: hősök leszünk vagy gyávák, jók vagy rosszak, manipulátorok vagy engedelmes birkák.

A *behajtó* című előadás használja a legtöbb kelléket, aminek talán az is lehet az oka, hogy ez a leginkább történetcentrikus előadás. Egy bérház alaprajza van felfestve a padlóra, hasonlóan Lars von Trier *Dogville* című filmjéhez. Két lakást látunk: az egyikben az emberi élet felhalmozott szemetei sorakoznak (törött csetreszek, szakadt ruhák, megviselt könyvek), míg a másikban rend és fegyelem uralkodik (vasalt öltöny, tiszta szőnyeg, porcelán kávéscsésze). A *behajtó*n élére vasalt öltöny és keménykalap, az áldozatokon pedig szakadt, szennyes, az élet által megtépázott ruhák lengnek.

A mozgásszínházi produkciókban alkalmazott üres tér erős színész-táncos jelenlétet követel meg, mely az M Stúdió előadásai közül *A behajtó* és a *Kecsevecse* című produkcióból hiányzik, ám a másik két rendezésben remekel a társulat. Az *Esetlenségünk krónikájában* Claudia Ardelean nyújt kiemelkedő alakítást, melyet a tudatosság és az esetlenség, az irónia és szarkazmus kettőssége hat át. Akkor is sikerül a figyelem középpontjába kerülnie, mikor nem csinál „semmit”, csak a földön hever. Ugyanilyen hatást ér el a *Kampf*ban Orbán Levente, akinek sikerül a nézőkre is átsugározni karakterének feszült idegállapotát.

Az előadók játékára mind a négy előadásban jellemző a humor, a helyzet- és jellemkomikum használata (például az ajtó mögött felpréslődő figura, a körmenetből leszakadó sámánasszony, a portrérajzoló vásári komédiás, a gilisztát játszó színész). Ám a humor minden esetben merő gúnnyal, keserőséggel és iróniával párosul, így a mosoly a nézők arcára fagy – éppen ezért érthetetlen, hogy a közönségtalálkozón miért is hiányolták



Dusa Gábor felvételei

Kecsevecse

annyira a nevetést az alkotók. A produkciók mozgásvilága a kontakt tánc technikai elemeiből merítke-

zik, melyek kitűnőek a szereplők közötti viszonyok ábrázolására és a bekövetkező változások kifejezésére. Emellett a gravitáció kínálta lehetőségeket kiaknázza földközeli mozdulatsorok, esések, zuhanások, csúszások, bukfenek és cigánykerekek alkotják a táncosok mozdulatsorait. Visszatérő technikai elem még a fújás-szívás, mely által a táncosok életet lehelnek egy teljesen elhagyott és kiszolgáltatott testbe. Nem utolsósorban pedig a kortárs pantomimművészetből kölcsönöznek a koreográfus-rendezők, ami nem meglepő, hiszen Yves Marcnak a színházról és a kortárs pantomimról vallott koncepciója a mozdulatok és a gesztusok teatralitásán alapszik. Uray Péter pedig pantomimművészeti diplomával rendelkezik, éppen ezért mozgásszínházi rendezéseiben, az M Stúdió társulatának munkájában ugyancsak meghatározó szereppel bír e művészeti ág.

A Vendégváró Fesztiválon látott előadások alapján az M Stúdió formanyelve és mozgásszínházi útkeresése már nem számít olyan invenciózusnak és újszerűnek, de érvényes kérdésfelvetéseivel, gondolati háttérrel és táncosi kvalitásával mindenképpen figyelemre méltó formáció az erdélyi magyar táncművészetben.

Hatházi András

A harmadik út

Ha a színészről szeretnék írni, akkor mindenképp előttem tisztáznom kell azt, hogy milyen értelemben használom a „színész” kifejezést.

Mert evidens, hogy ehhez egyrészt (színészi alképésítéséből adódóan) mint gyakorló szakember közelíték, másrészt pedig annak az embernek a gondolatmenetét követem, aki egyre inkább felismeri azt, hogy önmagunkról mint egységről (vagy: személységről, énről – ha úgy tetszik) jelen ismereteink alapján semmi bizonyosat nem állíthatunk. Mert semmit sem tudunk. Mindaz, amit ez utóbbiról kijelentünk, saját magunkról – ugyanolyan önámítás, hazugság, mint amekkora tévedés a színpadi alak kategorizálása (Júlia szép, Tartuffe álszent stb.).

Számomra a színész nem az a valaki, aki alkalomról alkalomra (szakmája tárgyi eszközeinek, mint például a smink, a jelmez, a kellékek, a díszlet és/vagy más külső objektív elem hathatós felhasználásával) egy másik emberré vedlik át, hanem olyasvalaki, akinek szakmai szabadsága és tehetsége megadja azt a lehetőséget, hogy önmagáról mint emberről felfedezzen, megértsen vagy akár csak megsejtsen valamit.

Csak hogy a színész esetében a szakmai szabadság soha nem kerülheti meg a közhiedelem által „átváltozásnak” vagy „átlényegülésnek” nevezett folyamatot. És itt van az első gubanc. Mert még mi, színészek is azt hisszük, hogy ez egy megvalósítható metamorfózis, amely a mi munkánknak a legvégső célja. Holott ez csupán csak egy virtuális eszköz és következmény. Mert létrejöhet egyáltalán bármiféle metamorfózis?

Az egyik színészi megközelítés (a felmutató, a komédiázó, a virtuóz játék) során a színész látszólag úgy tesz, mintha valaki más lenne, de egyetlen pillanatig sem akarja elhittetni azt, hogy ő valójában azonos lenne azzal, akit megjelenít. Sőt: ő maga is közelebb áll a karaktert szemlélő nézőponthoz (közönségéhez és partnereihez), mint magához a színpadi alakhoz. Mert úgy „játssza el” a szerepét, hogy eközben nyíltan bemutatja a saját véleményét róla. Tudja, hogy az illető szereplő jó vagy gonosz, okos avagy buta, és a külső szemponttal együtt mond ítéletet a karakter fölött. Egész színpadi jelenléte alatt olyan, mintha egy hatalmas transzparenst lobogtatna a feje fölött, amelyen öles betűkkel írja: „Ez nem én vagyok!” Viselkedése kiszámított és kiszámítható, nincsenek titkai, és ha le is nyugózik bennünket, azt csakis káprázatos virtuozitásával teszi. A színészek jelentős hányada ezzel a módszerrel él. Itt, mivel hogy egy deklarált szerepfelvételről van szó, evidens, hogy nem beszélhetünk metamorfózisról. A „megidézett” valaki nem létezik, még maga a színész is tárgyként beszél róla, legjobb esetben egyes szám harmadik személyben.

A másik színészi megközelítés (az átélő, a varázsló, a mélységes létezés) során a színész nemcsak úgy tesz, mintha ő valaki más lenne, hanem azzá a megjelenített lényé is akar válni. Megpróbál átlényegülni. Minden eszközt megragad, hogy önmagával és környezetével elhitesse, nem ő van jelen, hanem valaki egészen más! Célja, hogy minden pillanatban ő legyen a szerep maga. Nem tud semmit a szereplőről, nincs véleménye róla, mert nézőpontja teljesen az adott szereplőé, aki – mint minden eleven és némi tudattal rendelkező ember – önmagáról szinte semmit sem tud mondani. Mert minden „attól függ”. Viselkedését nem lehet megjósolni, titka van, és mi azt csodáljuk, hogy miként lehetséges az, hogy valaki ilyen intenzitással élje egy egészen másvalakinek az életét. Ezt a módszert – noha rengeteg színész próbálja ki – igencsak kevesen tudják sikeresen alkalmazni. De még ebben az esetben sem lehet teljes értékű metamorfózisról beszélni. Még akkor sem, amikor legendákat regélnek egy-egy színész radikális életformaváltásáról annak érdekében, hogy az illető művész közelebb kerülhessen a keresett alakhoz. Mert hiába hízik felismerhetetlenre, sminkeli magát valaki egészen mássá, vagy szuggerálja magának szünet nélkül, hogy: „Én a Herceg vagyok! Én a Herceg vagyok!”, ha ezalatt mindvégig mindaz, ami a színész fejében van a Herceget megelőző, a Hercegen kívüli önmagáról, „civil” lényéről – kiradírozhatatlan marad. Hiszen ha ott bent tényleg minden kitörölhető lenne, akkor már patológiáról beszélhetnénk, és nem művészetéről. Hatházi András mindig Hatházi András fog maradni (remélem!), még akkor is, ha a szakma elfogadja (mindegy, milyen módszerrel életre keltett) Ványa bácsiját vagy Brack bíróját, vagy fanyalog a Don Juanján, Pompeiusán, és elutasítja Charlie Conlonját, esetleg Willy Lomanját. Hatházi András bármelyik imént említett alak képviselésében jelenjen is meg, mindvégig a Hatházi Andrást figyelő Hatházi András marad.

De ha a színész, az ember tudata, öntudata mindvégig megmarad, akkor miért ne használnánk ezt a remek lehetőséget (a színészetet) magának az öntudatnak a megerősítésére? Miért ne próbálnánk saját lényegünket megkeresni, saját magunkat megismerni? Miért ne kísérelnénk meg egy harmadik utat, amelyben a színész a saját esszenciáját keresi, és nem akar valaki mássá lenni, mert a színházi konvenciók során úgyis eleve másnak látják, mert másnak akarják látni, és az igazi metamorfózis nem egyéb, mint magának az embernek (aki egy időben színész, szereplő és „én”) egy magasabb öntudatra való emelése? Miért ne próbálnánk ki azt, amit előszeretettel hangoztunk: a színház az emberi lét problémáinak megjelenítése?

De vajon ez tényleg egy különálló harmadik út? Vagy ez már nem is színészet, hanem valami egészen más. Kezdem ez utóbbival.

Azt hiszem, minden kellő intenzitással és nem a formalításokból fakadó automatizmussal végzett emberi tevékenység (bármilyen, ami környezetünkkel eleven, szerves kapcsolatban tart bennünket!) egy adott ponton túl akaratlanul is ugyanazokhoz az elemi, létezésünk alapjait firtató kérdésekhez jut el. Felfedezései során a matematikus is, az orvos is, a jogász is, a nyelvész is – mindannyian kifogynak a válaszokból, és ugyanazokkal az ismeretlenekkel találkoznak. „Miért? Miként lehetséges? Hogyan működik?” A színészet sem vonhatja ki magát ez alól a folyamat alól. És azért, hogy túllépi a megszokott határt, nem szünteti meg önmagát. Vagy ha igen, akkor olyan mértékben, amennyiben a matematika is, az orvos- és jogtudomány is, a nyelvészet is megszűnik önmaga lenni. Én azonban azt hiszem, hogy minden, ami idáig eljut, nemhogy megszűnne, de megsokszorozódva lesz önmaga. Ezen a ponton túl minden saját maga és közös emberi esszenciája felé tart. A matematika a matematika lényegéhez közelít, az orvostudomány az orvostudományéhoz, a jog a joghoz, a nyelvészet a nyelvészethez – ergo a színészet is a színészet velejét kezdi megtapasztalni. És teszik mindezt az esszencia felé tartó úton.

Mindezekből az is következik, hogy ez az önmagunk felé fordulás harmadik útnak minősül. Mert – a fentiekből kiindulva – ha bármely (gondolkodáson is alapuló) emberi tevékenység egy adott ponton túl ugyanazokkal a problémákkal találkozik, akkor az adott tevékenységnek minden addigi módszere eme határon túli folyamatban levedli formalizmusát, és átalakul. Ebből pedig az következik, hogy (a színészet esetére vonatkoztatva) a két (eddig ismert) színészi út is egy adott ponton túl ugyanabba a környezetbe jut. Ahol már minden (a színészet, a matematika, az orvostudomány, a jog, a nyelvészet – minden): egy. Az eddigi összes ismerttől eltérő más. A színészet esetében csak azért harmadik, mert a határon innen mindössze csak két út ismert.

Ha nagyon sarkítanék, azt is mondhatnám, hogy a harmadik út a színészet maga. Az azt megelőző (jelen pillanatban színészetnek tekintett) próbálkozások lényegében csak árutak, álszínészetek. De nem teszem, mert mindez még csak sejtés, még csak önmagamon kipróbált lehetőség, és nem akarok a hamis próféták útjára tévedni, akik számára saját látomásaik testesítik meg az abszolút igazságot.

Mindenesetre, ha a színészet harmadik (következő dimenzióbeli) útja nem más, mint önmegismerés, öntudatosodás, út a tulajdon esszenciánk felé, akkor néhány fontos színházi probléma értelemszerűen más megvilágításba kerül, és összerendeződni látszik.

Elsősorban a hatás kérdése.

Nem vitás, hogy a színésznek hatnia kell. A már említett első két megközelítési mód esetében ez a hatás a következőképpen történik. A felmutatáson alapuló színészi alkotás során a színész elsődlegesen az intellektusra hat. Mivelhogy nem történt semmiféle azonosulás, a színházi aktusban részt vevők mindegyike ab ovo „tudja”, hogy ki az illető szereplő, „tudja”,

hogy mit csinál, mik a szándékai, érti és átlátja a színházi eseményeket. És ennek megfelelően éli bele magát az előadásba. Az is lehet, hogy ennek a fajta színháznak a sikere éppen ebben a nem tudatosult nézői aktivitásban rejlik. A néző szinte ugyanolyan helyzetben van, mint az olvasó, akinek képzelete egészíti ki az olvasottakat. A virtuális világ a néző/olvasó fejében áll össze egy lehetséges realitássá. A másik megközelítési mód, az átélésen alapuló színészi alkotás során a színész elsősorban az érzelmekre hat. Ekkor a résztvevők (nézők és előadók) az elemi érzelmi megnyilvánulások következtében csak utólag értik meg a eseményeket. Itt azt is mondhatni, hogy először beleélik magukat, és csak utána döbbennek rá, hogy mi történt. Ebben az esetben a színházi néző a mozi nézőjéhez hasonlatos szerepben van. Olyannyira elvárásolják a látottak, hogy az előadás világa teljességgel beszippantja. De itt elsősorban a színészi jelenlétre fektetem a hangsúlyt, és nem a környezet realitására. Egyébként is a túlságosan reális díszlet vagy jelmez zavaró elemként hat! Ahogyan a színész is mindig tudatában van önmagának, úgy a néző sem törölheti fejből ki azt a gondolatot, hogy ő most színházban van, és előadást lát!

A harmadik út esetében a teljes ember hat a teljes emberre. Ekkor jön létre az, ami a színház elemi követelménye és varázsa: az itt és most. Ami nem a meglévővel eltérő, a színházi konvenció által adott konkrét helyet és időt jelenti, hanem valóban azt, ami. Itt és most. Ami nem a darabban meghatározott tér és idő, nem a szereplő környezete és ideje, hanem mindazoké, akik abban a pillanatban a színházban vannak. De anélkül, hogy erre konkrét, aktualizáló utalás lenne! Ez miként lehetséges?

Érzésem szerint csakis úgy, hogy a színész minden megnyilvánulása (gondolata, tette és szava) még akkor is, ha ezredik alkalommal történik, egyrészt az első élmény frissességével hat a színészre magára, másrészt pedig a színész mindvégig tudatában van annak, hogy ő most este hét óra negyvenkét perckor a színpadon van, és épp a képmutatásról beszél. Tudom, ez nem új kijelentés, főleg az iménti mondat első része! Örökös követelmény a gyermeki magatartás, amelynek során a végtelenségig játszott játék minden pillanata az újdonság és a meglepetés erejével tartja fenn a játékos érdeklődését, mégis úgy gondolom, hogy egyvalamit eddig figyelmen kívül hagyunk. A szabadság kérdését. Vagy ha úgy tetszik: az akarat kérdését. Azt a hamis illúziót, miszerint mi, emberek (elméletileg) bármit is tehetünk, hiszen van „szabad” akaratunk.

Csak az utóbbi időben figyeltem fel arra az automatikus engedelmességre, amellyel cselekszünk a színpadon, mondjuk szövegeinket, megvárjuk, amíg a partner befejezi a mondanivalóját. Pedig ez a mindennapi életben nem így van! Ritkán várjuk ki egymás végszavát, és tárgyaink nem mindig ott vannak, ahová készítettük őket. Ha egyáltalán készítünk is valamit! Én most akár ki is mehetnék, és Önök is felállhatnának – mégsem tesszük. Miért? Mert megvan az a hamis illúzió, hogy nem akarunk ekként cselekedni. És most nem is ez a legnagyobb probléma, hanem az, hogy a másként cselekvés lehetőségét meg-



1.

1. A Hedda Gablerben
(Kézdi Imolával)



2.

2. A Ványa bácsiban
(Bíró Józseffel és Kézdi Imolával)

3. A Gem sessionben (Bogdán Zsolttal)

4. A Don Juanban

szüntetjük, és mégis úgy teszünk, mintha jelen volnánk. Minden esetben egy kipróbált és rögzített forgatókönyvet ismételünk: nem vágunk egymás szavába, nem megyünk ki váratlanul a színpadról, és pont akkora monológot mondunk el, amekkorát a szerző írt. De a jelenlétben feltétlenül benne van a nem-jelenlét állandó lehetősége is! Tehát nekem (színésznek, szereplőnek vagy „énnek”, ha úgy tetszik) mindvégig meg kell őriznem azt a szabadságot, amelynek révén másként is cselekedhetnék! Még a századik előadásán is. És biztos vagyok benne (tudományos kísérletek igazolták), hogy ekkor a nézőre kifejtett hatás a teljes embert érinti. Mert én teljes emberként vagyok jelen. Muszáj rám figyelni, mert nem lehet tudni, hogy mit fogok tenni a következő pillanatban. Én, aki a jelenlétemnek a legkisebb okát keresem! De ez akár egy egészen más, talán még ennél is hosszabb beszélgetés témája is lehetne. A legkisebb ellenállás kérdése.

Evidens, hogy ebben az esetben nagyon fontos az „előadó” személye. Hiszen itt nincs lehetőség egy ha-



3.

mis realitás megteremtésére, a hibák lepezésére, nincs lehetőség – a hatás növelésének érdekében – a technikai eszközök bevetésére. (Ismétlem, csak a színész esetét vizsgálom, a többi színházi alkotóét – rendező, látványtervező, szövegíró, zeneszerző stb. – nem.) Az is nyilvánvaló, hogy amennyiben a hatás gyakorlatilag nem más, mint egy válasz, akkor a nézőnek is ugyanakkora szerepe van benne, mint a színésznek. A nézőnek (egyébként színészi utaktól függetlenül), amennyiben valóban befogadni akarja a színházi élményt, engednie kell, hogy az események visszhangra leljenek benne. Ha előítéletekkel, merev színházi előképekkel, elvárásokkal érkezik, nem fog megnyílani a színész irányából érkező impulzusok előtt. Az is igaz, hogy kivonni sem fogja tudni magát a hatásuk alól, de az így kapott élmények mindenképp kérészerűek lesznek.

Egyébként érdemes megvizsgálni a néző és a színész viszonyát a harmadik út szempontjából is.

A komédiázó színjátékban a néző mint a lubickolás közege van jelen. Szükség van az azonnali nevetésére, azonnali könnyeire, közbeékelt tapsaira. A néző játszótárs, a néző: „az én közönségem!”, a néző és az előadó egyek. Ugyanoda tartoznak. Ugyanabból a „nézőpontból” vizsgálják a színpadi eseményeket. Néző nélkül nincs színház. Ezzel a nézővel az előadás után találkozni, beszélgetni lehet és kell. A varázsló színészet



esetében vannak ők, és vagyok én. Jó, ha van nevetés, vannak könnyek, van feszült csend, de nem feltétlenül szükséges ezeknek a közege. Nézőpontjaink különbözőek, személyesek – akár egymás elutasításáig is elmehetnek. Ezzel a nézővel nem igazán lehet később találkozni, mert ez a néző végig nem létezett számomra, a szereplő számára. Az egyetlen igazán fontos néző: a partner, a játszótársam, a másik szereplő.

A harmadik út esetében viszont úgy tűnik, hogy nincs egyértelmű határvonal nézők és színészek mint a színpadi események megjelenítői között. Egységük azonban nem a komédiázó színjáték értelmében létezik, hiszen nem ugyanabból a nézőpontból szemléljük az eseményeket. Mert nem a színész mozdul el a néző irányába, hanem a nézőt teszi érdekeltté, és emeli be az események forgatagába. Az imént említett hatás révén. Ezzel a nézővel sem előtte, sem pedig utána nem kell találkozni, mert a találkozás kizárólag az előadás, a nagy nyilvánosságnak szánt művészi aktus idejére szól. Ami alatt a színész és a néző megőrzik – sokszor akár egymásnak is ellentmondó – személyes nézőpontjaikat, de figyelmük önnön esszenciájuk felé irányul. Szinte azt is mondhatni, együttlétük megszünteti a hagyományos értelemben vett színházat.

Mégis két tényező miatt ez az emberi közösség színház marad.

Egyrészt azért, mert a színház fogalma kitágítható minden olyan eseményre, amelynek során valaki a nyilvánosság előtt jelenik meg. (Azt a helyzetet most nem is vizsgálom, amelynek során nyilvánosság lehetek akár én magam is saját magam számára, amennyiben önmagam figyelem! Egyébként pont erről beszélek. Hogy minden színház! Úgy, ahogy a matematikusnak minden matematika, az orvosnak minden biológia, a jogásznak minden törvény, és a nyelvésznek minden nyelv.)

Másrészt pedig a nyilvánosság előtt megjelenő színész személye miatt, aki ebben a helyzetben közeget létezik. Rajta keresztül valaki más szólal meg, ő csak testet, hangot ad neki. De kinek? Valamikor úgy gondoltam, hogy a szerep jelenik meg ezáltal, mint a sámánokon keresztül a túlvilági hatalom. De tévedtem, mert ezt a közeget keresztüli utat csak egyirányúnak feltételeztem. Azt hittem, hogy csak onnan vezet ide. Holott mindkét irányba járható. De innen ki megy oda? Senki más, mint a néző. A színész. Azok, akik tanúi a színházi eseménynek. És hova mennek? Saját esszenciájuk felé igyekeznek. Ezen az úton az önmaguk irányába tartó emberek közlekednek.

A harmadik út mintha értelmet adna az annyit vitatott brechti elidegenítésnek is.

A legegyszerűbb felfogás szerint az elidegenítés az a folyamat, amelynek során a színész elválik szerepétől, és mintegy felmutatja azt. Mindegy, milyen céllal történik mindez, a színész (az elidegenítés idejére) nem azonosul szerepével, hanem kommentálja azt. Én azt hiszem, hogy ez túlságosan is lebutított értelmezés. Brecht egyik közvetlen munkatársával, Matthias Langhoff-fal való együttműködésem során kezdett érlelődni bennem a feltételezés, miszerint az elidegenedés tulajdonképpen a „szerep” sajátja, és nem a színészé. Ezelőtt néhány nappal még úgy gondoltam, hogy valójában a szerep dőben rá arra, hogy színházban van, és tekint rá emberi mivoltára, nem pedig a színész használja őt egy adott mondanivaló megfogalmazására. Most azonban úgy tűnik, hogy az igazság – már ahogy az mindig is lenni szokott – a kettő között van. Az elidegenítés a színház, a gondolkodó ember sajátja. De vegyük az elejétől.

A felmutató színjáték során evidens, hogy a színész csak bemutatja, tehát folyamatosan kommentálja is a szerepet. Ebben az esetben egyértelmű, hogy az elidegenítésnek a végletekig leegyszerűsített felfogása érvényesül. Az azonosuláson alapuló színjáték esetében már bonyolultabb a helyzet,

Az ügynök halálában
(Odolai Balázssal,
Sinkó Ferencsel és
Kató Emőkével)



A Kövekkel a zsebében című
előadásban
(Bíró Józseffel)



mert a folyamatos átélés nem teszi lehetővé a szerepből való kilépést. Itt elsősorban a rendező élhet ezzel a lehetőséggel azáltal, hogy kifejezetten „színházi” pillanatokot teremt a szereplő számára. Például megszólíttatja a szereplővel a nézőt. Andrei Șerban szokott ezzel a lehetőséggel élni, amikor az általa rendezett előadásban egy adott pillanatban a szereplők a nézőkhöz beszélnek. De az elidegenítés ebben az esetben sem a színész számára jelenik meg, hiszen ő továbbra is a szerepében marad. A nézőt ébreszti rá arra, hogy felelőssége van, nem ülhet büntetlenül a nézőtér sötétjének biztonságában. Látják, tudnak róla, véleményt kell formálnia a látottakról, valakinek a pártjára kell állnia. Lehet, hogy az azonosuláson alapuló színjátékban megjelenő vagy éppen hogy hiányzó elidegenítés problematikája miatt (is) szokták Brechtet Sztanyiszlavszkij ellenében emlegetni. Csakhogy azok, akik ezt teszik, nem tudnak mit kezdeni azzal a ténnyel, hogy Brecht egy pillanatig sem utasította el Sztanyiszlavszkijt. Sőt. Mindenesetre úgy tűnik, hogy az elidegenítés eszköze az átélésen alapuló színjáték esetében elsősorban (ha nem kizárólagosan!) rendezői eszköz.

A harmadik út mindezt egyesíti. Ebben az esetben folyamatos, egyidejű elidegenítés és azonosulás történik. Hogy ez miként lehetséges? A játék segítségével.

Azzal a tevékenységgel, amit Brecht a színházzal azonosított. De hiszen játékon alapszanak az első két út módszerei is! Esetükben is állandóan színészi játékról beszélünk! Csakhogy én a folyamatos, megfoghatatlan: „Hol én vagyok, hol a szerep, hol meg a színész!” játéka gondolkodom, és nem a felmutatók ötletgazdag vagy az azonosulók érzelmegazdag játéka. Számomra a játék könnyedsége a fontos, nem pedig annak felelőtlensége vagy komolysága. Ekkor valóban úgy játszom, mint a gyermek, aki saját magát neveli, miközben látszólag csak szórakoztatja magát. Ebben az esetben három ember áll rendelkezésemre, hogy megvizsgáljam önmagam, a bennem működő embert. És miközben hol az egyik vagyok, hol pedig a másik, lehetőségem adódik körbejárni egy harmadikat. Én nézem magam mint színészt és/vagy szerepet, a színész néz engem és/vagy a szerepet, a szerep néz engem és/vagy a színészt egy olyan egységben, amit akár teatralitásnak is nevezhetünk. De hogyha ez teatralitás, akkor a harmadik út csupán kortünet lenne? Hiszen a teatralitást a kortárs színház legfontosabb ismertetőjegyeként szokták emlegetni. Tévedés. A színház mindig is a teatralitás otthona volt. Mi másé is lehetett volna? Csak egy hibás ideológia miatt gondolunk a színházra, mint valami másra, mint spektákulumra.

Egyébként az imént említett játékból következik a színész–szerep–én hármas vizsgálata is.

Ezek közül ki van jelen? Kit nézünk? Kivel lépünk interakcióba? Kire reagálunk? Kit tapsolunk meg? És valóban csak hárman vagyunk jelen? Vagy csak ez a három látszik...

A válasz látszólag bonyolultabb, mégis sokkal egyszerűbb.

A bennünk lévő esszencia van jelen. Azt nézzük, azzal lépünk interakcióba, arra reagálunk. És végül azt tapsoljuk meg – de csak ha nem sikerült közösen megragadni őt. Ellentmondásnak látszik, de azt hiszem, nem véletlen, hogy az igazán döbbenetes élmények után nem szívesen ébresztik fel magukat tapssal az emberek. Mert ha sikerül valóban megragadni a lé-



A Mértéket mértékkel
című előadásban

Biró István felvételei

nyezet, önnön esszenciánkat, akkor a színész–szerep –én hármas végeredményben nem más, mint a mindenkori „itt és most”-ban megjelenő ember. Aki csak hiszi, hogy egységes énnel rendelkezik. És ez a tévhit, lám, a színházban kézzelfogható valósággá válik!

A helyzetet a végletekig leegyszerűsítve ez a folyamat így néz ki: a színész kifordítja magát, és átszervezi azt a valakit, akit környezete és ő maga is a mindennapokban mint egységes „ént” azonosít be, de nem azért, hogy önmaga elemeiből egy másik, a célszereplő neve által felismerhető „személyiséget” (rosszabb esetben „karaktert”) hozzon létre, hanem azért, hogy ebben a színházi eszközökkel történő eseménysorozatban egy másik, önmagát kutató nézőpontot próbálhasson ki. Az én esetemben például Hatházi András ebben a nyilvánosság előtt zajló folyamatban büntetlenül, sőt bizonyos kötelezettségeknek, tőle független elvárásoknak is eleget téve megszünteti azt a Hatházi Andrást, akit ismerősei, barátai ekként ismernek, és újjászervezi a Hatházi Andrásnak nevezett „valaki” Hatházi Andrást alkotó összetevőit, hogy egy – látzólag – másik valakivé gyúrja egybe. De valójában ebben az élveboncolási folyamatban csak felfedezi és megfigyeli a mindannyiunkat alkotó összetevők működését. Nem akar egy bizonyos karakterré lenni, mert óhatatlanul azzá lesz. Az általa felfedezett és a megfigyelt elemek nem is létezhetnek vegytisztán, keretet számukra mindig az ember biztosít, de az adott ember mint egyed (egyéniesség, karakter, személyiség) nem képezi a munka célját. Épp úgy, mint ahogy egy adott gáz cseppfolyósításának megfigyelésekor a palack, amiben az adott gáz található, nem tartozik a kísérlet céljai közé.

E sorok írásának idején olvastam egy, a Magyar Dráma Napjának alkalmából született írást, amelyben a szerző arról beszélt, hogy a színész nem önmagát játssza el, hanem a másikat. Kit? A szerepet? Azt, ami nincs? Én, épp ellenkezőleg, úgy gondolom, hogy a színész mindig önmagát játssza el. De nem azt, akit a rajta kívülről ismernek, azt sem, akit ő gondol ma-

gáról, és azt sem, akivé lehetett volna, ha, teszem azt, dán királyfi, és hazasiet apjának gyilkosát megkeresni. Mert ő egy időben mind a három, és valamennyi nézőjének Hamletje, és mindazok, akiket abban a pillanatban fedez fel, amikor élni kezd a nyilvános térben. Ezért mondtam az imént, hogy nemcsak ez a három van jelen, hanem végtelenül több!

Ezt a megsokszorozódott színpadi jelenlétet a harmadik út felől tekintve összeállni látszik az oly sokat vitatott modorosság kérdése is. Lehet, hogy másoknak ez pofonegyszerű, számomra azonban mindig gondot okozott, hogy miként lehetséges az, hogy egy minden szerepében ugyanolyan színészt modorosnak tekintünk, míg egy másik, minden szerepében szintén ugyanúgy felismerhető színészt épp azért akarunk látni, mert olyan jó őt felismerni még a szerepben is. Miért utasítjuk el az elsőt, és miért nem megyünk el megnézni az előadást, amiben játszik? „Hiszen mindig ugyanolyan!”, mondjuk. Míg a másikat meg épp azért akarjuk látni akár többször is... Az ellentmondás persze bennünk is van, miként az adott előadás megtekintése vagy elutasítása felől hozott döntés is. A mi ízlésünkben, elvárásainkban, személyes (vagy inkább: felszínes) kapcsolatainkban, de ugyanakkor magában a jelenségben is, épp a fent említett (immár lényeginek tekintett), minden embert összekötő kapcsolatban. Az első színész a saját személyiségét jeleníti meg. Azt a képet, maszkot, amit évek hosszú során alakított ki, és ami által egyedinek tekinti és mutatja magát. Egy kreációt látunk, amit/akit különféle – személyes – okoknál fogva elfogadunk vagy sem. A második az esszencia felé közelít, és lesz azzá, amit úgy is szoktunk mondani közérthetően, hogy általánosan emberi. Amit – tetszik, nem tetszik – érzünk, értünk, élünk, felismerünk. Ami által igen erős kapcsolatba kerülünk az illető színésszel. Az ő esszenciájával, amivel mi magunk is rendelkezünk, még ha nem is tudatosítjuk ezt önmagunk számára.

Pedig megtehetnénk. Mert ő az, aki mi vagyunk.

Pukánszky Kádár Jolán

Nóra hazatér

A TANULT NŐ A MODERN MAGYAR SZÍNPADON

Kis híján ötven esztendeje, hogy a Nemzeti Színház Ibsen *Nórját* bemutatta. Ez a darab volt az első, mely a nőproblémát a színpadon felvetette. Addig a darabok házassággal végződtek, vagy ha házassággal kezdődtek is, csupán a szokványos háromszög körül forogtak. Az úgynevezett francia társadalmi dráma, mely a „társadalmi” szó cégére alatt nem problémákat, csak pikantériákat nyújtott, már nem tudta a közönséget érdekelni. Mindenki meguntta azt a világot, „ahol mulatnak”, és „ahol unatkoznak”, s valami mást, valami többet szeretett volna hallani. Érthető tehát a szomjúság és érdeklődés, mellyel a közönség Ibsen darabjait fogadta, melyek szerelmi játék helyett valóban súlyos kérdéseket vetettek fel.

Ibsen drámájának hősnője elhagyja a családi otthont, mert öntudatra ébredt. Nem akar többé a férfi játékszere lenni. Döngve csapódik be utána az ajtó az éjben. Nóra elment, hogy csak akkor jöjjön vissza, ha méltó élettársa lehet az urának, s ezzel együttélésüket valóban házassággá nemesítheti. Hogy aztán mi történt Nórával, mi történt az öntudatra ébredt, férfisorost vállalt nővel, arra már nem felel az író. De megpróbálták rá felelni mások; megpróbálták tovább folytatni a kérdést: vajon érdemes volt-e Nóranak a puha fészekből kimenni a rideg, magányos éjbe?

Tudjuk, hogy nem csupán egyéni elhatározás kérdése volt, hogy a nő elhagyja a biztos családi fészket. Sokrétű, ma még nem teljesen feltárt kérdés ez: a nőmozgalom mint a gazdasági és társadalmi fejlődés szükségszerű eredője. Az önálló, a tanult dolgozó nő megjelent az életben, s így szükségképpen tudomást vett róla a színpad is. Hálás és könnyen kiaknázható ellentétek és összeütközések, helyzetek kínálkoztak, s a dráma kapva kapott felé. A magyar színpadon a század eleje óta egyre sűrűbben jelenik meg a diplomás nő. Tanulságos megvizsgálni, vajon hogyan látja a színpad ezt az alakot, mert hisz a színpad egyrészt visszhangja, másrészt alakítója a közfelfogásnak.

Mielőtt a tárgyalásba fognék, megjegyzem, hogy nem kívánok itt a szóban forgó drámák esztétikai értékével foglalkozni, s ezért nagyon különböző fajú és értékű darabok fognak egymás mellé kerülni. Minket most csak az érdekel, hogyan látják ezek a darabok a *tanult* nő sorsát.

Valamennyi darabban két közös vonást találtam. A nagy és szövevényes kérdéskomplexumból csak egyetlen mozzanatot, egyetlen konfliktust ragadnak ki: *hogyan foglal állást a tanult nő a szerelemmel s a házassággal szemben, s mindegyik nagy ellentétet mutat a nő lelkében a szerelem és hivatás közt.* A megoldás olykor tragikus, de a legtöbb esetben kiengesztelő: a nő otthagya a hivatást a szerelemért.

A színpadon mozgó tanult nők kilencven százaléka orvos. Mellettük legfeljebb egy-egy mérnök vagy ter-

mészettudós merészkedik a színpadra, sőt egy esetben a hősnő szociálpolitikus városi tanácsos. A pozitív és gyakorlati tudományoknak ez a túltengése egyrészt abban gyökeredzik, hogy a XIX. század örökségeként

Márkus Emilia mint Nóra (Nemzeti Színház, 1889)



Fotó: Goszleth



FENT: Bajor Gizi és Lehotay Árpád
az Édes ellenség című
darabban (1931)

JOBBRA: Tarnóczy Anna és
Beregi Oszkár a Dr. Barabás Irén című darabban
(Belvárosi Színház, 1938)



Bojár Sándor felvétele

komolyan néz szembe a problémával.* Mert bizonyos: a darabok jó részében ez a tanult nő inkább figura, s a szerző csak a férfihivatásban dolgozó nő helyzetéből adódó furcsaság komikumát aknázza ki. Legfeltűnőbb példa erre Fodor László *Dr. Szabó Juci*ja, aki lelkialkatában – bármennyit hangsúlyozza tanult voltát, s dobálódzik szükségtelenül orvosi műkifejezésekkel – bizony nagyon kevésbé különbözik attól a „kis nőtől”, akit az író vele tudatosan szembeállított.

Emellett a tanult nő mindig nagyon szép, nagyon elegáns, és nagyon kívánatos. Ez is magától értetődik a színpadon. Csúnya hősnő senkit se érdekelne, mint ahogy az életben sem nagyon érdekel. A problémát úgy állítani fel, hogy a nő esetleg a szellemi erejével pótolni, fedni tudná a férfi számára a szépség fogyatékoságát, még senkinek sem jutott eszébe. Legfeljebb addig ment el az egyik szerző – Bónyi Adorján az *Édes ellenségben* –, hogy a tanult nő – itt mérnöknő – nem ér rá, vagy nem tartja szükségesnek, hogy természetes szépségének a kellő keretet megadja. Erre csak akkor ébred rá, mikor találkozik „az igazival”, aki felébreszti benne a nőt. S a munkaköpenyeges, csontkeretű pá-

megszoktuk a pozitív tudományokban a par excellence „tudományt” látni. A másik és fontosabb ok azonban, hogy ezekhez nagyobb külső apparátus kell. S mint-hogy a színpadnak sokkal könnyebb külső, mint belső ellentétekre építeni, mindenesetre hálásabb dolog olyan foglalkozást adni a hősnőnek, mely külsőségeiben is feltűnő, s helyhez kötöttségénél fogva nehezebben egyeztethető össze a nő családi hivatásával. Az egyetlen tragikus kimenetelű darabban, Balázs Béla *Dr. Szélpál Margit*jában az okozza a konfliktust, hogy a nőt tudományos vágya egy távoli országba induló expedícióhoz köti, melyért ott kellene hagynia férjét és kicsi gyermekét. Történeti, filozófiai vagy, teszem azt, irodalomtörténeti műveit esetleg a bölcső mellett is folytathatná, de akkor nem volna ellentét és összeütközés, tehát nem volna dráma sem.

Ez az orvosnő, tanácsosnő s női természettudós természetesen mindig a lehető legkiválóbb, mindig vezető pozícióban van, rajta nyugszik a klinika, ő oldja meg a városháza égető problémáit, könyve gyújtó siker, és alapvető munka. Egyetlenegy darab ismeri el, hogy *nem minden tanult nőnek kell szükségképpen lángésznek lennie, mint ahogy minden tanult férfi sem az.* Érdekes, hogy éppen ez a darab nőíró műve: Székely Júlia *Nóra leányai* című darabja. Igaz, hogy ez az egyetlen, amely

paszemes nő felöltözik „nagy toalettbe”, démonnak álcázza magát, mert csak ez az út vezet a férfi szívéhez. Az előadáskor ugyan a közönség egy része – magammal együtt – erősen elgondolkozhatott azon, hogy a hősnőt személyesítő színésznő (Bajor Gizi) egyéni szépsége mennyivel inkább érvényesült munkaköpenyben és csontkeretes pápaszemmel, mint a hódításra szánt nagy ruhában, amely sokkal szokványosabbá tette. De az írónak bizonyára nem ez volt az elgondolása.

A darabokban tehát ez a rendkívül szép és tehetséges hősnő találkozik a szerelemmel, s a szerelem is találkozik vele. Olykor van egy gazdag és hűséges kérője, milliomos gyáros, vagy legalábbis országgyűlési képviselő – így Bónyi Adorján mind a két darabjában, a *Hódításban* és az *Édes ellenségben*. De gazdag és előkelő kérő s az általa kínált küzdelem nélküli jólét egy pillanatra sem rendíti meg a hősnőt, s nem csábítja arra, hogy otthagyja választott és szeretett hivatását. De abban a pillanatban, mikor az igazi szerelem megérinti a lelkét, feledve ambíció, hivatás, minden, s a nő rohan a happy end karjaiba.

*Lásd erről Imre Zoltán írását a *SZÍNHÁZ* 2013. februári számában.

S milyen most már az a férfi, aki meghódítja ezt a rendkívüli tehetségű nőt, aki a klinikán a professor jobbkeze, akin a város egész szociálpolitikája nyugszik, vagy aki az egész gyárüzem tengelye, s amellet szép, mint egy mozcisillag? Csodálatosképpen csak-

Rank Hildája, meg is mondja: a férfinak minden siker emeli az értékét, a nőnek pedig kisebbíti az esélyeit arra, hogy mint nő elérhesse a boldogságot. Rank Hilda minden vágya, hogy kollégája és szerelmese, egy átlagos tehetségű orvos kapja meg a gyermekkor-



1.

Fotó: Harsányi 2.



Bojár Sándor felvétele

nem valamennyi darab megegyezik abban, hogy ez a férfi mindig csinos és fiatal, de szellemileg egészen közepszerű, vagy legalábbis alatta áll a hősnőnek. A tehetséges Rank Hilda egy közepszerű kollégát szeret a *Nóra leányaiban*, Szomory Dezső *Takáts Alice*-ában a szeretett férfi sportoló – esetleg épp gyorshajtás miatt kerül a szép hősnő elé, mint a *Hódításban*, vagy egyenesen rovott múltú szélhámós, mint Meller Rózsi *Dr. Barabás Irénjének* szerelmese. Okul részben azt adják a szerzők, hogy a dolgozó nő nem ér rá megkeresni az értéket. Azt szereti, akit útjába vet a sors, mert a nő nem bírja az egyedülvalóságot. Míg a munka folyik, csak megy valahogy az élet, sikert és szépséget kínál – de mikor az este jön, s a fiatal, a szép hősnő ott ül egyedül, akkor kezd az önállóság teherré súlyosodni. Dr. Barabás Irén sorra hívja fel telefonon ismerőseit, de mindenkinek megvan a maga köre, a maga mulatsága. Ekkor a véletlen beveti hozzá egy züllés útjára tévedt gyerekkori pajtását, s ő kezét nyújt neki, hogy magához engedje, mert nem bírja az egyedülvalóságot. S ezzel párhuzamosan az igazán értékes férfi ugyanez okból választja a könnyű fajsúlyú nőt, Krisztinát, aki a munka álarcját ölti magára, hogy a férfit meghódítsa vele. Így mennek el egymás mellett a tehetséges nő és a tehetséges férfi, s legfeljebb kerülő utakon találják meg egymást, mint Meller Rózsi darabjában a professor és munkatársa, Dr. Barabás Irén.

De sokszor ez a tehetséges és szép nő még a könnyű fajsúlyú férfit sem kapja meg. Mert a férfi nem tudja elviselni, hogy a nő fölötte álljon. Mint a *Nóra leányai*

ház igazgató főorvosi állását, hogy összeházasodjanak. A professor Hildát tartja erre érdemesebbnek, s ő is kapta meg az állást. Erre felfordul a helyzet. A nő elviselte volna, hogy kisebb tehetségű férje legyen a vezető, és ő hű munkatársa, néma segítőtje lett volna. A férfi büszkesége azonban ezt nem tudja elviselni. S míg Helmer Nóra, aki rájött, hogy egész férfi-munkája öncsalás volt, s a szeretett férfi oldalán visszatér a nagyanyjától elhagyott családi otthonba, az ál dolgozó nő, Krisztina a kreppszatén ápolónői jelmezben meghódítja a professzort, s a tehetséges Rank Hilda végül egyedül marad. Más kérdés, hogy vajon speciálisan női probléma-e Hilda sorsa, s vajon nem maradt-e a tehetséges férfi is többször egyedül, mint az átlagember. Ennek a kérdésnek a vizsgálatával azonban drámáink nem foglalkoznak.

A legtöbb esetben a tanult nő a hivatást otthagya a szerelmet választja. A darabok egymásra találással, házassággal végződnek. Csak egy olyan drámánk van, amely a tanult nőt a házasság után is bemutatja. Ez Balázs Béla *Dr. Szélpál Margitja*, akinek sorsa tragédiába roppan. A szerző úgy látja, hogy a tudomány olyan, mint a hit: akit Isten egyszer kiválasztott, az sose szakadhat el tőle. Akit a tudomány egyszer igazán a bűvkörébe vont, az tudomány s munka nélkül soha boldog nem lehet.

Mit felel tehát a színpad arra: vajon *érdemes volt-e Nórának elmennie?* Mit hozott neki az áhított *önállóság*, mit a *tudomány*, méltóbb, jobb élettársa lett-e a férfinak azzal, hogy megkísérelt szellemileg mellé emelkedni?

A szellemi felemelkedés drámáink szerint mindenesetre sikerült. A színpad tanult női elérték, sőt felülmúlták a férfit. De önállóságuk és célkitűzésük a szerelem első érintésére összedül, mint a kártyavár, s ők



Vajda M. Pál felvétele

1. A Dr. Szabó Juci című színmű a Magyar Színházban (1926)
2. Bajor Gizi mint Nóra (Nemzeti Színház, 1941)
3. Pataky Jenő és Szörényi Éva a Nóra leányaiban (Nemzeti Kamaraszínház, 1938)
4. Szakáts Miklós és Mezei Mária a Takáts Alice című darabban (Pesti Színház, 1946)



Kálmán Béla felvétele

mohón kapnak a kéz felé, mely visszaviszi a Nórákat az elhagyott babaotthonba. Vajon most boldogabbak lesznek-e? Ezt nem tudjuk. Az új otthon előtt lecsapódik a függöny, s a válasz elmarad.

A drámák tanulsága kérdésünk szempontjából csak annyi, hogy a tanult és dolgozó nő is nő maradt, s nem lett „női szörnyeteg”, mint a nők tanulásának kezdetén egyesek baljóslatúan jövendölték. A tanulás, a munka nem ártott meg szépségüknek, női kellemüknek sem. Sőt a velük szembeállított, nem tanult nők inkább azt látszanak mutatni, mintha még különbekké is lettek volna az új stílusú, tanult asszonyok. *Dr. Szélpál Margit*ban az igazi tudós, vívódó lelkű, de külsőleg és belsőleg nagyvonalú hősnővel szembe van állítva egy régimódi tudákos vénkisasszony, ki a száján hordja a belsőleg meg nem emésztett problémákat, s műkifejezésekkel tömörré szóarádattal szeneveleg a tudományról, melyről sejtelve sincs. A lelkiismeretlen kis táncosnőben, aki a *Dr. Barabás Irén*ben szerepel, a szerző aláhúzottan mutatja meg a hősnő szellemi és erkölcsi fölényét – igaz, csak azért, hogy a szerelemért és a szerelem által később annál mélyebbre zuhanjon. Ilyen nem értékes és nem tanult nő még – ugyanott – a könnyű fajsúlyú, élni, mulatni vágyó nő, aki tudós urában nem az emberi értéket szereti, hanem a nevet, vagyont, pozíciót. Egy kézmozdulatával földre söpri azt a preparátumot, amely ura kétheti munkájának eredménye. Ez a mozdulat együttélésük szimbóluma. Ilyen ugyanabban a darabban a naiv kis asszonyka, ki a klinikáról kidobott exorvos urában a szellem ragyogó megtestesülését látja, s akivel a szerzőnő mintegy azt akarja megmutatni, hogy a férfinak ez a korlátlan bámulat kell, nem megértés, s ezért nyúl olyan sokszor a gyémánt helyett a kavics felé. De sokszor a silány utánczat még jobban megéteveszti, mint Krisztina a *Nóra leányaiban*; az osztálytárs, aki mindig a legrosszabb tanuló volt, s aki a múlt időt mindig egy t-vel írta, most a dolgozó nő álorcájában jelenik meg, s amiért azok vérezen őrlődnek, azt ő játszva eléri, s ő lesz az élet királynője. Először Rank Hilda dr. szerelmesét, a fiatal orvoskollégát hódítja el, s a férfi lelkesen magyarázza Hildának, hogy micsoda varázs, micsoda utolérhetetlen bűbáj van abban, mikor a nő egy t-vel írja a múlt időt. De Krisztinának nem elég ez a hódítás. Neki ez csak időtöltés, könnyű köztétel volt csupán. Neki a tanár kell, akire Hilda még a szemét sem merete emelni. Ő pedig válogathat, és sikerrel válogat a maga erős, primitív ösztönével, sokat érő gyakorlatával, míg a tudós hősnő az első csatavesztés után tört szívvel, reménytelenül egyedül marad.

Úgy látszik, hogy a szerelem szempontjából kár volt Nóranak az otthonból elmennie. De ő nem a szerelmet kereste, hanem azt hagyta ott. Emberibb, erkölcsileg-szellemileg magasabb rendű életet szomjúhozott. Hogy ezt most megkapta-e, ez az, amivel adósok maradnak drámáink, amelyek egyelőre megrekedtek a szerelemnél.

Igazán kiegyenlítő megoldásokat a magyar színpad eddig nem nyújtott. Élére állította a kérdést: vagy szerelem, vagy hivatás. A nőnek választania kell. Nem ismer olyan esetet, mikor az élet a nőnek megad szerelmet, családot s az ezek körén kívül eső hivatást is. Talán *Dr. Barabás Irén* majd igazi munkatárs lesz a professzornak, aki kertülő úton bár, de mégis benne találta meg az igazi párját, aki szerető feleség és megértő munkatárs egyaránt. De ez már csak a függöny legördülte után következik be. Nem látjuk, hogyan tud majd megbirkózni ezzel a feladattal, s nem hallunk arról, hogy hordja majd a dupla hivatás terhét. Pedig talán itt kezdődik az igazi probléma, amelyet az élet már sokszor megoldott, de amellyel a dráma eddig még nem nézett szembe.

Megjelent a *Magyar Női Szemle* 1937. július–augusztusi számában



Isteni Krakko – Istentelen komédia

BESZÉLGETÉS OLIVER FRLJIĆTYEL

A boszniai horvát születésű rendező, Oliver Frjljć színházával két írásunk is foglalkozott a SZÍNHÁZ 2014. februári számában. Ezekben szó esett a rendezőnek arról a munkájáról, amely a krakkói Sary Teatrban készült, de nem jutott el a bemutatóig. Az *Istentelen komédia*, *Maradványok* című előadás letiltását követően a biweekly.pl internetes portálon jelent meg Pavel Soszińky beszélgetése a rendezővel, amelyet alább közlünk. A portál a következő bevezetővel látta el a beszélgetést: „A Zygmunt Krasziński antiszemita színművével foglalkozó *Istentelen komédia*, *Maradványok* című, a krakkói Narodowy Sary Teatrban készült előadást a bemutató előtt két héttel levették a műsorról. Ezt a lépést megelőzte, hogy néhány színész kivált a projektből, és a *Dziennik Polski* nevű jobboldali újságban több kapcsolódó cikk is megjelent. A kényelmetlen rendezéseiről ismert Oliver Frjljć rendezőt a Narodowy Sary Teatrba Jan Klata igazgató hívta meg.”

– Egy helyi kiadású jobboldali újság nemrég egy rakás híresztelést és pletykát tett közzé az ön itteni munkájáról. Így aztán első kérdésem nagyon egyszerű. Elmondaná, min dolgozott itt Krakko-ban? Mi volt az alapvető elgondolása?

– Alapvető célom nem az volt, hogy az *Istentelen komédiát* úgy rendezzem meg, ahogy Zygmunt Krasziński megírta; inkább a szöveg, illetve a Konrad Swinarski 1965-ös adaptálásával kapcsolatos dokumentumok felhasználásával a mai lengyel társadalomnak akartam kérdéseket feltenni. Elsősorban erre a színházra koncentráltam, mivel szerintem ez a színház olyan közösség, amely szélesebb társadalmi kontextusokat reprezentál. Tulajdonképpen mindig így dolgozom: valamilyen, a társulaton belüli alkotó konfliktusból indulok ki, és azt transzponálom színpadi anyaggá. Ha valakinek az ilyen jellegű művészi munka tartalmával vagy módszertanával kapcsolatban ideológiai problémái vannak, az érthető, és én meg is értem. Azt hiszem azonban, hogy az említett színészek kilépésének ténye körül bizonyos szándékos félreértelmezések láttak napvilágot. Először is rendezéseim esetében ez a jelenség elég gyakori, mivel együttműködésünk legelején én felvetem a színészek előtt ezt a lehetőséget. A produkcióimban való részvételt az határozza meg, hogy a színészek megértsék munkám természetét. Az én színházam már jóval a bemutató előtt megszületik. Ez a színház a résztvevők mikroközösségére fókuszál, és azon a képességükön alapul, hogy el tudnak-e mozdulni a rendező vagy a szerző képviselétől, és a színpadon hiteles politikai szubjektummá tudnak-e válni. Azt a körülményt, hogy egyes színészek kiváltak az előadásból, a jobboldali újságok most rosszindulatúan úgy értelmezik, mint-

ha az illetők a színház és a hagyomány mellett álltak volna ki, és ez egyszerűen nem igaz. Az igazság az, hogy nem értették ezt a fajta művészi hozzáállást, ez pedig nem probléma; mindenkinek joga van hozzá, hogy ne értsen valamit. A színészek többsége vállalta a projektet, és nagy lelkesedéssel és készséggel vett részt ebben a fajta művészi törekvésben. Szerintem ez nagyszerű; kiderült, hogy egy, a Narodowy Saryhoz hasonló intézményben is vannak még emberek, akik

Az a személyiség, aki színházi munkásságában túl akart lépni a társadalmi normákon, nem használható fel áthághatatlan normák meghatározására.

Oliver Frjljć

képesek kilépni a művészi alkotás előre rögzített sémájából.

– Tudta-e, hogy a krakkói Narodowy Sary nagyon is speciális közeg? Más lengyel színházakhoz képest fölöttebb tradicionális – számos színésze egyszersmind nemzeti legenda, aki tevékenyen vesz részt a természeténél fogva igen romantikus lengyel színházi mitológia kialakításában?

– Igen, ezzel tisztában voltam.

– Úgy véli, az ilyen színház különböző folyamatok kiváltására is alkalmas?

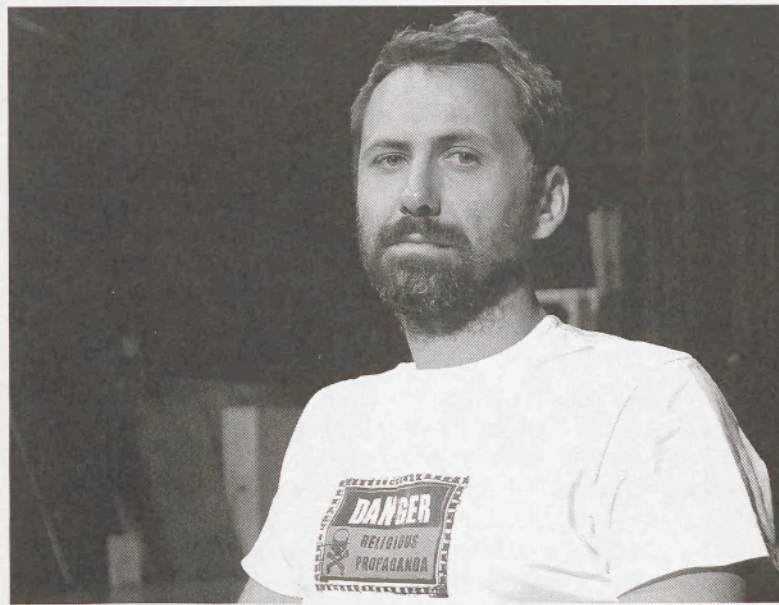
– Feltétlenül. A hasonló hátterű emberekkel különösen érdekes az együttműködés; ők valóban megvannak győződve róla, hogy valamilyen színház történeti hagyományt kell védelmeznük. És valóban, már az első próbán ilyesmiket hallottam. Az összes színész úgy gondolta, hogy meg kell védeniük Kraszińskit, noha tudták, hogy a szimbólumok birodalmába fogunk be-

hatolni, és mindaz, amit a színpadon cselekszünk, bármily valóságosnak igyekszünk is feltüntetni, mindig fiktív lesz. Ebben a kontextusban a fikciós szerkezet magából a színházi struktúrából következik. Nem mondhatnám egyértelműen, hogy problémákra számítottam, de ebben a vonatkozásban történetesen sejtettem, hogy lesznek nehézségek. A Narodowy Staryval az a helyzet, hogy a normális emberek – nevezzük így őket –, a szokványos színházba járok gondolkodásában létezik egyfajta szimbolikus tőke, amely a színházban gyümölcsöztethető. Ez a tőke a színház bizonyos nemzeti kontextusokban elvárható tartalmának hamis elképzelésén alapul, a múlt hamis eszményítésén, azon a veszélyes színházi mitológián, amely megakadályozza, hogy a múlttól és ennek a múltnak a felépítéséről racionális kérdéseket tegyünk fel.

– Ön a színházi hagyományra utal, de szerintem itt, Krakkóban az eredeti probléma nem korlátozódott az esztétikai, úgynevezett színházi hagyományra, mármint ha a színházi hagyományról mint vitakérdésről még egyáltalán beszélhetünk. A viszály legfőbb tétje a nemzeti színjátás irracionális szentsége volt. Mind a sajtó anyagában, mind a színészek nyilatkozataiban a lengyel nemzeti (nacionalista?) értékeket a Swinarski-féle színházi gyakorlattal azonosították. E kérdések összekapcsolása természetesen alapvetően paradox volt, mivel a lengyel színház-történet egyáltalán nem úgy tartja számon Swinarskit, mint a hagyományok őrét. Valójában ő lépett túl ezeken a hagyományokon; a lengyel mitológiákhoz való viszonyát nagy adag ironia jellemezte, míg itt, Krakkóban nagyon erősen hisznek ezekben a mitológiákban. 1965-ös Istentelen komédia-rendezésében rámutatott, milyen erősen hatja át a lengyel társadalmat még mindig az antiszemitizmus. Ön – Swinarski után – szintén a lengyel identitásnak erre a nagyon érzékeny elemére kívánt koncentrálni. Hogyan akarta megközelíteni ezt a problémát?

– Az antiszemitizmus témáján át például be akartam mutatni, hogyan működik egy nemzet, hogyan lehet az antiszemitizmust a nemzeti homogenizálás eszközeként felhasználni, és utána hogyan fegyverzi le ez a nemzeti homogenizálódás a társadalmunk osztálykülönbségei iránti fogékonyságunkat. Ha rendelkezünk valamivel, ami egyesít bennünket, akkor hajlamosak vagyunk megfélemezni a társadalmi különbségekről és a gazdasági kizsákmányolásról, amelyeket ez a nemzetfelfogás el akar rejtteni, arra törekedve, hogy a kizsákmányoltakat pacifikálja. Van aztán itt még valami. Amikor az Istentelen komédiát először olvastam, meglepett, milyen tömegű antiszemita megnyilvánulást tartalmaz a szöveg. Azzal is tisztában voltam, hogy az iskolákban ez a mű kötelező olvasmány, a gyerekeknek el kell olvasniuk, és nem értettem, miért nem beszél velük senki erről a vonulatról, miért nem elemzi ezt a réteget senki. Az emberek nincsenek tudatában annak, hogy ez probléma volna. Nem gondolom, hogy a darabot ki kellene tiltani a tanmenetből, de az a véleményem, hogy nem szabad elsiklanunk e vonulat fölött csak azért, mert a szerző a mi nemzeti bárdunk. A mai társadalmakban az antiszemitizmus különböző szinteken működik, nem olyan feltűnő, mint volt a múltban, de az érintett társadalmakra gyakorolt hatása továbbra is pusztító. A lengyel

történelem, a múlt lengyelországi történései valamilyen ismeretében felvettem olyan kérdéseket, amelyek számomra logikusak voltak. Megkérdejeleztem például a zsidókkal való hangsúlyosabb szolidaritás hiányát a második világháború időszakában. Aztán feltettem magamnak a kérdést: milyen szerepet játszott a lengyel nemzet a holokausztban? Nem a passzív megfigyelésre gondoltam, hanem az olyan aktív szerepre, amellyel például Jedwabnéban találko-



hattunk.* Ekkor fogtam hozzá a színészek mozgósításához, néhány esetben pozitív eredménnyel: gondolkodni kezdtek erről a kérdéstről. Odaadtam nekik Hannah Arendt Szervezett bűntudat és egyetemes felelősség című tanulmányát, hogy felismerjék a különbséget a létező és fogalomként elismerhető kollektív felelősség, illetve a nem létező kollektív bűnösség között: senki sem tekinthető bűnösnek olyasmért, amiben nem vett részt. Ugyanakkor viszont felelősnek vagyunk tekinthetők olyan cselekményekért, amelyeket saját közösségünk követett el – az a közösség, amelyhez tartozunk.

– Mint az utólagos emlékezet kategóriájában?

– Úgy van. Igazán érdekes volt végighallgatni a színészek vitáit, ahogy támadni vagy védeni kezdtek olyan társadalmi értékeket és hiedelmeket, amelyeket az az ideológiai státus-apparátus állít elő, amelynek Lengyelországban éppen a színház az egyik legfontosabb eleme. Azt is igyekeztem megmutatni nekik, hogy nem feladatunk a már meglévő társadalmi konszenzus újbóli kinyilvánítása. A különbségekről kellene beszélnünk, a különféle érdekekről, amelyeket a nagy narratívák, a hivatalos narratívák rejtgetni vagy leértékelni próbálnak. Amikor a jobboldali támadások ráébresztettek, mi történt munkánk utolsó fázisában, úgy gondoltam, ez bizonyos szinten hasznos, mert sikerült kommunikálnunk azzal a közönséggel, amely

* A Jedwabne lengyel kisvárosban 1941-ben a helybeliek közreműködésével végrehajtott tömeggyilkosság – a zsidó lakosságot betelepített egy pajtába, és rájuk gyújtották az épületet – a témája A mi osztályunk című színműnek. (A Szerk.)



hez szólni akartunk. Nekünk ugyanis nem célunk, hogy olyanokhoz szóljunk, akik már osztják értékrendszerünket, a létező társadalmi rendszerrel kapcsolatos kétségeinket vagy elképzeléseinket e rendszer történelmi kialakulásáról. Ehelyett olyanokat akartunk elérni, akiktől ezek a kétségek és kérdések idegenek, akik semmi problémát nem látnak abban, ha a többség jogait valamilyen elvont nemzetfogalom nevében korlátozzák. Ezeket az embereket a színház általában nem érdekli különösebben, legföljebb anynyiban, ha olyan terület marad, ahol stabilan működik a kirekesztés mint a nemzeti egység alapelve. Úgy gondoltuk: éppen az a cél, hogy az ilyen emberekkel kommunikáljunk. Most, hogy előadásunk a média berkeiben megvalósult, sikerült ezzel a közönséggel egyfajta kommunikációs csatornát kiépítenünk. Személy szerint jobban örülnék, ha ez a kommunikáció nem a médiában jött volna létre; sokkal boldogabb lennék, ha ezzel a speciális közönséggel a színházban találkozhatnánk.

Az 1976-ban, Travnikban született Oliver Frljić horvát rendező az utóbbi évek legkiemelkedőbb színházi személyiségei közé tartozik. Előadásai arról ismertek, hogy provokatívak, kényelmetlenek, érzelmeket és tiltakozásokat váltanak ki. Boszniai horvát, aki a boszniai háború idején nőtt fel. Munkásságában állandóan jelen vannak a nacionalista és vallási fanatizmus jelenségei, a kollektív és családi tragédiák, a bonyolult genealógiák és a gyűlölet.

– Ragyogó elgondolás volt, hogy egyszerre használja fel az egyik nemzeti bárdunkat és Swinarski történelmi rendezését. Miképpen akart projektjében Swinarskira utalni?

– Azt hiszem, amit Swinarski az *Istentelen komédia* adaptációjával alkotott, nagyon izgalmas és provokatív volt, különösen abban az időszakban, amikor létrejött. Színpadra állította a zsidókérdést, amelyről a legtöbb lengyel néző és kritikus nem vett tudomást; noha Grotowski és Kantor munkásságában is jelen volt, általában elsiklottak fölötte. Eleinte nem igazán tudtam, hogyan értelmezzem a Swinarski-féle *Istentelen komédia* zsidóképét, mivel nagyon sztereotip módon ábrázolta az ördögöt, szarvakkal stb. Most, tapasztalataim fényében, úgy gondolom: az volt az elképzelése, hogy túlhangsúlyozza a...

– A lengyel perspektívát?

– Igen, a lengyel perspektívát és a zsidókról alkotott sztereotip képzeteket. Swinarski hiperbolikusan akarta bemutatni a latens antiszemitizmust, amely a zsidókról alkotott népszerű elképzelésben jelen van. Szándékát úgy is értelmezhetjük, mint a Krasinski szövegében mutatkozó antiszemita vonulat ironikus kommentárját. És arról sem szabad megfeledkeznünk, hogy adaptációját három évvel a zsidók lengyelországi elűzetéséhez vezető 1968-as események előtt mutatták be.

– Lényegében tehát az *Istentelen komédia*, Maradványok bemutatásával át akarta venni Swinarski gesztusát, hogy még hatékonyabbá tegye.

– Meg kellett értenünk Swinarski szándékát. Ez nem volt könnyű, mert a kísérletek, hogy szentet faragjanak belőle, állandó kommunikációs lármát keltettek a munkásságával való foglalkozásban. De ha ma végiggondolom az egész folyamatot, úgy érzem, hasonló stratégiákat alkalmaztunk gyökeresen eltérő kontextusokban.

– Swinarskiról ma két változat él egymás mellett a lengyel kultúrában. Az egyik, az Anna Polony-féle Swinarski, a lengyel hagyományok és a lengyel színpad szentségének őre, míg a másik kritikusan közelíti a társadalmi élethez és a nemzeti konstrukciókhoz. Ön hogyan értelmezné ezt a kettős Swinarski-képet?

– Szerintem létezik valamilyen tudatos vagy öntudatlan irányzat a múltnak a ma uralkodó társadalmi normákhoz idomuló eszményítésére; így történt ez azoknak a színésznőknek az esetében is, akik Swinarskiban a lengyel színházkultúra hiteles képviselőjét látják. Szerintem ez a felfogás alapvetően téves. Swinarski át akarta lépni a korlátokat mind saját színházi nyelve, mind a nemzeti identitás fogalmának területén. Az *Istentelen komédia* jó példa mindkettőre. Az a személyiség, aki színházi munkásságával társadalmi normákon akart túllépni, nem használható fel áthághatatlan normák meghatározására.

– Az is érdekelne, milyen funkciót szán előadásáiban a színészeknek.

– Amikor dolgozni kezdek velük, mindig azon vagyok, hogy egyfajta közösséget hozzak létre. És ahelyett, hogy elismételtem velük a színdarab szerzőjének szavait, vagy az én szavaimat, vagy bárki másét, olyan helyzetet igyekszem teremteni, amelyben a színpadon politikai szubjektumokká válnak. Ez nagyon nehéz, elsősorban az oktatási rendszer, a színház és más hasonló intézmények miatt. A legjobban az olyan színészek érdekelnek, akik önállóan tudnak gondolkodni, és ezt aztán a színpadon ki is tudják fejteni.

– „Intézményeken”, „színházon” ön lengyel létesítményeket ért, vagy általában használja ezeket a szavakat?

– Meggyőződésem szerint amire célzok, az eleve minden színházi intézményben természeténél fogva benne rejlik. Persze néhányuk, több vagy kevesebb erőfeszítés árán, kiszabadítja magát, és vitatni kezdi azt a társadalmi hatalommegosztást, amely rajtuk, illetve a színházi tevékenység támadhatatlan hierarchiáin és más intézményeken keresztül valósul meg. Sokkal nagyobb problémát jelent azonban az oktatás. Rendkívül problematikusak a színházi képzés intézményei is, mivel e rendszer gerincét alkotják. Az iskola általában arra készíti fel a színészeket, hogy valami másnak legyenek az objektumai. Ezt persze nem mondják ki nyíltan, de titkos tanmenetük erre való. Ezeket a kialakulásuk éveiben járó fiatalokat senki sem oktatja arra, hogy megkérdőjelezzék a hatalmat, mind a színház, mind a társadalom vonatkozásában. Hogyan várhatnánk hát el tőlük, hogy a színházat a társadalmi változás vagy saját önfelszabadításuk eszközének tekintsék? Az önfelszabadítás konfliktusokon keresztül megy végbe. Ezért hangsúlyozom munkásságomban mindig a konfliktust. Nem fiktív helyzetekbe került fiktív szereplők konfliktusát, hanem olyan konfliktust, amely valóságos térben, valóságos,



közösen töltött időben, valódi emberek között jön létre. Először az adott projekt résztvevőinek különböző ideológiai felfogásai kerülnek konfliktusba egymással. Később ez a feszültség színpadi anyaggá lényegül át, és ez teremt konfliktust egyfelől a színészek mint mikroközösség, másfelől a közönség között, amely a kötelezően előírt társadalmi konszenzusokat képviseli. Ez az én módszertanom.

– *Rendezéseiben ön mindig megkérdőjelezi a rendező színházon belüli hatalmi pozícióját. Lengyelországi előadásának is fontos témája volt ez?*

– Én felszólítom a színészeket, hogy a munkafolyamaton belül dekonstruálják rendezői hatalmukat. Ezzel a problémával nem foglalkozom közvetlenül; inkább olyan helyzetet igyekszem teremteni, amelyben elgondolkodhatnak a színházi hatalommegosztásról, és rájönnek, hogy bár normálisnak számít, mégsem az. Az ilyen helyzetek arra valóak, hogy színpadi válaszok szülessenek a színházi hatalommegosztás normalizálására. Néha a szövegből indulok ki, és azzal mutatom be, hogyan működik a derridai teológiai színház. Ha ez tisztázódott, magasabb szintekre lépünk, és más kérdésekre térünk át. Hogyan tehetjük munkánkat hatékonyá a szimbolikus csere színházi világán kívül? Hogyan hozhatunk létre valódi hatásokat a tágabb társadalmi kontextusokban? Vajon a színpadképesség kérdése-e az alapkérdés? Jon McKenzie szavai: játsszatok, mert különben...

– *Miként vélekedik Jan Klata döntéséről, amelynek értelmében az előadást a bemutató előtt két héttel letiltotta?*

– Félelmet látok benne, és nagyrészt irracionális döntésnek tartom, amely azonban nem törli el a benne résztvevők felelősségét, mivel a döntés következményei sokkal súlyosabbak annál, mint ahogy a Narodowy Stary vezetői jelenleg sejtik. Olyan ez, mint ha az erőszak eszkáldálását bizonyos személyek – ez esetben az *Istentelen komédia* színészei és alkotói – művészi és állampolgári szabadságának korlátozásával akarnák megállítani. Ezt pedig nem fogadhatom el. Véleményem szerint a színháznak számos törvényes lehetősége lett volna alkotóinak és színészeinek megvédésére. A cenzúra nem lehet megoldás. Az én színházam mindig a társadalmi normák áthágására fog törekedni, vagyis a krakkói színházvezetés felfogása szerint mindig be kellene tiltani.

– *Egyesek szerint Klata döntésének fel kellene ráznia a lengyel társadalmat, amely súlyosan alábecsüli a demokratikus értékek ellen agresszív kampányt folytató radikális, nacionalista mozgalmakat.*

– Klata döntése azt bizonyítja, hogy alapvetően nem hisz a polgári intézményekben, amelyek arra volnának hivatva, hogy védelmezzenek bennünket, és fenntartsák jogainkat olyan gondolatok és vélemények kifejezésére, amelyekért a társadalom többsége vagy jelentős része nem lelkesedik. Így hát az igazgató elhatározta, hogy megsérti művészi és állampolgári szabadságjogainkat, és ezzel azok kedvében jár, akik nem fogadják el ezeket a jogokat. Riadó ez a lengyel társadalom számára, mert a jelek szerint az egyik legfontosabb országos színházi intézmény a jobboldali mozgalmak túsza.

– *Előfordult már ilyen eset az ön munkásságában?*

– Igen, Splitben, amikor színre vittem a szerbek ellen elkövetett horvát háborús bűnöket. És megtörtént Boszniában és Szerbiában is azzal az előadással, amely Zoran Đinđićtel, a meggyilkolt miniszterelnökkel foglalkozott. Erre az előadásra sokfelől gyarokoltak nyomást, és egy adott pillanatban le is állították, de végül mégis befejeztem, mert az Atelje 212 igazgatója, Kokan Mladenović mellettem állt. Az előadás elnyerte az idei BITEF Nemzetközi Színházi Fesztivál nagydíját, azét a fesztiválét, amelyen a Narodowy Stary Teatr Wyspiański Szabadulásának Swinarski-féle adaptációját bemutatta.

– *Tehát ez az első eset, amikor be sem fejezhette rendezését?*

– Igen, valóban ez az első eset. Szerbiában is rengeteg problémánk volt a jobboldali szervezetekkel, eljöttek, és most is eljönnek minden előadásra, és ott ülnek, hogy a színészeket megzavarják. Az első sorokba vesznek jegyet, és mivel végig teljes megvilágításban játszunk, és néha a nézőteret is megvilágítjuk, a színészek egész idő alatt látják őket. Ők pedig rámerednek a színészekre, bámulják őket, hogy a helyzetet elviselhetlenné tegyék számukra. Eddig azonban sikerült elkerülnünk minden fizikai incidenst.

– *És ha feltételeznénk, hogy két hónap múlva Klata azt mondaná önnek: „Elnézést kérek, minden rendben, kérem, jöjjön vissza”?*

– Szívesen visszamennék, de nem tehetem, mert a következő két és fél évre foglalt vagyok. Ha valahol dolgozni kezdek, igazán arra törekszem, hogy hatékony legyek. Nem szaladgálok ide-oda, nem bohóckodom, valóban a munkámra összpontosítok. Itt több mint elegendő időnk lett volna a projekt befejezésére. Mindezen problémák ellenére szívesen visszajönnék, de akkor össze kellene csapnom más megbízásokat, és ezt nem tehetem.

– *Mik a tervei a következő két évre?*

– Zágrábban kezdek a *Hamlet*tal, onnan Rijekába megyek, ahol előadást rendezek Aleksandra Zecről, egy tizenkét éves szerb kislányról, akit a horvát hadsereg megölt. A gyilkos katonákat soha nem állították bíróság elé. Aztán ismét Zágrábban dolgozom majd, utána Szerbiában, később pedig Grazban, majd Münchenben, és még várom a megerősítést Lyonból. Azt hiszem, mindent felsoroltam.

Megjelent a biweekly.pl internetes portálon

FORDÍTOTTA: SZÁNTÓ JUDIT

HELYREIGAZÍTÁS

Márciusi számunk 27. oldalán a Szamosi Zsófiával készült interjú címe helyesen: *Megfelelő helyen, megfelelő idősen.*

A 39. oldalon a debreceni *Hamlet* Gertrud szerepében Kováts Kriszta, a 40. oldalon ugyanebben a szerepben a szebeni előadásban Mariana Presecan látható.

A hibákért elnézést kérünk.



Imre Zoltán

Eltérő Álmok

AZ RSC KELET-EURÓPÁBAN A HIDEGHÁBORÚ IDEJÉN¹

Peter Brook *Szentivánéji álom*-rendezését 1970. augusztus 27-én mutatták be Stratfordban. Két évvel később, 1972-ben nyugat-európai városokat (Hamburg, Berlin, Köln, München, Párizs, Velence, Milánó, Oslo) is érintve a British Council kelet-európai turnéra vitte, s a társulat játszott Belgrádban, Budapesten, Bukarestben, Szófiában, Zágrábban és Varsóban. Addigra az előadás már túl volt egy amerikai turnén, a következő évben pedig világ körüli útra indult. Három év alatt 36 városban 535 előadást érve meg, Brook *Álmát* „nemzetközi eseménynek” tartották (SELBOURNE 1982, XXVIII.), s viharos sikert aratott a vasfüggöny mindkét oldalán. Ennek eredményeképpen Brook *Álma* olyan időszakban és olyan világban lépett túl határokon, amikor és ahol a határok szigorú felügyelet alatt álltak.

Rövid írásom az RSC kelet-európai turnéjára fókuszálva vizsgálja a színház és a színházi turnék hidegháborúban játszott szerepét. A kritikusok írásait, a nézők megjegyzéseit, a kelet-európai hatóságok (titkos) feljegyzéseit, valamint a brit hivatalnokok levelezését olvasva az előadás különböző álmokat kíván megtestesíteni. Ezeket elemezve azt próbálom meg kimutatni, hogy a színház még a hidegháború merev politikai, ideológiai és társadalmi körülményei között is interkulturális intézmény, az RSC turnéja pedig a vasfüggöny mindkét oldalán komplex társadalmi-kulturális-politikai esemény volt.

Az Álom kontextusa - a hidegháború

A hidegháború időszakát gyakran bináris terminusokkal jellemzik, mintha pusztán két egymásnak feszülő, „feloldhatatlan ellentéteket szembeállító erő” (NICHOLAS 2001, 3.) küzdelme lett volna. E binaritás újragondolása nélkül azonban pusztán csak megismételjük a hidegháború retorikáját és a hidegháborúban részt vett erők taktikáját. Ha meg akarjuk érteni, milyen törékeny, de egyben elkerülhetetlen is volt a közöttük létrejövő egyensúly, át kell értelmeznünk a hidegháborúnak mint pusztán szembenállásnak az elképzelését. Pontosan azért, mert a szembenállás egymástól való függésen, hasonlóságokon, szükségesszerűségeken és közös érdekeken alapult. Röviden, a vas-

függöny két oldalán berendezkedett társadalmak eltérő világlátása azonos antropológiai horizontra épült.

Jelentős különbségek mutatkoztak ugyan a politikai gyakorlatban, de mindkét rendszer az európai felvilágosodás jellemzőinek, a modernitás univerzálisnak tételezett értékeinek és az eurocentrikus világfelfogásnak a követésére épült. Antropológiai modernitásuk a nemzetszocializmus feletti közös győzelem tapasztalatán alapult, elkötelezett hívei voltak a tudományos haladásnak, a modernitásnak, az urbanizációnak, a technológiai fejlődésnek, s egyaránt el kívánták ismerni a nevelés mindenhatóságát.

A hidegháború bináris felfogásának következményeképpen az egymással szemben álló tömböket gyakran zárt terekként képzeljük el, ám egyik legmeglepőbb, bár szükségszerű vonása a blokkok közötti folyamatos kommunikáció és (áru- és kulturális) csere volt. A tudományos, technológiai, mezőgazdasági, oktatási, információs, egészségügyi, rádiós, televíziós, filmes, színházi és sportbeli kapcsolatok nyílt események voltak a szemben álló felek országai között kiállítások, kiadványok, utak, kutatások, mérkőzések és egyéb találkozók formájában. A Szovjetunió már 1956-ban aláírta kulturális megállapodását Norvégiával és Belgiummal. A következő évben Franciaország, majd az Egyesült Királyság következett, s még 1958-ban megszületett a szovjet-amerikai kulturális megállapodás is. A szovjet példát aztán követték a kelet-európai szatellit államok is.

Bár a hidegháborút gyakran egységes időbeli entitásként képzeljük el, különböző szakaszait különböztethetjük meg. Brook turnéja például a ma „hosszú békeidőnek” nevezett periódus idején történt. David Williamson brit történész szerint az 1964-es kubai krízis után az európai hidegháború természete megváltozott, „s a stabilitás új korszaka kezdődött. [...] Mindkét szuperhatalom, a nyugati [és keleti] országok az európai enyhülés politikáját keresték” (WILLIAMSON 2002, 113.). De ennek a stabilitásnak is különböző, egymástól jelentős vonásokban eltérő fázisai voltak (például '68-as események, a hetvenes évek visszarendeződései stb.).

Az Álom - brit álmodók

A hidegháború egyszerre volt politikai-katonai konfrontáció, gazdasági verseny és globális méretű ideológiai és kulturális versengés. A két rendszer közötti

¹ Külön köszönet Tompa Andreának és Zsigmond Andreának a tanulmány elkészítéséhez nyújtott segítségükért.



sok is „briliáns előadásnak” tartották, amely – mint azt a Foreign and Commonwealth Office (Külügyminisztérium) Kulturális Kapcsolatok Osztályának vezetője és a turné felelőse, E. V. Vines kifejtette – „számos újdonságot hoz egy már ismert darab újraértelmezésekor” (VINES 1972a). Meglepő módon Brook produkciója majdnem azonos okokból volt sikeres egészen különböző politikai, ideológiai és társadalmi körülmények között. A legtöbb írás felemlítette „nemzetek felettiséget” (BRYDEN 1974, 17.), „univerzalitását” (SHULMAN 1971, 14.) és „kortársi létét” (MELCHINGER 1970, 8.); valamint „időtlenségét” (MOLNÁR GÁL 1972, 2.); „játékosságát” és „a szexualitás nyílt bemutatását” (BARNES 1971, 8.). Mindennek eredményeképpen Brook *Álma*, úgy tűnik, megtestesítette a korszak nézőinek és kritikusainak álmait: a modernitás, az egyetemesség, a szabadság és az időtlenség iránti vágyaikat. Emellett olyan ország tökéletes reklámjának is tekinthették, ahol az alkotás szabad, a sze-

kulturális cseréket egyrészt a világbéke, másrészt viszont pedig a másik oldal leközöcsésének demonstrációjaként lehetett felmutatni. Bár a különböző népek közvetlen kapcsolatba lépésének és az egymás közötti kommunikáció politika felett állásának szellemében szervezték őket, a prezentáció és a promóció szabta körülmények mindkét oldalon lehetővé tették a kultúrán, elsősorban a művészeteken keresztül kifejtett (burkolt) politikai propagandát.

Ebben a tekintetben Brook *Álmának* kelet-európai turnéja sem volt ártatlan vállalkozás. Menedzsere, Hal Rogers említette egy interjúban, hogy a British Council utazási támogatást adott a társulatnak, de „kizárólag a Keleti Blokk városaiba. Nyugaton Jan de Bliet intézte a foglalatásokat, aki az ilyesmiben szakértőnek számít” (ROGERS 1974, 19.). Míg tehát a turné a nyugati térfélen üzleti vállalkozásként működött, addig Keletre kultúrpolitikai misszióknak szánták. Ebben az értelemben Brook *Álma* a brit kultúrpropaganda részeként a britek és a (kapitalista) Nyugat kulturális, társadalmi és természetesen politikai eredményeit volt hivatva demonstrálni.

A British Council választása tökéletes volt, mivel Brook *Álmát* nemcsak a brit adminisztráció, hanem a vasfüggöny mindkét oldalán élő nézők és kritiku-





mélyes kapcsolatokat és szexualitást nem kontrollálják.

Brook előadásának az egyik leg-szembevetőbb és egyben egyik leg-
emlékezetesebb vonása a Sally
Jacobs által tervezett fehér doboz.
Sem konvencionálisnak, sem ha-
gyományosnak nem volt nevezhe-
tő, a kortárs néző számára elemi
meglepetéssel szolgált, hiszen ab-
szolút nem lehetett a miszticizmu-
sáról ismert darabhoz kötni. A ren-
dezés teljesen egyértelműen új uta-
kat nyitott, a változást állította
előtérbe, s mint azt a brit színház-
történész, Dennis Kennedy kifejtet-
te, feltétlenül „el akarta kerülni a
viktoriánus és a baletthagyomány-
nyal való összekapcsolás lehetősé-
gét” (KENNEDY 1993, 183.). A fehér
doboz „az élénk képzelet álmvilá-
gát” hangsúlyozta, bármiféle törté-
neti és/vagy társadalmi utalás nél-
kül. S ez különösen szembeötlő, ha
olyan előadásokkal hasonlítjuk ös-
sze, mint Robert Lepage interkultu-
rális *Alma* (Royal National Theatre,
London, 1992; lásd HODGDON
1996) vagy éppen Karin Beier euró-
pai rendezése (Düsseldorfer Schau-
spielhaus, 1994; lásd REINELT 2001).

Jacobs díszletének titka azonban
éppen üressége volt, s ereje „nem
adott kulturális válaszok előhívásá-
ban, hanem a képzelet felszabadítá-
sában rejlett” (KENNEDY 1993, 187.).
„A fehér semmibe” (BROOK 1974,
25.) helyezett előadás megszaba-
dulhatott a darabhoz köthető értel-
mezői hagyománytól, a színpadi
hatáskeltés Max Reinhardt által ki-
alakított és továbbörökített eszkö-
ztáratól, illetve a speciális időbeli és
térbeli referenciáktól. Ebben az értelemben az elő-
adás megtestesítette Brook 1968-as, *Az üres tér* című
híres könyvében kifejtett gondolatát. A tér azonban
sohasem üres, hiszen mindig politikai, társadalmi,
ideológiai mátrixban helyezkedik el, amely mindig is
meghatározza a befogadást és a kizárást (lásd ROGOFF
1998). Következésképp az előadás csupán az üres tér
illúzióját testesítette meg, abban a korszakban, amikor
a teret szorosan figyelték, és minden eszközzel elle-
nőrizték.

A British Council választása tehát ideálisnak mutat-
kozott a kulturális kapcsolatok határokon átívelő ápo-
lása terén. Ennek érdekében a hivatal óvatosan elke-
rülte a direkt politizálást és bármilyen kultúrpolitikai
ügy felemlítését. Így sokkhatásként érthette őket Brook
dedikációja a kelet-európai turné programfüzetében.
Szerzői intencióinak kifejtése mellett – „a színház és
a felszabadított képzelet kreatív közösségének ünne-



peként” definiálva a produkciót – Brook azt is hang-
súlyozta, hogy

„az előadást a prágai Divadlo Za Branou emlékének
ajánljuk. Ennek a fontos színháznak 1972. június 10-i
bezárása és a kortárs színházban Shakespeare egyik
legjelentősebb újraértelmezőjének, a nagyszerű ren-
dezőnek és a társulat alapítójának, Otomar Krejča tevé-
kenységének a korlátozása veszteség a színház, a kép-
zelet és a szabadság számára.” (BROOK 1972.)

A Divadlo Za Branout (Színház a Kapu Mögött)
Krejča 1965-ben alapította a cseh kísérleti színházi
mozgalom (Reduta, 1956; Divadlo na Zábřadli, 1959;
Činoherní Klub, 1965 és mások) keretén belül. Ezek
a színházak alternatívát állítottak a szocialista realiz-
mus módosított változatának esztétikája alapján mű-
ködő és hierarchizált adminisztrációval rendelkező,



hivatalos (kő)színházakkal szemben, amelyek „nagy repertoárszínházakat jelentettek a rendezők, az ideológiai megbízottak, a párttitkárok és más ideológiai ki-nevezettek önkényes hatalma alatt” (CHTIGUEL 1990, 8–9). A Za Branou és Krejča betiltása Gustav Husák szovjet típusú „normalizációjának” részét képezte, amely folyamat a „prágai tavasz” következményeként az 1970-es évek elején zajlott.

Ebben a politikai konstellációban Brook dedikációját nem fogadták kitörő örömmel – a brit illetékesek. Álláspontjuk ebben a tekintetben teljesen egyértelmű volt. R. P. Martin budapesti nagykövetnek küldött levelében Vines óvatosan megjegyezte:

„remélnünk kell, hogy a menedzsment nyomás alatt is képes lesz kitartani azon gondolat mellett, hogy a dedikáció pusztán az előadás rendezőjének magánvéleménye. És lehetséges lesz különbséget tenni a produkció és az előadások között. Ha ennek a broszúrának a példányai, ezzel a külső borítóval, esetleg mégis bejutnak Kelet-Európába, akkor is érvelhetünk úgy, hogy a dedikáció csak bizonyos előadásokra, s a Kelet-Európában játszottakra nem vonatkozik.” (VINES 1972b)

Vines finom retorikája először is jelezte a különbséget a brit hivatalos álláspont és Brook megnyilvánulása között, úgy érvelve, hogy a dedikáció pusztán a rendező személyes meggyőződését tükrözi. Majd egy még finomabb különbséget tett a produkció és egyes előadásai között, úgy érvelve, hogy a Za Branounak

szóló dedikációt csak egyes Nyugat-Európában játszott előadásokra szánták, a kelet-európaiakra pedig – természetesen – nem. Vines egy másik levélben kifejtette: a cél az, hogy „ellentmondhassunk azon esetleges állításnak, amely arra utalna, hogy az egész produkciót és az egész kelet-európai turnét a Za Branounak szenteljük” (VINES 1972c). Vines hármas tagadásával minden tőle telhetőt elkövetett, nehogy a British Council és a Külügyminisztérium politikai szerepvállalása szóba kerülhessen.

A brit hivatalnokok emellett megelőző intézkedéseket is foganatosítottak. A turné előtt Vines osztályának egyik tagja elbeszélgetett a társulattal „a megfelelő kelet-európai viselkedésről” (VINES 1972c). Továbbá csak „a programfüzet belső, azaz a külső borító nélküli részeit küldték el a kelet-európai brit kulturális attaséknak, hogy továbbítsák a helyi színházaknak és újságoknak” (ARGILES 1972). Ennek eredményeképpen a Külügyminisztérium a British Council közvetítésével akadályozta meg az RSC-t abban, hogy az a saját programfüzetét osztogassa. Amint azt J. D. K. Argiles külügyi ellenőr levelében Vinesnek büszkén megjegyezte: „az RSC programfüzete természetesen nem lesz kapható Kelet-Európában” (ARGILES 1972). Következésképp más álmai voltak Brooknak és az RSC-nek, mint a Vinesnak, a British Councilnek és a Külügyminisztériumnak.

Az Álom – kelet-európai álmodók

Kelet-Európában az előadást különleges társadalmi-politikai eseménynek tekintették. Magyarországon például még a vidéki lapok is hosszú cikkekben tudósítottak róla. Társadalmi esemény jellegét abból is láthatjuk, hogy a magyar szocialista rezsim vezetői – Fock Jenő, a Minisztertanács elnöke, Aczél György, az MSZMP Központi Bizottságának titkára, illetve a Politikai Bizottság több tagja – a brit nagykövet, D. S. L. Dodson társaságában tekintették meg az előadást. Szigorúan bizalmas jelentésében Dodson ki is emelte, hogy

„nem tudom pontosan megmondani, Fock vagy Aczél maga mit gondolt az előadásról. Úgy tűnt, élvezik, és azóta sem hallottunk mást, csak dicséretet azoktól a magyaroktól, akiknek végül sikerült bejutniuk a színházba.” (DODSON 1972)

Dodson implicit módon a bukaresti brit nagykövet jelentésére reflektált, amelyben D. R. Ashe kifejtette, hogy ő viszont meghívást kapott a román pártvezetők hivatalos páholyába. Így Ashe pontosan tudósíthatott arról, hogy a román hatóságok be szeretnék tiltani, vagy legalábbis cenzúrázni szeretnék volna az előadás első felvonásának záró jelenetét „a fallikus szimbólummal”, mert a szocialista világképpel összeegyeztethetetlennek tartották nyílt szexualitását, s pornográfiával, valamint a nyugati feslett erkölcsök terjesztésével vádolták az előadást. Végül nem léptek közbe, mert a helyi kulturális potentát, Dimitri Popescu, megnézve a produkciót, nem tartotta veszélyesnek. Egy külföldi előadás cenzúrázása furcsának tűnhet,





de a cenzúra a kelet-európai szocialista országok normatív stratégiája volt a hidegháború idején.²

Dodson fenti véleménye arra is utalt azonban, hogy egy nyugati társulat vendégszereplése a vasfüggöny mögött anyagilag is jó üzletnek bizonyult: a jegyeket csillagászati áron árulták – a feketepiacon. Magyarországon, Lengyelországban vagy éppen Csehszlovákiában ugyan nem kívánták az előadást nyíltan cenzúrázni, de a színházjegyekhez való hozzájutást erősen korlátozták, azaz a megbízható „elvtársaknak” való szétosztásán keresztül is ellenőrizték.

Brook *Szentivánéj*ének magyar fogadtatása sem ártatlan történet. Magát a produkciót ugyan nem cenzúrázták, hiszen a rendszer éppen azt akarta demonstrálni, hogy mennyire nyitott és szabad. Amikor azonban Koltai Tamás *Hogyan játszottunk színházat a Royal Shakespeare Company vendégjátéka után?* címmel írt cikket (KOLTAI 1973), amelyben dicsérte az RSC játékát, és meglehetősen pontosan jellemezte a magyar színházi rendszer anomáliáit, vita kerekedett a korszak jelentős/befolyásos magyar színházrendezőinek és kulturális személyiségeinek a részvételével. Többek között Ungvári Tamás, Both Béla, Magyar Bálint, Mihályi Gábor, Hermann István, Hegedüs Géza, Kazimir Károly, Major Tamás, Nagy Attila, Peterdi Nagy László és Malonyai Dezső szólalt meg. Bár a különböző sajtóorgánokban megjelent szövegekben nyílt utalás erre nem történt, a vitát valószínűleg politikailag szigorúan ellenőrizték, és közben is tartották.³ Az egyetlen említés erre vonatkozóan nem a párt vagy a titkosrendőrség iratai között, hanem Both Béla válaszában szerepelt:

„Tenni kellene valamit. De mit? Úgy hírlík: nem engedélyezik a választ. A válaszcikk mégis megjelenik – Ungvári Tamás tollából, sőt az *Új Írás* egyenesen vitára invitálja mindazokat, akiknek – akár szelíden, akár indulattal – mondanivalójuk van a kérdéssel kapcsolatban. Tessék, szabad a tér!” (BOTH 1973, 110.)⁴

Mivel az egész kulturális élet ellenőrzés alatt állt, valószínűleg a vitát is irányították (direkt vagy indirekt módon) azoknál a lapoknál (*Új Írás*, *Kritika*, *SZÍNHÁZ*), amelyek a vonatkozó cikkeket közölték. A kulturális vezetők hasznát vehették a magyar színházat ért negatív kritikáknak és a pozitív megjegyzéseknek is, hogy ellenőrzés alatt tarthassák, vagy éppen hogy nagylelkűen megvédhessék a színházakat és a művészeket.⁵ A vita így pontosan azt bizonyította, hogy a kultúra és színház a rezsim kezében van. Mi több,

a rendszer vezetői nyilvános támogatást kaphattak azoktól a kritikusoktól és színházi vezetőktől, akik álltak a színházi rendszer akkori viszonyai mellett.

Valószínűleg azért is engedélyezték a vitát, mert tisztában lehettek azzal, hogy a nyugati (titkos) szervezettek is figyelemmel kísérik a turné hatását és visszhangját. A rendszernek szüksége volt annak bizonyítására, hogy ez egy „szabad ország”, mivel 1972. március 15-én radikális tüntetések zajlottak, s az ellenintézkedések nem kerültek el a nyugati sajtó figyelmét. Ennek kompenzálásaként a rendszer toleranciáját és nyitottságát próbálták hangsúlyozni. A hosszú távú tervekben pedig Magyarország nemzetközi kapcsolatainak ápolása is szerepelt, aminek következtében alá is írhatta az Európai Biztonsági és Együttműködési Értekezleten 1975. augusztus 1-jén a Helsinki Záróokmányt. Tehát eltérő álmaik lehettek a kelet-európai nézőknek, kritikusoknak és a hatóságoknak is.

Különböző/eltérő Álmodok

Az eltérő *Álmodok* azt a feltevést erősítik, hogy sem a nyugati, sem pedig a keleti tömb nem volt homogén és differenciálatlan massa. Pont ellenkezőleg: mind horizontálisan, mind pedig vertikálisan megosztott volt – a tömbön és egyes országain belül is. Tehát a hidegháború kortárs kutatásának több figyelmet kell szentelnie a nyugati, valamint „a szovjet tömbön belüli országok specifikus összefüggéseinek” (JÜZL 1991, 31.).

Brook turnéja azt is megmutatja, hogy a két tömb sem volt teljesen (el)zárt. A hidegháború a globalizált világ részét képezte, bár természetesen éltek bizonyos korlátozások. Ennek ellenére a hidegháborút sokkal inkább „a hatalom megosztottságaként” (GADDIS 1997, 283.) kell elképzelnünk. Bár a második világháború után a nemzetközi politikai rendszer természetesen alapvetően megváltozott, mivel az európai világot a két szemben álló tömb határozta meg, de ezen belül a nemzetközi rendszer „multidimenzionális maradt” (GADDIS 1997, 284.).

Brook kelet-európai fogadtatása arra is felhívja a figyelmet, hogy a két tömb életében a kultúra, különösen pedig az elit kultúra milyen fontos szerepet játszott. Amint azt Vines büszkén összefoglalta zárójelentésében, az RSC kelet-európai turnéja

„diadalt aratott a nézőknél és a kritikusoknál is, bár a nyilvánvalóan erotikus részeket érte némi hivatalos kritika, különösen Romániában. [...] Kétségtelen, hogy ennek a produkciónak mindenhol hihetetlen hatása volt, ahol játszottuk.” (VINES 1972d)

Vines büszke kijelentése az öntömjénezésen kívül arra is utalt, hogy a kultúra az ideológiai és politikai harc részeként szolgált.

Ahogy arra az amerikai történész, John Lewis Gaddis figyelmeztetett, a két tömb álmainak komolyan vétele azért fontos, mert amikor emberek döntenek, „elképzeléseik alapján teszik ezt. Döntéseik megértéséhez szükségünk van arra, hogy komolyan vegyük azokat az elveket, amelyekben akkor hittek” (GADDIS 1997,

² A román helyzet érzékenységét jó mutatja, hogy az RSC vendégjátéka előtt pár hónappal tiltották be Lucian Pintilie *Revizor*-előadását. Mint azt Kántor Lajos írta, „a szemtanúk szerint kiváló, ám egy törpe szerepeltetésével Ceaușescu (illetve a pártilletékesek) félelmét haragját kiváltó *Revizor* öt előadás után az ország egyik első (ha nem legelső) színházában, a Bulandrában letiltották, az igazgatót, a nemzetközi tekintélyű Liviu Ciuleit pedig leváltották” (KANTOR 1997). Lásd még MALIȚIA 2009.

³ Az ellenőrzésre vonatkozó feljegyzést sem a MOL-ban, sem pedig az ÁBTL-ben (eddig) nem találtam.

⁴ A vita részletes feldolgozása szétfeszítené e tanulmány kereteit.

⁵ A Színházművészeti Szövetség vitát is rendezett erről 1973 elején, amelyről jegyzőkönyv is készült. Sajnos sem az OSZMI-ban, sem pedig a MOL-ban tárolt iratok között nem találtam meg.



287.). A hidegháború vége nem katonai vereség, s nem csupán gazdasági krízis miatt következett be, hanem „a legitimitás összeomlása miatt” (GADDIS 1997, 283.). Ehhez viszont abszolút mértékben fontos volt, hogy a rendszerváltók mit gondoltak önmagukról, rendszerükről és a vasfüggöny másik oldalán állókról.

Egy turné-előadás tökéletes eszköznek bizonyult az elképzelések és álmok utaztatására és megosztására. Pontosan ezzel járulhattak hozzá a kulturális cserék a szocialista tömb széteséséhez és a bipoláris világot szimbolizáló Fal leomlásához. Ideológiák terjesztésén kívül legfontosabb céljuk a két tömb közötti viszony bármilyen áron történő fenntartása volt. Még akkor is, ha ehhez saját rendezőik dedikációját kellett cenzúrázni. Hosszú távon ez már a tartós fellazítás és a folyamatos „image management” politikájához tartozott.

Brook produkciója és fogadtatása, úgy tűnik, megerősíti azt az előfeltevést, miszerint a hidegháború a hasonló értékek elválasztása mellett azok kapcsolata is volt. A „kapcsolat az elválasztásban” időszakában Brook „univerzális színházi nyelve” tökéletesnek bizonyult. Ahogy az MTI nyilatkozata is megállapította a budapesti vendéjáték kapcsán, „Brook ezzel a munkával közelebb került az egyetemes színházi nyelvezet megteremtéséhez, mint eddig bármikor” (MTI 1972, 6.). Ebben az összefüggésben Brook és Shakespeare „egyetemes (színházi) nyelve” tökéletes reakció (és egyben ellenmetafora) a retorikailag, politikailag és fizikailag szétszabdalt, de egyben egymásra utalt világra.

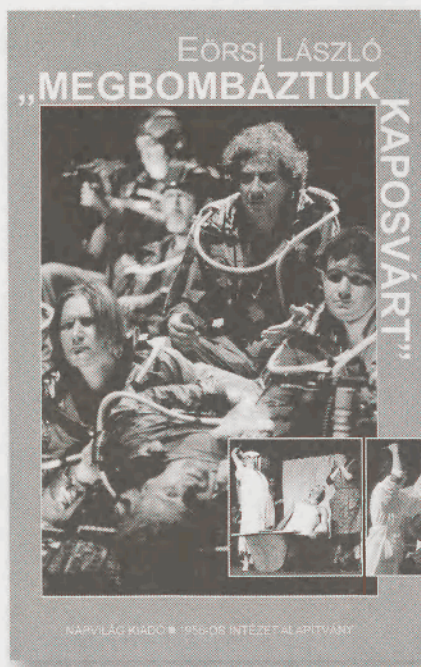
Brook *Álma* így olyan univerzális „üres (álm)térnek” bizonyult a különböző hátterű nézőközönségek számára, amelybe könnyedén álmodhatták bele egyrészt saját egyedi kontextusaikat, másrészt pedig a Másikat mint eltérő körülmények között élő, de hozzájuk teljesen hasonló lényt. Emellett Kelet-Európában az előadás (szimbolikus) menekülést is nyújtott a szocialista valóság kontextusából, azt feltételezve, hogy a szerelem, a színház, a szabadság, a képzelet, az emberi test és a szex ugyanazt jelenti a Fal mindkét oldalán. Amint azt az egyik hazai kritika az előadás utolsó jelenetével kapcsolatban meg is jegyezte: „vége a játéknak, az álomnak, sajnáljuk, szép volt, de most fogjunk kezét, köszönjük meg egymásnak a kellemes perceket, mielőtt a hétköznapiak rácsai újra összezáródnak” (SEREGI 1972, 17.).

HIVATKOZÁSOK

- ARGILES 1972 – J. D. K. Argiles levele E. V. Vinesnak, London, 1972. augusztus 4. The National Archives, London, FCO 34/149.
- BARNES 1971 – Clive Barnes: A Magical 'Midsummer Night's Dream'. *The New York Times*, 1971. január 24. 27.
- BOTH 1973 – Both Béla: Néhány észrevétel a színházi vitához. *Új Írás*, 1973/5. 110–113.
- BROOK [1968] 1972 – Peter Brook: *Az üres tér*. Budapest, Európa, 1972.
- BROOK 1972 – Peter Brook dedikációja a kelet-európai turné programfüzetében. Victoria and Albert Museum, Archive and Library Reading Room, Blythe House, London, Production File: *Midsummer Night's Dream* (Brook), 1972.
- BROOK 1974 – MSND at the Drama Desk: Peter Brook and Major Players Discuss the Production in New York. In *Peter Brook's Production of William Shakespeare's A Midsummer Night's Dream for the Royal Shakespeare Company*. Authorized Acting Edition: Glenn Loney. Stratford-upon-Avon, The Royal Shakespeare Company – The Dramatic Publishing Company, 1974, 23–33.
- BRYDEN 1974 – Ronald Bryden: A Drama Critic Introduces Peter Brook. In *Peter Brook's Production of William Shakespeare's A Midsummer Night's Dream for the Royal Shakespeare Company*, i. m. 16–20.
- CHTIGUEL 1990 – Olga Chtiguel: Without Theatre the Czechoslovak Revolution Could Not Have Been Won. *The Drama Review*, 1990/3. 88–96.
- DODSON 1972 – D. S. L. Dodson levele J. L. Bullardnak, London, 1972. november 14. The National Archives, London, FCO 34/149.
- GADDIS 1997 – John Lewis Gaddis: *We now know – Rethinking Cold War History*. Oxford, Calderon Press, 1997.
- HODGDON 1996 – Hodgdon: Looking for Mr. Shakespeare After “The Revolution”: Robert Lepage's Intercultural *Dream Machine*. In *Shakespeare, Theory, and Performance*. Ed. by James C. Bulman. London and New York, Routledge, 1996, 68–91.
- JÜZL 1991 – Miloš Jüzl: Music and the Totalitarian Regime in Czechoslovakia. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 1996/1. 31–51.
- KÁNTOR 1997 – Kántor Lajos: *Pintilie provokációi*. Kalligram, 1997. <http://www.kalligram.eu/Kalligram/Archivum/1997/VI.-évf.-1997-november-december-Roman-terseg/Pintilie-provokacioi>
- KENNEDY 1993 – Dennis Kennedy: *Looking at Shakespeare – A Visual History of Twentieth-Century Performance*. Cambridge, Cambridge University Press, 1993.
- KOLTAI 1973 – Koltai Tamás: Hogyan jótsszunk színházat a Royal Shakespeare Company vendéjátéka után? *Új Írás*, 1973/2. 100–105.
- MALITA 2009 – Liviu Malita: Ceaușescu színházba megy. *SZÍNHÁZ*, 2009/5. http://www.szinhasz.net/index.php?option=com_content&view=article&id=35194:ceausescu-szinhaszba-megy&catid=30:2009-majus&Itemid=7
- MELCHINGER 1970 – S. Melchinger: Ein Sommernachtstraum. *Theater Heute*, 1970/10. 88.
- MOLNÁR GÁL 1972 – Molnár Gál Péter: Szentivánéji álom. *Népszabadság*, 1972. október 19. 2.
- MTI 1972 – Magyar Távirati Iroda: Budapesten szerepel a Royal Shakespeare Company. *Népszava*, 1972. október 17. 2.
- NICHOLAS 2001 – Lorraine Nicholas: Fellow travellers: Dance and British Cold War Politics in the Early 1950s. *Dance Research*, 2001/2. 83–105.
- REINELT 2001 – Janelle Reinelt: Performing Europe: Identity Formation for a “New” Europe. In *Theatre, History, and National Identities*. Ed. by Helka Mäkinen, S. E. Wilmer and W. B. Worthen. Helsinki, Helsinki University Press, 2001, 227–256.
- ROGERS 1974 – Hal Rogers: Company Manager, House-Father, And Stage manager for a Dream. In *Peter Brook's Production of William Shakespeare's A Midsummer Night's Dream for the Royal Shakespeare Company*, i. m. 99–102.
- ROGOFF 1998 – Irit Rogoff: Studying visual culture. In *The Visual Culture Reader*. Ed. by I. R. London and New York, Routledge, 1998, 14–26.
- SELBOURNE 1982 – David Selbourne: *The Making of a Midsummer Night's Dream – An Eye-witness Account of Peter Brook's Production from First Rehearsal to First Night*. London and New York, Methuen, 1982.
- SEREGI 1972 – Seregi László: Szex és cirkusz. *Egyetemi Élet*, 1972. november 8. 4.
- SHULMAN 1971 – Milton Shulman: Peter Brook's Flying Circus – A Dream of a Show. *The Evening Standard*, 1971. június 11. 14.
- VINES 1972a – E. V. Vines levele J. A. Dobbsnak, Moszkva, 1972. november 13. The National Archives, London, BW 1/606.
- VINES 1972b – E. V. Vines levele R. P. Martinnak, Budapest, 1972. augusztus 7. The National Archives, London, FCO 34/149.
- VINES 1972c – E. V. Vines levele John Argilesnak, London, 1972. augusztus 2. The National Archives, London, FCO 34/149.
- VINES 1972d – E. V. Vines levele Donald Logannak, Budapest, 1972. december 12. The National Archives, London, FCO 346149.
- WILLIAMSON 2002 – David Williamson: *Europe and the Cold War*, 1945–91. London, Hodder and Stoughton, 2002.

Bolvári-Takács Gábor

Kaposvár-élmény és kultúrpolitika



Az utóbbi évek színháztudományi kutatásaiban előtérbe került a politikatörténeti összefüggések vizsgálata. A közelmúlt kiadványaiból talolva említsük meg a *Színház és politika* (szerk.: Gajdó Tamás, OSZMI, 2007), valamint a *Színház és dikta-túra a 20. században* (szerk.: Lengyel György, Corvina Kiadó – OSZMI, 2011) tanulmányköteteket; Lengyel György *Színházi emberek* című munkáját (Corvina Kiadó, 2008); Heltai Gyöngyi *Az operett metamorfózisai 1945–1956* című elemzését (ELTE Eötvös Kiadó, 2012) vagy legújabban Imre Zoltán *A nemzet színpad-ra állításai* című monográfiáját (Ráció Kiadó, 2013). Valamennyi mű közös vonása annak illusztrálása, hogy a színházművészet és a hatalom viszonyrendszerében egyes művészetpolitikai jelenségek – eltérő történelmi helyzetekben is – mindenhol egyformán megjelennek.

Ez aligha meglepő. A művészetek történetét az ideológiai meghatározottság a legrégebbi idők óta jellemzi. Fülep Lajos már 1923-ban megfogalmazta, hogy a művészet örökkévalóság jellegű formáinak világában a világnézet az igazi tör-

téneti fogalom, és minden olyan vállalkozás meddő, amely szubjektív szempontból, például az egyéniségek, temperamentumok stb. különféleségéből akarja értelmezni a művészetek alakulását. Az ideológiai kapcsolat meghatározza egyrészt a művészetek helyét a társadalomban, másrészt a politikai-gazdasági hatalom gyakorlóit és a művészek viszonyát egymáshoz. Hauser Arnold ezzel összefüggésben úgy vélte, hogy a művészetben az irányzatosság nemcsak azért jogos és szükségszerű, mert a művészi alkotómunka elválaszthatatlanul összefonódik a társadalmi gyakorlattal, hanem azért is, mert a művészet mindig rá akar beszélni valamire, tehát nem érheti be a pusztá ábrázolással.

A „Kaposvár-jelenség” kifejezés nem új keletű. Mihályi Gábor harminc évvel ezelőtt e címmel megjelent könyve (*A Kaposvár-jelenség*, Múzsák Kiadó, 1984) interjúk keretében mutatta be a színház működését, és elemezte legjellegzetesebb előadásait, elsősorban Zsámbéki Gábor főrendezői, majd igazgatói periódusára (1971–1978) fókuszálva. Eörsi László e kötetben más módszert választott. Nála az interjúk nem közlésre szánt egységek, hanem kiegészítő forrásként szolgálnak a történeti elemzés egyes megállapításainak alátámasztására. A szakirodalom, elsősorban a korabeli sajtó széles körű felhasználása általában is jellemző a szerző munkamódszerére, a kétszáz oldalas könyv több mint 350 – sokszor terjedelmes – lábjegyzetet számlál. Mindez mégsem teszi nehezkessé a művet, sőt, a szöveg néhol krimiszzerűen fordulatos, s a térbeli-időbeli távolságtól függetlenül a mai olvasó számára is a beleélés lehetőségét és élményét nyújtja.

Eörsi a kötet elején leszögezi: csak azokkal az előadásokkal foglalkozott, amelyek valamely okból kultúrpolitikai tényezővé váltak, tehát nem színháztörténeti vagy esztétikai szempontok szerint szelektált. Azokra sem fordított figyelmet, amelyeket utólag, a rendszerváltozás után minősítettek áthallásosnak. A kötetből tehát kitűnik, hogy a szerző nem annyira a Kaposvár-jelenséget, mint inkább egyfajta Kaposvár-élményt vizsgált és ábrázolt – bár ez a kifejezés a kötetben nem szerepel. Ettől függetlenül a színház alapításának és első másfél évtizedének áttekintése nem marad el, hiszen Kaposvár tényezővé válása az előzmények ismerete nélkül teljes körűen nem rekonstruálható.

Az Ascher Tamás, Babarczy László, Szőke István és Zsámbéki Gábor nevével indult periódusban a fordulatot Eörsi – Koltai Tamásra hivatkozva – az 1973-as *Homburg hercegétől* számítja, bár az 1971-es *Sirály* is áttérés volt, amennyiben újszerű „színházcsinálást” indított el. Budapesten a színház az *Ahogy tetszik* vendéjátékával hívta fel magára a figyelmet, az 1976-os *Állami Aruház* vígszínházi bemutatásakor már csata alakult ki a jegyekért. A kultúrpolitika nehezen talált fogást a színházon, amely ügyesen lavírozott az 1974-ben KB-titkári pozícióját elvesztő, miniszterelnök-helyettesé „buktatott” Aczél György-féle kézi vezérléses irányítás, az önálló útját kereső, Pozsgay Imre-féle kulturális tárca szakmai felügyelete, valamint a színházat lokálpatrióta büszkeséggel szemlélő Somogy megyei tanácsi és pártvezetés fenntartói követelményei között. 1978-ban azonban Zsámbékint (és Szolnokról Székely Gábort) a Nemzeti Színház élére helyezték, és az igazgatót Kaposvárról más művészek is követték a fővárosba. Mutatkoztak ugyan válságjelek a társulaton, de az igazgató-főrendezővé kinevezett Babarczy kiváló érzékkel tartotta mederben az eseményeket, és Szőke István távozása után új rendezők – Ács János, Gazdag Gyula, Gothár Péter – váltak meghatározóvá.

A történelem olykor egészen elképesztő helyzeteket produkál. A kaposváriakkal a nyolcvanas évek fordulóján kétszer is előfordult, hogy bemutatójuk olyan politikai szituációba keveredett, amely legkevesbé sem volt előre kiszámítható. Az 1980-ban színpadra állított *A nehéz Barbarának* a szovjet csapatok afganisztáni bevonulása adott különös pikantériát, míg az 1981-es, Peter Weiss-féle *Marat/Sade* mondanivalóját a Jaruzelski-féle szükségállapot bevezetése értékelte át. (Bár az is kétségtelen, hogy az igazán jó darabok minden korban megtalálják az áthallást.) Ugyancsak problémát okozott az 1982-es *III. Richárd*, amelyben egyes politikusok szintén lengyelországi párhuzamot véltek felfedezni. A társulat egyébként

is a szakadék szélén táncolt: a Weiss-mű háttérfüggönyére a rendező Ács János a budapesti Corvin köz panorámafotóját fényképezte, nyilvánvaló utalással az elbukott 1956-os forradalomra. A kép csak azért nem tűnt föl senkinek, mert a valóságban ilyen nézet nem létezik: a díszlettervező függőleges sávokban fotózta le az épületet, amelyből így kimaradt a teret uraló mozi sziluettje. A Kádár-korszakot közvetlenül nem ismerő mai olvasó számára elképzelhetetlen, mekkora kockázatot jelentett akkor egy ilyen lépés.

A nyolcvanas évek elején a Köpeczi Béla által vezetett kultuszárca beavatkozásra szánta el magát, amelyet Tóth Dezső miniszterhelyettes és Knopp András KB-alosztályvezető hajtott végre. Az 1978-tól dramaturgként működő Eörsi Istvánnak el kellett hagynia a színházat, és szigorúban számon kérték a műsorterv „szocialista” jellegét is. A társulat egysége és vezetőinek elszántsága azonban töretlen maradt, és a nyolcvanas évek második felében már érezhetően lazult a politikai számonkérés veszélye. A színház Eörsi István *A kihallgatás* és Mohácsi János *Ármány és szerelem* című előadásaival búcsúzott el a Kádár-korszaktól, az utóbbinak ismét erős aktuálpolitikai felhangja lett: 1989 decemberében a romániai forradalom szinte „lemásolta a színházat” – ahogy Koltai Tamás fogalmazott korabeli kritikájában.

A rendszerváltozást követő első évtized a színház életében a korábbiakhoz képest visszafogottabb, csendes építkezést jelentett. Babarczy érdekvérvényesítő és szervezőképessége, a megváltozott helyi politikával való együttműködése (a színház a megyétől a város fennhatósága alá került) kiszámítható gazdálkodást és nyugodt műsortervezést tett lehetővé. Az első „robbanásra” az ezredfordulóig kellett várni. A Mohácsi testvérek által írt és rendezett *Megbombáztuk Kaposvárt* kurrens témát keresett és talált: a taszári NATO-légi-bázis közelsége és a jugoszláviai háború tragédiája kínált lehetőséget a katonaság abszurditásának megjelenítésére. Az igazi felhördülést azonban mégsem ez a mű, hanem a 2001-es *Operett* váltotta ki, s még csak nem is politikai, hanem erkölcsi okok miatt: a színpadi meztelenség kavart vihart a magukat konzervatívnak valló önkormányzati képviselők köreiből. Többen előzetes cenzúra bevezetését szorgalmazták – évtizedekkel korábbi hatalmi mechanizmusokat idézve. A színház és a helyi hatalom közötti viszony fokozatosan kiéleződött, néhányan már Móricz *Rokonok*-jának bemutatását is provokációként élték meg. A színház igazgatói álláshelyéért 2003 óta tartó pályázatási folyamat zaklatott körülményei között – Babarczy 2003-ban végül vállalt még egy utolsó ciklust – szinte szükségszerűen bekövetkezett a pillanat, amikor az indulatok felszínre törtek. Mindez egybeesett az 1956-os forradalom ötvenedik évfordulójával. A Mohácsi János rendezésében színpadra állított *56 06 / Őrült lélek vert hadak* a hazai színházi életben addig nem tapasztalt botrányt kavart. A kivégzett Tóth Ilona történetén alapuló színdarabot – figyelmen kívül hagyva a mű fikciós jellegét – egy jogászprofesszor szabályosan feljelentette, személyiségi jogi pert kezdeményezve a darab írói, rendezői és a színház igazgatója ellen. Az Eörsi László által részletesen bemutatott hecckampány ön-

magán túlmutató jelentőségével az alkotmányban (is) rögzített művészi alkotói szabadság betarthatatlanságának szimptomájává vált. Ilyen körülmények között a színházigazgatói pályázat is gellert kapott: az utódnak kinevelt Znamenák István csupán egyetlen évadot irányíthatott, ezután az önkormányzat Schwajda Györgyöt hívta meg igazgatónak. A Nemzeti Színház éléről visszavonult drámaíró reaktiválása meglepetést keltett. Schwajda megváltoztatta a műsorpolitikát, szabályozta az általa kaotikusnak tartott belső intézményi működést, és erejét elsősorban az épület felújítására koncentrált, amely jó apropót adott a színház gazdasági társasággá alakítására – és teljes személyi átszervezésére. A 2010-ben váratlanul elhunyt direktort Rátóti Zoltán követte, s ezzel már napjaink színházi közéletében járunk. Eörsi szerint az utolsó néhány év során az egykori Kaposvár-jelenség elhalt, s az intézmény besorolt a többi, általa kommersznek nevezett vidéki színház közé.

Eörsi László könyvének unikuma, hogy úgy mutatja be egy színházi műhely kultúrpolitikai szlalomozását, hogy közben átlépi a történettudományban misztifikált 1989–90-es politikai rendszerváltozás cezúráját. Nem színháztörténetet írt, hanem olyan kultúrpolitikai esettanulmányt, amely egyetlen (nem a szó közigazgatási értelmében *intézménnyé* vált) társulat életre kelését, továbbélését, túlélését és – elmúlását vizsgálja, s ezzel szemléletesen ábrázolja a színház (művészet) politikai kiszolgáltatottságát.

Eörsi László: „Megbombáztuk Kaposvárt.” A kaposvári Csiky Gergely Színház és a kultúrpolitika.

Budapest, Napvilág Kiadó – 1956-os Intézet Alapítvány,
2013.

ÉLET ÉS
IRODALOM
IRODALMI ÉS POLITIKAI HETILAP

MINDEN
PÉNTEKEN!

KERESSE A HÍRLAPÁRUSOKNÁL
VAGY FIZESSEN ELŐ!

Kedvezményes éves előfizetési díj 18.000 Ft
Megrendelhető a szerkesztőségben:
1089 Budapest, Rezső tér 15.
Tel: 06-1 210-5149, 210-5159
Fax: 303-9241; e-mail: lapterjesztes@es.hu

Alekszandr Puskin
Mozart és Salieri

1830

BORBÉLY SZILÁRD
(1964-2014)

fordítása

ELSŐ JELENET

Szoba

SALIERI

Beszélik, hogy a földön nincs igazság.
De nincs igazság ott fent se. Nekem
Világos volt ez, s könnyű, mint a dó-ré-mi.
A művészet szerelmével születtem.
Gyerekkoromban, amikor ott fenn
Az orgona vén templomunkban zúgott,
Én hallgattam és elbűvölve – sírtam,
És édes könnyem öntudatlan ömlött.
Mindig kerültem a henye gyönyört.
Minden tudást a muzsikán kívül
Meggyűlöltem; kevélyen és öntelten
Mindent elvettem, és magam csupán
Zenére szántam. Az első lépés
Nehéz s az út unalmas volt. Legyőztem
A kezdet akadályait. A szakmát,
A művészet talpkövét, helyére raktam;
Magam szakemberré tettem; ujjaim
Engedelmessé, rideg fürgeséggé
és fülem pontossá. A hangokat meg-
Öltem, a zenét felboncoltam. Hittem
Az algebrai harmóniát. Csak aztán,
már jártasan a szakmai tudásban,
engedtem a teremtő csábításnak.
Kezdtém alkotni; de csendben, titokban,
Gondolni se mertem dicsőségre.
Gyakran, hogy cellámban csendben ültem
két-három nap, feledve alvást, evést,
Az eksztázis íze s az ihlet könnye után,
Elégettem művem, s hidegen néztem
Szülőtteim: eszméim és a hangok,
ahogy lobognak és a füstbe tűnnek.
De mit beszélek? Mikor a nagy Gluck
Megjelent, és új titkot tárt nekem fel
(Mély és elkápráztató nagy titkokat),
Nem hagytam el mindent, mit addig tudtam,
Amit szerettem és amit úgy hittem,
És nem követtem őt éppoly merészen,
Zokszó nélkül, mint aki elhagyja
Sajátjait, és más útra lép azonnal?
Erőfeszítés, állhatatos munka
Végül a művészet szabad honának
Magas polcára helyezett. Dicsőség

Mosolygott rám; az emberek szívében
Azt a harmóniát leltem, mit alkottam.
Boldog voltam: békében élveztem
Művem; sikert, dicsőséget, akárcsak
Barátaim művét és sikerét is,
Társaimét e csodás művészetben.
Nem! Én sosem irigykedtem korábban,
Ó, soha! Akkor se, mikor Piccinni
Oktatta bájra Párizs barbár népét,
Sem akkor, mikor először hallottam
Iphigénia első akkordjait.
Ki mondja, hogy a büszke Salieri
Hitvány irigy lett volna valaha,
Egy eltaposott, tehetetlen kígyó,
Félig halott, ki port-piszkot harap?
Senki! ... De most – magam előtt bevallom –,
Most mégis irigy vagyok. Irigy; nagyon,
és sóvár irigység gyötör. Ó egek!
Hol a méltányosság, ha a találatum,
A halhatatlan géniuszt nem érdem,
Buzgó szeret, önmehtagadás,
Szorgalom, áhítat és ima zsoldja –
A dicsfény kelekótya fejre szállt le,
Mely méltatlanul kong? Ó Mozart, Mozart!

Mozart bejön

MOZART

Ah! Észrevettél! Úgy szerettem volna,
Hogy megleplek téged egy ajándékkal.

SALIERI

Te itt? – De mikor érkezted?

MOZART

Csak épp most.

Hozzád jöttem, hogy egy s más megmutassak,
És ahogy a kocsmá előtt mentem el,
Hegedűszót hallok... Salieri komám,
Sosem hallottál még ilyen vidámat,
Soha életedben... E vak hegedűs
Ezt nyiszálta: „Voi che sapete.” Pompás!
Nem tudtam ellenállni, hát elhoztam,
Hogy megmutassam neked művészetét.
Gyere.

Vak öregember lép be hegedűvel

Játssz valamit Mozarttól nekünk.

A hegedűs a Don Giovanni egyik áriáját játssza; Mozart nevet

SALIERI
És te nevensz ezen?

MOZART
Ah, Salieri,
Tényleg nem tudsz vidulni rajta?

SALIERI
Nem.
Nem mókás, mikor egy kocafestő
Raffaello-Madonnát mázsol össze.
Nem mókás, ha egy silány viccmester
Paródiával Dantét sárba rántja.
Mars ki, apó!

MOZART
Várj csak: ez a tied,
Igyál egészségemre.
Az öreg elmegy
Nos, Salieri,
Nem vagy jókedvedben. Eljövök majd
Máskor, jobb időben.

SALIERI
Mit hoztál nekem?

MOZART
Ó, semmi – egy csekélység. Tegnap éjjel
Álmatlanságom gyötört megint,
Két-három ötlet járt fejemben egyre.
Ma lefirkantottam. Szerettem volna
Kikérni véleményed; ámde ma
Zavarlak téged.

SALIERI
Na de Mozart, Mozart!
Mikor zavarsz te engem? Ül le hát,
Hallgatlak.

MOZART (a zongoránál)
Képzeld el valakit... Kit is?
Mondjuk, engem... Csak fiatalabbnak,
Szerelmesnek... Na, nem nagyon, csak kissé
Egy szép lánnyal vagy baráttal – tán veled
Jókedvűen... És hirtelen: egy szellem,
Sötét gyászjelenés vagy ilyesmi...
És most figyelj! (Játszik)

SALIERI
Te ezzel jössz hozzám,
És képes vagy egy kocsmánál megállni,
Hogy vak zenészre hallgass! Uram Atyám!
Mozart, te nem vagy méltó önmagadhoz.

MOZART
Akkor tehát jó?

SALIERI
Ó, micsoda mélység!
Micsoda merészség és az arányok!
Mozart, te, Isten vagy, s nem is tudod.
De én tudom.

MOZART
Bah! Tényleg? Meglehet...
De istenségem koplaltatva van.

SALIERI
Hallgass reám: ma ebédeljünk együtt
Az Arany Oroszlánhoz fogadóban.

MOZART
Remek. De akkor elfutok haza,
A feleségemnek szólok, ne várjon
Ebédre. (Elmegy)

SALIERI
Visszavárlak; ne feledd!
Nem, ellenállnom többé nem lehet
A végzetemnek: csupán csak én tudom
Megállítani – vagy elveszünk mindnyájan,
Mind: papjai s szolgái a zenének
Nem csak én, hiú dicsőséggel...
Mi haszna annak, hogyha Mozart él,
És minden tetteivel följebb lép?
Ezzel tán zenénket emeli? Dehogy.
Az visszahull, ha ő majd eltűnik:
Nem marad örököse közöttünk.
Mi haszna hát? Angyalként tűnt elő,
Néhány égi dallamot hozott nekünk
Azért, hogy szállni vágyjunk szárny nélkül
Mi is, a porfiak, ám ő elsuhan!
Suhanj tehát! Minél előbb, annál jobb!
Izaurám végső ajándéka
E méreg; tizenennyolc éve hordozom –
És gyakran, mikor életem nehéz seb
Módján gyötört, s mikor az asztalomnál
Vendég volt a leskelő Kisértés,
És bizony, hallottam csábos sугását,
De ellenálltam, bár nem vagyok bátor,
Noha minden sértés mélyen érint,
Az élet nekem semmi. Tétováztam
Mindig, mikor a halál csábított.
Mért halnék meg? – mondtam. Talán az élet
Hozhat még nem várt adományokat is,
Az elragadtatottság tán reám lel
Az ihlet egy termékeny éjjelen.
Talán egy új Haydn jön majd világra
Nagysággal – és abban gyönyörködöm...
Míg a gyűlölt vendéggel lakomáztam,
Meglehet, gondoltam, hogy még rosszabb
Ellenség vár rám; a sértés rosszabb, tán
Az sújt le rám a dicső magasságból...
Akkor mégsem hiába van a méreg,
És igazam volt! Végre megtaláltam
Az ellenségem, s végül egy új Haydn
Csodásan bájolt engem újra el!
Itt az idő! szerelmem ajándéka,
Hullj a barátság kelyhébe mostan.

MÁSODIK JELENET

Egy kocsmá különterme zongorával. Mozart és Salieri az asztalnál

SALIERI
Mért vagy szomorú ma?

MOZART
Hogy én? Dehogy!

SALIERI
Nemde, Mozart, valami zavar ma?
Az étel jó, a bor pedig pazar,
És hallgatsz itt mogorván.

MOZART
Bevallom,
A *Rekviemem* nyomja lelkemet.

SALIERI
Ah,
Te rekviemen dolgozol? Régóta?

MOZART
Igen, rég, úgy három hete. De furcsa...
Nem mondtam neked?

SALIERI
Nem.

MOZART
Akkor figyelj.
Három hete egy éjjel későn értem
Haza. Mondták, hogy valaki már járt ott,
És kérdezett utánam. Mért – nem tudtam.
De egész éjjel az gyötört: ki volt?
És tőlem mit akart? Másnap megint
Eljött, de újra nem talált meg engem.
Harmadnap épp a padlón játszottam
fiammal. Valaki értem kiáltott,
Kimentem. Egy ember, talpig sötétben
Köszöntött tisztelettel, rendelt tőlem
Egy rekviemet, s eltűnt. Nekiültem
És írni kezdtem nyomban – és azóta
Fekete emberem nem tért be hozzánk;
És megnyugodtam. Gyűlölném, ha el kén'
Munkámtól szakadni, bár a *Rekviem*
Már készen áll. De közben én...

SALIERI
Nos hát?

MOZART
Ezt kínos most bevallanom...

SALIERI
De mit?

MOZART
Fekete emberem éjjel-nappal
Nem hagy magamra. Bárhová megyek,
Követ, miként az árnyék. Ahogy most is,
Úgy tűnik nekem, harmadikként itt
Ül.

SALIERI
Na szép! Miféle gyerekség megint?
Hagyd a meddő tünődést. Beaumarchais
Szokta mondani: „Salieri komám,
Figyelj: ha rosszkedv kezdene gyötörni,
Nyiss egy flaska champagne-t, vagy olvasd
A *Figaro házasságát* el újra.”

MOZART
Jó! Beaumarchais barátod volt valóban;
Te írtad neki Tarara zenéjét,
Remek darab. Van egy motívum benne...
Ezt éneklek mindig, ha örülök...

La la la la... Ah, Salieri, igaz,
hogy Beaumarchais megmérgezett egy embert?

SALIERI
Alig hiszem; túlságosan bohém volt
Ilyen fortélyhoz.

MOZART
Ő egy géniusz.
Mint te vagy én. A géniusz és gyilkos
Két oly dolog, mi nem fér össze. Nemde?

SALIERI
Úgy véled? (*Mérget tölt Mozart poharába*)
Igyál hát!

MOZART
Egészségedre,
Barátom, és a hű szövetségre,
Mely Mozart és Salieri közt feszül,
S a harmónia két fiát köti. (*Iszik*)

SALIERI
Állj,
Meg állj, meg állj... Te iszol... nélkülüm?

MOZART (*szalvétáját az asztalra dobja*)
Elég volt, jóllaktam. (*A zongorához lép*) Halld,
Salieri,
A *Rekviemem*. (*Játszik*) Te sírsz?

SALIERI
E könnyek
Először hullnak – kinnal és gyönyörrel,
Mintha súlyos terhektől szabadulnék,
Mintha sebészkes metszene le rólam
Egy szenvedő testrészt. Mozart, e könnyek...
Ne foglalkozz velük. Folytasd, sietve
Töltsd hangokkal csordultig a lelkem...

MOZART
Bár érezné mindenki, mint ahogy te,
Az összhang hatalmát! De mégse, mert
Úgy a világ nem létezne, hisz senki
Sem szánna időt az élet nyúgére,
A művészetnek adná csak magát.
Mi kevesek, választottak, henyélő
Boldogok, lenézzük a sivár haszont,
A Szépséget szolgáljuk csak papokként.
Nem így van? De rosszul érzem most magam.
Lehúz valami. Már aludni vágyom.
Isten áldjon!

SALIERI
Viszontlátásra. (*Egyedül*) Alszol
Soká most, Mozart! – De ha igaza van,
Én nem vagyok zseni? Zseni és gyilkos
Nem férhet össze? Hisz ez nem igaz:
És Michelangelo? Vagy tán ez is csak
A buta nép meséje? S mégsem gyilkolt,
Ki megteremtette a Vatikánt?

A fordítás 2012-ben az Európa Kiadó Puskin-sorozatának
idén megjelenő harmadik kötetébe készült.



Margitsziget & Városmajor

Budapesti
Nyári Fesztivál 2014

Több mint színház, élmény!

Margitszigeti Szabadtéri Színpad
Városmajori Szabadtéri Színpad
Margitszigeti Víztorony

**Kiemelt bemutatók,
események a Margitszigeten:**

Verdi: **AIDA**

Bizet: **CARMEN**

Shakespeare:

HAMLET - GLOBE THEATER (London)

J. B. Shaw - A. J. Lerner - F. Loewe:

MY FAIR LADY

Szarka - Vincze - Zsuráfszky:
SZÉKELY DÓZSA GYÖRGY

BUENA VISTA SOCIAL CLUB
búcsúkoncert

Sztravinszkij:

TAVASZI ÁLDOZAT/TŰZMADÁR

Snétberger Ferenc és barátai:
FOR MY PEOPLE

Több mint 100 program egész nyáron!

Jegyvásárlás és további információ:

www.szabadter.hu

Szabad Tér Jegyiroda

1065 Budapest, Nagymező utca 68.

Tel.: 06-1 / 301-0147, 06-1 / 355-0175

A Szabad Tér Színház Nonprofit Kft.

Budapest Főváros Önkormányzata fenntartásában működik.

BUDAPEST



Thiago Arancam

AIDA

2014. augusztus 1. és 3.



BUENA VISTA SOCIAL CLUB

2014. július 27.

Moszkvai Klasszikus Balett



**TAVASZI ÁLDOZAT/
TŰZMADÁR**

2014. június 27.



Shakespeare Fesztivál:

HAMLET - Globe Theater (London)

2014. június 21.

Fotó a Globe 2011-es Hamlet előadásából



Rinat Shaham

CARMEN

2014. július 4. és 6.



Hirtling István Radnay Csilla

MY FAIR LADY

2014. július 18. és 20.



Snétberger Ferenc és barátai:

FOR MY PEOPLE

2014. június 13.



Novák Péter

SZÉKELY DÓZSA GYÖRGY

2014. augusztus 22.

ERKEL

SZÍNHÁZ
THÉÂTRE

Wolfgang Amadeus Mozart – Lackfi János

Parázsfuvolácska

A varázsfuvola gyermekek számára átdolgozott változata

Bemutató ▶ Erkel Színház, 2014. március 30., 11:00

További előadások | 2014. április 10., 13., 16., 19.

OPERA

MAGYAR ÁLLAMI OPERAHÁZ
HUNGARIAN STATE OPERA

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