

2012. JANUÁR

WWW.SZINHÁZ.NET

MHS
1.429

SZÍNHÁZ



Tarelkin halála

Világszínház:
Demoľudy Fesztivál,
Genf, Edinburgh

AICSárdáskirálynő
titkos metamorfózisa

Színház és politika

Mucsi Zoltán

392 Ft



nka
Nemzeti Kulturális Alap



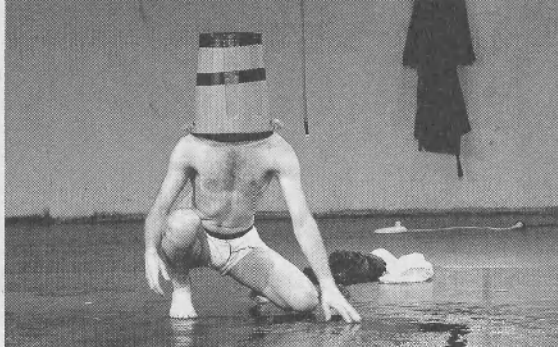
Kalmár Zsuzsa (Varja) és Vicei Natália (Ranyevszkaja) a Cseresznyés kertben

(Szabadkai Népszínház)

Kovács Attila felvétele



(15. oldal)



(36. oldal)



(44. oldal)

ÁRTATLANOK
Színház és politika

ALLEGRO
ExploreDance Fesztivál, Bukarest
Dieter Hartwig felvétele

ANTIGONÉ
Szophoklész-trilógia
Jean Louis Fernandez felvétele

MHB
1427

Magyar játékszín

- 2 Hermann Zoltán: Vita nuova**
Alekszandr Szuho-Kobilin:
Tarelkin halála
- 6 Gerold László:**
Cseresznyés kert-színház
Anton Pavlovics Csehov:
Cseresznyés kert
- 8 Szabó István:**
Ez történt Mohácsi után
A Csárdáskirálynő
titkos metamorfózisa

Színház és politika

- 15 Gajdó Tamás: Az utolsó**
színházi őrsváltás 1944-ben
Madách Színházból
Madách Színházba
- 18 Hallgatólagos semlegesség?**
Színigazgatói kinevezések
Kelet-Európában

26 Randy Gener: Küzdelem
egy szabad színházért, avagy
Éljen soká Fehéroroszország!

27 Madli Pesti: Politikai párt
vagy színházi előadás?
Az *Egységes Észtország* esete

Portré

30 Kővári Orsolya:
Személyiségfedezet
Mucsi Zoltánról

Tánc

33 Kutszegi Csaba: „A mában él,
de sárkányok állnak mögötte”
Hagyomány és újítás a *Bábelben*
és az *Osiris tudósításokban*

36 Szoboszlai Annamária:
Koptatott, majd
visszafoltzott matéria
ExploreDance Fesztivál,
Bukarest

Világszínház

40 Jászay Tamás:
Torzít, gúnyol, tükröz
Demoludy Fesztivál 2011

44 Karsai György:
Szophoklész nem tehet
semmiről
Wajdi Mouawad antik trilógiája

45 Rákóczy Anita:
Hamlet és Zi Dan
Egy pekingi opera
Edinburgh-ban és Kínában

A címlapon: Ficza István, Debreczeny Csaba, Máthé Zsolt és Vajda Milán a *Tarelkin halálában* (Örkény Színház)
Schiller Kata felvétele

A hátsó borítón: Az *Egységes Észtország* közgyűlése

színház

MAGYAR SZÍNHÁZI TÁRSASÁG | ORSZÁGOS
SZÍNHÁZTÖRTÉNETI MÚZEUM ÉS INTÉZET

XLV. évfolyam 1. szám
2012. január

Megjelenik havonta
XLV. évfolyam
HU-ISSN 0039-8136

www.szinhaz.net

FŐSZERKESZTŐ: KOLTAI TAMÁS. FŐSZERKESZTŐ-HELYETTES: TOMPA ANDREA (világszínház). A SZERKESZTŐSÉG:
CSOMOR MÁRTONNÉ (szerkesztőségi titkár); HERNER DÁNIEL (technikai munkatárs); KONCZ ZSUZSA (képszerkesztő);
KUTSZEGI CSABA (tánc, színhaz.net); SZÁNTÓ JUDIT.

Szerkesztőség és kiadó (SZÍNHÁZ ALAPÍTVÁNY): 1126 Budapest, XII., Németvölgyi út 6. III/2.; Telefon/fax: 214-3770, 214-5937;
(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,
Nemzeti Civil Alap





Hermann Zoltán

Vita nuova

ALEKSZANDR SZUHOVO-KOBILIN: TARELKIN HALÁLA

Az Örkény Színház Alekszandr Szuhovo-Kobilin *Tarelkin halála* című darabját, a szerző *drámatrilógiájának* harmadik részét vitte színre. Kobilin darabja az orosz színháztörténet egyik leggyakrabban játszott vígjátéka: keletkezésének és előadásainak története azonban önmagában sem „szívderítő”. El van átkozva.

A XIX–XX. századi orosz irodalom feldolgozhatatlan traumája, hogy nagyon fontos művek – a cári vagy a szovjet birodalmi gépezet éber cenzorainak köszönhetően – nem találkozhattak a saját közönségükkel, azzal a közönséggel, amelynek íródtak. Egy társadalmi-politikai szatírával – a filozófus és világfí Kobilin trilógiájával – rosszabbat alig lehetne tenni, mint hogy elhallgat(tat)ják: ha a közönség nem élte át azokat a konfliktusokat, vagy nem azokat a társadalmi agressziókat szenvedte el, ha nem találkozott azokkal az embertípusokkal, viselkedési mintákkal, amelyekre a színpadon közvetlenül ráismerhet, a *Tarelkin* lényegében nem szól semmiről.

A *Trilógiát* és benne a *Tarelkin halálát* többször is betiltották a cári időkben, utoljára 1906-ban. A szovjet korszakban pedig Mejerhold színháztörténeti jelentőségű, 1922-es *Tarelkin*-rendezése szolgáltatta az egyik ürügyet színháza későbbi, 1938-as likvidálásához.

Ha belegondolunk, Szuhovo-Kobilin különös sorsú drámáinak értelmezéstörténete mindig az utólagosság érzését árasztotta; így van ez akkor is, ha a színházi közönség koronként változó (ön)reflexióira kérdezzük rá, és akkor is, ha a hatalom perverz műélvezetére, magára a kelet-európai történelmekkel adekvát, a betiltott művek aktasoraiban kígyózó „negatív kánonra”.

A *Trilógia* voltaképpen már megírásakor „utólagosnak” készült. Szuhovo-Kobilin majdnem húsz éven át írta, miközben végigjárta a cári állam büntetőjogi poklának minden bugyrát: letartóztatták, majd évekig vizsgálati fogságban tartották francia szeretőjének meggyilkolásáért, szabadon engedték, majd gyilkosságra való felbujtás vádjával – ez utóbbival talán nem alaptalanul – újra bebörtönözték, majd megint kiengedték. A bűnüldöző és büntető állami masinéria kórélettanát igyekezett megírni a *Trilógiában*, de mire a műve színpadra kerülhetett, Oroszországban már egy másik hatalmi gépezet pőfögött. 1907-ben még az új eszmék híve, a költő Alekszandr Blok követeli a darab bemutatását – az új, a szovjethatalom pedig 1922-ben alkalmasnak találja a darabot arra, hogy rajta keresztül leplezze le a „cári önkényuralom” működését. Csakhogy a Trockij baráti

Bíró Kriszta, Ficza István,
Máthé Zsolt, Gyabronka József,
Vajda Milán és Epres Attila

köréhez tartozó Mejerholdot is utoléri a rejtélyes átok. Amikor Trockijjal együtt az intellektuális baloldaliság árnyéka is eltűnik a hatalomból,

nemcsak Mejerhold, hanem futurista, misztériumjátékszerű rendezése is kegyvesztett lesz, mert a harmincas évek kis lunacsarszkiái számára már nem csak a cári államgépezetről, hanem a mindenkori hatalmi erőszakgépezetről is szól a Mejerhold Színház előadása. A *Tarelkin* nem az a darab, amely a XX. századi autokratikus rezsimeket ne irritálná: van benne valami mélyebb, ami nem csak a cári önkényuralomra igaz. Tovsztonogov 1983-as *Tarelkinje* például óvatosabb hangot üt meg (Tovsztonogov *opera-farce*-ából film is készült), a maga verista módján visszahelyezi a darab cselekményét a cári időkbe, de azért a színpadon felsorakoztatott két gombsoros katonakabátokról és tányérsapkákról – pontosabban a kigombolt, átizzadt kabátokról, megeresztett derékszíjakról és a tányérsapkák alatt kiritkult hajcsomókról – mégis a Brezsnyev-éra díszszemléinek kényszeredett fegyelme jut az ember eszébe.

A *Trilógia* 1977-es magyarországi megjelenésében Elbert János személyes bátorsága is benne van. Elbert már 1962-ben nekilátott a három darab lefordításának. A *Tarelkint* 1974-ben Kaposvárott, 1975-ben a Huszonötödik Színházban – ugyan más címen – játszották is, nem sokkal később tévéjáték is készült a három komédia motívumaiból, de nem hiszem, hogy azóta előásta volna valaki. [A Nemzeti Színház 1981-ben játszotta Székely Gábor kiváló rendezésében. – A *Szerk.*] A hatvanas–hetvenes években ilyen volt, ilyen lehetett a bátorság a démonikus – gondoljunk Elbert különös halálára – vagy a kisszerű „megyei” hatalmi struktúrákkal szemben, persze óvatos bátorság, mert az „oros” és a „XIX. századi” jelző mindig visszavonhatóvá teszi a szatíra aktualitását.

Mindenképpen meg kell említeni Forgách András 2004-es, *Halni jó!* címen a Stúdió „K”-ban, Fodor Tamás rendezésében játszott *Tarelkin*-átiratát. Forgách igyekezett a *Tarelkin* abszurd jeleneteiből egy olyan, a mai Budapestre áthelyezett társadalmi-politikai szatírárt írni, amely vállalja azt a *Tarelkin* magyarországi történetéből hiányzó nyíltságot, amit Kobilin vállalt volna, ha lett volna olyan orosz színház, amelyik 1869-ben el meri játszani a darabot. Forgách András átírata nyílt, nem lehet benne az odamondok–visszavonom csikicsuki játékát játszani – de nem jó darab, és az előadás sem volt igazán jó. (Epres Attila, az Örkény Színház Varravinja a Forgách–Fodor-átiratban is játszott.)

Az Örkény Színház *Tarelkinjén* pontosan érzékelhető az az átgondolt koncepció, amely egyszerre igyekszik pedánsan eleget tenni a Gogol–Kobilin vs. Osztrovszkij–Csehov klasszikus drámatörténeti ellenpontok kiegyensúlyozásának, a mejerholdi absztrakt szatírának és reflektálni a 2011-es őszi magyar belpolitikai feszültségeire, vagyis egyáltalán nincsenek benne rejtve azok a szatirikus és kritikai utalások, amelyek a nézők – az október 28-i bemutatonak kétségkívül volt ilyen *demonstratív* jellege is – közös fenyegetettségérzését igyekeznek megidézni.

A *Tarelkin halála* színház- és értelmezéstörténeti fáziskésésének, az átíratok sikertelenségének azonban van egy mélyebb oka is. Erre a néző akkor döbben rá,

amikor a Mácsai Pál rendezte előadás első részének ritmustalanságát érzékeli, és kicsit kedvetlenül ül vissza a második részre – aztán ott, akkor, lát egy frenetikus hatású, lendületes, igazi hatalomfilozófiai szatírárt, s végül feldúltan, de elégedetten távozik.

Miért nem jó az első rész? Miért nincs ritmusa az előadásnak? A *Tarelkint* játszó Debreczeny Csaba virtuóz módon képes megszólaltatni a két különböző hangkaraktert, így változik *Tarelkin*-ből *Kopilov*-vá és vissza, de nyilván nem könnyű elkerülnie, hogy ne a *Beugró* epizódjaiban művelt pompás marháskodását halljuk vissza belőle. *Tarelkin* figurájának megoldhatatlanságai már a szerzőt is arra készítették, hogy külön instrukciókat írjon arról, milyen eszközökkel távolítsa el a színész egymástól *Tarelkin* és *Kopilov* szerepeit. Szándékosan a legzavarbaejtőbb a „*Tarelkin mínusz paróka mínusz műfogsor egyenlő Kopilov*”-képlet: hogyan lehetséges az, hogy az egyén önazonossága a hiánnyal definiálható?

Valami tényleg hiányzik. Ahogy hiányzik valami a Takács Nóra Diána által alakított Mavrusából is: az előadásban egyáltalán nem motivált, hogy mi az a bizalmi viszony, ami *Tarelkint* és Mavrusát tettetársakká teszi. A Kobilin-kortárs Goncsarovnál van egy hasonló páros, Oblomov és a szállásadónője kettőse: Oblomov erotikus vágyat érez a háziasszony kövér könyökének gödröcskéi iránt. Olvasás közben érez is az olvasó valami ilyesféle, elfojtott, testi vibrálást *Tarelkin* és Mavrusa között, Mácsai rendezése azonban csak a pusztá ápolatlanságot, piszkosságot mutatja meg.

Baj van a téréll? Igen, ahhoz képest, hogy ugyanez a tágasság a második részben pontosan betölti a funkcióját, itt, az első részben nem. A koporsóval való burleszk szerencsétlenkedés is csak szerencsétlenkedés, a karakterek bornírságát megjelenítő mozgás is pusztá geg, és nem több. A moszkvai Et Cetera Színház 2005-ös előadása érdekes megoldással, op-art csikozással tünteti el, teszi érzékelhetetlenné az első és a harmadik felvonás terei közötti különbséget. A Mácsai-féle előadás szuggesztív képességétől (Izsák Lili díszlete) ez a megoldás idegen lenne, de az első rész (a színdarabban a második felvonás nyolcadik jelenetéig) terének szűkebbnek, nyomasztóbbnak, „dobozszerűbbnek” kellene lennie, hogy ne csak a színváltástól érzékeljük a szereplők mentális terében a darab kezdetétől érzékelhető pusztító folyamatokat.

Az első rész főleg *Tarelkin* és a többiek monológjaira és egyenlőtlen dialógusaira épül. Kifejezetten ezeknél a jeleneteknél volna fontos, hogy a szöveg mélyebb rétegei is érzékelhetőek legyenek. A *Tarelkin halála* ugyanis – a geometrikus-futurisztikus megjelenés mögött talán ez volt Mejerhold legfontosabb észrevétele – inkább valamiféle misztériumdrama. Misztériumszatíra. A darab színház-történeti tanulsága, hogy a demonstratív államlamkritikai pamflet csapdáját nehéz elkerülni: ez Mácsaiék változatának első részében sem sikerült. Mint ahogy általában azt a tévképzetet is nehéz elkerülni, hogy *Tarelkin* alakjába a XX. századi interpretációk – s köztük a hetvenes évektől a magyar színpadi változatok! – ne egy büntelen, igazságtalanul megvádolt karkai hőst lássanak bele. *Tarelkin* ugyanis nem a nyomorult orosz (vagy bárhova valósi) kisember, nem a hivatali gépezet engedelmes fogaskereke, hanem a bűnös ember. Adósságokat halmoz, de nem akar helytállni értük, zsarolni akarja a főnökét, és valami másféle bünt is el akar titkolni, ezért próbálkozik személyazonosságának fel-

cserélésével. Kobilin darabja nem az ártatlanokat meg-hurcoló hatalomról szóló kegyetlen bohóctréfa, hanem az egyéni és az állami bűn konfliktusának szatírája. Lényegileg ezért vannak hamis, disszonáns felhangjai a politizáló attitűdöt felvállaló színházi változatoknak: ha a közönség mindenkin, az elnyomón és az elnyomotton is csak keserűen tud nevetni, akkor kritikai érzéke sem elégülhet ki.

A *Tarelkin halála* valami más: a bűn kilátástalan, sehova sem vezető misztériuma. Tere pedig csak a felszínen konkrét társadalmi tér: valójában egy fantasztikus, fordított dantei vagy voltaire-i utazás tere (ezért volna *Kandid* Tarelkin keresztneve?). Tarelkin a halálhoz és



az élethez képest egy nem létező harmadik dimenzióba távozik: „...én éppen a természettel és a törvénnyel ellentétben, merő kedvtelésből és a magam gyönyörűségére halok meg: úgy, ahogy előttem még soha senki. Mert mi a halál, minden szenvedés vége!” A bűn, amit elkövetett, a majdnem végig homályban maradó bűn áttételesen a *Trilógia* másik két darabjának, a *Krecsinszkij házassága* és *Az ügy bűneinek folytatása*, Tarelkin ezektől, ilyen bűnöktől szeretne megszabadulni, új életet kezdeni, ami persze, Kobilin műve szerint, lehetetlen. Tarelkin nem a földi mennyországba érkezik Kopilovként, hanem egy másik, e világi pokolba. Tarelkin halott, Kopilov él: az élőt holttnak, a holtat élőnek – ahogy a darabban el is hangzik, „vámpirnak”, kísértetnek – nézik. A másik pokolban azonban nemcsak a saját démonai, a hitelezők, a főnöke, a kollégái, a rendőrség szabadulnak rá, de Kopilov életének démonai, Mavrusa, Brandahlisztova (Bíró Kriszta játssza, kicsit talán túl sok eleganciával) és gyermekei, a házmester, a társbérleti is, köztük éppen Tarelkin lesz Kopilov egyik démona – de ez talán fordítva is igaz –: a szereplők ironikusan egymásnak az antik értelemben vett *daimónjai* is.



Ha a szövegre figyelünk, Kobilin darabja tele van olyan utalásokkal, amelyek az antik, a keresztény és szláv népi *démonológia* alakjainak állandó jelenlétére utalnak (Kopilov kereszt- és apai neve, a Szila Szilics tulajdonképpen az ördög, a tisztátalan erő, a „nyeccisztaja szila” alakját idézi meg), a darab minden szereplője az új élet poklába tévedt Tarelkint gyöttrő ördög. A démonok miniatűr seregeinek többszörös szereposztása (Gyabronka József, Bíró Kriszta, Máthé Zsolt, Vajda Milán, Ficza István) csak a felszínen vigjátéki kellék: Mácsai talán szándékosan, talán nem, inkább misztikus átváltozásokat láttat az átöltözésekkel.

A Tarelkin-Kopilovot gyöttrő, a hatalomhoz kötődő főördögök háromszor tesznek kísérletet Tarelkin megtérésére, s közben nemcsak Tarelkinnal, hanem az ördögtársuk fölötti hatalom megszerzésével is el vannak foglalva. A körzeti rendőrbiztos népmesei-démoni étvágyával ejti kétségbe Tarelkint. Vajda Milán tökéletesen érti ezt az ütődött paraszt-ördög figurát. A virtuóz vigjátéki helyzeten és a filmes vágástechnikák jól kitalált sorozatán túl az a jelenet misztikus értelme, hogy a halottnak, az alvilágba jutott hősnek nincs szüksége ételre, meg kell elégednie az üres tányérral (a hős neve erre a *tányér*ra utal). Tarelkin énfeladása tehát az első pillanattól a büntől való megtisztulás, az ördögök általi bőjtöltetés – később a víz megvonásával kínozzák – története is. Csakhogy a főhős elszámítja magát. Az a tőke is kihullik a kezéből, amire *vita nuováját* alapozta, a főnöke,

Varravin ugyanis rájön, hogy Tarelkin nem Kopilov, és hogy miféle zsarolásra akarja használni a rejtélyes iratokát. Varravin a saját csalásával igyekszik kifürkészni Tarelkin-Kopilov szándékait (Epres Attila kettős remeklése). Abszurd – vagy inkább gogoli: a démonok ugyanis nem láthatják az élőt, mint a *Vij* című Gogol-novellában! –, ahogy eleinte egyikőjük sem ismeri fel a másikat álöltözetben. Varravin *Polutatarinov* kapitányként mutatkozik be neki (a „tatár” is a démon szinonimája az orosz kultúrában). Végül Varravin átadja a kínzás

harmadik kísérletét Óh rendőrkapitánynak (a vallatás szakmájának filozofikus mélységeit a tökéletes Gyabronka Józseftől hallottuk), aki végül is megtöri Tarelkint. Az orosz népmesei logikával: aki szomjas, az még él, Tarelkin tehát nem halt meg, sem jogilag, sem máshogy.

Ez azonban már a második részben látható tér, ahol az előadás korábbi ritmustalansága elillan – de persze a szöveg tempóinak megtalálásával, a szünetekre-megszakításokra épülő dramaturgia tizedmásodpercnyi pontosságú beállításával miért ne zökkenhetne helyre majd az ötödik-hatodik előadás után az első rész is? A körablakokon felülről betörő fénnel, a foghíjas lépcsőelemekkel (könnyebb lezuhanni, mint felkapaszkodni!) a tér is jelzi, hogy kortalan, anarchisztikus pokolban vagyunk, ahol mindenki mindenki ellen játszik.

Nagyon fontos figura Unmöglichkeit, a német orvos (Máthé Zsolt), aki börtönorvosként a *lehetetlenre* kapott megbízatást: az orvostudomány egyszerű eszközeivel kellene feltámasztania a holtra vert bűnösöket – kár, hogy a Papagajcsikov szerepéhez hasonlóan kicsit sztereotip instrukciók következtében a figurában egy tudátlékos Mengelét kapunk; nem bizonygatom, hogy Kobilin nem így írta meg a figurát.

A Tarelkint gyötrő démonok jól eltalált típusok, alighanem Kobilinnek nem is kellett kitalálnia őket: a darab misztikus jellege tulajdonképpen éppen – ahogy a *Trilógia* Hegel-mottójában („Ki a természetre értelemmel néz, értelemmel néz arra a természet is vissza”) olvasható – a transzcendensnek a hiperrealisztikushoz való mesteri közelségében van.

BALRA FENT:
Bíró Kriszta,
Máthé Zsolt,
Ficza István és
Gyabronka
József

BALRA LENT:
Vajda Milán
(Raszplujev),
Epres Attila
(Varravin) és
Debreczeny
Csaba (Tarelkin)

JOBBRA:
Vajda Milán,
Bíró Kriszta,
Máthé Zsolt

Schiller Kata
felvételei



Furcsa módon az a néha kényszeredett nézőtéri nevetés, amely az előadás első felében néhol hallható volt, itt már-már lélektani, felszabadító nevetésnek hangzott. Ami az első részben még rejtve marad Tarelkin pokoljárásából, azt most a díszletek között egyszer csak meglátjuk.

Kulcsjelenetek sora következnek: a mai színház aligha meri Papagajcsikov karikatúrisztikus figurájába nem belelátni az üldöztetés és a büntetés pénzzel való megválthatóságának történetét, jóllehet Kobilin darabjában a pénzzel önmagát megváltó zsidó (Bíró Kriszta) ugyanúgy csak egy kis bűnöcskét igyekszik elpalástolni, kisebbet, mint a többiek, ugyanolyan kicsit, mint Pahomov (Ficza István), a házmester. De azért a „stikli” is bűn. Még akkor is, ha a zsidó legalább hisz Istenben: „PAHOMOV: Miért bánt engem, Antyioh Jepigyifirovics? ÓH: Hol itt a bántás? PAHOMOV: Bántani akar? ÓH: Mondd, nem félsz az Úristentől? Hiszel egyáltalán az Úristenben?! PAHOMOV: Hiszek!”

Az előadás nagy misztériuma azonban az a titok, a soha ki nem derülő titok, hogy mik is vannak Varravin irataiban. Korruptió, másvalami? A szatíra szempontjából ez nem lényeges, a szatíra ugyanis elítéli a bűnösöket, de nem részrehajló: mindenkiről kimondja, hogy rosszat cselekszik, még arról is, akinek kisebb a bűne, mint a másoknak, és arról is, aki ártatlannak látszik. Misztikus értelemben azonban Varravin iratai az ördögöt kötött szövetség papírjai. Tarelkin úgy akar kihátrálni a gonosszal kötött korábbi megállapodásából (a *Trilógia* első két részében esik erről szó), úgy akarja visszakapni a lelkét – pontosabban úgy használni egy másik lelket, Kopilovét –, hogy a többi szerződéssel együtt a magát is ellopja. A bűn teologikus-filozofikus felfogása szerint azonban a szerződés nem veszíti el az érvényét azzal, hogy nem tudjuk felmutatni. Kobilin szerint még azzal sem, ha nevet vagy lelket cserélünk, mert nincs büntetlen lélek, akivel cserélhetnénk.

Mindenképpen a darab legdémonibb jelenete a befejezés, amikor lelepleződve Tarelkin (ezek Debreczeny Csaba zavarba ejtően szép pillanatai voltak azon az estén) újra felajánlkozik az önmagát szolgáló alakjában képviseltető hatalom démonának. Kandid Tarelkin le akart térni a bűn útjáról, de Kopilovként csak a bűnbe való beavatódás egy másik lehetséges útjára tévedt. Meg-

térése csak arra elég, hogy visszaveheti az eredeti bűnét. A sajátját. Tragikomikus, katartikusan röhejes pillanat.

És ha egyszer, egy nyugodtabb pillanatban a közéleti-politikai kontextus majd nem tesz vakká bennünket, kérek mindenkit: menjünk vissza Mácsai Pál színházába, és nézzük meg újra a *Tarelkin halálát*. Addig jó lesz nekünk ebben a kis pokolban is.

Gerold László

Cseresznyéskert–színház

ANTON PAVLOVICS CSEHOV: CSERESZNYÉSKERT

Nagy kelete van mostanság Csehovnak, művei közül is talán elsősorban a *Cseresznyéskert*nek, amely a hagyományt jelképező híres-neves (még a lexikonban is benne van!) kert elvesztése okán az egykori tárgyi és szellemi értékek devalválódásának elszomorító, de a változások folytán elkerülhetetlen példája volt és maradt. Ezen értékek közé tartozik a színház is, melynek kétséges fennmaradása sokakat aggaszt – mint most Szabadkán, ahol a Népszínház társulata emberfeletti erőfeszítésekkel próbálja megőrizni egykori, nem is oly régi dicsőségét, miközben a város központjában immár több éve igencsak lassan – ha egyáltalán – épül, teljes bizonytalanságtól övezve, a régi helyett egy új színház.

Nem véletlen tehát, hogy a szabadkai vendégrendező, Bérczes László – ki a mostani bemutató előtt így nyilatkozott: „Igazából nem is tudom eldönteni, hogy ez az épület pusztuló- vagy épülőfélben van” – előadásának főszereplője a kivágásra ítélt cseresznyéskerttel rokon sorsú színház. A Csehov-komédia (most látszik, milyen pontos a szerző műfaj-meghatározása!) Szabadkán e pillanatban egyértelműen a színház komédiájaként nyer szomorú aktualitást, olyannyira, hogy a legújabb sajtóhírek szerint – mint ahogy az újjgazdag Lopahin a kert felparcellázását és kiadását tervezi – a város azon spekulál, hogy már most eladja a még befejezetlen épület földszinti helyiségeit.

Hogy Csehov *Cseresznyéskertje* a színházról is szólhat, arról a szakirodalomban bőven esik szó. Georges Banu *Színházunk, a Cseresznyéskert* című könyvében olyképpen, hogy szerinte a mű színrevitelének alapkérdése: „Kell-e ábrázolni a cseresznyéskertet?” Bérczes cseresznyése egy pillanatra a valóság illúzióját kelti. Akár a színház. Azzal, hogy a színpadon játszó színészek és az ugyanott ülő nézők az üres nézőtér felett lebegő, ködként felsejlő és ködként eltűnő fákat látják, a rendezés egyszerre utal a színjátás illanó jellegére és arra a bordó széksorok jelképezte valóságra, amely – a régi/új szín-

házépület hiányában – inkább nincs, mint egy moziból adaptált színházterem kínálta illúzió alapján lenni látszik.

A színház azonban él, benne nézők és színészek kis közössége előadást hoz létre. A nézőteret előlünk paravánnal takaró folyosón, akárha az utcáról jönnénk, jutunk el a színpadig, ahol – miközben háromtagú zenekar játszik – utcai ruhás nők és férfiak fogadnak bennünket. Mi és ők egyek vagyunk – a civil viseletet színházi jelmezekre cserélő szereplők nem előtűnk, hanem körünkben keltik életre Csehov alakjait. Firsz, az idős szolga az első sorban ül, több jelenet játszódik egy jobb középben levő emelvényen (sajnos az alsó sorokban ülők nem látják, mi történik mögöttük!); a cseresznyéskert elárverezése után, amikor a volt tulajdonosoknak el kell hagyniuk a házat, a színészek visszaöltöznek civilbe, közben kihúzzák alólunk, és kupacba kötve a magasba emelik a székeket. Majd amikor határozott mozdulattal lerántják a színpadot és a nézőteret elválasztó függönyt, egyértelművé válik: nincs színház, ahogy a város főterén sincs színházépület, akiknek arra visz az útjuk, csak műanyagba csomagolt korinthuszi oszlopokat és égbe meredő szürke betonfelületeket látnak.

Kétségtelenül végiggondolt, remekül kitalált részletekben bővelkedő koncepció, amely azonban sem a rendezés, sem a színészi játék tekintetében nem működik mindig az elképzelésnek megfelelően. A rendezés leg-problematisabb pontja a színpadi függöny használata. Jól „szerepel”, amikor leeresztve jelzi, hogy a nézőtér felett lebegő illúzió és a színpadon megképződő valóság két külön világ, majd amikor felhúzza egységesíti a két világot. Viszont a báli jelenetben azzal, hogy a párok a függöny mögött táncolnak, s csak olykor tűnik fel egymásik, az előadás ellen dolgozik: nem tud létrejönni a várakozás hangulatának drámai ereje. Talán ezért is tűnik elsietettnek az árverés elbeszélése, ami váratlanul féktelen duhajkodássá fajul.

Abban viszont, hogy nem érezzük a birtok elvesztése miatti feszültséget, színészi enerváltság is közrejátszhat. Vicei Natália játékból hiányzik a Ranyevszkaja lényét meghatározó színésznői manír. Bár a színre lépésekor viselt, sem korához, sem a helyzethez nem illő jelmeze szinte predestinálná a színészkedésre, nem él ezzel a lehetőséggel. Amikor Lopahint (Csernik Árpád), akit nem kedvel, azzal marasztalja, hogy ha ő köztük van, jobb a hangulat, éreznünk kellene a merő színlelést. Ahogyan akkor is, amikor a nála sokkal fiatalabb utópista diákok,



telen pénzkunyerálását nagy vehemenciával leplező földbirtokosa, Szőke Attila alázatos és mindenki iránt szolgálatkész könyvelője és Pesitz Mónikának a magány elől szemfényvesztő mutatványokba menekülő nevelőnője. Firszet, mint egykor Harag György újvidéki előadásában, most is idős szerb színész, a nyolcvanon felüli Mihajlo Jancikin kapta (aki vagy fél évszázada Hamlet volt Szabadkán!), s bár a rendezés nem szentelt a figurának akkora figyelmet, amekkorát megérdemelte, vallomás-monológja megindítóan emberi. Minden szereplőnek van egy-egy őszinte felvillanása, köztük Kőrömi Petronella affektáló, magakelető szobalányának és Ralbovszki Csaba úrhatnám Jasa inasának, jóllehet mindketten külsődleges megoldásokkal, teátrális túlzásokkal dolgoznak. Számomra az est két legproblematikusabb alakítása Szilágyi Nándor Gajevje és Pámer Csilla Anyája. Előbbi a figura infantilizmusát szüntelen hadonászó gesztikulálással, utóbbi, nem érezve a szerep kínálta lehetőségeket, üresen visszhangzó szavallással véli megoldani feladatát.

BALRA: Pálfi Ervin (Trofimov), Pesitz Mónika (Sarlotta) és Kalmár Zsuzsa (Varja)

LENT: Vicei Natália (Ranyevszkaja), Szilágyi Nándor (Gajev) és Csernik Árpád (Lopahin)

Trofimovot (Pálfi Ervin) próbálja a bizonytalanság okozta pillanatokban melleit felkínáló nőként meghódítani. Így a színésznő játéka nélkülözi az alakítás teljességéhez szükséges árnyalatokat. Ugyanez mondható el Csernik Lopahinjáról, aki megfosztja a figurát a benne munkáló dilemma drámaiságától azzal, hogy miközben kizárólag a kert gazdasági értékét látja, nem kellően rámenős, nyers és erőszakos, inkább megértő, és részvétet érez egykori gazdáira. Ellenben kiváló a Varjával (Kalmár Zsuzsa) való darab végi párjelenetében, amikor feleségül kellene kérnie, de csak sután esetlenkedik, míg végül csődöt mond.

Kalmár Zsuzsa az előadás legkövetkezetesebb alakítását nyújtja az egyre fenyegető szegénységet fékezni kívánó, őrmester szigorú házvezetőnő szerepében. Ha van tragikus alakja Csehov művének, akkor Varja az, s ezt a színésznő pontosan mutatja meg. Jó teljesítmény Pálfi Ervin álmokat szövő, de ugyanakkor ironikusan ábrázolt Trofimovja, Nemes Kovács Andor szün-



Arra a kérdésre, hogy a Bérczes László rendezte *Cseresznyéskert* szabadkai előadása párbeszédet kezdeményez-e közönségével, azt mondhatom, a koncepciót tekintve igen, a színészi alakítások tekintetében viszont csak részben. Remek és kidolgozatlan részletek felemás egyvelege.

Szabó István

Ez történt Mohácsi után

A CSÁRDÁSKIRÁLYNŐ TITKOS METAMORFÓZISA

„Itt a lét csak látszat, itt minden ember játszhat” – énekei Kaucsiánó Bonifác, röviden Bóni a *Csárdáskirálynő* első felvonásában. Már legalábbis akkor, ha Gábor Andor fordítása szerint peregnék a dalok. Lehetne ez a két sor a következő írás mottója is, amely elsősorban a színház természetéről szól. Arról, hogy ott, ahol semmi sem az, aminek látszik, milyen nehéz a tényekről beszélni. Pedig a színháztörténeti kutatás szempontjából egyre nagyobb a tények jelentősége. Pontosabban: a megbízható és rendszerezett tényeké, hiszen minden adat kiindulópontja lehet nagyobb összefüggések feltárásának. A XIX. században vált alapvető jelentőségű kérdéssé az, hogy mit játszik a színház. A dráma címe, írója és az előadást létrehozó társulat neve egyértelműen meghatározták az előadást, a színháztörténetész azonban arra is kíváncsi, kik hozták létre a produkciót, milyen volt annak kritikai visszhangja, mekkora siker volt a közönség körében stb. Ezeket az információkat összegyűjteni látszólag egyre kevésbé probléma. Az előadás a nyilvánosság előtt zajlik, ezért azt gondolhatnánk: nincs titka.

OPERETTORSZÁG?

A rendszerváltás után a magyar színházak nem kéneztették el az operett szerelmeseit. Tény, hogy a zenés bemutatók száma a nyolcvanas években folyamatosan nőtt, és nem kizárólag a musical felfutása miatt. Az operett újratermelődő stabil közönséggel rendelkezett, a vidéki színházak gyakorlata szerinti évadonkénti egy operettbemutató az ő „színházba járási igényüket” pontosan kielégítette. A fővárosban is hasonló gyakorisággal jelentkezett az Operettszínház egy-egy bemutatóval vagy felújítással, ám ennyivel is, köszönhetően a repertoárjátszásnak, évekre biztosította a választékot. A legnépszerűbb operettszerző 1990 előtt és után is Kálmán Imre volt, és természetesen a bemutatók között is mindkét évtizedben dobogón végzett a *Csárdáskirálynő* – a másik két csúcsra járatott darab a *Mágnás Miska* (Szirmai Albert) és a *Marica grófnő*, ez utóbbi szintén Kálmán-mű. A kilencvenes években a zenés darabok általános térnyerése közepette az operettek jelenléte stagnált, a klasszikusnak elkönyvelt szerzők (Kálmán, Lehár, Jacobi, Szirmai, Huszka) mintegy két tucat műve uralta a színpadokat.

Konkrét történetünket az 1992/93-as évadban kezdjük, amikor a több száz bemutató között csak mintegy tíz klasszikus operett került újra műsorra, és szinte mindegyik csak szimplán a közönségre kacsintó, a be-

vételnövelés igényével készült produkció volt. Ekkor a műfaj zászlóshajójának, a Fővárosi Operettszínháznak még a kiváló operettszínész Németh Sándor volt a „kapitánya”, aki az operetthagyományba jobban illeszkedő klasszikus musicaleket favorizálta. Az őt ez idő tájt követő Szinetár Miklós pedig, tudomásul véve a konkurens Rock Színház jelenlétét, inkább magyar szerzők ősbemutatóit szorgalmazta (Csemer Géza, Szakcsi Lakatos, Gallai Péter, Németh Zoltán muzsikájára született egy-egy új magyar mű). Az igazán átütő siker ebben a törekvésben a *Valahol Európában* feldolgozása hozta 1995-ben, Dész László zenéjével, Horváth Péter rendezésében. A hagyományos operettet általában Vámos László jegyezte ekkoriban, aki jó ízléssel, magas formakultúrával állította színpadra a műveket. Szinetár Miklós rendezéseire sem a formai megújítás szándéka volt jellemző, ő inkább vendégek meghívásával operált. Neki köszönhetően lépett az Operett színpadára például Darvas Iván vagy a színészi erényekkel kevésbé rendelkező, de ezt nagy népszerűségével pótló Antal Imre, Koós János. Az operettirodalom klasszikusait folyamatosan játszotta a színház: a *Csárdáskirálynő*, a *Luxemburg grófia*, a *Víg özvegy*, a *Marica grófnő*, a *Cigányszerelem*, a *Cirkuszhercegnő*, a *Mária főhadnagy* és a *Mágnás Miska* képviselte a repertoáron belül a klasszikus magyar operetthagyományt. Ám egyikről sem mondható el, hogy korszakos jelentőségű előadásban.

Az évad országosan is csak kevés figyelemre méltó operett-előadást hozott. 1993. április 23. azonban fontos dátum a *Csárdáskirálynő* történetében. Kaposváron Mohácsi János a korábbi szokásokkal ellentétben nem egyszerűen csak értelmezte, és nem is csak átírta a klasszikus operettet, hanem megalkotta a saját változatát. A darab új dimenziókkal gazdagodott, nem egyszerűen kiegészült a történet, a színpadon az eredetihöz sok tekintetben hűtlen, de hatásos drámai mű született. Kellott ehhez a kaposvári színház alkotói légköre, Mohácsi és a színészek írói kreativitása és a rendező atmoszférateremtő kvalitása. Az előadás videofelvételéről leírható lenne a mű szövegkönyve, de nem véletlen, hogy mindmáig senkinek sem jutott eszébe újra eljátszani ezt a változatot. Más kérdés, hogy Mohácsi példáját azóta többen követték, ha nem hívatkoztak is rá. A helyzet bájos paradoxona, hogy miközben az előadás alapján az eredeti szerzők talán rá sem ismernének művükre, az előadás színlapja lakonikus egyszerűséggel negligál minden filológiai problémát, és ennyivel intézi el a kérdést: „Dramaturgiai munkák: Mohácsi János és Eörsi István”. A kivételes gazdagságú műsor-

füzet még ennyit sem közöl. Ott pusztán ez olvasható: „Írta: Leo Stein és Béla Jenbach. Átdolgozta: Békeffy István, Kellér Dezső és Innocent Vince Ernő.” Ez így az 1954-es átdolgozás szerzőgárdája, amivel azt jelzik, hogy a szereplőket és részben a történetet is az ő változatukból vették. A végeredmény felől tekintve az előadás címe a műsorfüzet szerint: „1916 A CSÁRDÁS-KIRÁLYNŐ”. Ami erős utalás arra, hogy az előadás létrehozói a darabot – a kétszeres átdolgozás ellenére is – „kortárs drámának” tekintik, ezért hangsúlyosan születésének időpontjában játszatják. Ez az időbeli egybeesés spontán módon valósult meg 1915/16-ban, a későbbi előadások azonban leginkább egy letűnt korszak absztrakt képéhez illesztették a színpadi történeteket.

A bemutatót akkor nem igazán fogadta a kegyeibe a szakkritika. A kritikusok 1990 után a vidéki előadásokra – elsősorban anyagi okokból – nemigen jutottak el, nem volt, aki finanszírozza utazásukat. Elemzés, tudósítás alig jelent meg a produkcióról, az évad előadásait díjazó kritikusi szavazáson, amire néhány héttel a bemutató után már le kellett adni a voksokat, csak két kritikustól kapott szavazatot: Koltai Tamás és Zappe László díjazták Mohácsi János rendezését és Kulka Jánost, aki Edvin szerepét játszotta. Ők írtak is az előadásról, rajtuk kívül még a *Criticai Lapok*ban jelent meg bíráló Gabnai Katalin tollából, valamint MGP látatta az esemény súlyát a *Mozgó Világ*ban. Az előadás igazán a budapesti vendégszínház után került be a szakmai köztudatba, de különösen a televízió élő közvetítése tette országosan ismertté. Ez utóbbi riportokkal körítve adta az előadást, és az egyik szünetben megszólaltatták Németh Marikát is, aki nemes egyszerűséggel azt mondta, hogy ez nagyon jó, de nem operett. Kijelentése a műfaji minősítésre vonatkozott, talán ha a harmadik felvonás után kérdezik, akkor azt is közölte volna, hogy ez nem is a *Csárdáskirálynő*.

Mohácsi változatának az eredeti műhöz való viszonyát most nem értelmezzük. Amint arról a videofelvétel megtekintve mindenki meggyőződhet, alaposan átírták a történetet, új szereplők, új szövegek jelentek meg, a dalok elmozdultak a helyükről, olykor új versekben szólalnak meg, ezáltal megváltozott dramaturgiai funkciójuk stb. Hasonló változtatásokat fedezhetünk fel az 1954-es Békeffy–Kellér-átírásban is, mégis mintha itt valami másról is szó lenne.

Még egy fontos kérdést exponálunk: vajon egy előadás címe mellé mennyi argumentáció szükséges, hogy egyértelműen utaljunk a konkrét produkcióra? A köznap beszédben elegendő volt annyit mondani, hogy a kaposvári *Csárdáskirálynő* vagy Mohácsi *Csárdáskirálynő*-je. Legalábbis addig, amíg az előadás élt, vagy azok, akik látták, sokat emlegették. Ez azonban múltékony állapot. Az „1916”, amit Kaposváron a címben feltüntettek, tartósabb azonosító lehet. Igazán korszakos műnél az adatbázis összes adata teszi majd lehetővé az azonosítást. A hétköznapi kommunikációban pedig lehet, csak annyit mondunk: a „Katona” *Három nővére*, Zsótér *Peer Gyntje*.

VISSZA AZ EREDETIHEZ?

Szinetár igazgatásának utolsó időszakában – talán Mohácsi János közelítésének példájától sem teljesen függetlenül – megpróbált túllépni a hagyományos ope-

rettjátszáson. Az 1996/97-es évadban feltételezhetően ennek jegyében tervezte műsorra tűzni Kálmán Imre remekét. (Az ezt megelőző legutolsó bemutató 1987-ben volt a Nagymező utcában.) Ám miután Szinetár Miklós júniusban az Operaház főigazgatója lett, a bemutatóra már Maklár László átmeneti igazgatása alatt került sor. Tényként rögzíthetjük, hogy 1996 őszén Horváth Péter saját átdolgozásában megrendezte, az Operett-színház pedig december 6-án bemutatta a *Csárdáskirálynőt*. A szöveggönyvön, amely rendre felsorolja az ismert szerzőket (Kálmán, Jenbach, Stein, Gábor Andor, sőt az 1954-es átírókat is megnevezi), olvasható még egy zárójeles megjegyzés: „átdolgoztam: én”. Amit tekintsünk a rendezői közreműködés szerény jelzésének. A rendező neve a színlapon is szerepel: Békeffy–Kellér–Horváth. Az átdolgozáson, de különösen a rendezésen érzékelhető Mohácsi hatása. Horváth Péter természetesen nem másolta a kaposvári előadást, de ő is szabadabban kezelte az alapanyagot, és egyértelműen az első világháború koordinátái közé helyezte el. Megtartotta azt a pluszt, amit az ötvenes években Gáspár Margit biztatására vezettek be Honthy és Feleki kedvéért, a végkifejlet szempontjából azonban nagyjából visszatért az eredeti változathoz, szöveggönyve egyértelműen fogalmaz: „a III-ik egy bécsi szállóban játszik”. Az „eredeti” jelző használatát illetően nem árt óvatosnak lenni.

1915. november 17-én Bécsben mutatták be, érthetően német nyelven, a magyar színháztörténetnek ezt a klasszikus kánonba emelt és a *Bánk bán*, valamint *Az ember tragédiája* mellett jegyzett alapművét *Die Csárdásfürstin* címmel. Mondhatnánk, így kerek a világ, egy nemzeti magyar, egy „világegyetemes” kozmopolita és egy monarchiás darab képezi a magyar drámairodalom máig érvényes hármastalapatát. Ez utóbbi szépséghibája azonban, hogy nem magyar nyelven íródott, ezért le kellett fordítani. Ezt Gábor Andor tette meg, aki a zeneszerző, Kálmán Imre jóváhagyásával 1916-ban elkészítette a magyar változatot. (Lásd: Hermann Zoltán: Hajmási Péter & Tsai, *Színház*, 2011. március – a Szerk.) A „Csárdáshercegnő” Budapestre már, a feudális hagyományba gyökerezvén, királyi rangra emelve, mint *Csárdáskirályné* érkezett meg. Egyben kifejezve a törekvés irányát, hiszen a mű legfőbb tétje, hogy lesz-e, lehet-e a szonettből nemesi rangú asszony. Ám az sem tagadható, hogy Szilvia önmagában is királynője a csárdásnak, tehát a *Csárdáskirálynő* elnevezés „alanyi jogon” is megilleti. A békesség kedvéért ez lesz az operett máig érvényes címe a húszas évektől kezdve.

Gábor Andor magyarítása meglehetősen szöveghű, a manapság elfogadott átdolgozói szabadságtól messze elmarad. A költő-fordító ugyanakkor éppen a dalszövegek esetében „engedte el magát”, olyan verseket írt, amelyekben a „hazai viszonyokra alkalmazza” az osztrák Leo Stein és a miskolci születésű Jenbach Béla rímeit. A premier alkalmából Kálmán Imre így nyilatkozott a *Színházi Életben*: „A darab szöveggönyve változatlanul kerül a budapesti közönség elé, Gábor Andor fordításában. Ez a munkája Gábornak a legjobbjai közé tartozik, csupa ritmus minden verse, refrénjei pedig tele humorral és melegséggel. Fontosnak tartom annak hangsúlyozását, hogy a szöveggönyvben semmi változtatás nem történt, mert a bécsi bemutató után magyar részről igazságtalan támadások értek...” Kálmán itt az

Rátkai-Latai-Kossay-Király
(Csárdáskirálynő)

Kossay József felvétele

Király Színház, 1916



Király László felvétele

Fővárosi Operettszínház, 1971

Estben megjelent kritikára utalt, amely kifogásolta a bécsi előadásban megnyilvánuló magyarságábrázolást.

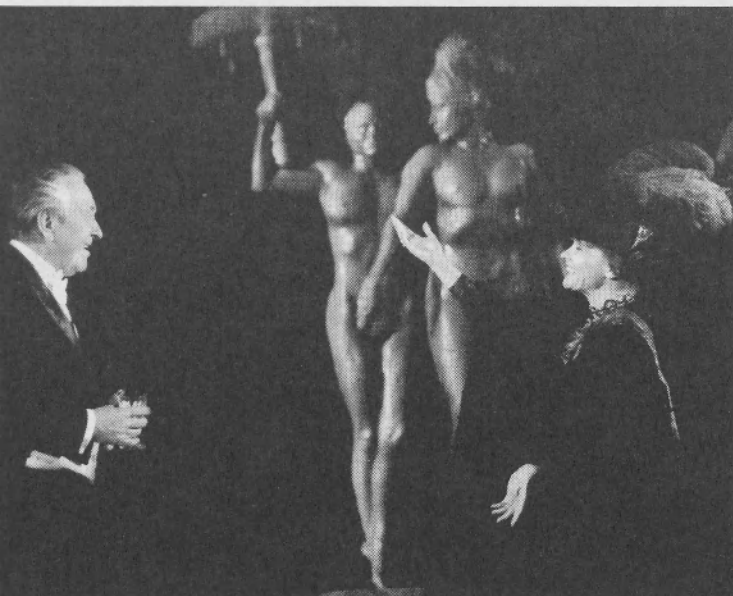
A bécsi *Csárdásfürstin* és a Budapesten 1916. november 3-án bemutatott *Csárdáskirályné* egy lényeges ponton mindenképpen különbözött egymástól: a harmadik felvonásban elhangzó dal más volt Bécsben és más Budapesten. Kálmán Imre a „Jaj mamam, Bruderherz, ich kauf mir die Welt!” kezdetű dalt a *Csárdáskirályné*t máig is talán leginkább megjelenítő „Hajmási Péter, Hajmási Pál” című nótára cserélte. Az ok végtelenül egyszerű, a Bécsben újnak számító dal Pesten már „rég” volt: az 1914. január 17-én bemutatott, Bakonyi Károllyal írt *Kiskirály* című operett betétdalaként találkozhatott vele a magyar közönség. A bécsi ősbemutatón elhangzó dal magyarul „Húzzad csak kivilágos virradatig” címmel ismert, s ez a sor tartalmáról szinte mindent elárul. A csere minőségi: a búfelejtő, sírva vigadó nótát Gábor Andor egy drámai dallal váltja fel, amelyben Feri bácsi és Bóni arról kívánja meggyőzni Szilviát, hogy felejtse el Edvint, és térjen vissza a „művészetéhez”, az orfeumba. Miután Szilvia ellenkezik, és amúgy is nagyon csalódott Edvinben, mit tehetnek, együtt énekelnek. A „Hajmási Péter, Hajmási Pál” kissé blőd szövegű refrénje a távoli álláspontok közös nevezője. „Ne búsulj, rózsám, mert az egy garast sem ér, ne búsulj,

lesz még szőlő, lesz még lány kenyér”, így szól Bóni és Feri bácsi töretlen optimizmusa. Szilvia azonban kissé borúlátó: nem hiszi, hogy a szerelemnek boldogság a vége, s hogy a szerelemért hűség jár cserébe, sőt úgy látja, hogy „rosszul jár a lány, ha a csókért csókot s szívet ad”, mert „a szerelem csak csalfa délibáb”. Súlyos szavak, a boldog vég előtt néhány perccel pontosan, pregnánsan fejezi ki a helyzet kilátástalanságát. (Szaladjunk előre az időben: a dal dramaturgiai funkciója 1954-ben megváltozik. Mondjuk úgy, hogy a „kivilágos virradatig” sorsára jut, illusztratív szerepre lesz kárhóztatva, egyszerű mulatónóta lesz belőle. Feri bácsi és Miska mint Cilike/Cecilia kedvenc nótáját idézik fel az első felvonásban, hogy aztán Honthy Hanna is elénekelhesse. Hatvanévesen talán kevésbé drámai a bejelentés, hogy a szerelem csak csalfa délibáb, még akkor is, ha ifjúkorukat felidézve éneklük. Érdekes, hogy a dal átültetése után a harmadik felvonásban maradt úrt nem akarták Kellérék kitölteni, bármennyire kézenfekvő lett is volna az eredeti változathoz visszahozni a „Jaj mamam”-at. Lehet, hogy az első–második felvonás átírása során megnőtt terjedelmet nem kívánták tovább növelni.)

MAGYAR-NÉMET MIX

Térjünk vissza Horváth Péter 1996-os rendezéséhez. Az ezt közvetlenül megelőző időszakban két *Csárdáskirályné*-bemutató volt vidéken, az egyik Szolnokon, a másik Zalaegerszegen. Stuber Andrea kritikája a *SZÍNHÁZ* 1997. márciusi számában együtt szól a három előadásról. Ő is úgy látja, hogy az Operett bemutatóján érzékelhető egyedül a kaposvári előadás hatása: „A jelzések szintjén belerendez a háborút az eseményekbe.” Ám, és ez már az én véleményem, Horváth túl sokat akar: átveszi a Kellér-féle átdolgozást az expozícióban, ugyanakkor visszatér az eredeti végkifejlethez. A dalok szintjén mindenképp, hiszen felhangzik a „kivilágos virradatig”, ugyanakkor Cilike kompromittáló múltja is elvált férjeinek megjelenésével lepleződik le, és még a szálloda is összedől. És a végén, ahogy Horváth Péter szellemesen írja a szövegkönyvben: „egy műfaj hatyúdala szól, egy műfajé, ami nem akar elmúlni”.

Fél évvel a bemutatás után már a pályázattal szentesített új igazgató, Halasi Imre ül a direktori székekben. Nevéhez fűződik az említett zalaegerszegi *Csárdáskirályné*, amely igazi kopernikuszi fordulatot jelentett a zalai színház életében. A Ruszt József, majd Halasi Imre által fémjelzett teátrum másfél évtizeden keresztül sokkal inkább a musical, mint az operett hajléka volt. A *Csárdáskirályné*t megelőzően 1992-ben a *Mágnás Miska*, 1994-ben pedig a *Montmartre-i ibolya* került a műsorba, a közönség nem kis örömeire. Ezek sikerét azonban messze felülmúlta a *Csárdáskirályné* fogadtatása. Az október-



Margitsziget, 1985

ben bemutatott mű az évad végéig már rekordot döntött, és a színház gyakorlatára nem jellemző módon a következő szezonban is műsoron maradt. A rendező-igazgató az előadást Egerváry Klára jutalomjátékának tekintette, aki az alapítás óta eltelt tizenöt év alatt mintegy ötven szerepet játszott el a színházban. Helyzete, életkora Honthyéhoz hasonló, érthető ezért, hogy az ötvenes években született változatban kapott lehetőséget.

Halasi budapesti igazgatásának első időszakában örökségül kapja az Operettszínház repertoárját, benne Horváth Péter *Csárdáskirálynő*-rendezését is. Azt, amit a színház a szokásos németországi vendégszínházakra vitt volna. A német impresszárió azonban, mint arról a bulvársajtó hírt adott, az eredeti művet szeretné látni, vagy legalábbis azt, amely nem akarja a felhőtlen élvezetet háborús rátéttel megzavarni. Erre a célra a zalaegerszegi változat alkalmasabb volt. Tény, hogy három hét próba után Németországba ez utóbbi érkezett, egerszegi díszletben, nagyrészt budapesti szereposztással, magával hozva ugyanakkor Zalaegerszegről Kulcsár Lajost (Feri bácsi), Faragó Andrást (Bóni) és a közjegyzőt alakító Andics Tibort. Augusztus 28-tól kezdve huszonhat estén át ment, és aratott zajos sikert a német közönség körében az operettek királynője. Egy akkori laptudósítás szerint: „A *Csárdáskirálynő* új betanításban, az új igazgató rendezésében került színre. Münchenben volt a bemutatója. (A magyarországi bemutató október 18-án lesz.) Ott volt a zeneszerző özvegye, Vera Kálmán és lánya, Yvonne is, és igen jól szórakozott, többek között, a korábbi német elnök, Walter Scheel is.” Halasi Imre megjegyzi a cikk végén, hogy a német közönségnek legjobban a „Jaj, mamam” című dal tetszett. Ami két fontos információt hordoz: az ő változatában sem maradt a harmadik felvonás új dal nélkül, és ami elhangzott, az éppen a bécsi/eredeti változatban szereplő, ezért a német közönség által leginkább megszokott és leginkább magyaros vehemenciájú mulatónóta, a „Húzzad csak kivilágos virradatig” volt.

A *Pesti Műsor* tanúsága szerint október 2-án németül, 18-án pedig már magyarul is felhangzott a Nagymező

utcai színpadon a Zalaegerszegről indult, Budapesten színészilag megerősödött és Németországban megedződött változat. Horváth Péter rendezése észrevétlenül tűnt el a műsorból, hiszen helyén ott volt a másik *Csárdáskirálynő*, nagyrészt persze az előző szereposztással. Elvárnánk, hogy a műsorújság az első előadást bemutatónak tüntesse fel, de ez nem teljesül; amit viszont nem várunk, az igen. A szereposztás szerint Vereczkey Szilviát itt Sylvia Varescunak hívják, Cecilia/Cilike visszakapta eredeti nevét, Anhilténak hívják, és nem találjuk a szereposztásban Ferdinánd herceget. Mindez arra vall, hogy Halasi Imre egyszerre fordult el a budapesti előadástól, megtartva annak szereplőit, és a zalaegerszegitől, megtartva annak díszletét. A német siker egyenes következménye a budapesti továbbjátszás. Az október 18-i előadás szereplői még a fenti német nyelven szerepelnek a *Pesti Műsorban*. 30-án azonban már mindenki visszanyeri identitását, Sylvia Varescu újra Vereczkey Szilvia lesz, az epizodista Anhilte Cecilia néven lényegesen előrébb sorol – azt persze nem tudjuk, hogy ezzel csak a magyar tradícióhoz térünk-e vissza, vagy bővült az ő játéklehetősége is. Mindenesetre biztató mozzanat, hogy Ferdinánd főherceg, aki, mint láttuk, lekészte a müncheni csatlakozást, nem kapaszkodott vissza a sikervonatra.

Az Operettszínház épületének majdnem három évig tartó rekonstrukciója alatt az előadásokat más színházakban tartották, a *Csárdáskirálynő* például a Stefánián, a kultúrpalotában vendégszerepelt. Ebben az időszakban, a műsorújság szerint, Vereczkey Szilvia és Cecilia állta a sarat. 2001 tavaszán adták át a felújított házat, ám ekkorra már új igazgató élvezte a fenntartó bizalmát: Kerényi Miklós Gábor. Az új évadot szeptemberben az általa színpadra állított *Marica grófnővel* nyitotta. A szezonban nem is tartott több klasszikusoperett-bemutatót, kézenfekvő megoldás volt, hogy a régi repertoárból kerüljön a kínálatba egy-egy darab. Az első évadban játszották is *A víg özvegyet* (Szinetár Miklós 1995-ös rendezését) és a *Cirkuszhercegnőt* (Vámos László 1989-es rendezését, amelybe Hegedűs László pumpált új életet). Jó magyar hagyomány szerint nem kapott színpadot az előző igazgató egyetlen rendezése sem. Igaz, hogy két évvel később, nagyrészt új szereplőkkel, Halasi Imre újíthatta fel *A mosoly országát*. Előbb azonban a *Csárdáskirálynő* különös története újabb érdekes fordulatot vett: 2002 őszén, hivatalos budapesti bemutató nélkül, teljesen új előadásként jelent meg az Operettszínház műsorában. Az évad első premierje a *Mágnás Miska* volt szeptember 27-én. Október 2-án (mint a színház honlapján később olvasható volt) bemutatták – az akkori *Pesti Műsor* szerint játszani kezdték – a *Csárdáskirálynőt*.

Ha a rekonstrukció bő két évét nem számítjuk, akkor a 1996 decembere és 2002 októbere közötti hat év alatt legalább három *Csárdáskirálynő* kápráztatta el Budapesten az operettrajongókat. Miután a korábbi kettő láthatóan áldozatul esett az igazgatóváltásoknak, igazán nagy karriert csak a legutolsó futhatott be. Röviden foglaljuk össze, hogy a gyanútlan néző mit láthatott, ha jegyet váltott az Operettszínház előadására. Horváth Péter belemixelte az 1915-es bécsi és az 1916-os budapesti változatot az 1954-es átiratba, és megpróbálta a darab

történelmi-társadalmi mélységeit is kibontani. Ezzel szemben Halasi Imre még Zalaegerszegen az 1954-es átírást választotta, amit aztán a német közönség kedvéért az 1916-os felé térített el. Kerényi Miklós Gábor az eredeti bécsi bemutatót tartotta kiindulópontnak, elvetett minden későbbi beavatkozást, sőt nem tisztelve Gábor Andor magyarítását, merészen újrarendelt még a versek egy részét is.

ELŐRE A SIKEREKHEZ!

Ám ne gondoljuk, hogy a történet végén vagyunk. A Kerényi Miklós Gábor-féle előadás is különös kalandokba keveredett. Kezdjük talán a születésénél. 2002 szeptemberében az itáliai magyar kulturális évad keretében Rómában vendégszerepelt az Operettszínház, s a *Csárdáskirálynő*t játszotta. Nem azt, amelyet Halasi Imre rendezett, ez a bemutatóról beszámoló újságcikkből kiderül: „Váratlan fordulat volt az előadáson, hogy nem hangzott fel a legendás »Hajmási Péter, Hajmási Pál« című dal. A jelen lévő magyarok a rendező sajátos, urambocsá, botrányos koncepciójára gondoltak. Kerényi azonban megmagyarázta a hiányt. Kiderült, hogy Kálmán Imre Yvonne nevű lánya ragaszkodott a *Csárdáskirálynő* eredeti, Gábor Andor által fordított változatához. Márpedig ebben nem szerepelt az említett dal. Yvonne asszony, aki Londonból jött a római premierre, hallani sem akar az ötvenes években a – Honthy Hanna kedvéért – Békeffy István és Kellér Dezső által átírt darabról. Tehát a közönség, bármennyire szereti is a »Hajmási Péter«-t, ebben a változatban nem hallhatja.” A terjedelmes idézet még terjedelmesebb magyarázatot kívánna. Ám viszonylag könnyű dolgunk van, mert röviden elintézhajjuk a ténybeli kérdéseket, a következtetéseket pedig meghagyjuk az olvasónak. A *Színházi Élet* 1917. áprilisi számában megjelent a Gábor Andor által fordított szöveggönyv, ezért bárki megbizonyosodhat róla, hogy a harmadik felvonás negyedik jelenetében

színészekkel kívánt kedveskedni a város színházszerető közönségének. Lényegében megvette az operettszínházi produkciót, amelyet aztán új bemutatónak és a neves fővárosi színházzal közös produkciónak tüntetett fel. A szereposztás, sőt az összes közreműködő azonos a budapestivel, igaz, hogy a zenekart és az énekkart a szolnoki fél adta. A műsorfüzetben a rendező „Vissza a gyökerekhez” című köszöntőjében sok mindent elárult szándékairól. „Az 1954-es átírás fölött eljárt az idő, ezért visszatértünk az eredeti és a világon mindenhol így játszott változathoz.” Nézzük meg, hogy mihez képest kellett ezt a fordulatot végrehajtani. 1980-ig, mondhatjuk, kötelező volt Honthy Hanna nyomdokain járni. 1980-ban azonban Jancsó Miklós Miskolcon megtörte ezt a tradíciót, és attól kezdve a bemutatók csaknem fele már vissza-



Szűcs Zoltán: felvétele



elhangzik egy tercett, amelynek refrénje sűrűn emlegeti a Hajmási fivérket. Mi már azt is tudjuk, hogy az 1954-es átírás során valóban helyet változtatott a dal, meg sem állt az első felvonásig. A tudósításból úgy tűnik, hogy Yvonne asszony vagy a rendező itt valamit hamis érvekkel kívánt megmagyarázni, pedig csak arról volt szó, hogy a bécsi bemutatót alapul vevő előadásban tényleg nincs keresnivalója sem Péternek, sem Pálnak.

A 2002-ben az előző bemutatót csendesen felváltó előadás átment még egy-két rejtélyes metamorfózison. Először 2003-ban tűnt fel váratlanul a szolnoki Szigligeti Színházban. A vidéki színházi gyakorlat szerint a *Csárdáskirálynő* átlagosan úgy tízévenként kerül újra műsorra. Szolnokon 1954 óta 1996-ban már az ötödik bemutató is megvolt. Szikora János igazgató 2003-ban a Schwajda György-i hagyomány szellemében neves fővárosi



Csabai István felvétele

1. Fővárosi Operettszínház 1987
2. Szolnoki Szigligeti Színház 1996
3. Zalaegerszegi Hevesi Sándor Színház 1997
4. Szolnoki Szigligeti Színház 2003



fordult a „gyökerekhez”. Igaz, nem a bécsi, „csak” a budapesti bemutatóhoz. 1985-ben a Margitszigeti Szabadtéri Színpadon Garas Dezső rendezői vezényletével már az 1916-os változatot adták. 1987-ben az Operettszínházban Seregi László rendező is szakított a tradícióval, kihagyta Ferdinánd herceget, és a harmadik felvonást visszaállította. Igaz, Miskát és Ceciliát akkor még nem fokozta le, mert félt a közönség reakciójától. Horváth Péter 1996-os „bátor átíratáról” már korábban megemlékeztünk.

Kerényi Miklós Gábor az ötvenes évek átírását opponálta elsősorban, de az 1916-os magyar változatot sem fogadta el. De vajon miért is kell nekünk úgy játszani a *Csárdáskirálynőt*, mint ahogy a világon mindenhol? Tán csak nem azért, amiért belekerült egy szólószám is Edvinnek a második felvonásba? „A német színházak rendszeresen így játsszák” – magyarázza a rendező. A szolnoki „bemutatóra” megjelent műsorfüzet megerősíti feltételezésünket, de megtudhatjuk belőle azt is, hogy az előadás vendégszerepelt már Hollandiában, Németországban és Olaszországban. Nyilván bemutató előtt.

A szöveggönyv sajnos nem áll rendelkezésünkre, és tudomásunk szerint videofelvétel sem készült a budapesti és a szolnoki előadásról. Ám egy 2005-ben kiadott CD mégis szolgál támpontokkal a további részleteket illetően. Az előadás zenei anyagát tartalmazó lemezen a Budapesti Operettszínház „világhírű előadásaként” jelölik a tartalmat, és megtalálható benne a produkció színlapja is. Kálmán Imre, Leo Stein és Béla Jenbach mellett a szerzők teljes körét is egyértelművé teszi: „Mai színpadra alkalmazta: Kállai István, Dalszöveg: Gábor Andor és Kerényi Miklós Gábor.” Elgondolkodtató, hogy ha már ilyen nagy volt az igyekezet a gyökerekhez való visszatérésre, akkor miért nem bátorkodott valaki az egész művet újrarendezni? Így nehéz megérteni azt is, hogy mire az a kényszeres igyekezet, amely szerint az „eredeti” szimpla szövegekre kell kicserélni olyan szentenciákat, hogy „itt a lét csak látszat” vagy „gyerünk, gyerünk, gyerünk, mert gyors az élet”. Ezáltal a szóban forgó változat megfosztja Bónit minden emberi mélységtől, egyszerű ripacs bohóccá degradálja.

A Róma–Budapest–Szolnok háromszögben fogant előadás tehát 2002/2003-ban olyan jól meggyökeresedett a Nagymező utcában, hogy azóta is virul. A sok vélekedés után végre egy ténynek örülhetünk. Révbe értünk, gondolhatnánk.

Ám 2009-ben a történet új fordulatot vett. A Magyar Televízió műsorára tűzte az Operettszínház futó előadását, majd a felvétel DVD-n is megjelent. Az előzmények alapján talán nem meglepő, hogy a képernyőre került előadás nem nagyon hasonlított arra, amit 2006-ban láttam, s amelynek zenéjét CD-ről ismerhettem. A gyökerek most mintha jobban kapaszkodnának Horváth Péter rendezésébe. A történelmi korfestés érdekében Kerényi katonákat vezényelt a színpadra, a nyitány alatt paródiába illően, a második felvonásban bábfigurákként. És végigkíséri az előadást egy Schulteis nevű sebesült katona, akit mintha egyenesen Mohácsi Jánostól kölcsönöztek volna ki. Anhilte nem mehet el ugyan az orfeumba, bár igazán nagy lehetőséget kap: elénekelheti a „Hajmási Péter”-t. Méghozzá magánzóként, kissé spiccesen a második felvonásban, a hercegi palotában. Jaj, mamám – mondanám stílusosan, de ez a dal már foglalt (harmadik felvonás, „kivilágos virradatig”). Ha Honthynak kijárt, hogy hatvanéves korára átírják neki a *Csárdáskirálynőt*, akkor Kállay Borinak is kijár, még akkor is, ha ezáltal csorbul a „vissza a gyökerekhez” program. A hercegné, Anhilte, 1915-ben, a második felvonásban jelenik meg, és alig több mint tucatnyi megszólalásával epizódszerepet játszik, itt kell hát belőle főszereplőt kreálni. Bizony ez is egy Békeffy–Kellér-típusú átírás. És Miska is hangsúlyosan

van jelen, most mint Alfonz, és bizony ennek sincs nyoma az eredetiben. Anhilte és Alfonz duettje az előadás legbornírtaab jelenete. Együtt éneklnek el, hogy „az asszony összetör, nincs szebb, mint a szerelem” (!). Amit az első felvonásban hárman (Szilvia, Edvin, Bóni) már elénekeltek. De ez még mind semmi. Ha a közönség azt reklamálja, hogy Hajmásiék nélkül nincs boldogság, akkor őket is vissza kell csempészni az előadásba. Miska/Alfonz bécsi megjelenése előrehozza a hercegné múltjának lelepleződését, ám emberi karakterének jellemzésére elég azt láttatni, hogy alkoholist. Így aztán már nem kell különösképpen indokolni, hogy miért éneklnek el „a két jó testvér részeg himnuszát”, persze megint Alfonz/Miska lakájjal párban. Aki őt leitatja! Persze ennek megfelelően aktualizálva. A „Lesz még szőlő, lesz még lágy kenyér” optimista szentencia helyett pedig mennyivel jobban hangzik, hogy „a jegyrendszer meg a bunker messzire kerül”. Íme, a történelmi-társadalmi *beágy*. És akkor még a Schulteis főhadnagy többszörös mankós visszatéréséről nem is szóltunk.

Ez az előadás kétségtelenül nem az az előadás, amit én láttam, és gyökereit sem a bécsi eredeti bemutató körüli kell keresni. A színház honlapján elárulják, hogy 2008. szeptember 19-én felújították a produkciót. Ezt a felújítást legalábbis új bemutatóként illett volna feltüntetni. És azután kritikákban kellett volna elemezni az esztétikai minőségét, kimutatni az egyetlen korábbi változattal köszönő viszonyba sem lévő átírás ellentmondásait, azt, hogy amennyiben a darab 1954-es átírása fölött eljárt az idő, akkor ennek a változatnak talán még nem jött el az ideje. Kritika erről az előadásról, elsősorban szeplőtelen fogantatásának köszönhetően, mindmáig nem jelent meg. A műfaj amúgy is szélárnyékban van. Magyarán: nem írnak róla. A legszélesebb nyilvánosság előtt zajló metamorfózis már csak ezért is elkérett a nyilvánosság figyelmét.

Az előadást látva elgondolkodhatunk. És nemcsak azon, hogy mit szólna ehhez vajon Yvonne Kalman. Hanem azon is, hogy van-e valaki, aki megvédi a halott szerzőt. Hogy a közönség kegyét keresve minden megengedett-e. Hogy indokolt-e az elnézőbb megítélés, amikor a művészi önkifejezés, a szuverén értelmezés motiválja a rendezői önkényt.

Egyetlen színpadi szövegváltozat sem kötelez semmi-re a későbbi előadások tekintetében, beleértve az ősbemutatóét is. A szerzői jog, ameddig még egyáltalán beszélhetünk róla, az alkotó anyagi érdekeit, nem pedig az eredeti mű minőségét védi. A darab felhasználása során keletkező hasznot, a siker egyetlen mutatóját. Az új színpadi megvalósítás, műfajtól függetlenül, sohasem nélkülözheti a szöveg gondozását. A dramaturg, a rendező előre megfontolt szándékkal vagy a próbafolyamat alatt kihúzó vagy beemel szövegeket, frappáns-humoros kiszólásokkal erősíti a hatást. Gyakran felcseréli a jeleneteket, és ami a zenés műveknél nem mindig tesz jót az előadásnak, a dalokat is elmozdítja. Az operetteknel azt írják a plakátra, hogy az eredeti szerzők művét mai színpadra alkalmazták, mint Kállai István is tette KERO rendezése esetében. Molnár Gál Péter 1985-ben egyenesen szabadtéri színpadra alkalmazta a

Csárdáskirályné első magyar változatát, de becsülettel feltüntette azt is, hogy Békeffy és Kellér szövegeit is felhasználta. Amit persze Kállai is megtesz, mármint hogy felhasznál, hiszen itt már régen nem a „vissza a gyökerekhez” a jelszó. Sokkal inkább az, hogy előre a sikerekhez – mindenáron. A közönség reakciója pedig sokféle: olykor reklamálja az elmaradt dalt, esetleg zavarba jön, ha az ismert szöveg helyett mást hall, ha új szereplőkkel találkozik, vagy a megszokott alakokat nem találja, de közben habzsolja az új poénokat, hálás partner a hatásvadászatban.

A *Csárdáskirályné*, később *Csárdáskirálynő*, a korábban már jelzett és olykor bonyodalmakra okot adó eltérésekkel együtt is, nekünk körülbelül ugyanazt jelenti. Moszkvában, Bukarestben *Sylva*, *Sylvia*, Németországban, Ausztriában *Csárdásfürstin*, Londonban, Amerikában, Ausztráliában *Gipsy Princess*, *Csardas Queen* cím alatt viszont a Bécsben 1915-ben datált verziót kínálják és vásárolják.

2002 nyarán, pár lépésre a magyar határtól, a Fertőtóra tájolt mörbischi vízi színpadon harmincöt előadásoson több mint kétszáz ezer néző tekintette meg a művet. A hatalmas nézőtér és színpad viszonyaihoz illesztve, de az eredeti bécsi bemutató alapszövegén minimális változást eszközölve folyt a játék. A szünet(ek) nélküli tiszta játékidő két óra tíz perc volt, a harmadik felvonás mindössze huszonkét percig tartott. Az előadásban csak a Feri bácsi által előadott narrátori szöveg volt új, a többi nagyrészt megmaradt, kisebb részben kihúzták. Anhilte megkapta nyúlfarknyi szerepe mellett a lehetőséget, hogy lelepleződése után elénekeljen egy strófát, mégpedig abból, hogy „Az asszony összetör” – íme, egy dal itt is elmozdult a helyéről. A finálé közben a két szerelmes párral együtt felszállt a *Broadway* nevű tengerjáróra. És a hajó itt nem süllyedt el, mint Kaposváron a Monarchiát jelképező *Novara*, hanem az egész trupp elhajózott Amerikába. Az alig több mint kétórás előadásnak mintegy hatvan százalékát tette ki a zene, a szolid ismétlésekkel együtt. Az 1954-es átírat az Operettszínházban legalább három és fél óra volt, a kaposvári három óra tíz perc, a legutóbbi Kerényi-féle változat pedig két és fél óra. Talán csak ezzel kapcsolatban mondható el, hogy plusz zeneszámokkal együtt is valamennyire tartja az arányokat. Kellér-Békeffy és Mohácsi is sok-sok szöveggel dúsit. Ezzel eltávolodnak az operett rendjétől, de a karakterek, a humor, az új szituációkban rejlő játéklehetőségek miatt mégis a színházszerűséget erősítik.

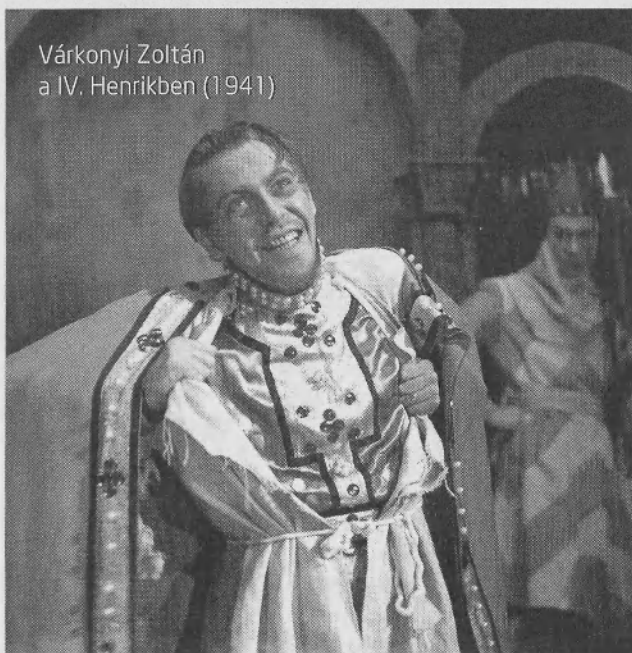
A *Csárdáskirálynéről* pedig csak annyit: a mi 1916-os verzióink nem „magyar narancs”. Nem citrom-savanyú, legfeljebb a versek révén kicsit keserűbb és ironikusabb. Nem a magyar változat okán vagyunk, lettünk mások, de a Gábor Andor-féle fordításban jól tükröződik kis/nagynemzeti habitusunk, permanens önértékelési zavarunk. „Túl az Operencián boldogok leszünk”, „túl az Operencián lesz mesés tanyánk” – Kerényivel vitatkozva azt állítjuk, hogy jó ez a szöveg. A MI *Csárdáskirálynőnk* ettől más, mint az eredeti. Ahogy Hanák Péter fogalmazott: mennyire igaz elvagyódás, és mennyire hamis illúzió egyszerre!

Gajdó Tamás

Az utolsó színházi őrségváltás 1944-ben

MADÁCH SZÍNHÁZBÓL MADÁCH SZÍNHÁZBA

Európában már dúlt a világháború, amikor 1940. november 29-én a Madách tér 6. szám alatt, a mai Örkény Színház helyén új magánszínház nyílt Budapesten. A Közmunkatanács lakótömbjében lévő Madách Színházat a húszéves gróf Károlyi István alapította barátjával, Földessy Gézával. Földessy azonban csak egyetlen évadot töltött a Madáchban, helyére Pütkösti Andor került, akit *Az Újság* kritikusként ismert a közvélemény, s korábban is próbálkozott rendezéssel. Ő vitte színre 1935-ben Tamási Áron *Énekes madár* című művét az Új Tháliában, s ő rendezte a Madách Színház nyitó előadását, Móricz Zsigmond *Kismadár* című drámáját.



Várkonyi Zoltán
a IV. Henrikben (1941)

Pütkösti nagyszerű művészekből – Sulyok Mária, Várkonyi Zoltán, Tapolczai Gyula, Sennyei Vera, Mádi Szabó Gábor, Mezei Mária, Titkos Ilona, Szakáts Zoltán – szervezte meg társulatát, s színészképző stúdióban gondoskodott az utánpótlásról.

A Madách Színház Luigi Pirandello *IV. Henrik* című művének műsorra tűzésével már 1941 őszén kinyilat-

koztatta irodalmi célkitűzéseit. A Magyarországon szokatlan hangvételű dráma előadásával azonban a színház azt is nyilvánvalóvá tette, mi a véleménye a fasiszta diktatúráról. Pirandello ugyan szimpatizált Benito Mussolinivel, s 1924-től a fasiszta pártnak is tagja volt, a *IV. Henrik* előadása Budapesten mégis az örült diktátorokat leplezte le. Pütkösti a dráma kiadásának előszavában egyértelműen azt is leírta, hogy „a lélek kettéhasadásának tragikus pillanatában az egyén vagy a közösségtől szakad el, vagy önmagától. Mindkét esetben megpecsételte sorsát.”¹

A Madách Színház 1942. január 23-án Felkai Ferenc *Nero* című drámáját adta elő. Felkai határozott politikai céllal írta meg művét: a Hitler–Nero párhuzamot akarta bemutatni. A premier után megjelent kritikák tudomást sem vettek a paraboláról, a közönség azonban megértette az író és a rendező szándékát. Felkai Ferenc évtizedekkel később így emlékezett: „A századik előadás után beidéztek Pütköstit a főkapitányságra. A színházak felügyeletével megbízott kapitány élesen figyelmeztette, hogy a közönség nyíltan beszél arról: a Nero tulajdonképpen Hitler. Ne tartsa tovább műsorán a darabot. Pütkösti nyugodt mosollyal azt válaszolta: – Kapitány úr, aki azt állítja, hogy Nero egyenlő Hitlerrel, azt máris csukassák le. Felkai egy skizofréniás, perverz szadistáról írt drámát, és nem egy ma élő politikusról. Aki összehasonlítja, magára vessen.”²

A színház fennállása alatt egyetlen darabot tiltottak csak be: Robert Ardrey *Jelzótűz* című nyíltan háborúellenes, pacifista művét, melyet 1942. április 17-én adtak elő először Károlyi István rendezésében. A hatalom azonnal tiltakozott, s közölte, hogy ezt a darabot nem lehet játszani. Károlyi István ötven évvel később elmondta, csak annyit sikerült elérniük, hogy a Honvédelmi Minisztérium foglalkozott a kérdéssel, s legalább megnézték az előadást. A magas rangú, kitüntetésekkel fel díszített katonatisztekkel és tábormakkokkal öt sor is megtelt a nézőtéren, de ők is a betiltás mellett döntöttek. Az előre eladott jegyeket visszaváltották. A színház

¹ Luigi Pirandello: *IV. Henrik. Tragédia három felvonásban*. Fordította: Antonio Widmar. Budapest, Kalász Kiadó, 1941, 5. (Madách-könyvtár, 1.)

² Felkai Ferenc: Pütkösti Andor. In *Színészcsoportok a közelmúltból*. Összeállította, az utószót és a jegyzeteket írta: Illés Jenő. Budapest, Gondolat Kiadó, 1968, 285.



Tapolczai Gyula és Greguss Zoltán a Neróban (1942)

pénztára előtt hosszú sor kígyózott, az emberek türelmesen, szóváltás nélkül vártak, némán tüntettek.

A *Népszava* főszerkesztője és a szociáldemokrata párt vezetője, Szakasits Árpád 1943. november elején színesgyűlést tartott, hogy létrehozza a szocialista és haladó színházművészek munkaközösségét. Ezen részt vett Püskösti Andor is. A hatalomnak nem tetszett, hogy már ekkor a háború utáni művészi élet kereteiről tárgyaltak. Nem is késett sokáig a válasz: 1943. november 10-én Incze Antal imrédysta képviselő a vallás- és közoktatásügyi miniszterhez, Szinyei Merse Jenőhöz interpellált baloldali szervezkedés tárgyában. Arra is kitért, hogy a Madách Színház vezetője, Károlyi István, „ez a fiatal arisztokrata nyíltan megmondja, hogy igenis a színházak hirdessenek világnézetet, és álljanak ki amellett. Ezt ez a magánszínház meg is teszi.”³

A Madách Színházban 1944. január 14-én különös bemutatót tartottak: Manfred Rössner *Első Anna és Harmadik Károly* című kétszemélyes darabja Várkonyi Zoltán és Szelezcky Zita főszereplésével került színre. Károlyi István visszaemlékezéséből tudjuk, hogy Szelezcky Zitát csak azért hívták meg, mert már ekkor be akarták zárni a színházat. Püskösti azonban „nagyon okosan kitalálta”, hogy rendeznek egy kétszemélyes darabot, aminek az egyik szereplője kommunista, a másik pedig a jobboldal nagy sztárja. A produkció közel száz előadást ért meg. A német megszállás azonban véget vetett a sikersorozatnak, 1944. március 19. után már csak egy előadást tarthattak.

Püskösti Andor és Károlyi István engedélyét visszavonták. A hajdani igazgató nem emlékszik semmiféle eljárásra: „Odatelefontáltak, hogy este ne tartsunk előadást.”⁴

Károlyi István a nyilas hatalomátvételig segítette az üldözötteket, ő rejtette el birtokán Várkonyi Zoltánt. A nyilas puccs után, 1944 októberében azonban ő is illegálisba vonult. Püskösti Andor nem érte meg a há-

ború végét: idegei felmondták a szolgálatot, 1944. július 9-én öngyilkosságot követett el, s három nap múlva meghalt. Halálhíréről alig számoltak be a lapok, sírja a Farkasréti temetőben jeltelen.

A Madách Színház új vezetője Cselle Lajos lett, aki korábban már többször meg akarta szerezni az igazgatói tisztséget. Cselle rövid ideig tartó vidéki színeszkedés után 1936-tól Budapesten az Országos Színeszgyesületben dolgozott, s 1939-ben a Színművészeti Kamara főtítkárává választották. Az igazgató így nyilatkozott céljairól: „a kisembernek olyan színházat adjunk, amely megfelel lelkiületének, és amely a szükséges irodalmi és művészi szempontokon felül újjászülető korunk nagy és nemzetmentő eszméinek is szolgálatában áll.”⁵

Az újjászervezett társulat 1944. június 16-án Kádár Lajos és Solymosi István



Senyei Vera és Bozóky István a Jelzőtűzben (1942)

Ártatlanok című antiszemita színművét adta elő. A sajtóban megjelent hírekből kiderül, hogy a szerzőpáros már 1941-ben megírta, s a Falu Színpad vidéken nagy sikerrel játszotta a demagóg darabot. Budapesti bemutatóját azonban Keresztes-Fischer Ferenc belügyminiszter megakadályozta. A német megszállás után Dövényi Nagy Lajos, a „kitűnő jobboldali író”, a *Tarnopolból indult* című „rohamregény” szerzője dolgozta át a pesti színpadra a „vértelen Tiszaeszlár-dramát”, a „magyar Jud Süst”.

A művet a Madách Színház egész nyáron műsorán tartotta; ötvenedik előadására 1944. július 29-én került sor.

³ Molnár Gál Péter: Gróf Madách Színház. *Európai Utas*, 1994/2. 61.

⁴ Károlyi István szóbeli közlése. Budapest, 1995. május 26.

⁵ Ellen Fatornyok és Aladár-vígjáték a Madách Színházban. *Magyarország*, 1944. június 11.

A Weiss Manfréd-gyár munkásai, a Polgármesteri Hivatal dolgozói és az Egyesült Nemzeti Szocialista Párt tagjai szervezeten is megtekintették az előadást, melyet az egykori debreceni színházigazgató, Kardoss Géza rendezett, de az utolsó próbákat Kiss Ferenc, a Nemzeti Színház kormánybiztosa, a Színművészeti Kamara elnöke vezette. Ez volt Budapesten az egyetlen nyíltan uszító propaganda-színjáték, melyet szélsőjobboldali, nyilas színészek közreműködésével mutattak be.

Az Ártatlanok című előadás
(1944)



Az előadást a „nagy sikerre való tekintettel” 1944 októberében ismét játszották.

Az *Ártatlanok* írói felsorakoztatták az összes antiszemita szöveget – ez derül ki a műnek a *Magyar Színpad* című műsorújságban közölt tartalmi összefoglalásából. A faluhelyen játszódó cselekmény középpontjában a falusi kocsmáros és uzorás, illetve annak kikeresztelkedett fia áll. A fiú ügyvéd lett, s képviselő akar lenni, ehhez szeretné megszerezni a parasztok támogatását. Egy antiszemita írnok szerencsére résen van, s terhelő adatokat gyűjt a fiúról és az apáról, így a végén a csendőrök tartóztathatják őket. A darabban felléptettek rabbit, zsidóságát tagadó, zsidózó bérlőt, a zsidók ármánykodásába belepesztülő parasztembert. Szerepelt benne váltóval való zsarolás, fenyegetés, szerelmi ármány. A cselekményt több fordulat tarkította. Az előadás nemcsak a legszélsőségesebb nézeteket összesítő, nyílt uszítás volt, hanem a népszínmű legjobb hagyományainak meggyalázása is. Az idilli falu képét azokkal a szereplőkkel romboltatták szét, akik a legtöbb népszínműben pozitív szerepet játszottak. A színjátékban amerikai kivándorlásra biztatják az egyik szereplőt. Ez a mozzanat arra enged következtetni, hogy a XIX. század végén, a XX. század elején játszódik a cselekmény; abban az időben, amikor tömeges volt a kivándorlás, az antiszemitizmus azonban egyáltalán nem jellemezte a falusi közösségeket.

A Madách Színház fennállása alatt még két bemutatót tartott; mindkettőt Kiss Ferenc rendezte. Henrik

Ibsen *Bernád Róza* című művét 1944. október 14-én, a nyilas puccs előtti napon adták elő. Nagy hírveréssel Mezei Máriát ígérték a főszerepben, de ő a „fullasztó, emberietlen és művészietlen áramlatok” elől egy tátrai szanatóriumba menekült.⁶

Kiss 1944. november 16-án az *Új Magyarország* újságírójának, Orsy Gábornak leszögezte, hogy „a magyar színművészetet, a színházak művészi munkáját csakis az építő nemzetiszocializmus hathatja át”, de tárgyilagosan hozzátette, hogy az írók erre a szellemi átállásra nem készültek fel.

A darabhiány kivédésére – a magyar színháztörténetben valószínűleg először – hatásos kurzusfilmet alkalmaztak színpadra. A *Szerető fia*, Péter Páger Antallal a főszerepben, Bánky Viktor rendezésében 1942 végén került a mozikba. Színpadi átdolgozását, Fendrik Ferenc és Szabó Sámuel munkáját *Az én fiam* címmel a Madách Színház 1944. december 1-jén mutatta be. Páger Antal filmbeli szerepét vendégként Perényi László játszotta.

A háború utolsó hónapjaiban a Nemzeti Színház elsősorban szórakoztató darabokat játszott, de másutt sem kerültek színre az „új ideológiát” hirdető művek. A Madách Színházban a *Hölgyek és*

urak című Vaszary János-vígjáték felújítására készültek, azzal az indokkal, hogy a darab annak idején – a Magyar Színház játszotta 1936-ban – „zsidóellenes tendenciája miatt csak rövid ideig maradhatott műsoron”.

A közeledő szovjet hadsereg elől a Madách Színház jobboldali, nyilas színészei közül többen – Cselle Lajos, Kállay Ferenc, Kardoss Géza – külföldre menekültek; másokat a második világháború után hónapokra, évekre eltiltottak a színészi pályától. Kiss Ferencet háborús bűnösnek ítélték börtönbüntetésre.

A Püskösti-féle Madách Színház tovább élt a magyar színházművészetben. A szellemi és politikai ellehetlenítés miatt torzóban maradt próbálkozást Várkonyi Zoltán a Művész Színházban 1945–1949 között kísérelte meg – részben régi, madáchbeli munkatársaival – kiteljesíteni.

A Cselle-féle Madách Színház főkönyve – a szokásos „Isten nevében!” felirattal az első oldalon – sértetlen maradt Budapest ostromakor. Amikor a Művész Színház 1945-ben megalakult, ebbe a könyvbe kellett bejegyezni a bevételeket, kiadásokat. Ám mielőtt használatba vették, a régi bejegyzések lapjait behajtották s összekapcsolták. Úgy vélték, ezzel a gesztussal a magyar színháztörténet legszegényteljesebb korszakát örökre e lapok közé zárták.

⁶ Mezei Mária: *Vallomástörédek*. Budapest, Református Zsinati Iroda Sajtóosztálya, 1982. 96.

Hallgatólagos semlegesség?

SZÍNIGAZGATÓI KINEVEZÉSEK KELET-EURÓPÁBAN

Kíváncsiak voltunk arra, hogyan zajlanak Kelet-Európában az igazgatóválasztások. A *SZÍNHÁZ* folyóirat elsősorban olyan országok szakértőihöz intézett kérdést, amelyekben a színházi rendszer, a magyarhoz hasonlóan, állami fenntartású repertoárrendszer, a társadalmi berendezkedés, a demokrácia fejlettségi szintje viszont olykor nagyon különböző. Ahogy a megkérdezettek válaszaiból is kitűnik, a kulturális intézmények vezetésébe többé-kevésbé mindenütt van, illetve főleg lehetséges állami, politikai beavatkozás, ezzel azonban a politika nem szükségszerűen él. Hogy csak a végleteket említsük: Oroszországban döntő a politikai beavatkozás, Szlovéniában alig létezik. A demokratikus országokban azonban a döntéshozatali folyamatok átláthatóak és ellenőrizhetőek.

Mindenkinek az alábbi kérdéseket tettük fel:

1. Az állami színházakban hogyan nevezik ki az igazgatót, művészeti vezetőt az ön országában? Mi a folyamat, ki vagy kik vesznek részt benne? Független szakértők részt vesznek-e valamilyen formában?
2. Volt-e arra példa, hogy ellentétben a szakmai véleményekkel vagy javaslatokkal egy politikailag elkötelezett vezetőt neveztek ki? Történt-e igazgatói kinevezés pusztán politikai alapon? Ha igen, hogyan hathat a színházi vagy kulturális közösség egy ilyen döntésre, illetve tud-e változtatni rajta?
3. Volt-e, van-e olyan eset, amikor szélsőséges politikai nézeteket képviselő vezetők kerültek színházak élére?



IULIA POPOVICI
kritikus, Románia

Az igazgatói kinevezéseknek van egy elméleti és egy gyakorlati vonatkozása. Elméletileg az állásra pályázatot írnak ki (a fenntartó szerv, a Kultúra és Nemzeti Örökség Minisztériuma, a megyei vagy városi önkormányzat), amely tartalmaz egy sor feltételt (felsőfokú végzettség, vezetői tapasztalat stb.), a pályázónak pedig egy menedzsmenttervezetet kell benyújtania, ami megfelel a támogató kiírásának és elvárásainak. A vezetői szerződés három-öt évre szól, és amikor ez lejár, az igaz-

gatónak, amennyiben jó osztályzatot kapott az éves, illetve a végső értékeléseken, jogában áll, hogy egyedül nyújtson be egy újabb igazgatói projektet, és új, nyitott pályázatot csak akkor írnak ki, ha ezt elutasították (amire eddig nem volt példa, a megbízott vezetők rendszerint újra megerősítést kapnak).

A dolgok gyakorlati lebonyolításáról: a Nemzeti Színházak kivételével, amelyek közvetlenül a Kultuszminisztérium alá tartoznak (mint például a Kolozsvári Állami Magyar Színház, ahol húsz éve nem volt pályázati versenykiírás), illetve a bukaresti színházi intézményeken kívül, amelyek a sajtó általános érdeklődésének homlokterében állnak, általában senki nem tud semmit a pályázatokról és azok lebonyolításáról, ahogy a kiírások is nagyon szűk körnek szólnak. Azokat, akiket az állami tulajdonos szívesen látna, általában felhívják telefonon, és megkérdezik, érdekli-e őket a feladat; ez főleg olyan esetekben fordul elő, amikor a fenntartó az aktuális színházvezetőt már nem kedveli, vagy – ami nagyon ritka – ha ő maga már nem akarja folytatni. Egy igazgatóval akárhányszor köthet szerződést

az állam, erre nincs törvényi szabályozás, ahogyan arra sem, hogy hány éves koráig töltheti be ezt a funkciót.

Az a mód, ahogyan egy igazgatót kiválasztanak, mindig a helyi társadalmi-kulturális kontextustól és a színház jellegétől függ. Például a kisebbségi – főleg a német és jiddis nyelvű – színházak azért küzdenek, hogy a kinevezések ne politikai alapon történjenek; esetükben az általános nagypolitika kevésbé számít, mint a közösségi társadalmi-politikai körök döntése. Vállalva a túl bonyolult részletek kockázatát, megemlíteném, hogy Nagyváradon az RMDSZ és az USL (az ellenzéki Szociálliberális Unió) helyi szövetsége (amely konfliktusban áll a kormánypolitikával) a városban lévő előadóművészeti intézményeket nyelvi alapon szervezte újra, ennek nyomán a román színházat a helyi liberális önkormányzati képviselő vezeti, aki egyébként színész végzettségű, és maga kezdeményezte a szétválást.

Bukarestben egy másik liberális politikus, egy szenátor a Nottara Színház vezetője, holott az Állami Számvevőszék vizsgálata összeférhetetlennek minősítette, hogy a feleségét rendezőként szerződtette.

2011 nyarán egy nagyon ismert, középgenerációs színész, Mircea Diaconu (főleg filmekben játszik) és az összes többi bukaresti igazgató is új kinevezést kapott, miután jól szerepeltek a bukaresti önkormányzat által összeállított bizottság értékelésén. Ebben a hatóságok képviselőin kívül a következők vettek részt: a romániai Színházi Szövetség (UNITER) képviselője, a bukaresti Nemzeti Színház kulturális stratégiai vezetője, egy színikritikus, egy művészetkritikus (egykori kultuszminiszter), valamint egy színházi szakértő, akiről nem tudni, hogy a minisztériumot képviseli-e, ahol dolgozik, vagy sem. Tehát az értékelésben és döntésekben a szakmabeliek – mint bizonyos intézmények képviselői – közvetlenül vesznek részt, ami nem jelenti azt, hogy a politikai döntések esetében különvéleményük lenne, hiszen ők is egy bizánci urambátyámos rendszertől függenek.

Ahogy a nagyváradi átszervezés ellen sem tiltakozott a színházi közösség – a maga két fő képviselői szervével, a romániai Színházi Szövetséggel és a Nemzetközi Kritikus-céh román szekciójával –, ugyancsak hallgatással fejezte ki egyetértését legutóbb a brüneli Maria Filotti Színház igazgatójának (pályázati úton való) kinevezésekor is, ahol egy, a helyi Szociáldemokrata Párt által támogatott népdalénekes a színház teljes társulatának tiltakozása ellenére kapta meg a vezetést. (A Szociálliberális Párt kultúráért felelős képviselője a központban viszont egy sokra tartott népdalénekes.) Az új igazgatót a Színházi Szövetség azzal „legitimálta”, hogy miközben a színházban zajlott a botrány és az aláírásgyűjtés ellene, meghívta egy debütáló színészek számára rendezett versenyére.

A pályázatokat elbíráló bizottságokban mindig vannak színházi szakemberek, de nem arról van szó, hogy tudnának hatni vagy változtatni a politikai kinevezéseken – legfeljebb csak szeretnének. Romániában a közvetlen állami finanszírozáson kívül nincs egyéb reális támogatás (projektek, ösztöndíjak formájában). A Kulturális Minisztériumnak van ugyan egy jelentős tartalékalapja, amelyet sohasem nyilvános szempontok szerint, hanem diszkrétan ítélnék oda teljesen eklek-

tikus események számára; tehát az egész színházi rendszer anyagilag elsősorban a politikától függ, így egy igazgatót egyedül a saját, előzetesen megszerzett tekintélye védhet meg (ezért aztán a nagyon ismert rendezők és színészek maradnak a leg-hosszabb ideig vezető szerepben).

Az utolsó választások óta (valójában majdnem nyolc éve) Romániában a szélsőséges politikai mozgalmaknak, amelyek itt sokkal gyengébbek voltak a gyakorlatban, mint a diskurzus szintjén, már nincs hozzáférésük az állami forrásokhoz. Személyesen egyetlen olyan esetről sem tudok, amikor valamilyen intézményt vettek volna át. Egy ilyen helyzet ellen azonban könnyebb volna tiltakozni...



PJOTR OLKUSZ
kritikus, Lengyelország

Három típusú közszínház van Lengyelországban: Nemzeti Színházak (amiből kettő van, a Nemzeti Varsóban és a Sary Krakkóban), regionális és városi színházak (ez utóbbi a legnagyobb csoport). Mind-egyik típusú színház vezetőjét másféle bizottság választja ki, de általában minden bizottságban három csoport megbízottja vesz részt: a Kulturális Minisztérium részéről, a régió vagy város részéről és a „művésztszervezetek” képviselői (színházak szakszervezetei, a Színházi Dolgozók Nemzeti Szövetsége). Az igazi probléma azonban az, hogy kompromisszumra kell jutniuk, ami nem olyan könnyű, ha erősek a szakszervezetek, és a kiválasztás módja színházról színházra változik. A szabályozás tehát változó, és a régió vagy a város külön feltételeket szabhat, ha egy bizonyos pályázót támogat. Ezeket a szabályokat sokat bírálják.

Például nemrégiben Poznańban a városnak új igazgatót kellett találnia a városi színház élére, és a pályázati kiírásban ez szerepelt: „a pályázónak előzőleg már kellett hogy legyen színházigazgatói megbízása.” Ez azt jelenti, hogy például Krystian Lupa aligha pályázhatott volna erre az igazgatói posztra.

A szakemberek ugyan részt vesznek a bizottsági munkákban, azonban nem ők a legfontosabbak. Ezért aztán azt szokás mondani, hogy a város vagy a régió vezetése dönt, de „ismerni akarja a művésztszervezetek véleményét”. Minden eset más, de a város vagy régió akkor is kinevezhet egy igazgatót, ha a szakma tiltakozik.

Történeket és történeket politikai kinevezések, de végül a színészek és direktorok általában képesek együtt dolgozni. Igazgatók néha azért mondanak fel, mert nehéz együttműködniük.

A legérdekesebb esetünk a Nowy Teatr története volt Łódźban; ez a legfontosabb városi színház Lengyelországban. A teátrumot Kazimierz Dejmek alapította, és itt rendezte legjobb munkáit. Háromszor volt igazgató: 1949–1961, majd 1974–1979 között, valamint 2002-ben (ebben az évben halt meg). A színházat a kilencvenes években nagyon költségesen újjátották fel (ma is az egyik legjobb színházi épületünk), majd Mikołaj Grabowski lett az igazgatója (1999–2002). Nagy szabadságot élvezett, és a Nowy hamarosan az ország egyik legjobb színházává vált. 2002-ben Grabowskit a krakkói Sary igazgatójává nevezték ki (most is ott dolgozik), és Łódź városa – a minisztériummal és a szakmával konzultálva – úgy döntött, hogy a színházat Kazimierz Dejmeknek adja, aki aztán néhány hónap múlva meghalt. Ez a színház számára tragédia volt. Ezután a város nagyon konzervatív polgármestere egy filmrendezőnek, a szintén konzervatív Jerzy Kropiwnickinak adta a színházat, aki nem aratott sikert. Lengyelország művésztszervezete és a łódzi polgárok is hevesen tiltakoztak (két tüntetés is volt a városban), de a polgármester nem változtatta meg a döntését. A társulat legjobb színészei eljöttek (most főleg a Saryban vannak), a város polgárai közül sokan úgy döntöttek, hogy többé nem

járnak színházba. Ez a korszak egyértelmű katasztrófa volt a színház számára, a vezető pedig 2005-ben felmondott. A polgármester ezúttal Jerzy Zelinknek, egy, a múltban fontos lengyel színésznek adta a színházat, aki szintén a konzervatív csoporthoz tartozott; az ő vezetése (2005–2008) is csőd volt. Az akkor már újraválasztott polgármester új jelöltje Zbigniew Brzoza, egy fiatal rendező lett, aki azonban csak egyéves megbízást kapott. 2008-ban Brzoza érdekes előadásokat csinált, de mivel a korábbi direktorok társulatával kellett dolgoznia, nehéz helyzetben volt. Újabb váltás: a polgármester Mirosława Marcheluk színésznőt bízta meg, akit a konzervatív társulat javasolt. Ő levette a másorról Brzoza legjobb munkáit, és helyette saját rossz darabjai mentek. Az új polgármester Zdzisław Jaskuła a költőt és rendezőt nevezi ki, akinek jó elképzelései vannak, érdekes rendezőket hívna, azonban nyolc ilyen zaklatott év után senki sem akar a lódzi színházzal kooperálni. Így az igazgató kénytelen beérni nagyon fiatal, gyakran túl fiatal rendezőkkel.

A fő probléma azonban a három korábbi konzervatív vezető által kialakított társulat, amely nagyon erős szakszervezetet hozott létre; a lengyel törvények így az ő oldalukon állnak, nem lehet őket elbocsátani. Ahogy az irodalmi tanácsadó sem, akit speciális, a korábbi vezetés által aláírt szerződés véd; mellesleg ő a konzervatív párt tagja, és a városi testületben képviselő, aki döntéshozatali helyzetben van.

A Nowy esete azt mutatja, milyen egyszerű egy színházat tönkretenni politikai döntésekkel, és ugyanakkor azt is, milyen nehéz orvosolni a helyzetet. Meg kell jegyezni, hogy káros döntéseket nemcsak politikusok hoztak e színház esetében, hanem a társulati tagok is, akik nem tudnak másokkal együttműködni. A jelenlegi igazgatónak a legnagyobb gondja színházának saját szakszervezete.

EDITE TISHEIZERE
kritikus, a Valmierai Drámai
Színház irodalmi vezetője,
Lettország

Amikor 1940-ben és '44-ben a szovjet csapatok bevonultak, min-

den lett színigazgatót leváltottak. Ma hál' istennek az ilyesmi elképzelhetetlen. Az államhatalom utolsó beavatkozása 1994-ben történt, amikor az akkori kultuszminiszter bezárattott két színházat.



Az egyik közülük Adolf Sapiro meglehetősen ismert színháza volt, de ebben sem egy konkrét párt politikája volt tetten érhető, hanem a művészek elégedetlensége, amiért vezetőjük beutazta a világot, és mindenütt rendezett, ők pedig munka nélkül ültek otthon. A dolog azonban nagyon rosszul festett: lett művészek lázadtak egy orosz zsidó rendező ellen... Bizonyos sajtóorgánumok nemzeti viszályt csináltak az ügyből, holott az másról szólt, és valójában nem az említett feltételezés volt az oka. A színházi közösség leveleket írt, és elítélte a minisztert. A színházat azonban tönkretették.

Egyes színházakban nincsenek művészeti vezetők, ahogy Valmierában sem, ahol dolgozom. Valamennyi művészeti kérdésről a rendezői tanács dönt (nálunk négy, harminc és kilencven év közötti rendező van), melynek még az igazgató (intendáns), valamint az irodalmi tanácsadó is tagja. Ugyanilyen a struktúra a Nemzeti Színházban. Ahol van művészeti vezető, őt a színház közössége választja meg, és a miniszter erősíti meg posztján.

A Kulturális Minisztériumnak a Nemzeti Színház és az Opera vezetéséhez van köze. Az Opera nagy költségvetésű intézmény, és van is róla külön törvény, a Nemzeti Opera Törvénye. Ezt azonban nem lehet politikai beavatkozásnak tekinteni. Előfordul, hogy a következő minisztertől az Opera kisebb támo-

gatást kap. Mindenesetre a művészeti vezető személyét illetően a kezdeményezés és az első szó a szakmát illeti. Ha az Opera nagy támogatásban részesül is, ez nem játszik döntő szerepet a repertoárjában. Volt olyan esetünk, amikor egy magánszínház vezetője belépett abba a pártba, amely a Kulturális Minisztériumért felelt, hogy kaphasson állami támogatást. Mindenki elítélte őt, és a színház elvesztette a támogatást, amikor az adott párt már nem volt hatalmon. A rendezőnő megbánta döntését. De itt is pénzről volt szó.

Ami a politikai szélsőségeket illeti, teljesen marginális jelenség Lettorszában, amely nem éri el a parlamenti bejutáshoz szükséges öt százalékos küszöböt. Mivel mi gyakorlatilag olyan állam vagyunk, amely két közösségből – lettekből és oroszokból – áll, egyelőre nem sikerül politikai, hanem csak etnikai alapon szerveződnünk. Így aztán a politika célja inkább az integráció, mint a szélsőségek létrehozása. Ismereteim szerint a balti országokban sincsen semmiféle jelentős politikai szélsőség, amely megjelent volna kulturális intézményekben.



JELENA KOVALSZKAJA
kritikus, Moszkva

1. Az orosz színház túlnyomó részben állami tulajdonú. A művészeti vezetőt, igazgatót a hatalom szervei nevezik ki. A szövetségi (föderális) színházak vezetőit, mint a Bolsoj vagy a Moszkvai Művész Színház, a Kulturális Minisztérium, a vidéki színházak direktorait a területi és körzeti minisztériumok.

A városi színházak az önkormányzaktól kapják igazgatójukat. A moszkvai teátrumok vezetőiről Moszkva város Kulturális Igazgatósága dönt.

A hatalom a színházak vezetőit önkényesen nevezi ki. Sosem kéri ki a szakmai közösség véleményét. Nincsenek pályázatok. A művészeti vezető szerepére felkért jelöltnak nem kell stratégiáját, elképzelését bemutatnia. Őt csak úgy bízzák meg, ahogy nálunk mondják: a két szép szeméért.

Az orosz színház szinte semmiben sem különbözik a szovjettől. A színházi rendszerben alig történt bármilyen átalakulás a peresztrojka után. A színház, ahogy korábban is, költségvetési szerv maradt. Ami azt jelenti, hogy a színész belép a társulatba, és hacsak nem ő maga kezdeményezi, és nem sérti meg a munkafegyelmet, sem elküldeni, sem nyugdíjazni nem lehet. Akkor sem, ha szakmailag alkalmatlan. Vagy ha idővel azzá vált. „A színész nem megy el a színházból – őt onnan majd kiviszik, lábbal előre” – mondják nálunk.

A társulat a színházi épülethez tartozik, ezért a művészeti vezetőnek azzal kell dolgoznia, akit kap. Igazgatót sem választhat – őt a hatalom adja. A hatalom pedig rendszerint menedzsereket nevez ki a színházak élére, akik készek belemenni korrump megállapodásokba. Oroszországban elképesztően találekonyan és sokféle módon lehet a költségvetési szervekből kivinni a pénzt. Moszkvában egy menedzsernek azért érdeke, hogy színigazgató legyen, mert hozzáépíthet a színházhoz még egy épületet (új színpadot nyit, vagy általános felújításba kezd) – ilyen módon lehet a legtöbbet keresni. Moszkva új polgármestere, Szergej Szobjanyin nem véletlenül nevezi a színigazgatókat beruházóknak.

Így aztán a művészeti vezető, akárcsak a rendező, a legvédtelenebb ember Oroszországban. A rendezőnek nincs szerzői joga a saját előadásához. A főrendező, akárcsak a művészeti vezető, bármelyik pillanatban minden indoklás nélkül el lehet küldeni. A felmondás rendszerinti oka a társulat panasza. 2010-ben a kultuszminiszternek kellett rendet raknia a Vahtangov Színházban, amikor a legidősebb színészek panaszt emeltek Rimas

Tuminas művészeti vezető ellen. Később a Sztanyiszlavszkij Színház társulata emelt panaszt a Kulturális Igazgatóságnál a saját művészeti vezetője, Alekszandr Galibin ellen, akit el is bocsátottak.

Oroszországot az utóbbi időben egyre több színházi botrány rázza meg. A legutolsó 2011 nyarán történt a legendás Taganka Színházban. A színház létrehozója és vezetője, Jurij Ljubimov kénytelen volt elhagyni az általa alapított színházat, mert ezt követelte a társulat.

Az orosz törvények pedig nagyon tökéletlenek. Azok a törvények, amelyekhez a színháznak igazodnia kellene, arra kényszerítik az igazgatókat, hogy pénzügyi machinációkat és büntethető ügyleteket kövessenek el. Ha egy igazgató abszolút tisztességesen kezdene el működni, az élet leállna az intézményében. Így aztán a színházak kisebb bűnszövetkezetek. Bármelyik színigazgatót le lehet ültetni, ha szükséges. Ez olyan Damoklész-kard, ami minden igazgató feje fölött ott függ. Például a legendás Obrazcovról elnevezett bábszínház vezetője egy éve ül börtönben csalás miatt. Ez mindenki elijesztésére szolgáló példastatuálás.

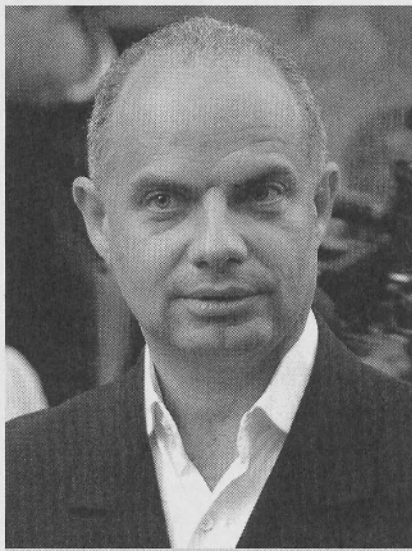
Az a remény, hogy a rendszer legalább Moszkvában megváltozhat, 2011 szeptemberében merült fel, amikor a Kulturális Főigazgatóságra egy haladó szellemű tisztviselő, Szergej Kapkov került. Ő megbízta a színházi közösséget, hogy dolgozza ki a jövő színházának koncepcióját és a színházi munka hatékonysága értékelésének kritériumait. Úgy tűnik, a közeljövőben a színháznak előadásokat játszó helyből kulturális központtá kell válnia, a legkülönbözőbb feladatokat – például társadalmi feladatokat is – ellátva. Elkezdődtek a viták a művészeti vezetők kinevezésének pályáztatásáról. Megnyílik a Színházi Vezetők Iskolája, amelynek fel kell készítenie a negyven alatti rendezőket és menedzsereket arra, hogy egy vagy két éven belül készen álljanak a moszkvai színházak vezetőinek felváltására. Egyszóval, bízunk a változásban.

2. Moszkvában két olyan színház van, melyet kommunisták vezetnek, ők már a szovjet idők óta vezetik az adott teátrumokat. Semmilyen (párt)politikai alapon megbí-

zott igazgatóra nem emlékszem. Valószínűleg azért, mert nálunk csak papíron van többpártrendszer, a valóságban azonban egyetlen párt van, a kormányzó Egységes Oroszország elnevezésű párt.

A színház már rég nem ideológiai fegyver a hatalom számára. Oroszországban egyetlen ilyen fegyver van, és az a televízió. De társadalmi eszközzé sem vált a színház. A társadalom nem tudja megfogalmazni a kívánalmait a színházzal szemben. A hatalom pedig megszokásból finanszírozza, de mintha maga sem értené, hogy mi célból. Ennek következtében az állami színházak kommersz darabokat játszanak, alapvetően bulvárszínházak, szórakoztatóak – mégis valahogy tovább léteznek közpénzen.

3. Nem. Oroszországban ugyanis egyetlen párt vagy politikai erő számára sem tudna a színház tribünné válni. A színház az a hely, ahová az itteniek elmenekülnek a valóság elől.



ROMAN DOLZANSZKIJ
kritikus, Oroszország

1. Az igazgatói kinevezések az állami színházakban fájdalmas és a társadalom számára átláthatatlan folyamatok Oroszországban. Egyrészt a színházi közegben még a szovjet időkbeli él az a meggyőződés, hogy az igazgatónak élete végéig a helyén kell maradnia, és idővel majd úgy fog a színházra tekinteni, mint saját házára – de minimum mint saját feudális birtokára. Másrészt amikor a vezetői poszt ilyen vagy olyan okból megüresedik, az új vezető kinevezése titokban törté-

nik, a közvélemény bevonása nélkül. A nyílt pályázati rendszer, az alkotói programok versenyztetése Oroszországban gyakorlatilag hiányzik. A legutóbbi szezon is hangos volt a moszkvai színházgatói lemondásokról (többek közt a világhírű Taganka Színházban is), melyek oka a társulat és a vezetés közti konfliktus volt. Ez is azt bizonyítja, hogy a repertoárszínházak „feudális” rendszere ma a legsúlyosabb válságot éli.

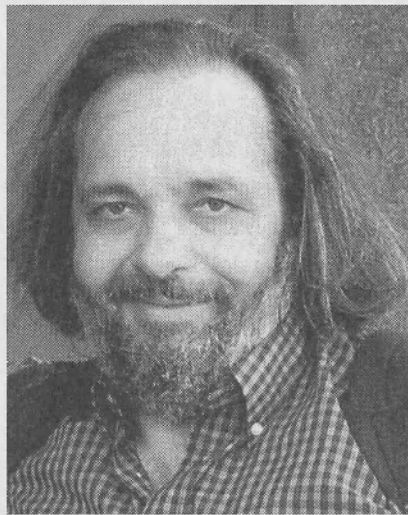
2–3. Oroszországban a politikát nem érdekli a színház. A kulturális területen maga a politika önmagában még nem elég ok egy kinevezéshez. Természetesen az olyan személy, aki nyíltan fellép a Putyin-rendszer ellen, aligha kerül egy állami költségvetési intézmény élére. A színházvezetők hallgatólagos semlegessége teljes mértékben megfelel a hatalom elvárásainak – ezért a színházigazgatók nagy része abszolút apolitikus. Olyan esetre nem emlékszem, amikor egy szélsőséges politikai nézeteket képviselő igazgatót neveztek volna ki. Másrészt azonban bizonyos vezetők olykor kifejezésre juttatják megkérdőjelezhető álláspontjukat – például a kevésbé ismert moszkvai Modern Színház vezetője, Svetlana Vragova aláírta azt a támogató levelet, amely helyesli a Mihail Hodorkovszkij elleni igazságtalan ítéletet.

Összességében azonban ma Oroszországban inkább az mondható el, hogy a kinevezések gazdaságilag nyugszanak szélsőséges alapokon – amikor a színházak élén olyan emberek állnak, akik sokkal inkább a színházi ingatlanból akarnak hasznot húzni, mint bármilyen művészeti tevékenységből.

KAREL KRÁL kritikus, Csehország

1. A prágai Nemzeti Színház igazgatójáról a miniszter dönt, a művészeti vezetőkről pedig az igazgató. A rendszert 1989 után független bizottságok és igazgatási tanácsok befolyásolták, de ez már jó ideje megváltozott. Némileg más a helyzet azoknál a színházaknál, melyek nem állami tulajdonban vannak, hanem alacsonyabb államigazgatási szint, többnyire a városi önkormányzat alá tartoznak. De itt is különböző a gyakorlat. A politikusok és az állami

hivatalnokok mindenütt arra hajlanak, hogy náluk legyen a döntés. Prágában, amely Csehországban finansziális szempontból állam az államban, éppen most döntenek néhány színházigazgatóról. Bizottsá-



gok alakulnak, melyek tagjai közt a szakma képviselői is jelen vannak, a városi önkormányzatok viszont arra törekednek, hogy ne ők legyenek többségben. A többséget a prágai önkormányzati tagok és a hozzájuk közel álló személyek bitorolják előszeretettel. Ez azt a benyomást kelti, hogy csak alpályázati bizottságokról van szó, és hogy valójában a politikusok hozzák meg a döntést.

2. Csehországban vannak olyan igazgatók, akiket politikusok iktattak be, a szakma tiltakozása ellenére is, ezek több esetben politikusok rokonai voltak. A színházi szakma ereje nem nagy, és kevés esetben koncentrált. Saját tapasztalatomból hozzáteszem, hogy ritkán is fog össze, a színházi emberek általában inkább arra törekszenek, hogy valamilyen lobbizás útján saját érdekeiket érvényesítsék. Mindezek ellenére néhány évvel ezelőtt a színház és a kultúra emberei kiálltak, és tüntetésekkel, tiltakozásokkal megakadályozták az akkori önkormányzatnak a prágai színházi hálózat megszüntetésére irányuló terveit.

3. Nem. Semmi ilyesmire nem emlékszem.

ZORA JAUROVÁ dramaturg, színházpolitikai szakértő, Szlovákia

A szlovák állami tulajdonú (nemzeti vagy regionális szintű kormányzati) színházak igazgatói kinevezé-

seit az egyes szintek törvényi rendeletei szabályozzák. A Kulturális Minisztérium fennhatósága alá tartozó színházgatókat a miniszter nevezi ki, olyan kiválasztási folyamat alapján, melyet a parlament szabályoz. Ez általában nyílt pályázati felhívást jelent, melyet megvizsgálunk, a pályázókat pedig meghallgatásra hívja a kinevezési bizottság. Ennek összetétele a kormányzati (minisztériumi vagy önkormányzati) testület döntésén alapszik. Ez azt jelenti, hogy szakemberek nem mindig kerülnek bele, gyakran politikusok és hivatalnokok döntenek. Az állami fenntartású kulturális intézmények rendszere Szlovákiában messze van attól, hogy jól működjék, lévén még mindig az 1989 előttről maradt örökség a meghatározó.

Egyrészt bizonyos igazgatók kinevezése határozatlan idejű, tehát több évtizedekig pozíciójukban maradnak. Másrészt a minisztérium vagy önkormányzat lényegében bármikor elbocsáthat egy direktort, vagyis politikai beleszólása van művészeti ügyekbe és az intézmények működésébe.



A leglátványosabb politikai beavatkozások, politikai kinevezések kulturális intézmények élére a kilencvenes években (Vladimir Mečiar kormányzása alatt) fordultak elő, ami az ország akkori tekintélyelvű kultúrpolitikájának és ideológiájának következménye volt (ez kissé hasonlított a mai magyarországi helyzethez). Ez nagy ellenállást váltott ki a szakmából és az egész kulturális szektorban. Ugyanakkor a politikai beavatkozás lehetősége még mindig jelen van, benne

rejlük a nem hatékonyan megtervezett törvényekben és az elfogadott döntéshozatali folyamatokban. A politikusok bármikor visszaélhetnek ezzel, ami – többé vagy kevésbé ügyesen – folyamatosan meg is történik. Ennek egyetlen megoldása a tényleg átlátható, hatékony működés és szakmai elvárások lennének. A vidéki színházak igazgatói kinevezései hasonló módon történnek, a kiválasztástól a megbízásig.

A szakmai elvárások határozott idejű szerződéseket kívánnak, független értékelési folyamatot, a szakma bevonását a kiválasztási-kinevezési folyamatokba, magas szintű nyilvános vitákat az ország kulturális intézményeinek szerepéről. Tapasztalataim szerint nemcsak Magyarországnak és Szlovákiának, de az európai közösség számos országának még hosszú utat kell bejárnia, hogy megfeleljen ezeknek az elvárásoknak.



IGOR RUŽIĆ
kritikus, Horvátország

Horvátországban csak egyetlen állami tulajdonú nemzeti színház létezik, a zágrábi Horvát Nemzeti Színház, az ország kulturális központjában. A többi hasonló nevű nemzeti színházat, melyek olyan kisebb városokban találhatóak, mint Rijeka, Split, Osijek, Varaždin és Zadar, a régió és a város vagy egyedül a város birtokolja. A Kulturális Minisztériumnak döntő szerepe van a zágrábi Nemzeti igazgatójának kinevezésében; ez a színház 51 százalékban az állam, 49 százalékban Zágráb város tulajdona; vezetőjét a kulturális miniszter nevezi ki.

Bár a többi nemzeti esetében is létezik miniszteri jóváhagyási gyakorlat, de ez nem jelent kizárólagos döntést. Éppen ez történik a spliti Nemzetiben, ahol a városi önkormányzat kinevezte az igazgatót, de a miniszter nem hagyta jóvá. Az illető jelenleg is igazgató, a városi önkormányzatnak azonban ismét ki kell őt neveznie. Gyakorlatilag ez azt jelenti, hogy nem kapta meg a szokásos négy évre szóló mandátumát, így egy évre van megbízva, utána az egész folyamat meg kell ismételnie. Ilyesmi általában nem szokott megtörténni, a város vagy a régió önkormányzatai kinevezik a jelöltet, a miniszter pedig automatikusan jóváhagyja. A városi színházak vezetőit egyedül az önkormányzat nevezi ki, minden további eljárás nélkül.

Ami a folyamatot illeti, a jelentkező színgazgatók anonim pályázatot nyújtanak be, az ellenőrző bizottság nyitja fel a borítékokat, és olvassa el a pályaműveket (külön boríték tartalmazza a neveket), és ők tesznek javaslatot az önkormányzatnak, hogy kire szavazzanak. Minden színház esetében ugyanez a folyamat, a zágrábi Nemzeti kivételével, ahol közvetlenül a kormány dönt. Általában azonban „asztal alatti” politikai döntések születnek, így tehát a „demokratikus döntéshozatali folyamat” inkább csak technikai jellegű. Minden színháznak, ahogy minden kulturális intézménynek is, van egy ellenőrző bizottsága, amely felügyeli a működést és a művészeti munkát is; ez utóbbit azonban ritkán ellenőrzik, ha a pénzügyi dolgok többé-kevésbé rendben mennek. A bizottság tagjai általában a vezető politikai párt tagjai, és a politikai hatalmat képviselik. Néhány tag a színház alkalmazottja is lehet, de mivel ők mindig kisebbségben vannak, ha nem értenek egyet a politikai döntésekkel, azokat akkor is végre lehet hajtani.

Egyszóval a folyamat elsősorban, sőt majdnem kizárólagosan politikai. Nem vonnak be független értelmiségieket, hacsak nem egy bizonyos, a parlamentben vagy a helyi önkormányzatban némi hatalommal bíró politikai párt delegálja őket. Horvátországban nincsenek olyan politikai pártok, amelyek könnyedén lemondának a pártfegyelméről, és párton kívüliekre ru-

háznák át a döntéseket, hacsak azok hallgatólagosan nem az ő oldalukon állnak.

Ahogy korábban is említettem, nincs olyan színgazgató, akit ne több vagy kevesebb, nyilvánvalóbb vagy kevésbé kitapintható politikai háttér és támogatás nélkül neveztek volna ki. Ugyanakkor a horvátországi színdirektorok közül senkinél vagy majdnem senkinél sem feltűnő, hogy valamely politikai párt tagja volna. De nem is kell annak lenniük, a rendszer megengedi, hogy ne legyenek azok. Még előnyösebb is számukra, ha nem tagok, hogy a demokratikus társasjátékot így valószínűsítve és nyilvánvalóbbá tegyék. A szakmabeliek általában olyan néma többség, amely hallgatólagosan beleegyeznek minden új művészeti vezető kinevezésébe, nyilvánosan érvelnek teljes szakmai tudásukkal, magánnyilatkozataikban pedig a saját személyes status quójukat igyekeznek fenntartani. Független szakemberek vagy értelmiségiek véleményével nem törődnek, még akkor sem, ha ők nyilvánosan tiltakoznak. Ezért ez a rendszer egyelőre megváltoztathatatlan.

3. Nem, politikai szélsőségek nincsenek benne a játékban. Horvátországban valamennyi művészeti vezető úgy tartja magáról, hogy semleges és független szakember, holott nevük gyakran szerepel a helyi vagy általános választások képviselőjelöltjei számára írt támogató leveleken. Nincs szükségük arra, hogy szélsőségesek legyenek, hiszen éppen az a szerepük, hogy a színházat lényegtelené, kasztrálttá és „széppé” tegyék.

IVAN MEDENICA
kritikus, Szerbia

1. Akármilyen furcsán hangzik is, de Szerbiában nincs minden színház művészeti vezetője. Az igazgatót az intézmény fenntartója, azaz a tulajdonjogi viszonyok függvényében az országos vagy pedig a helyi, városi vezetés nevezi ki. Ha az igazgató egyúttal a kulturális élet meghatározó személyisége, akkor általában ő maga tartja kézben az irányítással járó összes feladatot, beleértve a művészeti kérdéseket is. Néhány színháznak van külön művészeti vezetője, de mivel erre vonatkozóan nincsenek törvényi előírás-

sok, személyét a színház saját alapszabályzatában foglaltak szerint választják meg. Például a Jugoszláv Drámai Színházban, amely belgrádi és szerbiai szinten is a legjelentősebb színház, mindkét státus létezik: a művészeti vezetőt a színház főigazgatója nevezi ki.

Amennyiben hatályba lép az új kulturális törvény, amelyet több mint egy éve megszavaztak, ám a vonatkozó jogszabályok és intézményi alapszabály-módosítások kidolgozásának hiányában bevezetni nem tudtak, a kulturális intézmények vezetőit nyilvános pályázatok útján fogják megválasztani, ami eltér az eddigi gyakorlattól. A jelöltekről az adott intézmény ügyrendi bizottsága dönt majd, amelynek tagjait a városi, illetve a köztársasági vezetés nevezi ki, és amelynek összetételé-



ben művészek, politikusok és gazdasági szakemberek egyaránt szerepelnek. A bizottság nagyobb hányadát a hatalom jelöli ki, a fennmaradó keret felett azonban közvetlenül az intézmény rendelkezik.

Ez a jövőbeni eljárás demokratikusnak tűnik, mégis minden valószínűség szerint ki fogják játszani. A jelenlegi belgrádi városi vezetés koalíciós felépítésű, mint ahogyan feltehetőleg az lesz a következő is. A koalíciók pedig feudális alapon szerveződnek, azaz minden politikai párt bizonyos számú közintézmény vezetőjét a hatalomban képviselt erejének megfelelően saját jogkörében nevezi ki. Ez így van más városokban és országos szinten is. Ez a politikai gyakorlat pedig éles ellentétben áll a nyilvános pályázatrendszerével. A szakmai közvélemény már most tiltakozik az ellen, hogy a pártok szimpatizánsai és tag-

jai nyerjenek meg színházakat, előzetes politikai alkuk vagy jutalom tárgyaként. De ki kell várni, hogy valóban így történik-e. Az is lehetséges, hogy a politikusok felhagynak rossz szokásaikkal, és hagyják, hogy a pályázatadás demokratikus úton bonyolódjon le, ahogy azt a törvény is előírja.

2. Belgrádban a kulturális intézmények vezetőinek kinevezésével kapcsolatban jelenleg egy meglehetősen vitatott helyzet áll fenn. Dragan Đilas, a város polgármestere, aki erőteljes politikai személyiség, ragaszkodik ahhoz, hogy egyetlen városi fenntartású közintézmény, illetve vállalat vezetője se töltsön be ugyanazon a poszton kettőnél több ciklust – legyen szó akár villanytelepről, akár színházról. Ez az ő személyes politikai döntése, hiszen a lehetséges megbízások száma törvényileg nincs korlátozva (!). Első ránézésre a határozat demokratikusnak tűnik, abból a szempontból azonban vitatható, hogy egyáltalán nem veszi figyelembe a távozó igazgatók munkájának eredményességét. Ezért rövid időn belül több kulturális intézmény, köztük három színház vezetőjét cserélték le – pontosabban nem váltották le őket, hanem egyszerűen nem kaphatnak további megbízatást. Közülük néhánynak azért kell távoznia, mert nem tudtak megfelelő művészi teljesítményt felmutatni, másokat viszont annak ellenére küldenek el, hogy sikerrel hajtották végre intézményük megújítását. A szakmai közvélemény, tiltakozásának jeleként, petíciót fogalmazott meg és nyújtott át a Duško Radović Kis-színház igazgatónője, Anja Suša védelmében, akinek igazgatása alatt felvirágozott az ifjúsági és gyerek-színház. A hírek szerint azóta felajánlották neki, hogy maradjon, és töltsse be a művészeti vezető újonnan, kifejezetten az ő számára létrehozott státusát, s ezt a javaslatot a polgármester is elfogadta.

Ez a történet arra a paradoxonra mutat rá, hogy a polgármester úr nem ismeri fel a kulturális intézmények vezetésének specifikumát: a „felcserélhetőség” demokratikus elve esetükben csak a pénzügyi és menedzsmentügyekkel foglalkozó (ügyvezető) igazgatókra vonatkozatható, a művészeti kérdésekben felelősséget vállaló (művészeti) ve-

zetőkre nem. Paradoxon továbbá a jelenlegi rendszerben az is, hogy miközben az ügyvezetők a második ciklusuk betöltése után (ha egyáltalán megkapják) váltogatják egymást, művészeti vezetőt kinevezni törvényileg nem szükséges, illetve ha mégis megtörténik, funkcióját elméletileg egy személy akár nyugdíjas koráig is elláthatja. S nem utolsósorban paradox az a tudat is, hogy a polgármestert a kultúrából csak az érdekli, mire költik a pénzt, van-e a színházaknak tartozásuk, hasznot termelnek-e – művészi teljesítményük lényegtelen. Ezzel a gondolkodásmóddal azok a direktorok tudnak azonosulni, akik jegypénztáraikban kilóra mérik a sikert, s a kommercializálódás biztos útján vezetik színházukat.

Szerbiában a színházakat nem fenyegeti a cenzúra, sem más szélsőséges politikai törvénykezés vagy döntés veszélye. Sokkal inkább fenyegeti viszont a piacosodás és a szabadelvély gazdálkodás.

3. A Milošević-korszak óta nem volt erre példa.



ALJA PREDAN,
a maribori Borštnikovo
Srečanje Fesztivál művészeti
vezetője, Szlovénia

1. A szlovéniai közszínházak felső vezetésének kétféle struktúrája van: vagy ügyvezető igazgató, vagy művészeti vezető az irányító személy. Ha ügyvezetőről van szó (akit a miniszter vagy a megfelelő szintű önkormányzati szerv bíz meg), akkor ő nevezi meg a saját művészeti vezetőjét, aki alárendeltje lesz. Ha a vezető a művészeti igazgató (akit

szintén a miniszter vagy a megfelelő szintű önkormányzati szerv nevez ki), akkor ő választja ki a saját ügyvezetőjét, aki neki rendelődik alá. Mindkét változat jelen van a közszínházainkban. A színházak nagy többségét még mindig művészeti vezetők irányítják, de érzékelhetően erős szándék van arra, hogy a rendszer változzon, és menedzserek vezessék a közszínházakat.

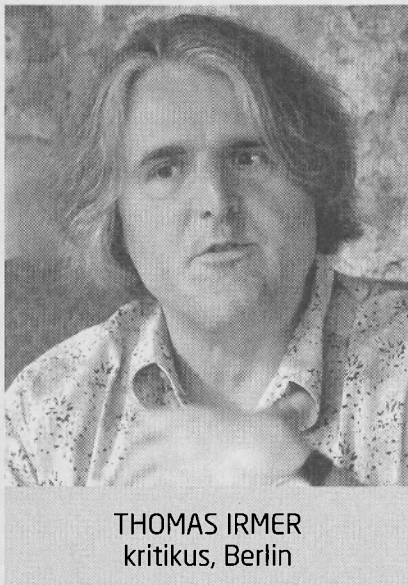
A „tulajdonos” (a Kulturális Minisztérium vagy az önkormányzat kulturális osztálya) kiad egy nyilvános pályázati felhívást a művészeti/ügyvezető igazgatói munkakörre, általában nem több mint hat hónappal korábban.

Három testület vesz részt a folyamatban. A színház művészeti tanácsa, a színház felügyelő tanács és egy, a tulajdonos által kinevezett bizottság. Az első kettőnek nincs döntési jogköre. Kiadhatnak negatív véleményt egy bizonyos pályázóról, a bizottság azonban dönthet másképpen. Független szakértők is tagjai lehetnek a bizottságnak, de nem szükségszerűen.

A színház felügyelő tanács öt vagy több tagból áll, a struktúráról függetlenül. Ebben egyvalaki a színházat képviseli, ketten a tulajdonost, és két további képviselő szakértő. Ez a tanács ellenőrzi és felügyeli a színházi munkát. A színház művészeti tanácsa egy, a művészeti vezető mellett működő tanácsadói testület. Nekik sincs döntő szerepük az igazgatóválasztásban.

2. Szlovéniában egyelőre nem voltak politikai kinevezettek. Az egyetlen botrányos vezetőváltás a ljubljani Nemzeti Színházban történt. Három évvel ezelőtt egy rendkívül sikeres művészeti vezető mandátuma, aki tizenöt évig állt a színház élén, lejárt. A jobboldali kultuszminiszter valaki mást bízott meg, valójában a társulat egyik színészét. Amikor két év múlva kormányváltás történt, ezt a vezetőt az új baloldali kultuszminiszter leváltotta állítólagos gazdasági visszaélések miatt.

3. Eddig sosem kerültek szélsőségesek színingazgatói helyzetbe.



THOMAS IRMER
kritikus, Berlin

1. A színingazgatót Németországban a város vagy a szövetségi állam bízza meg, attól függően, hogy

ki a többségi tulajdonosa a teátrumnak; a döntést gyakran a szövetségi parlament kulturális bizottsága hagyja jóvá.

A város vagy tartomány gyakran felkér egy szakértői bizottságot, úgynevezett *Findungskommission* (ez intendánsokból és/vagy olyan szakértőkből áll, akik nem vesznek részt a helyi politikai ügyekben). Ilyenkor ez a bizottság állítja össze a javaslatokat, általában egy három nevet tartalmazó listát prezentálnak, rangsorolva. A parlament kulturális bizottsága dönt a pályázókról, ezt a döntést aztán az egész parlamentnek jóvá kell hagynia (többségi szavazással). Egy ilyen ellenőrzött rendszer biztosítja a nepotizmus megelőzését.

2. Gyakran fordulnak elő konfliktusok hivatalban lévő intendánsokkal (művészeti vezetőkkel), főleg pénzügyi dolgokban és az adott színház társadalmi megjelenését illetően. De az ő kinevezésük művészi és menedzseri teljesítményük függvénye, nem politikai partokban való tagságé.

3. Ilyen esetek Németországban nem voltak.

AZ ÖSSZEÁLLÍTÁST
SZERKESZTETTE ÉS FORDÍTOTTA:
Tomba Andrea

Karel Král hozzászólását
Tatiana Dimitrova,
Ivan Medenicáét
Miklós Melánia fordította

2012 szeptemberétől **színháztudomány mesterszakot** indít a Károli Gáspár Református Egyetem Bölcsészettudományi Kara (Budapest, Reviczky u. 4.), nappali és levelező, államilag támogatott és költségtérítéses formában. Jelentkezhet: aki a bölcsészeti-, a társadalomtudomány vagy a művészet területén főiskolai vagy egyetemi diplomával rendelkezik. A szakon országosan (el)ismert szakemberek, a színházi szakma neves képviselői tanítanak.

Jelentkezni 2012. február 15-ig lehet, a www.felvi.hu oldalain részletezett módon. Bővebb információ a KRE Színháztudományi Tanszékének honlapján olvasható, amely a www.kre.hu-ról érhető el. További tájékoztatás kérhető a szitu@kre.hu e-mail címen.

ÉLET ÉS
IRODALOM
IRODALMI ÉS POLITIKAI HETILAP

MINDEN PÉNTEKEN!

KERESSE A HÍRLAPÁRUSOKNÁL VAGY FIZESSEN ELŐ!

Kedvezményes éves előfizetési díj 15.500 Ft

Megrendelhető a szerkesztőségben:

1089 Budapest, Rezső tér 15.

Tel: 06-1 210-5149, 210-5159; Fax: 303-9241

e-mail: lapterjesztes@es.hu

Süveges András mint a *...de neked csak Feri* című, Bessenyei Ferenc színművészeiről szóló könyv szerzője elismerem, hogy könyvem egyes kitételei alkalmasak arra, hogy Bessenyei Ferenc özvegyét, dr. Élthes Esztert valótlan színben tüntessék fel. Tekintettel arra, hogy a könyv egyes közlései megsértették dr. Élthes Eszter jó hírnévhez fűződő személyiségi jogait, ezért közleményemmel sajnálkozásomat fejezem ki, és bocsánatot kérek dr. Élthes Esztertől.

Randy Gener

Küzdelem egy szabad színházért, avagy Éljen soká Fehéroroszország!

„Minszkben minden negyedik évben megszaporodnak az új drámaszövegek – meséli rezignáltan Vladimir Scserban. – Elnökválasztáskor ugyanis a belaruszokat elfogja az írhatnék. Írnak a börtönben töltött időkről, az utcai erőszakról, és arról, ahogyan a KGB titkosszolgálat semmibe veszi az emberi jogokat. Amúgy Minszk nagyon békés város.”

Scserban, tehetséges és jellegzetesen kelet-európai stílusú színházi rendező, a Belarusz Szabad Színház munkatársa, akinek munkáit kitiltották Fehéroroszországból. Legutóbbi előadása, a *Harold Pinternek lenni* című produkció külföldön először Londonban debütált 2008-ban, pár hónappal azután, hogy Lukasenkot harmadszorra választották újra. New Yorkba egy hónappal Lukasenko negyedik újraválasztása után ért el.

Scserban előadásában belarusz állampolgárok autentikus történeteit hallhatjuk első kézből, akiket önkényesen letartóztattak és börtönbe zártak azért, mert éltek a szólásszabadság jogával. Művészeti egyetemisták és politikai aktivisták mesélnek a KGB vallatási szokásairól. (A belarusz állami rendőrség még mindig őrzi a szovjet nevet.) Az előadás Harold Pinter drámaírónak a Nobel-díj átvételére írott beszédét használja sorvezetőként, és szövegében hat különböző Pinter-darabot is felhasznál. A Pinterre oly jellemző, politikus hangvételű, titokzatos színterű egyfelvonásosokat a rendező belarusz történeté változtatja, és a drámaíró horrorisztikus fikciójáról kiderül, hogy maga a minszki valóság.

A New York-i vendégszereplést követő közönségtalálkozón Scserban elmondta, hogy a 2010. decemberi elnökválasztásra több mű is azon frissiben reagált Fehéroroszországban. „Belarusz teljes mértékben szeparálódott a világ többi részétől – folytatja Scserban. – Darabjaink külföldi népszerűsítése elengedhetetlenül szükséges. Külföldi útjaink jelentik az otthoni cenzúra előli egyetlen menekülési lehetőséget.”

A rendező elmondta, hogy folyamatosan igyekszik naprakész dokumentumokkal és beszámolókkal frissíteni a *Harold Pinternek lenni* című előadást, beleértve a december 19–20-i demonstrációról összegyűjtött dokumentumokat. E két napon több tízezer ember skandalálta a minszki utcákon és a Függetlenség téren, hogy „Takarodj!”, „Éljen soká Fehéroroszország!” és egyéb Lukasenko-ellenes jelszavakat. A tömeget a nyilvánvaló választási csalás dühítette fel.

Az ellenzéki tüntetőket a rendőrség és a titkosszolgálat előállította. A becslések szerint a tüntetés éjszakáján hétszáz embert tartóztattak le, rendőrautókba tuszkolták, és dohos, sokszor túlszűfolt börtöncellákba zárták őket. Közéjük tartoztak a Belarusz Szabad Színház letartóztatott tagjai is.

Amerikai szemszögből nézve az jelenti a morális problémát, hogy szívesen adnának politikai üldözötteknek járó menedékjogot a Belarusz Szabad Színház New Yorkban vendégszereplő művészeinek, így azonban a színház nem tudná hitelesen közvetíteni a hazai politikai helyzetet a világ felé.

A Szabad Színház egyik tagja, Natalja Koljada elmesélte, hogy 2010. december 20-án a KGB másokkal együtt letartóztatta Minszkben. Arccal a földre kellett feküdnie a rabszállító kocsiban. Így emlékszik vissza a történetekre: „Fogvatartóm azt mondta: »Már alig várom, hogy megöljelek. Várj, mindjárt kipróbáljuk a gumibotomat, te állat.« Majd megfenyegetett, hogy megerőszkol.” Amikor vizet kért, az őr azt javasolta, igyon a vécéből. Koljada beszámolt a foglyokat érő fenyegetésekről, megaláztatásokról és szóbeli inzultusokról. Azon az éjjelen a foglár azt mondta nekik, tudva, hogy a náci minden harmadik belarusz állampolgárt megölték a második világháborúban: „Ahhoz képest, ami rátok vár, a náci idők utólag tündérmesének tűnnek majd.”

Koljadát egy éjszakai fogva tartás után szabadon engedték, de nem mindenki volt ilyen szerencsés. A Szabad Színháztól tartóztatták le Nyikolaj Kalezin drámaíróit is. Ők ketten a következőt mondták el a New York-i közönségtalálkozón: „Képtelenség összehasonlítani a mi szüleink fájdalmát – akiknek jelenleg szabadok a gyermekei, noha tőlük távol élnek – azon fehéroroszokéval, akiknek rokonai jelenleg a KGB börtöneiben ülnek. Helyzetünk korántsem ideális, hiszen hontalanok vagyunk, de közben az ő sorsuk még reménytelenebb. A belarusz jelen a szovjet időkre emlékeztet.”

Megjelent: *Critical Stages*, IATC web-journal

SZERKESZTETTE ÉS FORDÍTOTTA:
HERCZOG NOÉMI

Madli Pesti

Politikai párt vagy színházi előadás?

AZ EGYSÉGES ÉSZTORSZÁG ESETE

2010. március 24-én az észti NO99 Színház *Egységes Észtország* néven nagyra törő tervvel állt elő a politikai színház területén. Az elnevezés világosan utal Oroszország legnagyobb pártjára, Putyin Egységes Oroszországra. Előadásaikkal, úgymond, végig fogják kísérni egy saját politikai kampánnyal jelentkező új politikai párt születési folyamatát, hogy növeljék az emberek érdeklődését a politikában való részvétel iránt. Az adott észtszágai társadalmi és politikai helyzetben nagy szükség volt egy új erőre, hogy megoldja azokat a társadalmi problémákat, amelyekkel a létező politikai erők nem törődtek; így aztán az *Egységes Észtországot* azonnal felkarolta a média. A színház kihasználta ezt az érdeklődést, és a különböző társadalmi csoportok és intézmények politikai praktikáit mutatta be, jelezve a megoldást igénylő problémákat.

A NO99 SZÍNHÁZ

Az *Egységes Észtország* sok tekintetben logikusan következtetett az NO99 Színház produkcióinak sorozatából. Az NO99 egyike Észtország tizenkét állami színházának, és nagyrészt a kulturális minisztérium finanszírozza. A színház művészeti igazgatója az 1977-es születésű Tiit Ojasoo, társigazgatója és vezető tervezője pedig Ene-Liis Semper (született 1969-ben), aki elismert videoművész is. A színházat 2004-ben nyitották meg; azóta Ojasoo és Semper folyamatosan a társadalom égető problémáival foglalkozott. Az *Olaj!* című előadás (2006) az olajválság kérdését tudatosította. A *Tüzes észti srácok* (2007) a demográfiai helyzettel, az észtek állítólagos kihalásával foglalkozott. A *Hogyan magyarászunk el képeket egy döglött nyúlra* (2009) nyers betekintést engedett a kultúrpolitikába. Mindezek az előadások megjárták a legfontosabb európai fesztiválokat, és kitüntetett figyelmet élveztek az európai kulturális média részéről. Az *Egyesült Észtországot* (2010) a politikailag passzív észtek ébresztőjéül szánták. Az *Észtország emelkedése és bukása* (2011) az észti történelemmel és identitással foglalkozott, mintegy folytatva az *Egyesült Észtországot*.

EGYSÉGES ÉSZTORSZÁG - A SAJTÓKONFERENCIA

Az *Egységes Észtország* valószínűleg a legvitatottabb színházi esemény volt az ország történetében. Az NO99 Színház ugyan kijelentette, hogy az egész esemény csak színházi kísérlet, a közönség nagy része azonban abban reménykedett, hogy valódi politikai erővel fog találkozni. 2010. március 24-én a színház sajtókonferenciát rendezett a tallinni Radisson Szállodában, és

ezen bejelentette, hogy a kulisszák mögött már két éve tanulmányozzák az észti politikai mechanizmusokat. Később kiderült, hogy a társulat számos nyilatkozatához hasonlóan ez is csak blöff volt, bár annyi igaz volt, hogy több jelenlegi és korábbi politikussal, valamint politológussal valóban elbeszélgettek.

A sajtókonferencián a színház azt is bejelentette, hogy negyvennégy nap múlva, május 7-én hétezer ember jelenlétében sor kerül az új párt közgyűlésére. Az eredményt a modern európai színháztörténet egyik legnagyobb eseményének tartják. Ugyanabban a teremben zajlott le, mint 2002-ben az Eurovízió Dalfesztiválja. Ugyancsak a sajtókonferencián jelentették be, hogy az *Egységes Észtország* az összes nagyobb párt magatartásában, retorikájában, programjában, kampányaiban stb. megmutatkozó negatív és populista vonásokat tükrözi. Így például a végletekig túlozták a populista retorikát: a jelszavak egész rakomány pénzt ígértek az anyáknak, ingyen földet azoknak, akik hajlandók vidékre költözni, vagy kilátásba helyezték, hogy a bankok törlik az emberek ingatlanhiteleit. Az egyik játékos kampányukban valaki graffitivel firkálta tele az *Egységes Észtország* plakátjait; később kiderült, hogy ennek az akciónak a háttérében is a színház áll. A cél az volt, hogy a plakátok és a kampány iránt még nagyobb figyelmet keltsenek.

A MÉDIA

A sajtókonferencia és a közgyűlés közötti negyvennégy nap során a közönség egyre nagyobb érdeklődést tanúsított az *Egységes Észtország* iránt. Megkérdezhetjük: miből gondolták az emberek, hogy egy színház új politikai erőt indít útjára? Ebben az ügyben a média döntő szerepet játszott. Később a színház veze-

tői is megjegyezték, hogy aktivitásuk meglepte őket. Meglehet, hogy a médiának bonyodalmaikra van szüksége, és ezt az *Egységes Észtországtól* most igazán megkapták. A nagyobb újságokban és hírportálokon hétről hétre vezércikkek, véleményrovatok, elemzések, hírösszefoglalók láttak napvilágot. A mozgalom vezetőit, Tiit Ojasoót és Ene-Liis Sempert tévé- és rádióműsorokba hívták meg. Parlamenti képviselők, politikusok, véleményformálók, értelmiségiek, kolumnisták fejtették ki nézeteiket a nyilvánosság előtt. A projekt bejelentését követő első négy napon két napi- és egy hetilapban tizenhét cikk jelent meg az *Egyesült Észtországról*, a közgyűlésig hátralévő hét hét alatt csak a vezető újságok százhárom cikket tettek közzé. Ez mutatja, milyen hatalmas volt az érdeklődés egy hivatalosan kulturálisnak minősülő esemény iránt – a kultúrának rendes körülmények között nincs helye a napilapok címlapjain. Az úgynevezett új párt kampánya mintaszerű volt: az utcát hatalmas populista plakátok lepték el, és nagyszabású ingyenes kampány folyt az interneten, a Facebookon, a Twitteren stb.

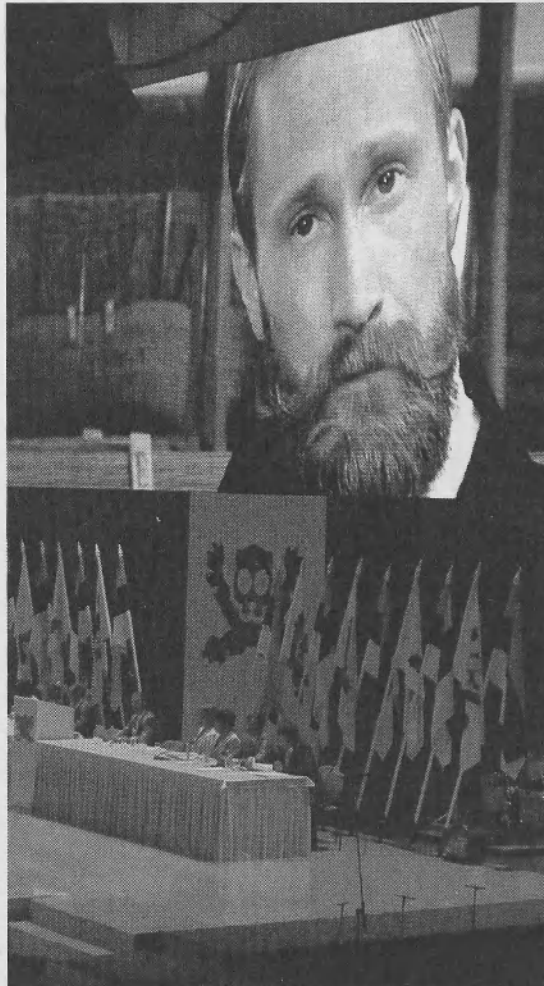
VÁLASZTÁSI ISKOLA

Az *Egységes Észtország* közgyűlésének előkészítésén túl az NO99 Színház hatrészes videós előadás-sorozatot vett fel *Választási Iskola* címen. Az internetre minden héten feltöltötték a sorozat egy-egy új epizódját. Ezek az előadások hétköznapi nyelvet használtak, hogy a nézőt megismertessék a politikai mechanizmusokkal. A *Választási Iskola* videóinak előadója az NO99 egyik rátermett színésze volt, aki ironikus-szkeptikus és humoros hangnemben szólalt meg. A videók leleplezték mind a hat vezető párt rejtett technikáit. (Balközép és jobbközép pártokról van szó; Észtországban nincsenek sem szélsőbal, sem szélsőjobb pártok.) A *Választási Iskola* és az *Egységes Észtország* általában nem foglalt állást. A cél egyszersmind pedagógiai is volt: a szervezők meg akarták mutatni, hogyan működik a pártpolitika, és hogyan manipulálnak a választási kampányok alatt valamennyiünket a jelszavakkal. A *Választási Iskola* feltárta, hogy manapság a pártok üzleti vállalkozásként működnek.

A KÖZGYŰLÉS

Az *Egységes Észtország* közgyűlésére május 7-én került sor, és nagyjából négy órán át tartott. Mindössze két nap alatt elkelt minden jegy, hatalmas volt az érdeklődés. Minél jobban közeledett május 7-e, annál kíváncsibb lett a közönség: születik-e aznap új párt vagy sem.

A közgyűlés nagyszabású színházi produkció volt, amely egy politikai párt tipikus gyűlését utánozta. A gyűlés folyamán különböző politikai technikákat mutattak be, és beszédeket tartottak – elsősorban a színészek közreműködésével. A megvitatott témák politikailag kényesek voltak: a gazdasági válság, a demográfiai helyzet, a környezetvédelem stb. Az esemény egy új vezető megválasztásával és az ő beszédével zárult. Vezetőnek persze „meglepetésszerűen” Tiit



Ojasoo színingazgatót választották. Beszédét hosszan idézgették és elemezték. Komoly és személyes hangú (de természetesen gondosan megkomponált) üzenete így végződött: „Szabadok vagytok!” (Ez volt az egész esemény záró mondata is.) Azaz személy szerint mind szabadon választhatjátok meg az életeteket, de felelősek vagytok választásotokért.



A hírportálok élőben közvetítették a gyűlést, és az *Egységes Észtország* mondanivalóját a következő néhány napon nagyon aktívan vitatták meg a televízióban, a rádióban, az interneten csak úgy, mint a sajtóban. Már elkészültek az első tudományos tanulmányok és hosszabb elemzések is.

Általában az egész projekt fogadtatása kettévált. A közönség egyik része előtt kezdettől világos volt, hogy itt egy dramaturgiailag kitűnően szerkesztett politikai színházi projektről van szó. Ezek a nézők hálásak voltak a színháznak a társadalom számára olyannyira szükséges művészi ébresztőért. A közönség másik része valóban egy új politikai erő megalakulása kedvéért jött el a közgyűlésre, és ők csalódottak voltak – még egy újságíró is csalódásának adott hangot.

KONKLÚZIÓ

Ha az *Egységes Észtország* csak a vizuális oldalát nézzük, felszínesen azt mondhatnánk, hogy a színház a szélsőjobboldali ideológiát parodizálta. De ez csak

első látásra tűnik így. Valójában az *Egységes Észtország* nem foglalkozott sem a szélsőbal, sem a szélsőjobb ideológiájával (a plakátokon olvasható populista jel-szavakat igazából baloldali orientáció jellemezte); fő célja az volt, hogy erősítse a politikai rendszerek tudatos szemléletét, és feltegye a kérdést: mit tehet egy észti átlagember? Az alkotók a civil társadalmat akarták felébreszteni, amelyben történelmi okokból (százötven éves elnyomás után) nagyon alacsony az állampolgári aktivitás.

Végső következtetésként azt mondhatjuk: az egész esemény kérdéseket vetett fel a demokráciáról, a hatalomról, a szabadságról, a nép akarataról, a média szerepéről, az igazságról és a hazugságokról. És le-szűrhetjük azt is, hogy az állam által szubvencionált színház éppen az őket szubvencionáló intézményeket bírálta.

FORDÍTOTTA:
SZÁNTÓ JUDIT

Kővári Orsolya

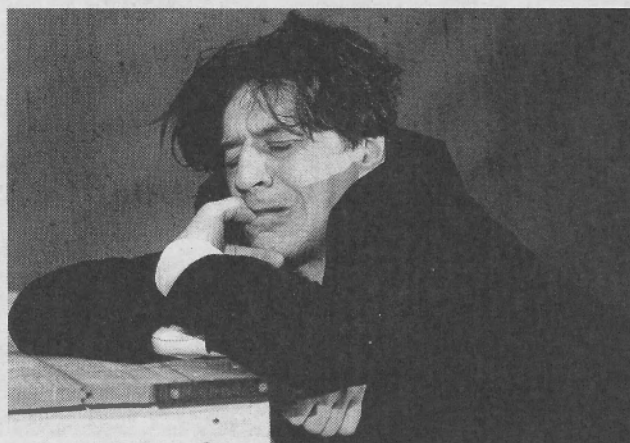
Személyiségfedezet

MUCSI ZOLTÁN RÓL

J aques-ot, a mizantróp irodalmi archetípusának első jeles képviselőjét játssza az *Ahogy tetszik*-ben. Nem rosszkedvű levert, és nem is kéjeleg az emberi hitványság felett érzett irtózatában. Inkább amolyan aktív melankolikus, averzióját dühös utálkozásba fojtó sértődött, egy kamasz rockrajongó gúnyjában. Felkapott orrú ki- s bevonulása is inkább egy szülei által megkeserített életű tinédzser tehetetlen közlekedése, mintsem a látszatvidám világ romlottsága okán az elvonulás felé tendáló, megtört férfi magatartása. Tünetető kiábrándultsága korszerűtlen igazságosztás, kifejezőn érzékeltetve ezáltal az igazságosztás természetéből fakadó korszerűtlenségét, ugyanakkor egy magasztos eszmékre fűtyülő civilizáció fölötti kételyt is. Akár a vakok, akik egyben a látás megszállottjai, úgy tekintjük avíttnak egy világfájdalommal teli környezetben a világfájdalmat. Az előadás és benne Mucsi alakítása kellemetlen tükörkép az eszmékbe belepiszkító, a befelé figyelésnek hátat fordító zűrzavaros hétköznapiaságról.

Mucsi minden szerepébe magát építi, és azt, hogy közérzete nem épp komfortos, többnyire szem előtt tartják rendezői; nem véletlen, hogy volt Alceste is, még a Krétakör-érában, Schilling *Mizantrópiájában*. Vagy gondoljunk csak a *Philoktétészre*, melyben – értelem-szerűen rendezői konszenzussal – a legkockázatosabb, de kétségkívül legütősebb megoldással él: a test iszonyatos fájdalmainak egész előadást végigkísérő, látványos megjelenítésével a lélek állapotáról fest drámai képet. A megfoghatatlan, morális tartalmak materiális közvetítése a XXI. század nézőjéhez is közel hozza az ókori művet, átélhetővé teszi a csak imitt-amott fellazított veretes szöveg mondandójának ropant súlyát. Mucsi játéka finoman láttatja: a remete-létében tíz éven át csak gyűlöletet tápláló Philoktétész sem nemesebb az őt kegyetlenül eláruló és magányos szenvedésbe taszító Odüsszeusznál.¹

Dolgozzon görög drámából, kortárs darabból vagy házilag improvizált-eszkábált szövegből, a megtört, a lét epikeserűségét koncentrálnó életek specialistája. Végzet-variációk felsorakoztatója. Vegyük csak a következőket: a *Nehéz* kisiklott vagy tán sínre sosem került tanáremberét, a *Tengeren* megvakult Richardját, a *Nézőművészeti Főiskola* fokozott alkoholfogyasztás és sorozatos állásvesztés útján hibernálódott Szagolnyák Imrjét, *A fajok eredete* hajléktalanját és csirkéknek forgató filmrendezőjét – mind különböző fajú anyagok más-más súlyú figurái, Mucsi azonban valamennyit olyan mélyről fogalmazza, hogy egyik sorsa sem kevésbé megrendítő a másiknál. Láthatóan sze-



A Mulatságban

reti ezeket a felületes szemlélő számára alkoholcsapdában, valójában inkább „életcsapdában” elvérző figuráit. Ahogy Kosztolányi írja a *Mérges litániájában*: „Az alkohol gyógyítja életünket, / ezt a fekélyes óriás-sebet...” Mucsi számára nem a sok-sok mulatságra és virtuozításra módot adó részegség a fontos – noha megkockáztathatjuk, ennek attraktív interpretálásában ma verhetetlen –, hanem épp e fekélyes óriás-seb. Ebben szeret turkálni, varratokat feltépni, nyílt részeket elfertőzni. Ebből adódik a műfajtól független elmélyülésigény, amely arra enged következtetni, hogy a rajtunk túlnövő okokat kutatja szenvedélyesen.

Bokánkra nehéz súlyt szerelve beszél el a szerencsétlenségét tehetetlenségében idős anyján számon kérő meglett férfi történetét (*Nehéz*), mely önmagában pimf és tipikus, mint minden történet, csak azért működik, mert nem a leírtakat eljátszani, megjeleníteni képes színészt, hanem valódi sorsokat, asztalra

¹ A trójai háború kezdete előtt Philoktétész lábát kígyó marta meg. A seb elfertőződött, bűzlött, ezért Odüsszeusz tanácsára kitétték egy lakatlan szigeten, Lémnoszon. Az sem lényegtelen előzmény, hogy Philoktétészt büntetésből marta meg a kígyó, mert megszegte Hé-
raklésznak tett fogadalmát.

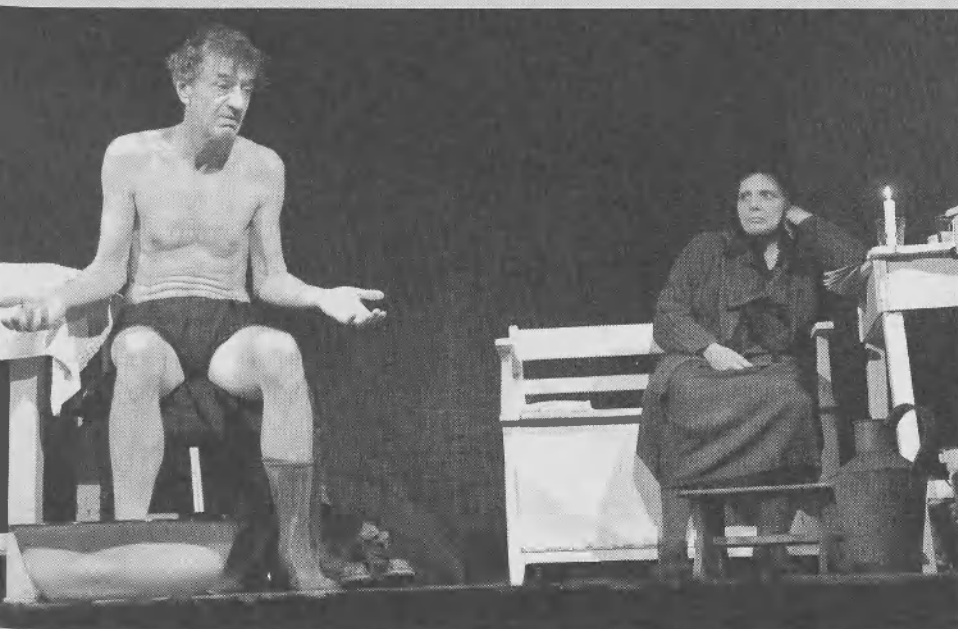
kitett saját kudarcokat látunk mögötte (a többes számon Lázár Katit értve).

Sok ilyen alászállásra alkalmas adó szerepet kap és vállal, ezekben minden gesztusa halálpontossá válik, ösztönből lesz olyan, mint egy bunraku-báb. Vannak, akik erre azt mondják, mindig ugyanaz, ami nem igaz. A több ízben ugyanabból a pszichológiai és fiziológiai felfogásból fogalmazó színész megítélésekor tilos összemenni a rögzült eszközkészletre támaszkodó banális önisméltást, a sztereotípiák alkalmazását és a minden alkalommal a személyiségből, az önmaga természetének lényegéből újramerítkező alakítást. Az utóbbi

Koncz Zsuzsa felvételei



A Nehézben (Lázár Katival)



A Feketeországban
(Rába Rolanddal és Katona Lászlóval)

lójában egyazon alapproblematikát valamennyi lehetséges aspektusból körbejáró és magából merítő módszer miatt tartom igen értékesnek Pintér Béla munkásságát is – aki persze függő színész helyett független rendező lévén, irigylésre méltó helyzetben van Mucsihoz képest. Első közös előadásuk a *Kaisers TV, Ungarn*, melynek már bemutatója előtt sejthető volt, hogy a humorok találkozása egészen külön-

A fajok eredetében (Scherer Péterrel és Thuróczy Szabolccsal)

kategóriába tartozó színészek – amilyen Mucsi is – nem alkalmasak mindenre, de ez korántsem jelenti azt, hogy adott esetben nem jobbak, mint a professzionális technikusok. Olyan kultúrák színházi életében, melyek nem szakadtak még ki teljesen az egységből (maradjunk például Japánnál), nem is kérdéses, hogy egy pálya milyen kevés úgynevezett típusban való elmélyülésre elegendő. És nem véletlen az sem, hogy az egy szereptípusban mindig hiteles színész egyértelműen közelebb áll a közönség szívéhez, mint a bárhol bármit megoldó. Jelenléte a produkció személyiségfedezete.

Ugyanezen okból, a mindig aktuálisnak tűnő problémákat felvető, va-

Schiller Kata felvételei



leges élményt nyújt majd. Mucsi fiktív történelmi személyiséget, Baráznay Ignácot, az 1848–49-es szabadságharc konzervatív tábornokát alakítja benne, akit – miközben azon ügyeskedik, hogyan tűnhetne el a schwechati csatában a család és a nemzet szeme elől, hogy új életet kezdhessen egy minimum lánya lehetne „bemondóművésznővel” – a magyar nép nemes egyszerűséggel csak a „Sukorói Oroszlán” néven tiszteli. Mucsi mértéktartón kezeli a hazaszerető, de alteste nemes szervének parancsolni nem tudó alamuszi

szer”, így viszont inkább poros avantgárd, melyen lehet nevetni, érezni a jó szándékát, ám a teremtőerőt nem. Azt Mucsi ez idő tájt Krétakör-tagként tapasztalja meg.

Védjegyei továbbá: nincs még egy színész, aki ennyit trágárkodott volna színpadon és filmen (a *Feketeországban* a kapcsolószekrény előtt lenyomott cifrafűzér magában életre szóló betevő), nincs még egy színész, aki ennyit ordítogna – ugyanezen felületeken, nincs még egy színész, aki ennyi baromságot



Koncz Zsuzsa felvétele

A Kaisers TV, Ungarnban (Enyedi Évával)

alfahímet. Játéka tele van olyan humormorzsákkal, melyekkel nem kíván azonnal kasszírozni, de végtelemül mulatságossá és gazdaggá teszi a figurát. Tulajdonképp egy viszonyrendszerében világosan eldolgozott emberi portrét bontakoztat ki egy olyan szituációban, melyben talán már egy pontos karc is elérné célját.

Pintér választását nyilván motiválta az is, hogy Mucsi már megjelenésre is színházi élmény. Tetőtől talpig groteszk. Mintha alkotója minden vonása megtervezésénél magát szórakoztatta volna, hogy ez igen, ez nem fog szembejönni. Pompás öniróniája lévén, alkatát legtöbbször a szemtelenségig kihasználja. A *Mulatságban* például szabályosan bábozik magával.

Scherer Péterrel kulpapórossá avanszáltak (Kapa-Pepe) részben a Mucsi pályáján mérőldkönek tekintett *Szentivánéji álmotól*, részben a *Nekem lámpást adott kezembe az Úr Pesten* című Jancsó Miklós-opusztól, mely hármójuk közös filmes ámokfutásának első darabja. Kuriózum volt ez az ezredforduló magyar mozijában, unikális filmnyelv, humorérzék-casting, szóval jó film. Ha nem követte volna még őt, azt mondhatnánk, „őrült beszéd, de van benne rend-



Schiller Káta felvétele

Az Ahogy tetszik-ben (Szabó Mártával és Roszik Hellával)

hordott volna össze filmen. Spontán személyiség, többnyire jól és bátran improvizál. Sprőd és ideggyenge karakterekben kimeríthetetlen. Mérgező szarkasztikus. Társadalmi, politikai jelenségekre reflektáló színházban egészen remek (*Hazámházám, Feketeország*), nyilván abszurdra való hajlamával szoros összefüggésben. Érzékeny színész. Filantróp mizantróp.

Kutszegi Csaba

„A mában él, de sárkányok állnak mögötte”

HAGYOMÁNY ÉS ÚJÍTÁS A BÁBELBEN ÉS AZ OSIRIS TUDÓSÍTÁSOKBAN

Goda Gábor különböző előadásain mindig hasonló, tipikus tudatállapotokba jutok, a közelmúltban a *Bábel* (2011) bemutatója azonban konkrétan egy másik Goda-opust idézett fel bennem: az *Osiris tudósításokat* (2002). Pedig felszínes hasonlóság alig van a két produkció között, ha meg pusztán tartalmi, eszmei párhuzamokat keresgélnek, még jó néhány Artus-előadás eszembe juthatna. Az *Osiris* és a *Bábel* az időről és a hagyományról beszél két, nagyon hasonló szerkezetű és hangulatú előadásban. Ha csak a hangulatra, az időre és a hagyományra figyelnek, a legtöbb Goda-alkotást közös ismérvek alá vonhatnám, ám a fenti kettő – az említett szerkezeti, formai hasonlóságuk miatt is – a Goda-életmű két, némileg elkülönülő, határozottan kitapintható pontja. Mindkettő az emberiség egy-egy közös, nagy mítoszáról beszél (biztosra vehetjük: nincs olyan kultúra, melynek mitológiájában hasonló motívumok ne volnának), mindkettőben kisközösségben (szerintem családban) élnek meg a nagy mítoszt, vagy kisközösség képez feszültséget keltve viszonyítási pontot népek genezisének nagytörténeteivel, továbbá mindkét előadás – újszerű színházi nyelve dacára – hagyományos „kukucskaszínházi” környezetben került színre.

Cinikusan azt mondhatnám: lám, a két bemutató között eltelt majd' egy évtizedben Godával nem történt semmi, hiszen ugyanoda jutott el 2011-ben, ahol már 2002-ben is tartott. A „nem történt semmi” eleve logikátlan feltételezés volna, hiszen – Godával kapcsolatban akár stílszerűnek is vehetjük az utalást – Lao-ce óta tudhatjuk, hogy a feltételezett cél elérésénél fontosabb maga az út. Márpedig az Artus útja az elmúlt évtizedben sem egyenesnek, sem unalmasnak, sem megszokott tájakon átívelőnek nem mondható. Az Artus – Goda Gábor Társulata mindig valamilyen újszerű kísérletbe kezd, ennek ellenére az együttes Goda irányította, de nemegyszer közös alkotásaira egyfajta állandóság jellemző. E paradoxon élesen, szinte „laboratóriumi körülmények” között figyelhető meg az *Osiris tudósításokban* és a *Bábelben*: az egyik oldalon a hagyományok átélése és megőrzése, a másikon a törekvés a merőben újszerű színházi nyelv kialakítására.

Beleolvasva a két előadás után megjelent kritikákba, akár azt is feltételezhetnénk: a színházi életben, legalábbis a recepcióban sok minden megváltozott az elmúlt tíz évben. Az *Osiris* után megjelent két alapos,

elemző írásban (Tomba Andrea: Színházi archeológia. *SZÍNHÁZ*, 2003/3., valamint Mestyán Ádám: A mítosz nyelve. *Ellenfény*, 2002/8.) tekintélyes hangsúly jut a Goda-féle új színházi nyelv jellemzőire, értelmezhetőségének kérdésére. Aztán kilenc év elteltével mintha ez már nem is volna kérdés. Igaz, Török Ákos rövidebb, *Bábel*ről szóló internetes kritikájában (*Talán, avagy Bábel hárfákra, énekhangra és otthoni használatra*, www.szinhaz.net) többször felveti az érthetőség kérdését („a mondas szándéka minden egyes jelenetben evidens, maguk a »mondatok« azonban nemritkán kevéssé érthetőek”), de ezt inkább a megvalósulás kritikájának szánja, mint a nyelv szokatlanságából származó értelmezhetőségi nehézségnek tudja be. A többi recenzens (például Vida Virág a *Tánckritika.hu* és Halász Tamás a *Táncélet.hu* felületén) számára már nincs is hírértéke az újszerűsre törekvő színházi nyelvezetnek, sőt mindketten magabiztosan „olvasnak is” az ezáltal idegennek nem is számító, komplex színpadi nyelven. Úgy látszik, nálunk is honosodik a posztdramatikus színház. Furcsa is volna, ha a Gergye Krisztián rendezte két Nadas Péter-darab, a *Találkozás* és a *Temetés*, vagy éppen egy másik Nadas-szöveg, a *Sziráénék* Dömötör András általi színrevitele, esetleg a Vidnyánszky Attila rendezte *Halotti pompa* és *Mesés férfiak szárnyakkal* után Goda Gábor színpadi nyelve értelmezhetetlennek minősülhetne. Arról nem is beszélve, hogy e nyelvértést nálunk nem kis mértékben megalapozta a kortárs tánc kilencvenes évekbeli nagy boomja. Goda is mindmáig e háttársértő táncműfaj terepén otthonos, még akkor is, ha előadásainak műfaja nehezen határozható meg. De a tekintetben nincs is szükség megfelelő meghatározásra, hogy vajon a mozgásnak, a látványnak (vetítés, videoinstalláció, képzőművészeti tárgyak), a hallott anyagnak (kísérőzene, zörejek) vagy a verbális szövegnek van-e dominanciája az alkotásokban. Sokkal lényegesebb jellemző (ezt Tomba Andrea is leírja említett cikkében), hogy a Goda-előadások nem ok-okozati összefüggéseken alapuló történet mentén szerveződnek, hanem asszociatív motívumok hálózatából épülnek fel. Ez a legtöbb kortárs tánc-előadásra is igaz, de nagyon nem mindegy, hogy a szabad asszociációk trendjét egy alkotó pusztán kihasználja-e (például úgy, hogy a kontrollálhatatlanság szabadságában motívumok csokrait emeli be az opusba kényelmesen, kötőanyag és szerkezet nél-

kül egymásra halmozva), vagy magáévá téve a jelenség lényegét, elmélyült, tartalmas és kidolgozott megoldásokat keresve, „csak” él a lehetőséggel.

Az *Osirisban* és a *Bábelban* (ahogy más Artus-előadásokban is) hemzsegnak a szabad asszociációk, de nem motiválatlan káoszt teremtenek, hanem – jó esetben – tudatos szerkezetben állnak helyt. Mindkettőben körülhatárolható birodalmak figyelhetők meg a színpadon, amelyek között persze folytonos a laza és könnyed átjárhatóság. Az *Osirisban* van egy mai tér (japán tévéstúdió), mellette hagyományok, emlékek terepe (ásatás szarkofággal; mindkét birodalmat odaillő, stilizált hölgy uralja), közöttük (a színpadon) mitológiai lények és alakok, valamint hétköznapi emberek közlekednek, és jelképek, ősi leletek, mai tárgyak keverednek. A tévéstúdió

adók: énekes-karmester két hárfás hölgygel; a színpad jobb oldalán le-fel épülő, alacsony, kéményszerű építmény (mini-Bábel-torony?); a bal oldalon pedig egy sor metronóm, melyeknek időnkénti, változatos működtetése az idő kérlelhetetlen múlását érzékelteti. E birodalmak (vagy jelképhalmazok) között „járkál át” a hatfős család, amelynek egyik tagja az ember barátja, a kutya. (Csak véletlen érdekesség: az *Osirisben* az egyiptomi Anubiszra utaló kutyafejű ember-isten szerepel, akinek fejéből a darab végén kioperálják a filmszalagon rögzült múltat.) A *Bábel* végén kiderül, hogy a fatornyot (amely inkább egyfajta negatív Jákob lajtorjája) építő ember a nagypapa. A családot és annak beazonosítható tagjait Goda igen egyszerű eszköz segítségével jeleníti meg. A földön észrevétlenül lapos álarcok fekszenek, me-

lyeknek foggal tartható, arclapra merőleges hátsó nyelét a táncosok – akár kúszás vagy gurulás közben is – pillanatok alatt szájba vehetik, így szembefordulva máris identitást nyernek. Az ovális arcfelületeken tipikus család-képes arcok láthatók: nagymama, két szülő, két kamasz gyermek és a kutya. A nagymama mindig bekeretezett képet szorongat, amelyen a nagypapa portréja látható – ugyanezt a fotót „veszi szájba” az előadás végén a negatívtorony-építő. Ha eltekin-tünk Bábel tornyának vagy Jákob létrájának mitoszától, e bibliai jelképek nélkül, a hétköznapi mitológiában is igen egyszerűen, szinte profánul értelmezhető a család története: a meghalt nagypapa már „odafent” van, de mindent elkövet azért, hogy visszajusson. Ez persze nem sikerül neki. De ennél való-



biztosítja a hangzást, amely nem utal történetre, csak hangulatot teremt (a legtöbbet Kiss Erzsébet halandzsaszöveges énekei hallhatók), hasonló a funkciója (értsd: hangulatteremtés) a horizonton japán pavilonfalakra emlékeztető felületeken zajló árnyképvetítésnek is. Tompa Andrea – talán jobb híján – kórusnak nevezi a sokat mozgó-táncoló-akciózó „hétköznapi embereket”, találó is az asszociációja, amennyiben utalást is jelent az ókori görög drámák karára. Ahogy az antik karban „a néző szólal meg”, a közösen felmondott karszövegben az egyszerű poliszpolgár kérdései fogalmazódnak meg, úgy Goda színpadán is az ötfős „(tánc)kar” a jelen hétköznapiságával terem kapcsolatot. A *Bábelban* ezt a funkciót a család látja el (hajlamos vagyok az *Osirisban* is családként vagy együtt élő kisközösségeként értelmezni az ötfős társaságot).

A *Bábel* szerkezete így fest: hátul, a mennyezetről lefelé lóg egy fordított Bábel-torony, amelynek faszerkezetét folyamatosan építi lefele egy férfi (Téri Gáspár); alatta-előtte helyezkednek el a hangulatteremtő hang-

színűbb, hogy a nagypapa *de facto* nem is akciózik, csak a család összehangzó vágyai manifesztálódnak így, a bennük élő, kivetülő (jel)képes cselekvésben.

Igen beszédesek a mini-Bábel-tornyon és körülötte zajló akciók is. Virág Melinda fekvő-ülve elhelyezkedik a kéményszerű építmény tetején, és folytonos artisztikus mozgás, hajlások, elfordulások, ügyeskedés közben téglánként elkezd lebonítani a (saját) Bábel-tornyát. Miután eljut valameddig, az éppen nem családtagokként szereplő társak visszahordják a téglákat, és a visszaépítésben is együttműködő nő alá újra beépítik őket. Mintha az élet nem is szólna másról, csak a fölfelé törekvésről vagy éppen az önként választott, de kínokat okozó leépülésről. Ugyanerre a toronyra ül le később Nagy Csilla (aki a családban a nagymama). Táskájaából sáros, sőt inkább szabályosan sárban úszó ruhadarabokat és személyes eszközöket húz elő, és felveszi mindegyiket. Ruhája, kalapja, arca, szemüvege – mindene vastagon sáros, úgy üldögél. Sötét figurája emlékeztet az *Osiris tudósítások* fekete hullazsákba csomagolt élő, sőt teázgató

Ozirisz–Ízisz párjára, az elfolyó vastag sár pedig a szarkofágra kiterített Oziriszre kent gyorsan kötő gipsz képét idézi fel. Az *Osiris*ban látható ásatás földje is eszembe jut: a sáros Nagy Csilla olyan, mintha eltemetésre készítené elő magát, vagy mintha most ásták volna ki; az elmúlás monoton búját ontja magából – konokon és fájón.

A *Bábel* persze az eget ostromló hübriszről és a zúrvarról is szól. A nyelvi sokféleség már a kialakult, létező tény magyarázata a mítoszban, Bábel tornya igazából, mindig aktuálisan azt jelképezi, hogy az emberek – közös sorsuk dacára – annyira különbözők, hogy teljes összefogásra, közös alkotásra sohasem lesznek képesek. Ez a tulajdonság – bátran feltételezhető – a világon valaha élt valamennyi család történetében is ábrázolható, kimutatható. Sőt: érzékletesen ezen a szinten, az

dező őrzi a lényegét tekintve leghatékonyabban a hagyományokat, míg a hagyományok fontosságát zajosan hangsúlyozók tekintélyes része – éppen a személyesség hiánya miatt – alkotásaiban illuzórikus látszatvilágot épít fel, felszínesen stilizálja, illusztrálja, díszíti a maga teremtette-szajkózta ideológiai alapot.

Mestyán Ádám (említett cikkében) azt írja az *Osiris tudósítások* tévéstudió médiaágészjáról: a mában él, de sárkányok állnak mögötte. Mestyán kifejező költői képét címnek is kölcsönvettem, mert Goda Gábor hagyományhoz kötődését is pontosan tükrözi. Tavaly nyáron a balatonfüredi tánckonferencián Goda az alábbi gondolatokat fogalmazta meg a hagyományról szóló vitában: „A hagyományt most kétféleképpen érzem: van, ami állandó, és van, ami változó. Az állandó hagyomány nem a meg-



A SZEMKÖZTI
OLDALON:
Bábel

Osiris tudósítások

Koncz Zsuzsa felvételei

egyén, a kisközösség szintjén ragadható meg a legjobban. Ugyanígy a hagyomány is (minden, ami a történelemből ránk maradt: mítoszok, tárgyak, műalkotások) csakis személyességgel élhető át (őrizhető meg), más-képpen megfogalmazva: ha a hagyomány tárgyakban, összegyűjtött régi táncokban, mozdíthatatlan, befejezett (múzeumi) műalkotásokban rögzül csupán (és nem személyességgel élük át és meg az újabb generációk), akkor nem megőrződik, hanem élettelené válik, kihűl, és örökre eltűnik. Goda történelmi távolból figyeli a hagyományt, de emberközébe hozza. Ezzel tulajdonképpen értelmetlenné teszi a hagyományörzésről folyó vitát is, amelyben politika által támogatott boldog sietséggel szakadnak ellentétes székértáborokra a vitázók: maradókra vs. haladókra, hagyományörzőkre vs. újítókra, nemzeti konzervatívokra vs. kozmopolita poszt-modernekre. Pedig éppen nem szükségszerű, hogy a művészetben hagyományörzés és újítás között ellentét feszüljön. A sors fintora, hogy napjainkban hazánkban Goda személyében egy kortárs táncos koreográfus-ren-

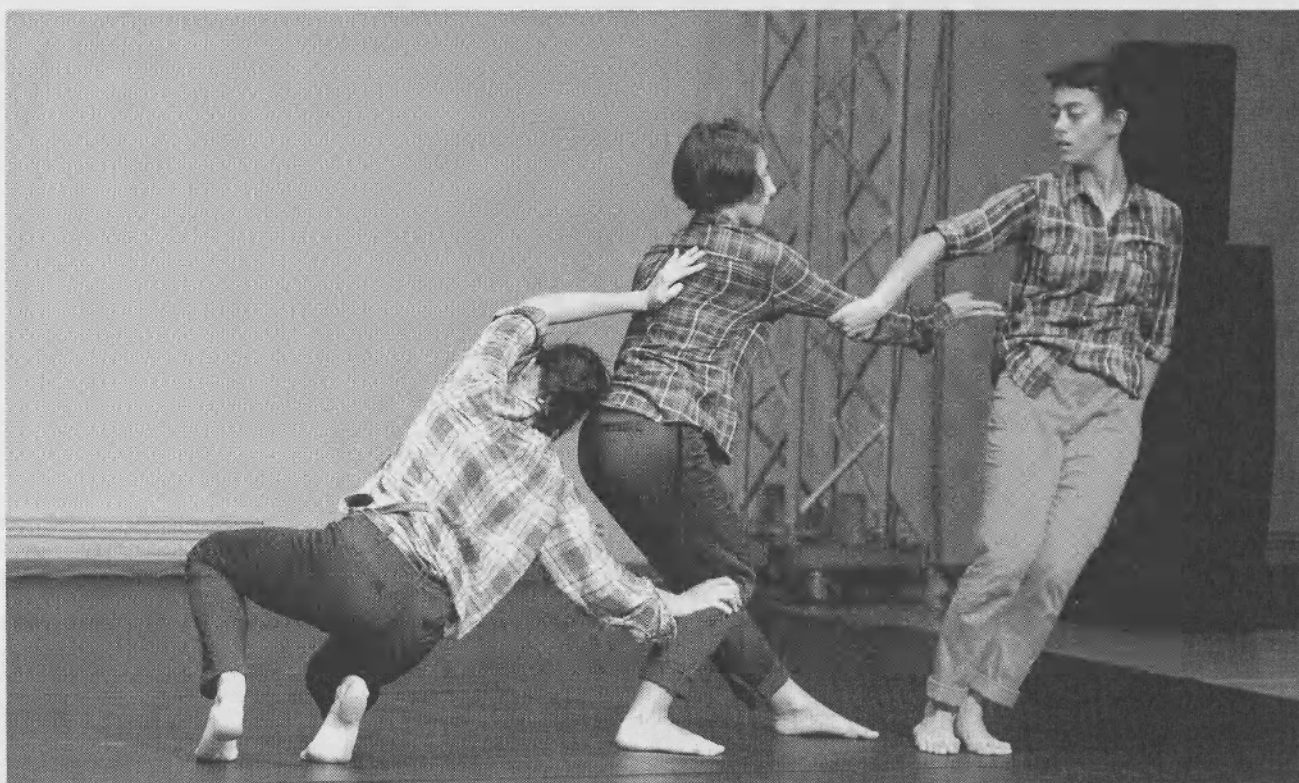
testesült, hanem az, ami a közösségi létet fenn tudja tartani. Az jut erről eszembe, hogy egy indiai barátomat megkérdeztem, hány isten van, mire ő azt válaszolta, hogy egyetlenegy, de rengeteg arca van. Amit látok, azok ezek az arcok. Tehát amiről mint hagyományról beszélünk, azok a megnevezhetetlen hagyomány arcai, amik bizonyos korokban bizonyos emberek számára láthatóvá válnak, megszületnek, aztán el is tűnnek. Akár tíz-, akár százéves is lehet egy ilyen hagyomány. De valami nem tűnik el, és az maga a hagyomány, ami testetlen, ami csak az emberi közösségi lét folytonosságát biztosítja. Ezért van ez a paradoxon, hogy állandó meg változó is, mert ilyen az ő lényege.” (*Globál és lokál*, www.tanckritika.hu)

Goda Gábor előadásai azért sugároznak állandóságot, mert hagyományon nyugszanak. És azért változatosak (nem válnak unalmassá), mert a hagyomány megéléséhez szükséges személyesség létrejön bennük. Aminek megtalálásához mindig megújuló (színházi) nyelv szükségeltetik persze, már csak azért is, mert a hagyomány is – amellet, hogy állandó – mindig változik.

Szoboszlai Annamária

Koptatott, majd visszafoltozott matéria

EXPLOREDANCE FESZTIVÁL, BUKAREST



Babaarc és szív formájú, fekete-fehér csíkozású nap-szemüveg. A fáradtrózsaszín bőrön élettelenül csillan a fény, az ajkakon az alvadt vérszínű rúzs. Plasztik-lady a reklámarca a Bukarestben hatodik alkalommal megrendezett s idén a Prix Jardin d'Europe (egy fiatal táncalkotóknak szóló díj) keretében is szolgáló ExploreDance Fesztiválnak. Vajon miért? Egy sem nem nevető, sem nem síró maszkafej néz a semmibe a műsorfüzetről és a molinóról a Nemzeti Kortárs Képzőművészeti Múzeum bejáratánál; a Ceausescu építette, klasszikusra formált betonmonstrumon – az Emberek Palotáján – belül, a napi rendszerességgel ismételt biztonsági átvilágításon és a pittyegős meg szabad kezes motozáson túl. Igen, motozáson túl, merthogy a kortárs táncművészet meg a kortárstánc-művészet, de még a kortárs performanszművészet is sanyarú napokat él át a román fővárosban. Nem elég, hogy a meghívott előadások egy részének helyt adó Odeon Színház az utolsó pillanatban nem fogadta a fesztivált, de egy NATO-találkozó miatt szinte a kortárs múzeumbéli kisszínpad

is ellehetetlenült. A szervezési oldal (esetünkben Andreea Capitanescu, egy személyben) nyilván hozzászokott már a politikailag nehezített terephez, mert derűsen állja a sarat; a fesztiválvendégeknek a festményekre lopva vetett pillantásait zokon vevő egyenruhás szolgáladról ugyanez nem mondható el.

A több mint kéthetes ExploreDance – az egyes művészeti ágak, műfajok közt húzott, bár egyre rádiózódó választóvonalakon felülemelkedve – az alcímben egyszerűen „kortárs tánc- és performanszfesztiválként” identifikálja önmagát, s ennek megfelelően a Prix Jardin d'Europe-várományosok versenyprogramja is igen tarkabarka, színházművészettel erősen átszínezett. A tizenöt díjesélyes közt találunk animációval rokonkodó könyvlapozós mese-beszédet, monológot, a vizuális művészetekhez közelítő show-t, pantomimet; lényegében a színjátszás irányába tolódó, mégis nehezen összehozható munkákat – a kortárság legitím diverzitásában. E tendenciák tudomásulvétele mellett is fontos lenne egy díj, mely elsősorban a test kifejezési lehető-



2.

1. Cow's theory
2. Loud enough
3. Dance for Nothing
4. Zombie Aporia



3.



4.

Jean-Luc Tonghe felvétele

ségeivel dolgozó művészként ismeri el a fiatal táncalkotót. Lépten-nyomon halljuk ugyanis a tudomány tényyszerűségére és hasznosságára apelláló első számú hívószavakat, a *kutatást*, a *kísérletezést*, de az a legkritikább esetben válik világossá, hogy mit „kutat” a művész a pályázati lehetőségeken, koprodukciós partnereken, vagyis végső soron az anyagi támogatásokon túl. Egy nemzetközi megmértetésnél a zsűri felelőssége, hogy releváns kritériumok alapján kiemelje a legfontosabb alkotásokat, de melyek volnának e kritériumok?

Hogy érthetőbb legyen, mi folyik a kulisszák mögött, miként születnek döntések (jók és kevésbé szerencsés-

sek; ezen vagy bármely más fesztiválon), s lehetnek félrevezetőek bizonyos kritériumok, pár mondat erejéig időzzünk a szóban forgó díjnál és a díj mögött álló szervezetnél. A Jardin d'Europe egy európai tánc-network, mely a táncművészek, koreográfusok munkájának, együttműködésének, képzésének koordinálására jött létre. Feje az osztrák DanceWeb, végtagja továbbá kilenc (francia, brit, belga, svéd, török, bolgár, szlovén, román és magyar) intézmény. Mind-egyikük – magyar részről a Műhely Alapítvány – létrehoz évente egy-két koprodukciót, s a jó csillagzatúak vagy az arra érdemesek meghívást kapnak a tízezer eurós fődíjra, illetve a partnerek kínálta rezidencialehetőségekre (általában a brüsszeli székhelyű, neves Ultima Vez társulathoz). A nem kevés pénzért folyó megmértetés minden évben más-más ország fesztiváljára látogat. Így a 2008-as bécsi debütálás után a Prix Jardin Brüsszelbe (2009), Isztambulba (2010), majd Bukarestbe (2011) vándorolt, jövőre pedig ismételen Bécs felé veszi az irányt. Előadás persze érkezik a hálózaton kívül álló európai országokból is (mint most, 2011-ben a nagyszerű portugál duó), de a közös érdekeket a családon belül tartott díj szolgálja leginkább. Persze a beltagság olykor semmit sem jelent. A tavalyi fesztiválon rezidenciale-

hetőséget kapott – és a Dányi Viktória révén magyar érdekltségű – Bloom! együttes után idén nem volt olyan magyar illetőségű produkció, mely bevalogatódott volna a versenyprogramba. A programfüzetet átfutva szembeötlő, hogy a jövő évi házigazda, azaz a hálózat feje, Ausztria messze felülreprezentált a fesztiválon, noha az évente megrendezésre kerülő, nagyszerű táncprogramok sorát prezentáló ImPulsTanz révén eleve Bécsen a szemünk. Célravezető lenne, ha az ImPulsTanz árnyékában nem örökön kistestvérként kezelt kistestvérek növekednének, ha nem globalizálná az esztétikai ízlés, s ha a Keleti Blokként kezelt országok ki mernének és tudnának állni az általuk értéknek tartott értékek mellett. Ha ezeknek az értékeknek lehetne valódi arckuk, nem pedig csak homályos címkéik, mint például a rizikóvállalás.

Mi érdekli a ma alkotó művészt? Némi iróniával szölv: (a rizikóvállaláson túl) a globális felmelegedés. De mielőtt a beszámoló megfagyna a jég/nem-jég témát közvetve vagy közvetlenül érintő előadások felsorolásától, egy lépést távolodom a jegesmedvéktől az ember irányába. A táncművész számára a felfedezésre váró terep saját teste; s a test az, amely művészi formában közvetíti a kutatás eredményeit a néző felé. Kell, hogy amivel a művész foglalkozik – esetünkben a koreográfusi kérdés –, az érzékelhető és értelmezhető testi formát öltön, hogy ne legyen különbség a művészi koncepció és a koncepció megvalósulása közt. Ellenkező esetben ugyanis az ember a vele szemben (mint nézővel szemben) és a maga által (mint néző által) támasztott elvárások földjén találja magát. Igaz, nem önhibájából, hanem a művész tévedése okán. Ha már a beavató előadások korát éljük, ha már meg kell magyarázni a művészeti sodortól „lemaradt” nézőnek, hogy mit lát, akkor az alkotóknak is mélyen el kell gondolkodniuk. Például azon, hogy a művészi szándék nem mindig párosul megfelelő minőségű mesterségbeli tudással; vagyis a tanult készségek, a rendelkezésére álló eszközök és képességek nem elegendőek, hogy a néző érzelmeire és értelmére is hassanak. (A szülő is akkor téved legnagyobbat, mikor csupán a gyerek értelmére hatva próbálja megetetni a roppant egészséges spenót.) Meg nem értettsége folytán ezen a ponton szokott jelentkezni az alkotó azon igénye, hogy irritálja a közönséget. Az irritáció pedig csak testi tüneteket idézhet elő a nézőnél, pszichológiai hatással nem bír.

Az elmesélő jellegű táncszínházi hagyománynak hátat fordítva most elsősorban a valódi és valódinak tetsző kérdések terepe a táncszínpad, mint például: mit jelent, hogy az ember a testében meghatározott; hogyan keletkezett a hang, a szó, aztán a szó értelme, a mozdulat értelme, a gesztus; milyen, önmagán túlmutató tudásanyagot hordozhat egy kutatásból, kísérletezésből születő felismerés. A valódinak tetsző kérdésekre álljon itt példaként Daniel Linehan *Zombie Apóriája*, mely napjaink zombijának kilétét firtatja, s a fenti kérdések tekintetében különféle ismert (például Sex Pistols) s kevésbé ismert referenciaszövegek *remake*-jét kínálja kvázi-válaszként. Egyfelől jelenetekbe szedi, mintegy kartotékolja a kortárs színpad legalapvetőbb ismeretelméleti tudását, vagyis hogy van egy testünk, a test alkalmas arra, hogy mozgassuk, s a mozgáshoz szöveget

is társítva a legkülönbébb hatásokat érjük el. Például egy végtelen lelassított szöveget lemozgó test robotikussá válik. A robotikussá váló, dehumanizálódó ember vagy bármely *élőnek* halottként való megmutatása komikus lehet – függetlenül a hallott szövegtől. Ha tágabban értelmezzük az *élő halottá* válását, gondolhatunk a sportbaleseteket gyorsítva bemutató felvételekre is. Az embert megigézi a borzalom, nem tudja levenni róla a szemét. Nevetése védekezés. Az előadóművészek gyakran követik a fenti taktikát, mert pontok és ellenpontok pingpongmeccsében, mindenfajta tehetségüket, tánc- és énektudásukat fölillantva, valójában megússzák a kutatást és az őszinte színvallást.

Vannak, akik (konceptuozus) esztétikai és művészetfilozófiai csőrűsavaroktól „megerősödve” próbálják a jövőbe segíteni a kortárs művészet szekerét, miközben észre sem veszik, hogy teljesen terméketlen talajra tévednek. Az *Eionometry*, amit szerb és román alkotók jegyeznek, mesterséges piactérre invitálja a nézőt, kinek szerepe – tudjuk, jól belénk sulykolták – megváltozott. De talán annyira mégsem, hogy megvásárolva a belépőjegyet, kezébe kapva a „játékszabályt”, belépve egy, a piacot szimuláló térbe, megértve a piac törvényeit és feltételezve az alkotóknak a piaci működésre vonatkozó idealizmusát, ne pufogjon mégis azon, hogy egy táncfesztiválon már megint a FOGYASZTÁSSAL froclizzák, fogyasztói kilétével szembesítik. De legalább a választott téma és a megközelítés korszerű, ellentétben Anna Macrae *Loud enough* című munkájával, mely az első egy percben még érzékeny, megérintő táncelőadás képét ölti, majd abból előbb öncélú és amatőr artisztkodásba (kiérlelt testnyelv nélküli földön kúszásba, cél nélküli testcsavargatásba), végül pedig a *Jézus Krisztus Szupersztárt* is megszégyenítő virággyermekorgiába fullad. Ha kísérletet teszünk a nemzetközi kortárstánc- és performansz-szcénán eluralkodó dramaturgiai gondolkodásmód kimutatására, akkor jobbára egyetlen rendezővel találunk a gondolkodásmód mögött: a mindent és semmit állító esztétikai blöfföt.

Szerencsére az ExploreDance-en az alkotások egy részének magas szintű professzionalitása mindenki számára fölállítja a mércét. Itt említendő a versenyprogramban nem szereplő Meg Stuart *Signs of affection & soft wear* címet viselő „mozdulatszólója” és Salamon Eszter *Dance for Nothingja*. Utóbbi John Cage zeneművével, a *Lecture on Nothinggal* dolgozik. Salamon voltaképp egy metódust mutat be, egy összetett gyakorlatot. A fejére helyezett fülhallgatón át hallgatja Cage zenéjét, s a jelenben elismétli a szöveget. Nem szervezi struktúrává a színpadi történetét. Körbejár-táncol-mozog a nézők által ringszerűen keretezett térben, s miközben John Cage szavait ismétli, erősen, de egyáltalán nem irritálóan a szemünkbe néz. De mit is jelent ma a fentebb már említett *irritáció*, melyre a blöff mellett a kortárs művészek szükséges velejárájaként tekintenek? Talán azt, amit ez a minden rezdülésében tudatos művész tesz? Mikor következik be? „Akkor vagy irritált, amikor valahol máshol akarsz lenni, mint ahol épp ebben a pillanatban vagy. Az élvezet ennek az ellentéte” – megközelítőleg így hangzik az egyik, az előadásból kihallott mondat. Salamon előadásában zene, szöveg és tánc egyetlen testben nyer meditatív, művészi erejű megfor-

málást. Ugyanez nem mondható el a nemzetközi híró Philipp Gehmacher *walk+talk No.11* című performanszáról. Alapfelvetése Salamonéhoz hasonló, de izgalmas előadói karizma hiányában lenyelhetetlen az a bizonyos intellektuális spenót. A koncepció nem öltöztetik művészi formába, a néző érzékeit érintetlenül hagyja. A néző intellektuális beállítottságára számít a versenyprogramba válogatott *are made of this*, a szerb-szlovén Dragana Alfirevich munkája is, mely szintén előadó és néző viszonyára kérdez. A darab elején felszólít minket, hogy gyakoroljuk nézői szerepünket, ők is gyakorolják előadóművészi szerepüket. Hogy az esetlegesnek tűnő – persze korántsem esetleges – sétákat, ugrásokat, rövid kontaktokat valami egységbe szedje, egy léggömb is megjelenik a tánc tér közepén, melyet aztán az előadók menetszele arrébb-arrébb sodor. A luft/atommagot értjük, a szabadság illúziójában repkedő, közben mégis kötött feladatokat teljesítő táncosokat nemkülönben, de a kérdés az, elég erős-e önmagában ez a performansz vagy bármely performansz ahhoz, hogy referencia – például a fent említett Meg Stuart és munkái – nélkül beszélni lehessen róla.

A kortárs művészetek kapcsán gyakorta használt jelzőkről már írtam. Álljon itt hát egy szó (mibenlétét meg nem határozva), mely a nemzetközi fesztiválokból, kritikusi beszélgetésekből – liberalizmus ide vagy oda – menthetetlenül kiveszett. Tabu. Ósdi minőség, egy igazán kortárs kortárs a szájára se vegye. Búvópatakként persze ott rejtőzik a jobb darabokban, néha felszínre bukkan, de illetlenség komolyan venni, ezért ironikus színben tüntetik föl. Talán könnyítünk a helyzeten, talán felér egy ördögűzéssel is, ha papírra vetjük, hogy a 2011-es ExploreDance mindhárom díjazott előadásában tetten érhető: a Szép.

Ugyan Cecilia Lisa Eliceche koreográfiájához, a *Cow's theory*hoz elkélhet a tehénteóriát ismerő, jól informált intellektus, de a három fiatal táncosnő színpadi munkája köszöni szépen, annak híján is feszült, néma figyelemre készíti a nézőt. A kontakttechnikára, erő- és egyensúlyhelyzetekre, horizontális és vertikális élőszo-bor-struktúrára fokozatosan rakódik a politikai jelentés; a táncosokra az izzadságcseppek. Megejtően egyszerű formát találtak a barátság, az együttérzés, a támogatás, a kitartás, a szolidaritás kifejezésére. A francia Clément Layes *Allege-e* tekinthető mind pantomimnek, mind újcirkusz-előadásnak. Akárhogy is, a fesztivál egyik legpoétikusabb s ugyanakkor legkomolyabb mesterségbeli tudással kivitelezett darabja. Hajlott háttal érkezik Layes a színpadra, a szokatlan testpozícióért azonban nem kora, hanem egy pohár víz a felelős, melyet tarkóján egyensúlyoz. A PET-palackokkal, további poharakkal, bögrékkel, kannával, törölközővel teleszórt színpad káoszán igyekszik úrrá lenni, és teremtésbe fog. Egy apró cserepes növényke kerül figyelmébe és a reflektor fényének középpontjába, azt igyekszik növelni, nevelni a legkülönfélébb módokon, vigyázva, ki ne lötyögtesse közben a tekintetét földre szegező pohárnyi vizet. S miután érzéki, költői képben örökíti meg az ember-Istent, cserepesnövénykét-Földet, jön az intellektus, az emberi ész, és névadásával, jelentéstulajdonításával lerombolja az egésztestet. Persze rengeteg humorral. A PET-palackból

kiömlő víz lesz az „energia”, a növényke talán a „remény”, a csuromvíz színpad a „költészet”. Aztán szépen sorban megjelenik mai életünk minden szükségesnek hitt tartozéka is: a „bank”, a „pénz”, a „filozófia”, a „tudomány”, a „munka”, a „gazdaság”... És miközben nevet kapnak az egymásra dobált tárgyak, az asztalból-székből-kannából-poharából-PET-palackokból-törölközőből megéppül a modern ember profán, fogalmi Babel-tornya. Clément Layes-t Cecilia Lisa Elicechével együtt rezidencia-lehetőséggel jutalmazta a zsűri.

A fődíjat Sofia Diaz és Vitor Roriz (Portugália) vitte haza az *A Gesture that is Nothing but a Threat*ért. Hangok torlódnak, sorakoznak egymás mögé. C, in, cini, izom, cinizom, cinizmus, szimplicizmus... Kár, kár, akar, rakat, akarat, rakéta, karakteres, kirakat, traktus, kritikus... A hangok összeállnak, szétválnak, hagyva, hogy újabbak tapadjanak félbehagyott testükre, hogy értelmet tulajdonítsunk nekik, megkülönböztetve őket a többitől, a hangvariációk végtelenjétől. Befejeződhet hasonlóképpen egy mozdulat? Ha kezdő- és végpontot választunk egy mozdulatszekvenciának, az kiemelhetővé válik az időből? Juthat-e olyan messze az ember a kezdőponttól, hogy örökre felfedhetetlenné válik számára az eredet? *Open your eyes! Open your eyes! Open your eyes!* – a két előadó most itt előttünk áll, hasonlóan tetterre készen, mint pár perce, az óriás poszter előterében, a páfrányok és lombos fák zöldjétől övezve. Hogy nyithatnám még tágabbra a szemem, mit nem látok, amit talán már látnom kellene? *Open your eyes*, mondják újra s újra, mintha el akarnák csípni az ébredő – vagyis a tetszhalott közönség – első szavait, vagy még inkább, mintha arra tennének kísérletet, hogy formájukhoz segítsék az önmagukban értelmetlen hangzósorokat. A töredékekből összeáll a mondat: *I hardly criticize* (nehézzen kritizálok). Az első szekvencia, mely akár az egész darab fundamentumának is tekinthető. Mert nehéz kritika tárgyává tenni a teremtés folyamatát, ha egyszer az ember felismeri annak megmásíthatatlan természetét. A *kritika* a szellemi fejlődés velejárója, a szellem önmagára irányuló reflexiója, melyet Sofia Dias és Vitor Roriz kiválóan ért, hisz képesek művészi formában láthatóvá, érzékelhetővé tenni a változást, mely közvetlenül meg nem tapasztalható. Nem láthatjuk azt a pillanatot, mikor a fa nő, csakis a növekedés eredményének, az égbe nyúló ágaknak lehetünk tanúi. Ellenben az előadóktól iszonyatos koncentrációt igénylő színpadi munka feltárja önnön keletkezését a hangtól, a szótól a szó értelmén, az énekelt szó érzelmeket keltő hatásán át a mozdulat, a gesztus, vagyis a tett irányába, mely tett túlmutat önmagán. A *Threat* (fenyegetés) angol hangalakja alig különbözik a *Theatre*-től (színház). A darab egy bizonyos pontján felmutatott *threat* felirat egyszerre utal vissza a címre (*A Gesture that is Nothing but a Threat*), és előre, a nő szájából elhangzó utolsó mondatra: *No way back*. Vagyis nincs visszaút a fejlődésben, a páfrányok és a lombos fák közé, abba az idilli poszterbe ott a falon. A művészet sem lophatja vissza magát számára kellemes korokba, de nem is kényelmesülhet bele a jelen esztétikai kategóriába, nem válhat azok szolgájává. Marad a kaktusz, kicsin, szúrósan, amit az előadás végén a férfi a nő kezébe ad.



Jászay Tamás

Torzít, gúnyol, tükröz

DEMOLUDUY FESZTIVÁL 2011

Persze, hogy már megint a tükörről van szó, amibe reggelente bámulva mintha hajlamosak lennénk megfelekedni a kiábrándító valóságról. Mert hát magunkon nem nagyon szeretünk röhögni, szívesebben kuncogunk mások baját látva: ma neked, holnap hátha nem nekem. Pedig fontos lenne nemcsak a szépet nézni, hanem látni végre a valódit is, s a Lengyelország északkeleti részén, Varsótól háromórányi buszútra fekvő, közel száznyolcvanezer lelket számláló Olsztynban idén ötöd-ször megrendezett Demoluduy nemzetközi színházi fesztivál mintha éppen ezt célozná.

A szervezők hazabeszélnék, amikor kultúrák és kontextusok közötti párbeszédet és megértést sürgetnek: a valamikori Allensteint porosz lovagok építették a középkorban, s a következő évszázadokban többek között svéd, orosz, német hódítók jöttek, láttak és győztek a kellemes fekvésű terepen (az erős német hatás mindmáig érezhető a meglehetősen vegyes városképen). A település tucatsnyi taváról híres, színházi találkozójáról egyelőre kevésbé, de a jelek ez ügyben kifejezetten biztatóak. Egyrészt azért, mert a Marcin Zawada művészeti vezető által összeállított program, ha több pontján vitathatónak és provokatívnak nevezhető is, unalmasnak vagy érdektelennek semmiképp. Másrészt azért, mert idén több olyan fiatal alkotót is sikerült meghívni, akinek a neve már a nemzetközi színházi világban is igen jól cseng – ez utóbbi az előadásokat egy héten át lelkes figyelemmel követő helyiekre talán kevésbé, az idelátogató külföldi és varsói kritikusokra azonban jól érzékelhetően hatott.

A virágzó fesztiválérettel rendelkező Lengyelországban persze nem baj, ha egy színházi találkozónak van egyéni, semmi mással össze nem téveszthető arcú-lata – a volt kommunista országok lakóit megnevező pejoratív, (ön)ironikusan használt „demoluduy” kifejezés úgy-ahogy orientál: idén a házigazda lengyelek mellett magyar, cseh és román produkciók kerültek a válogatásba.

Amelyekben „származási helyük” valahai hasonlóságán (?) túl hiába is keresnénk közös vonást, hiszen a hat nap alatt látott nyolc előadás sok témát érintett sokféle megközelítésben. (További igen rokonszenves vonás a túlsúlyfoltnak nem nevezhető program: a gyakorlott fesztiváljáró kritikus átlagos terhelése gyakran eléri a

napi négy-hat előadást is, itt viszont egy napra legfeljebb kettő, elviselhető hosszúságú produkció jutott, bőséges [olykor tán kissé túlságosan is sok] időt hagyva a látottak feldolgozására.) Az előadások többségének lényeges eleme volt a kifejezetten kortárs szöveg – így lett „korelnök” Danyiil Harmsz 1939-es novellája, a többi textus mind a rendszerváltozás óta eltelt két évtizedből származott. Mégsem állítanám, hogy szövegcentrikus fesztiválról lenne szó, hiszen a különböző színházi nyelvek kreatív együttlátatása is a kitűzött célok közé tartozhatott: kirakat- és koncertszínház, improvizatív etűdsor és filmes ihletésű felnőtt-bábszínház békésen megfér egymás mellett. Mivel az előadások között szerepel a helyi színház ekkorra időzített premierje, de olyan is, ami 2005-ös bemutatója óta már túl van tucatsnyi külföldi vendégjátékon, ebből a szempontból sem egységes a mezőny.

Ha mégis ragaszkodni akarnánk a közös nevező megtalálásához, kiegyezhetünk abban, hogy mindegyik produkció sajátja volt valamiféle bizarr, sokszor az abszurd felé kacsingató kelet-európai humorérzék. Fontos hangsúlyozni, hogy egyik előadás sem a felhőtlen, gondtalan nevetés kiváltásával operált, hatásmechanizmusuk inkább a váratlan képzettársításokon, meglepő szituációkon, szokatlan kapcsolódási pontok felismerésén alapult. A saját múltunkat, sivár jelenünket és nem sok reménnyel kecsegtető közép-kelet-európai jövőnket érintő lényegi kérdésekről különböző színvonalon beszélő előadások mindenesetre egytől egyig számítottak nézőik jól fejlett humorérzékére. A „geoesztétikai” elvek (vö. Herczog Noémi beszámolóját a Demoluduy 2010. évi kiadásáról, *SZÍNHÁZ*, 2011. január) mentén szerveződő fesztivál hangvételéhez hűen az alábbiakban a meghívott nációk szerinti csoportokban számolunk be a látottakról.

MAGYAROK

Biztosan lesz, aki részrehajlással vádol, de sebjaj: a fesztivál egyértelműen legsikeresebb előadása az egy híján épp százhatvanadszor műsorra tűzött, Szarajevótól Tamperéig, Toruntól Prágáig mindenütt ovációval fogadott *Ledarálnakeltűntem* volt, Bodó Viktor 2005-ös rendezése. Amit utoljára az akkori POSZT-on láttam, s meg kellett állapítanom, hogy a Katona József Színház előadása mit sem veszített vitalitásából és humorából. Emlékszem, az akkoriban jelentős fiatalításon átesett



Katona összekovácsolódó új generációjának fontos előadása volt Bodó unikális Kafka-adaptációja, s öröm látni, hogy a szereplőcserék nemhogy ártottak volna az előadásnak, inkább új színekkel és hangulatokkal gazdagították, a kivételes összhangot kívánó csapatmunkába bekapcsolva az azóta a társulathoz csatlakozott fiatalokat is. A jól szervezett káoszt nézve ugyanakkor feltűnő, hogy a bemutató környékén az előadás atmoszférája jóval komorabb volt a most látottnál: a karkai világ sötétsége mára szinte teljesen elpárolgott, hogy átadja a helyét egy robbanékony, kiszámíthatatlan, (f)elszabadult és kellemesen hosszúra nyújtott bohóctréfának.

A másik magyar produkció, a Maladype Színház *Tojáséj* című, rögtönzésen alapuló gyakorlatsorozata is értő közönségre lelt Olsztynban. Igaz, az ezúttal lengyel, magyar, román popszámokra és amerikai muscslágerekre, valamint a megszokott fekete tonettszekre és kitömött flamingókra, illékony dohányfüstre és törékeny tojásokra komponált szórakoztató párkapcsolati kisokosnak némelyek felrótták, hogy nem annyira előadásnak, mint inkább a közönség előtt is nyitott tréningnek hatott. Ez azonban éppenséggel nem hibája,

hanem erénye, sőt talán célja a *Tojáséj*nek: a 2007 óta a váratlan és a véletlen erejére építő, a rögtönzéssel és a játékosággal kísérletező Balázs Zoltán társulatvezető ugyanis valóban a mindig változó összetételű közönség, az estéről estére másra és máshogyan fogékony nézők előtt mutatja meg kísérletsorozatának éppen aktuális részeredményét. A különös társasjáték kiagyalója csak a szabályokat írja elő, a játék lefolyása mindig a színen lévők aktuális kondícióján múlik, vagyis tényleg olyan ez az egész, mintha a próba folytatódna, csak éppen a nézők tekintete előtt.

LENGYELEK

A fesztivál három lengyel produkcióját is több jellemző választja el egymástól, mint ahány összeköti. A 2006 óta a világ összes kis és nagy színházi összejövételét megjárt *Az asztal* című alig egyórás koncertszínház tipikus és minőségi fesztiválprodukció, amiben a Karbido nevű csoport tagjai boszorkányos ügyességgel zenélnek egy első pillantásra teljesen átlagos asztalon. Gyanakvásra csak az asztal lábai körül tekerő kábel-

Tomaz Żurek felvétele



Az asztal



1.



2.

1. Az öregasszony

2. Az elveszett
Csehszlovákia

3. Paul úr

4. Lynch

rengeteg ad okot, és valóban gyorsan kiderül, hogy az asztalt kívül-belül mikrofonokkal szerelték fel, s a négy vérprofi muzsikusként (meg az előadás végén velük együtt meghajló kétfős technikusstáb) mindenféle lehetséges és lehetetlen hangot csal elő a preparált bútordarab látható és láthatatlan zezugaiából. A falapon végighúzott borotvapenge, az asztallap szélein táncoló hegedűvonó, a zakatoló írógépet imitáló fiókfogantyú – mind-mind megannyi virtuóz stílusgyakorlat kiindulópontja.

A Danyil Harmsz novellájából készült, *Az öregasszony* című, a varsói Teatr Ochotyból érkezett – s a lengyel kritikusok által számomra felfoghatatlan okokból dicsőített – előadás semmiképpen sem vádolható virtuozitással, még ha Igor Gorzkowski rendezése alighanem ezt tűzte is ki célul. Inkább valamiféle lágy, nyúlós unalom teríti be a színpadot, legfőképp tán azért, mert a harmszi abszurd víziót (az álom és ébrenlét határán játszódó történetben egy vénasszony holttesteme váratlanul felbukkan, majd eltűnik, és így tovább) az amúgy szemmel láthatóan jó képességű színészek érthetetlen módon mégiscsak a realizmus felől próbálják megragadni, ám az gunyorosan kisiklik kezeik közül.

Az *elveszett Csehszlovákia* című, Małgorzata Sikorska-Miszczuk jegyzte dráma kapcsán egyetlen, ám alighanem a legfontosabb kérdésre nem kaptam választ, hogy tudniillik egy lengyel drámaíró miért ír ma darabot az 1960-as évtized egy emblemikus csehszlovákiai figurájáról. Amúgy kifejezetten jól indul az este, hiszen a főszereplő, a valamikor ünnepezt énekesnő tragikus sorsa (a ma hatvannyolc éves Marta Kubišová-t a prágai tavasz „himnuszaként” elkönyvelt *Ima Mártáért* című daláért a titkosszolgálat börtönbe vetette, megkínozta, pályáját zsarolással és megfélemlítéssel megakasztotta) összementírozódik két, az örökké tartó térről (!) és a telt elűző énekesmadárról (!) beszélő csehszlovák rajzfilmfigura mókás epizódjaival, majd a „színház a színházban” helyzet kiélézése fogja keretbe a történéseket. Maria Spiss korrekt rendezése, valamint az átlagos és erőtlenség között ingadozó színészi játék azonban rámutat a szöveg gyengéire: a saját kibeszélt múlt (ez esetben: egy baráti nép múltja) iránt ugyan nyíltan és erősen érdeklődik a lengyel színház, ám ebből a zsánerből jóval minőségibb, mert nem csak a felszínen kaparászó darabokat is láthatni-olvashatni.

3.



Alexandru Boicu felvétele

CSEHEK

A tavalyi fesztivál fókuszában állt cseh (és szlovák) színház idén csupán egyetlen, Prágából érkezett előadással képviseltette magát. A Divadlo Buchty a loutky bizarr és titokzatos, bábokkal, legofigurákkal és élő szereplőkkel előadott produkcióját, a *Lynch*et nézve azon tűnődtem, hogy vajon az elviselhetetlen vagy a gyötrelmes jelző írja-e le pontosabban a látottak okozta állapotot. Am az előadás után néhány órával, pláne néhány nappal később kénytelen voltam beismerni, hogy az alkotók vállalt küldetésüket – némi fölösleges, a közönség aktivizálását célzó ügyetlen próbálkozástól eltekintve – hibátlanul teljesítették.



Ez pedig nem más, mint David Lynch egyedi, mesziről felismerhető, nem a hétköznapi logika mentén szerveződő, kísérteties filmvilágának (báb)színházi keretek közé átültetése. Nem a szimpla ijesztgetés a tét: ahogy az amerikai rendező, úgy a cseh bábosok is többet és mást akarnak – komplex, nehezen megfejtendő képekbe sűrítik a vidéki kisvárosi létbe kódolt rengeteg elfojtást és kisebb-nagyobb titkot. És mivel mi, nézők egyfelől felismerjük a kultikus *Twin Peaks*-sorozat némi helyszínét vagy ikonikus jelenetét, másfelől viszont a látszólag összefüggéstelen epizódokat létrehozó előkészületeket is mindvégig látjuk (a paravánok fölé benyúló kezeket, a különböző nagyságú bábokon matató ujjakat, a szándékos ügyetlenkedéssel beállított minikamerákat stb.), különös hangulatú se kint, se bent játék részesei lehetünk. A paródia létfeltétele a néző részéről az eredeti minta ismerete, az alkotók részéről pe-

néző tágas kirakatra komponálta az Európa-szerte elismert román rendező. (Aki nem mellesleg jeles drámaíró is, ezért aztán érthetetlen, miért nem nyúlt hozzá alaposabban Maria Manolescu túlbeszélte, önismétlő és egy igazán olcsó fináléval záruló textusához.) A kirakatot és a benne lévő, vásárlásra csábító árukat általában kívülről szemléljük, Cărbunariu azonban (részben) megfordítja a szokásos helyzetet: mi, nézők egy teremben ülünk, aminek jókora ablakai az utcára nyílnak. A színészek tehát „két tűz között”, egyszerre játszanak a nézőtérrel ülő, tudatos és az utcán épp arra kószáló, véletlen közönségnek (melynek tagjai egyben résztvevői is lesznek az előadásnak!). Manolescu háromfős darabja egyébként a fogyasztói társadalom és a belőle kiábrándult fiatal generáció elé tart görbe tükröt. A beckett-i nevű Ma és Sa gyorsan akar sok pénzhez jutni, így aztán az új idők szavait meghallva szadomazo bárt nyitnak hím- és nőnemű gumibábokkal, alkalmi kínzóeszközökkel és egy nagy adag szórakoztató naitívással. Az üzlet persze befuccsol, s bár a nemeket és szerepeket vilámgyorsan cserélgető karakterek szellemes ríposztjai, no meg a szokatlan körülmények között előállított színházi helyzet egy ideig lekötik a figyelmet, a tempóproblémákkal küszködő előadás mégsem győz meg.

A fiatal román rendezőgeneráció *enfant terrible*-jének, Radu Afrimnak a 2010-es nagyszabású fesztiválon is bemutatott, Piatra Neamțból érkezett előadásának, a Tankred Dorst művéből készült *Paul úrnak* a nézőit fogadó látvány egész egyszerűen lenyűgöző. Iuliana Vilsan fantasztikus teret tervezett: szűk, odúszerű, minden elképzelhető



limlommal teleszórt lakásbelsőt látunk. A *horror vacui* elve szervezi a teret: minden négyzetcentiméterre jut itt valamilyen tárgy – a mennyezetről méteres gyökerek csüngnek, az ódon tapétákkal borított falakon arany keretes festmények és tükrök mellett ezernyi furcsa apróság és feltűzőtt lepkék serege. Egyébként is mintha Noé bárkájára nyertünk volna bebocsátást: mindenütt kitömött állatok állnak, hevernek és figyelnek, sőt az élő szereplők jóvoltából olykor meg is elevenednek. A hely egyszerre taszít, és tesz kíváncsivá: groteszk múzeum, elsüllyedt raktár, posztmodern *Wunderkammer*, ahol a szükséges és a haszontalan tárgyak remekül érzik magukat egymás társaságában. Itt tengeti életét a két mindig vacogó, görnyedt és reszkető, artikulálatlan szótagokkal nem-kommunikáló véglénypáros, Paul úr (Cezar Antal) és nővére, Louise (Lucreția Mandric). Magánviláguk egyszerre rettenetes és vicces, az életük egyetlen, kizárólagos értelmét jelentő otthonukba betörő, a házat velük együtt megvásárló fiatalember pedig ironikusan elrajzolt figura lesz, s így a néző – az előzmények után eléggé meglepő módon – a múltból itt ragadt két korszerűtlen, kortalan öreggel lesz kénytelen rokonszenvezni.

ROMÁNOK

Vitán felül a románok voltak a legbátrabbak ezen a fesztiválon – ez nem jelenti azt, hogy a két, nemzetközi szinten is jegyzett fiatal alkotó, Gianina Cărbunariu és Radu Afrim rendezése maradéktalan elégedettséggel töltött volna el, de annyi bizonyos, hogy a hagyományos színházfogalmaktól ők rugaszkodtak a legmesszebb. Legalábbis látszólag – közelebről megnézve kiderül, hogy az elmélyült, minden részletre kiterjedő figyelemmel megalkotott és mindkét esetben vitán felül hatásosan működő látvány olykor túlságosan is jól működik, jótékonyan elterelve a figyelmet az előadás egyéb dimenzióiról.

A Gianina Cărbunariu rendezte *Sado-Maso Blues* Barnak például feltétlenül erősebb a vizuális rétege, mint a kiindulópontként felhasznált szöveg: a bukaresti Teatrul Foarte Mic 2007-es produkcióját ugyanis egy utcára

Karsai György

Szophoklész nem tehet semmiről

WAJDI MOUAWAD ANTIK TRILÓGIÁJA

Émlékszem, óvatos, csodálkozással vegyes gyanakvás tört rám, amikor ez év elején kezembe akadt a neves, libanoni származású, kanadai-francia rendező (valamint drámaíró, színész), Wajdi Mouawad interjúja, amelyben arról beszélt, hogy *Des femmes* (Nők) címen színre viszi Szophoklész három tragédiáját: a *Trakhiszi nőket*, az *Antigonét* és az *Elektrát*. Egymás után, egy műsorban, trilógiaként. Erről eszembe jutott Lázár Ervin, akinél Szörnyeteg Lajos (a legjobb szívű behemót) egy olyan költeménnyel nevez az erdei szavalóversenyre, amely semmilyen szempontból nem emlékeztet versre, s ezt a többiek meglehetősen vehemenciával szóvá is teszik. Ő felháborodottan tiltakozik, mondván, már hogy ne lenne vers, ahol a sorok egymás alá vannak írva, s minden sor nagybetűvel kezdődik! Tényleg fogós kérdés, s Vacskamati némi tépelődés után nem is tud mást válaszolni, mint hogy: *csak!* Na, valahogy így voltam Mouawad Szophoklész-trilógiájával is, hiszen attól, hogy három görög tragédiát egymás után eljatszunk, még nem lesz belőlük trilógia – ezt mindenki tudja, aki akár csak egyszer is hallott a görög színházról. Én azonban – ellentétben Vacskamattal, Aromóval, Dömdödömmel és a többiekkel – bizalmat szavaztam a neves rendező ötletének, s ha némi szorongással is, de október elején kíváncsian vártam a mintegy hétórás Szophoklész-maraton a Comédie de Genève zsúfolásig telt nézőterén. Vártam a nagy ötletet, a rendezői elemzés-drámaértelmezés előadásban testet öltő felfedezését, amely egységes gondolati ívben valahogyan egymás mellé rendezi ezt a három, eltérő tematikájú, eltérő karaktereket felvonultató, eltérő konfliktusrendszerre épülő, más és más korban született tragédiát. Nos, tényleg kaptunk három Szophoklész-előadást, s én hősiezen végig is ültem mind a hármat (ezzel csak azért dicsekszem el, mert például a *Le Nouvel Observateur* kritikusa az *Antigoné* mintegy harmadánál feldúltan távozott). Csalódás. Blöff ez a javából, vagy ha nagyon jóindulatú szeretnék lenni, egy hajánál fogva előráncigált, talán a szophoklész művek elégtelen ismeretén alapuló, teljesen elhibázott ötlet áldozata lett (és lesz) világszerte az előadás közönsége, Avignontól Barcelonáig, Montrealtól Párizsig és Genfig. Merthogy megavállalkozásról van szó, tucatnyi ország fontos és kevésbé fontos színháza, egy kanadai minisztérium, önkormányzatok és kulturális intézmények sora karolta fel (és finanszírozza lelke-

sen) Mouawad öt évre tervezett Szophoklész-projektjét, amelynek keretében „tematikus blokkokban” eljatsza Szophoklész mind a hét fennmaradt művét (viszont hová tűnt a mester egyetlen szatírijátéka, a *Nyomszimatolók?* – de csitt, nehogy a rendező észrevegye, mert még felveszi a programba!). A záró esemény, a csúcspont természetesen a hét tragédia egyvégtében való eljatszása lesz. Előre szólok, rám ne számítsanak. „Nők” után jövőre jönnek a „Hősök”, vagyis az *Aiasz* és az *Oidipusz király*, végül a „Halni készülők” – ennek már a címe is jó! –, azaz az *Oidipusz Kolónosban* és a *Philoktétész*. E koncepcióról csak annyit, hogy ha egy diák iskolai dolgozatban veti papírra, borítékolható a bukás. Tökéletes katyvasz, kár is szót vesztegetni rá – talán az eddigi és még várható kritikai visszhang elgondolkodtatja az alkotókat a reménytelenül elhibázott koncepció végigerőltetéséről.

Mert riasztó ötlet-bukásnak elég lehetne ez a „nő-trilógia”: itt és most jószerivel semmi más nem köti össze a három tragédiát, mint hogy mind a háromban szerepel nő. Ezzel azért más görög tragédiák is dicsekedhetnek, ha jól emlékszem. Természetesen nem tartom elképzelhetetlennek, hogy valaki olyan megközelítést talál e három tragédiához, amely koherens élményé avatja egy műsorban való eljatszásukat, de itt most ez nem történt meg. Szenvedő, kétségbeesett, szerelmes, elszánt, bosszúálló nő van a többi Szophoklész-tragédiában is.

Mindhárom előadáshoz azonos színpadkép tartozik: mindvégig szürke-sötét-elmosódott alaptónusban tartott emelvény, amely hol palota, hol síremlék, hol csak meghatározhatatlan funkciójú építmény. Esővel kezdődik (*Trakhiszi nők*) és esővel végződik (*Elektra*) a nap. Mind a három darabra jellemző a patetikus, már-már ironikusnak ható (de semmiképpen nem annak szánt!) deklamáló stílus: a színészek kifelé, a közönséghez beszélnek – mit beszélnek? Szónokolnak, sírnak, ordítanak, olyan *nagyon görög tragédiás* az egész; valahogy negyvenötven évvel ezelőtti stílusban. Nem mintha nem volna egy-egy jó ötlet a rendezésben: például hogy a *Trakhiszi nőkben* a Déianeirát játszó színésznő (Sylvie Drapeau) alakítja Héraklész is (ez filológiaiag stimmel, ha „görögösen”, három szereplő között akarjuk kiosztani a drámát, a feleséget és férjét ugyanaz a színész játssza!). Csakhogy semmiféle kontextusa nincs ennek az ötlet-



Jean-Louis Fernandez felvétele

nek: az *Antigoné*ban a rendező nem viszi tovább ezt a nagyon is *kijátszható* „görögözést”, pedig tudjuk, hogy itt meg Antigonét és Haimónt (!) játszotta ugyanaz a színész.

A színészek mindhárom előadásban teszik a dolgukat, bár kiemelkedő alakítás egy sincs, ami jórészt talán ennek az ódivatú, deklamáló, hatalmas mozdulatokkal, lötytös nagy indulatokkal rohangálunk, kiabálunk stílusnak is köszönhető. Tapintatból nem részletezem, hogy fentiekől eltekintve is meglepően hullámzó a játék színvonala.

Pontosabban van egy remeklés: a Kart az első két tragédiában irányító, a kemény rockban (!) tartott *kardalokat* író és előadó Bertrand Cantat – az 1990-es években a Noir Désir francia rockbanda vezetője – igazi, súlyos színészi, énekesi jelenléttel életet tud vinni az amúgy monoton, unalmasan csordogáló történet-előadásokba. Cantat zenekarával külön világot épít, s időről időre jótékony brutalitással tör meg Mouawad nézőpróbáló, egyhangú színészvezetését. Cantat jelenléte sajnos egyúttal botrányforrás is – talán emlékszünk még nagy port felvert gyilkossági ügyére: 2003-ban Vilniusban agyonverte akkori élettársát, a színésznő Marie Trintignant (Jean-Louis Trintignant lányát), ezért négy évet töltött részint litván, részint francia börtönökben, majd jó magaviselete miatt szabadult; felesége, a magyar Rády Krisztina hamarosan öngyilkos lett. Azóta felháborodás és megvetés kíséri, amerre csak jár a világban; Avignonban nem is léphetett színpadra Mouawad előadásában, olyan elemi erővel tölt ki a tiltakozás esetleges szereplése ellen, s úgy tűnik, a francia közönség soha nem fogja különválasztani Cantat-ban a tehetséges művészt a brutális gyilkostól. Állítólag Genfben is volt – előzetesen – botrány, értelmiségiek, emberjogi, nővédelmi szervezetek tiltakoztak, de színpadra léphetett, játszott... – és remekelt.

Rákóczy Anita

Hamlet és Zi Dan

EGY PEKINGI OPERA

EDINBURGH-BAN ÉS KÍNÁBAN

Az Edinburgh-i Nemzetközi Fesztivál 2011-ben Jonathan Mills igazgatása alatt olyan társulatokat hívott meg a skót fővárosba, amelyekkel csak ritkán találkozhatott eddig az európai közönség. Kína, India, Indonézia, Japán, Korea és Vietnam színházi örökségét hozták el nekünk, hogy előben láthassuk, hogyan hatott ránk a távol-keleti kultúra évszázadokon át,

és hat most itt a „Távol-Nyugaton”. A Sanghaji Pekingi Operatársulat *The Revenge of Prince Zi Dan* (Zi Dan herceg bosszúja) című előadása az opera-szekcióban szerepelt, holott tudjuk, hogy a pekingi operának nincs köze a hagyományos operához.

Ami Skócia legnagyobb színpadán, az Edinburgh Festival Theatre-ben két óra tizenöt percben lejátszódott, valamiféle illusztráció volt a dráma sűrűsödési pontjain, amely hosszan kitartott tánc- és harcművészeti mozdulatok és különös, sipító fejhanganon előadott énekek és recitativók váltakozásából állt. A Shakespeare-tragédia feldolgozása a „kötelezők röviden” felvonásonkénti cselekmény-összefoglalójához hasonlított, és úgy változtatta a *Hamlet*en, ahogy mifelénk nem szokás.

Előttünk majdnem üres tér, díszlet semmi, néhány sírkő egy temető kertben – közöttük vonultak fel és tűntek el az előadás selyemjelmezese színészei, saját arcuk hársány, festett maszkokká, rögzített mimikai vonalakba merevítve. Kézfejeik, ujjaik mozgásának általam nem kódolható, ezerféle jelentése büszkén hirdette, hogy szakmájuk teljes fegyverzetében vannak. Kína leghíresebb operatársulatának tagjai komolyan, páratlan finomsággal tették a dolgukat ezen az európai színpadon. Ültém a telt házas nézőtéren, szédülten néztem magam elé – hát hiába jött el Zi Dan herceg, ha mégis távol maradt, akkor is, ha tiszteletre méltó és érdekes, mint egy mélytengeri vagy trópusi hal, a szerepkörétől függően.



A nézőket kezdtem figyelni: arcukra kiült a tanácstanság, feszengve fészkelődtek, vagy csendben kioldalogtak. Amikor a színpadi cselekmény letragikusabb pontjain, így Hamlet *Lenni vagy nem lenni*-monológjánál, Polonius halálánál vagy Gertrud szívétépő önvád-„áriájánál” a színészek érezhető megdöbbenésére a közönség hangosan nevetni kezdett, már biztos voltam benne, hogy a színházi jelek dekódolásának tökéletes csődjével kell számolnom.

Azóta a sors úgy hozta, hogy a City University of New York Martin E. Segal Theater Center nevű tanszékén megismerkedtem Shanghong Li professzorral, a Sanghaji Nemzetközi Tanulmányok Egyetemének vendégkutatójával. Segítségével megnéztem ugyanezt az előadást DVD-n, azzal a különbséggel, hogy az ünneptelt Zi Dan herceget ezúttal kínai közönség előtt lépett fel.

A színpadon négy nagy tábla, rajta kínai írásjelek. A videofelvételből kiderül, hogy az előadás időszámításunk előtt ötszáz évvel játszódik. Jobbra, fekete asztalnál zenészek ülnek, a pekingi opera elengedhetetlen résztvevői. Megjelenik egy vörös szakállas, piros ruhás férfi, bemutatkozik, és egyre gyorsuló dobszóra táncolni kezd a régi iratoknak látszó fehér tömbök között. Kezébe kés, vehemensen hadonászik vele, indulatos mozdulataival betölti a teret. Ő az alvilág bírása – a kínai közönség azonnal felismeri, hiszen mindig pirosban van, és a maszkja is piros, ami az idős férfiak szerepkörén belül a jóság, az érett, érzékeny személyiség színe. Többnyire akkor lép színpadra, ha olyan igazságtalanság történt élők és holtak viszonyában, amely kivizsgálásra vár. Jelenléte kijelöli azt is, hogy az alvilágban vagyunk. Shakespeare *Hamletje* kiváló adaptációs téma a pekingi opera számára, mert bosszúdráma, igazság-szolgáltatással, egy királyi család történetén keresztül.

Kongásra sötét lesz. A négy tábla elmozdul, hideg köd száll a színpadra. A szorgos ködgépek produkcióján kívül onnan tudjuk ezt, ahonnan azt is, hogy „a fekete felhők eltakarják a sápadt holdat”: elmondják. A pekingi opera jellegzetessége, hogy minimális díszletet használ, és a történet bonyolításához szükséges helyszínekre, eszközökre, a szereplők helyzetére vonatkozó szerzői utasításokat vagy az adaptáció során hozzáadott információkat a szereplők elmondják a nézőknek, esetleg stilizáltan eljátszzák, a többit a fantáziánkra bízják. Csak olyan kellékekkel és jelzésekkel dolgoznak, amelyek a sokoldalú színészi tehetség megmutatkozását szolgálják – a bámulatos, kézi készítésű jelmezeken, az arca festett, színes maszkokon és a bravúros koreográfián kívül a közönség nem vágyik egyéb vizuális élményre.

A főszereplő a hagyomány szerint ritkán lép elsőként színpadra. Hamletet most csak az alvilág bírása előzte meg – Zi Dan herceg (Fu Xiru) megjelenik kék palástban, kezében hosszú fehér bot, rajta rojtok koncentrikus körökben, jelezvén a számomra meglepő, de a kínai nézőnek egyértelmű tény, hogy lovon ül. Fejdíszében két hosszú fácántoll, finom érzékelő csáp, amely Zi Dan minden rezdülését, indulatát átveszi és továbbítja felénk – egyes nagy hatalmú szereplők állandó dísze, amely speciális mozgatótechnikát igényel. A háttérben sírkövek. Éjszaka. Xiaou Mu (Gu Dianju), Zi Dan unokatestvére szintén „lovon” érkezik, fekete palástban, fekete bottal – neki jelent meg Zi Dan apja előző este,

a herceg arról faggatja rokonát, hogy mit viselt a király a látomásakor. Mindkettőjük arca természetes színre festve, ahogy a jó, tisztességes embereké általában.

Nem kell sokáig várniuk: beindul a köd gép, és dobpergés, villámlás kíséretében jön a szellem. Mellette fekete és fehérbe öltözött emberek, fehér maszkos, biggyedő piros szájú, síró bohócok, akik a túlvilágot jelzik a színpadon. Yong Bo, a volt király (Geng Lu) pirosra festett arcú, alacsony ember, szürke szakállá mutatja korát – feláll egy dobogóra, és vékony, magas hangon mesélni kezdi fiának megöletése körülményeit. A szinte cincogó, magas hangfekvés egy idős férfitől annyira természetellenesen hatott Edinburgban, hogy a közönség bizony szétnevette ezt a brutális monológot, amely Zi Dan herceget kínjában a földre szögezte, hogy vonaglott a félelemtől és a fájdalomtól. A kínaiak mindezt nyílt színi tapssal jutalmazták. Yong Bo szerepkörét hagyományosan mindig ilyen hangfekvésben kell énekelni, és kevés erre alkalmas férfi színész van – így a királyt ebben az előadásban nő alakítja. A fekete és fehér szellemek kezében fehér tollas bot – de ők most nem lovon ülnek, mielőtt még a tanulékony olvasó így értelmezné a látottakat. A botot az ősi kínai temetkezési szokások szerint a gyász miatt tartják maguk előtt, és kapaszkodnak bele, támaszkodnak rá, egyedül maradván fájdalomukban. Zi Dan herceg megtudja, hogy a nagybátyja volt apja gyilkosa; fején a hosszú tollak felágaszkodnak a felismerés jeleként. Indulatosan megragadja az egyiket, íjat hajlít belőle: bosszút esküszik a király haláláért.

A következő jelenetben bevonul Claudius az uralkodóknak kijáró sárga jelmezben, méteres fekete szakállal – a trónbitorló Zi Dan apjánál jóval fiatalabb férfi, az életveg mosolyú királyné most az ő oldalán virít. Maszkja, ami soha nem merev, arca erősített tárgyat, hanem arcfestést jelent, a gonoszok jellegzetes ismertetőjeleként világító fehér, feketével megerősített szem és száj, a környékén mimikai vonalakkal. Yin Fu, Polonius éppen arról tájékoztatja a királyi párt, hogy Zi Dan herceg viselkedése különös módon megváltozott az utóbbi időben.

A pekingi operában négy fő szerepkört különböztetnek meg: férfit (*sheng*), nőt (*dan*), festett arcút (*jing*) és clownt (*chou*). Ezen belül különböző altípusok léteznek, például idősebb vagy fiatal férfi, tudós, harcos, gonosztevő, tragikus hősnő, idősebb nő vagy csapodár lány. A színészek teljes képzési idejük alatt saját szerepkörükre készülnek fel, arra, amelyre mestereik szerint a hangmagasságuk és hangszínük alkalmassá teszi őket. Ezek között a későbbiekben nincs átjárás, viszont egy hatvanéves színész is eljátszhatja Opheliát, alapvetően a hangja alapján – az életkor és olykor a színész neme sem döntő szempont. Míg a női szerepek jórészt énekhangra épülnek, a harcos férfi szerepekhez fontosabb a kung fu ismerete, mint a hang – bár elvárják, hogy énekelni is tudjanak egy heves küzdőjelenet után, ha szükség van rá. A clownok feladata talán a legösszetettebb, mert gyakran utánozzák, parodizálják az összes többi szerepkört, így birtokában kell lenniük az ahhoz szükséges szakmai tudásnak is.

Polonius tipikus clown-szerepkör – pirinyó, szürke szakállú ember, a többiek derekáig ér, maszkja természetes bőrszínű, és széle-hossza egy: jelmeze gömbölyű

formát kölcsönöz neki, így mikor parányi lábait villámgyorsan mozgatva halad a színpadon, olyan érzetet kelt, mintha gurulna. A legkülönbözőbb mozdulatokra képes elképesztő gyorsasággal, olykor felborul, aztán próbál talpra állni, mint egy keljfeljancsi – saját halálakor is, de akkor nem sikerül neki. Bizonyára meglepő, parádésan komikus mozgásának köszönhető, hogy az edinburgh-i közönség harsányan nevetett, amikor Zi Dan herceg leszúrta a királyné szobájában. A kínai nézőkből persze nem ezt a reakciót váltotta ki. Számomra

a férfi ott se lenne, megosztja a közönséggel az érzelmeit, hogy milyen nehéz az apja ellen lázadnia. Eközben Hamlet is dalra fakad, és szinte csehovi párhuzamos monológtechnikával feltárja nekünk a lelkét: szegény Yin Li honnan tudná, hogy éppen az apjáért áll bosszút, neki tartania kell a száját. „Két idegen vagyunk egymásnak” – éneklí a herceg szomorúan, amikor észreveszi, hogy kihallgatják, és éktelen haragra gerjed. Mint minden cselekménybeli vagy érzelmi változást, ezt is a zene jelzi először – tempóváltással vagy azzal,



Edinburgh International Festival

Polonius volt az előadás legbefogadhatóbb szereplője, szakmai virtuozitása, sose látott, artistákat megszegényítő mozgásbeli professzionalizmusa lenyűgöző. Éppen azon gondolkodtam, milyen jó döntés volt Shi Yukun rendező részéről, hogy kis növésű színészt választott a kamarás szerepére – mivel ez a végtelig fokozta a különböző kultúrák számára egyaránt működő és élvezhető komikus hatást –, amikor a meghajlásnál Polonius fölemelte kis kerek ruháját, kinyújtotta a térdét, és felegyenesedett. Nem tudom, hogy csinálta. Állítólag a clownok gyerekkoruk óta tanulják a guggolva járást. Az előadás alatt én be-benéztem a „szoknyája” alá, és két kis tipegő lábat láttam, se térdet, se combot, semmi mást.

Zi Dan herceg és Yin Li (Zhao Huan), vagyis Ophelia első találkozását a kamarás tanácsára, a lány tudtával kihallgatja a királyi pár. Ez Hamlet második színre lépése. A főszereplőknél igen gyakori, hogy szinte jelenetenként átöltöznek. A leglátványosabb változás a herceg jelmezében, hogy eltűnnek hosszú fácántollai, és helyettük kisebb-nagyobb fehér labdák, gömbök lengedeznek a feje körül, sejtetve, hogy önként letette méltósága attribútumait, és őrütséget színlel. Megérkezik Yin Li is, rózsaszín ruhában – először egy pillantást vet magára a zsebtükrében, majd rekeszizmokat ingerlően énekelni kezd. A jelen lévő Zi Danról nem vesz tudomást, hanem mintha



hogy az „áriák” ritmusát adó dobolás leáll, és egyszerre csönd lesz. Yin Li és Zi Dan némán állnak egymással szemben egy pillanatra, aztán Hamlet szenvedéllyel támad a lánynak, amiért elárulta őt. „Hallottam hírért, festjük is magunkat, no bizony. Isten megáldott egy arccal, csináltok másikat”, dorongolja le a lányt, általános derültséget keltve az edinburgh-i nézőtéren, hiszen a pekingi operában valamennyi szereplő arca tocsog a festéktől, beleértve Hamletét is.

Megérkezik a vándorszínészek díszes csapata. Zi Dan ismét átöltözik, talpig fehérben gyönyörködik a látoga-



tókban, de csak a társulat elvonulása után jut eszébe a remek ötlet, hogy apja halálát adassa elő velük. Az egérfogó-jelenetben úgy mozognak a színészek, mint a marionettek láthatatlan kötélén – majd Claudius rosszul lesz, imbolyogva fölemelkedik, és kitör a helyzetből. Az előadás egyik legszebb képe, amikor a bűnbocsánatért könyörgő Claudius mögött ott áll Zi Dan herceg kivont karddal, ölmi készen, és csak az tartja vissza, hogy nagybátyja azonnal a mennyországba jutna, ha imádkozás közben szűrná le. Mindketten vívódnak: Zi Dan azon, hogy kihagyja-e a kínálkozó alkalmat a bosszúra, Claudius pedig azért őrli magát, hogy megálljon-e, vagy számoljon le Hamlettel is, hiszen jól tudja, hogy a herceg ezzel a színielőadással leleplezte őt.

Időszámításunk előtt ötszáz évvel komoly dilemmát jelenthetett a keresztényi bűnbánás, menny és pokol kérdése Zi Dan hercegnek. Legalább akkorát, mint nekünk a *Lenni vagy nem lenni*-monológ, amelyet Zi Dan közvetlenül Ophelia halála után mond el, és amelyen hangosan derült az edinburgh-i közönség, talán a különös énekhang miatt. Hamlet vádolja magát, amiért késlekedett, és még nem ölte meg Claudius. Nem tudja eldönteni, hogy éljen-e vagy ne, öngyilkosságon gondolkodik, hiszen „annyi nehézséggel kell szembenézni a világban, elnyomással, korrupcióval”. Megnyugtató, hogy kétezer-ötszáz évvel ezelőttről van szó, és az adaptáció nem vádolható aktualizálással.

Az előadás egyik csúcspontja, amikor Zi Dan herceg látogatást tesz anyjánál, és rákényszeríti, hogy nézzen magába; ekkor kerül vissza a fejére a két fécántoll – nincs már szüksége a tettetésre. Ezután belép Yin Li egyszerű fehér ruhában, fehér virágcsokorral. Kínai népdalt énekel, egy gyerekdalt, s nyílt színen bevallja, hogy Hamlet szeretője volt. Szemére hányja a királynénak, hogy „esküvőt ígért”, aztán mi lett belőle. Közli, hogy csak azért örült meg, mert a herceg is örült, aztán elhatározza, hogy halálra szánja magát – a ruhája egyik ujjá hirtelen megnyílik, mint az örvény, hosszan áramlik, akár a folyó, amelybe belefut majd. Ophelia körbefogva táncol, a fehér selyem belengi a színpadot, majd lassan, nagyon lassan hátrálva eltűnik a szemünk elől.

A királynét az önvád később éri el: kihallgatja Claudius és Laertes beszélgetését a mérgezett italról és kardról a párbaj előtt (Laertes egyébként Yin Li temetésekor lép először színpadra). Az asszony összeomlik. Ekkor jön rá, hogy Zi Dan herceg igazat mondott, Claudius gyilkos, és újra ölmi készül. Sokkolva járkal fel-alá a sírok között, hosszú áriájából árad a szenvedés – vádolja magát, hogy Claudius elvakította. Meg akarja menteni Hamletet. Végül úgy dönt, ő fogja meginni fia helyett a mérgezett italt, hogy ne folyjon több vér, s hogy akaratlanul elkövetett bűneiért bocsánatot nyerjen. Eszébe se jut, hogy figyelmeztesse Zi Dant, se az, hogy leleplezze Claudius az udvar előtt. Ez a fajta „realizmus” nyilván idegen lenne a pekingi operától. Viszont minél inkább szenved szegény királyné, minél mélyebbre zuhan a kétségbeesésbe, sipító hangja annál jobban ingerli a nézőket, akik ennél a jelenetnél Edinburgh-ban, ne szépítsük, fetrengtek a röhögéstől.

Ki tehet arról, hogy a kétféle hagyomány és színházi jelrendszer nem talált utat egymáshoz? A közönség, amiért nem vette a fáradságot, hogy felkészüljön előre? A szervezők, mert nem tartottak a produkció előtt félórás gyorstalpaló tanfolyamot a pekingi opera műfaji sajátosságairól? A nézőtéri belépéskor kezünkbe nyomott műsorfüzet már nem segít a pórul járt Zi Dan hercegen és társulatán, akik akaratuk ellenére sok vidám percet szereztek „Távol-Nyugat” barbár népének.

Az előadás megtekintését a Nemzeti Kulturális Alap tette lehetővé. Köszönettel tartozom Dr. Shanghong Linek szakmai segítségéért, amely nélkül ez a cikk nem készült volna el.

SUMMARY

The present issue opens with three contributions about different aspects of Hungarian theatre-making. Zoltán Hermann reviews an interesting performance: Aleksandr Sukhovo-Kobelin's *Tarelkin's Death* at the Örkény Theatre; László Gerold saw Chekhov's *The Cherry Orchard* at the Hungarian-speaking People's Theatre of Szabadka/Subotica, staged by a guest-director from Hungary, László Bérczes; and István Szabó sums up the stage history from 1916 to our days of Imre Kálmán's operetta *The Tshardash Queen*, an eternal favourite of the Hungarian public.

The second group of writings is concerned with the relationship of theatre and politics. Tamás Gajdó evokes the story of a short-lived, courageous oppositional theatre, the Madách, operating between 1940 and 1944. Foreign critics and theatre experts from Rumania, Poland, Russia, the Czech Republic, Slovakia, Croatia, Serbia, Slovenia and Germany report on their country's practice of appointing theatre managers; Randy Gener introduces the Belorussian Free Theatre of Vladimir Shtsherban, a company that cannot operate in its own country; and Madli Pesti offers an account of an interesting, semi-political experiment by the NO99 Theatre of Estonia.

Orsolya Kóvári portrays in her article Zoltán Mucsi, an important actor of peculiar, pungent, ironic personality: „a philanthropical misanthrope”.

In our column on modern dance Csaba Kutzsegi analyzes the relationship of tradition and innovation in some new works of Gábor Goda's Arthus dance theatre, and we can also read Annamária Szoboszlai's account of the ExploreDance Festival in Bucharest.

The column on world theatre offers Tamás Jászay's impressions of the Fifth International Demoludy Festival at Olsztyn and György Karsai's account of the Libanese-Canadian director Wajdi Mouawad's rather disappointing one evening trilogy of three plays by Sophocles, seen in Geneva. Finally Anita Rákóczy compares the Edinburgh performance of a Pekinese opera: *The Revenge of Prince Zi Dan*, a peculiar version of the Hamlet-story and the DVD edition of the same work as presented in Shanghai.



Mucsi Zoltán a Philoktétészben

Schiller Kata felvétele

