

MIB
1.427

SZÍNHÁZ



Tánc,
színház,
képzőművészet

Nemzeti
Színház –
Tragédia,
1883

Krízis-trilógia
(Krétakör)

In memoriam
Garas Dezső

A mi osztályunk

Portré:
Derzsi János

392 Ft
9 770039 813001
12002

nka
Nemzeti Kulturális Alap



A Születésnap a Kolozsvári Állami Magyar Színházban

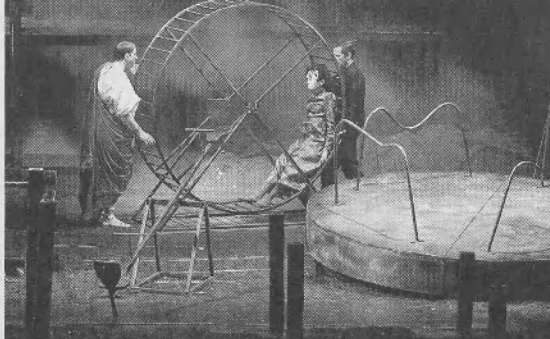
(Középen: Bogdán Zsolt és Kató Emőke)

Biró István felvétele



KRÍZIS III.
Krétakör
Schiller Kata felvétele

(12. oldal)



CALIGULA
Kolozsvári Állami Magyar Színház
Biró István felvétele

(20. oldal)



FORTEPIANO (ANDAXÍNHÁZ)
Új idők új ürügyei
Koncz Zsuzsa felvétele

(29. oldal)

Lengyel-magyar dráma

2 Koltai Tamás:
**Egy személyben hősök
és gyilkosok**
A mi osztályunk paradigmája

5 Pászt Patrícia:
**Nem vagyok sem jobb-,
sem baloldali**
Beszélgetés
Tadeusz Słobodzianekkel

Magyar játékszín

**12 Nyulassy Attila –
Ugrai István –
Zsedényi Balázs:**
Funkciós válság
Gondolatok
a *Krízis-trilógiáról*

20 Jászay Tamás:
**Férfiak a teljes idegösszeomlás
szélén**
Miniévad Kolozsváron

In memoriam

24 Koltai Tamás:
A groteszk nagymestere
Garas Dezső (1934–2011)

Portré

27 Kővári Orsolya:
A körút Kukorica Jánosa
Derzsi Jánosról

Tánc

29 Kutszegi Csaba:
Új idők új ürügyei
Tánc, színház és
képzőművészet

Fórum

33 Ady Mária – Sós R. Eszter:
Így vonulunk ki?
A fővárosi színházstruktúra át-
alakulása

Színháztörténet

36 Imre Zoltán:
**Nemzeti Színház –
Tragédia, 1883**

**46 A 2011. ÉV
TARTALOMJEGYZÉKE**

A címlapon: Bán János, Dénes Viktor és Pálos Hanna *A mi osztályunkban* (Katona József Színház, Kamra)
• Schiller Kata felvétele

A hátsó borítón: Blaskó Borbála, Vati Tamás, Sipos Vera és Kádás József a *Ruben Brandt* műcsarnoki előadásában
(Forte Társulat) • Koncz Zsuzsa felvétele

színház

MAGYAR SZÍNHÁZI TÁRSASÁG IORSZÁGOS
SZÍNHÁZTÖRTÉNETI MÚZEUM ÉS INTÉZET

XLV. évfolyam 2. szám
2012. február

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); KUTSZEKI CSABA (tánc, szinhaz.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



NEMZETI ERŐFORRÁS
MINISZTERIUM

TÁMOGATÓK:

Nemzeti Kulturális Alap,
Nemzeti Civil Alap





Koltai Tamás

Egy személyben hősök és gyilkosok

A MI OSZTÁLYUNK PARADIGMÁJA

Az új lengyel drámának alighanem az a titka, ami az új lengyel társadalomé: a szembenézés a valósággal. Ha a politika a legfelső szinten nem az elhallgatásokra, a hazugságokra, a közvélemény megvezetésére és megosztására épül, akkor a közös igény az önismeret elmélyítésére inspirálja, és a létkérdések fórumává teszi a színházat. Lehetséges persze olyan színház is, amely lelkiismeretet ébreszt, szembeszáll a politikai

manipulációval, és ellenállásra buzdít, de az a diktatúra színháza. Diktatúrában színházat csinálni kockázattal jár, a lengyelek sokat tudnának erről mesélni. Aligha van még egy ország, melynek legújabb kori történelmében egy színházi előadás, pontosabban annak betiltása nyílt lázadást váltott volna ki, ahogy az Varsóban történt 1968-ban, amikor Mickiewicz *Ősök* című színművét a politikai hatalom levétette a műsorról, és emiatt az

utcára vonultak a diákok, megindítva a kurzussal szembeni ellenállást. Ehhez olyan minőségi és mélyen gyökerező színházi kultúrára is szükség van, amilyen a lengyel. Más, hasonló kultúrájú országban a legutóbbi európai fejlemények nem feltétlenül támasztják alá ugyanezt az összefüggést. Például az autokratikus Putyin-rendszer – a vadkapitalizmus pénzarisztokráciájának műveletlenségével, igénytelenségével és szellemi silányságával karöltve – minden jel szerint olyan radikálisan aláásta az orosz színházi tradíciót, hogy az eluralkodott

BALRA: Takátsy Péter, Dénes Viktor, Bodnár Erika, Szacsuvay László, Pálos Hanna, Pelsőczy Réka, Rajkai Zoltán, Bán János és Haumann Péter

LENT: Haumann Péter, Dénes Viktor, Bodnár Erika, Ujlaki Dénes, Takátsy Péter és Pelsőczy Réka

ják a nemzeti traumákat), sem az orosz féldiktatúra bulvárhegemóniájának árnyékában megtúrt protesztkulturúra, ezen belül a kegyesen engedélyezett vagy inkább észre sem vett valóságföltáró (többnyire) dokumentum-színház. Magyarországon jelenleg egzisztenciális kockázatot jelent a színháznak traumatikus történelmi és társadalmi kérdésekkel foglalkozni. A parlamentben is képviselt politikai szélsőség árgus figyelmét és dühödt támadását vonja magára, aki mégis megteszi, és a jobb-közép politikai hatalom sem nézi jó szemmel. A szellemi diktatúra a köztársaság közjogi alapjának lebontásánál is előbbre tart egy lépéssel, és ez a helyzet nem válik a kortárs dráma előnyére.

Tadeusz Słobodzianek színműve a miénknél sokkal barátságosabb társadalmi-színházi közeg ellenére sem nélkülözi a kihívást.

A *mi osztályunk*, amelyet a Kamra játszik,[^] az igen erős lengyel kortársdráma-mezőnyből is kiemelkedik.



Schiller Kata févétel

szórakoztató kommersz a közönség körében is szinte teljes visszhangtalanságra kárhajtotta a társadalom lelkiismeretére apelláló előadásokat. Olyannyira, hogy ezeket be sem kell tiltani, „nagyvonalú gesztussal” át lehet engedni őket a minimális hazai érdeklődés és a maximális nemzetközi (fesztivál)figyelem törpe kisebbségének.

Ez a folyamat nem idegen a mai magyar valóságtól sem. Az okok taglalása messzire vezetne, említése ezen a ponton csak annyiban indokolt, amennyiben magyarázatot keresnénk a számszerűen és minőségében nem jelentéktelen mai magyar dráma zömmel partikuláris témaválasztásaira és akár a történelmi múlt, akár a társadalmi jelen elintézetlen kérdéseivel való szembenézésének hiányára. (Tisztelet a kevés kivételnek.) Magyarországra nem jellemző sem a lengyel politikai és szellemi elit többé-kevésbé működő, a kultúra fölpezsdítésének kedvező konszenzusa (amellyel fölállal-

Tulajdonképpen lengyel történelmi kisenciklopédia sorsokban elbeszélve a múlt század harmincas éveinek közepétől szinte napjainkig. A személyes nézőpont a leglényegesebb. Egy iskolai osztályról van szó, tíz fiúról és lányról, lengyelekről, zsidókról – lengyel zsidókról –, akik előbb az osztályközösségben együtt, később szét-szóródva élik meg a társadalmi traumákat. Gyerekek még a második világháború előtti független Lengyelország utolsó éveiben, majd átvészelik – már akiknek sikerül túlélniük – az ország felosztásából, kettős (német és szovjet) okkupációjából, a náci és a bolsevik hatalom rémtetteiből, a háborúból, a felszabadulás átmeneti időszakából és az azt követő „népi demokratikus” szocializmusból következő katasztrófákat. A kronologikus cselekmény középpontjában a sokáig eltussolt, 1941-es

[^] Lásd Urbán Balázs kritikáját a SZÍNHÁZonline-on (www.szinhasz.net).

jedwabnei vérengzés áll – a németek a lengyel lakosság aktív közreműködésével Jedwabne faluban egy pajtába zártak, és elevenen elégettek több száz zsidót –, de ezt megelőzően és követően is egyenként rajzolja föl az összekapcsolódó-szétváló sorsokat.

A kihívást részint az jelenti, hogy a konkrét események – például a jedwabnei tömeggyilkosság felelősségének föltárása – csak nemrég, az elmúlt évtizedben történt meg, emiatt a közvélemény még alig dolgozta föl, részint pedig az, hogy Słobodzianek az egyes emberi tettek mozgatórugóit a maguk ijesztő ellentmondásosságában mutatta meg. A jedwabnei emlékmű felállítása 2001-ben vihart kavart, a helyi lakosság és a lengyel katolikus egyház vonakodott elismerni a felelősségét (II. János Pál pápa kötelezte a kellelten egyházi vezetőket elzarándokolni és térdet hajtani az emlékmű előtt), és *A mi osztályunkat* (2008) is minden oldalról heves támadások érték hazájában. (A bemutatót a londoni Nemzeti Színházban tartották.) Szokatlan volt, hogy a szereplők nem a jó–rossz, pozitív–negatív karakterisztika sémái szerint működnek, és a szerző egyik oldalt sem kíméli. A hazafias lengyel fiú osztálytársa gyilkosává válik, a zsidó menekült belüleges szolgálatban lesz bosszúszomjas verőlegény otthon és Izraelben, a keresztény ifjak megerősokolják zsidó osztálytársnőjüket, részt vesznek az emberirtásban, egyikük minden rendszerben besúgónak áll, és így tovább. A darab tele van a tettek zavarba ejtő, „megmagyarázhatatlan” motívumaival. A falusi tömeggyilkosság résztvevői – a darabban nem hangzik el Jedwabne neve – azonmód megszervezik az egyetlen zsidó túlélő – történetesen osztálytársnőjük – megkeresztelését, házasságkötését (a férj szintén osztálytárs), s nászajándékokat is visznek neki a frissen legyilkolt áldozatok vagyontárgyaiból. Egyikük később csaknem a fiatal nő gyilkosává válik, de a férj – aki megfojtotta újszülött gyermeküket – az utolsó pillanatban megmenti a feleségét, és megöli a gyilkosságra készült. Mindez ugyanolyan „érthetetlen”, mint az, hogy a túlélő feleség évekké később, a még életben levő gyilkosok perében mellettük tanúskodik. Van, akit a sorsa még a kataklizmák kezdete előtt Amerikába menekít, van, aki csak menet közben szakad el a szülőhazától, de ők sem tudnak kívül maradni, valamilyen módon részesei a nemzeti traumának.

Słobodzianek nem felelősöket keres, hanem a közös érintettséget firtatja, vagyis a dráma paradoxona – és kivételes erénye –, hogy az individuumból, egyéni életéből vezeti le az ösztársadalmi mentalitást, ha tetszik, a nemzeti karaktert. Hogy ez mennyire traumatikus, történetesen magyar példán is igazolható. Nálunk Örkény István volt az, aki ugyanilyen összefüggésben és komplexitásban vizsgálta a „magyar sorsot” – mennyire hiányzik a mai superkataklizmás, önvizsgálatot elutasító, zűrzavaros időkben egy hozzá hasonló, átható, kompromisszum nélküli éleslátással fogalmazó drámaíró! –, és a *Pisti a vérzivatarban* Duna-parti jelenetében meg is tette. A kivégzendők és a kivégzőosztag között „pendlizz”, hol ide, hol oda álló Pisti ugyanezt a sorsdrámát képviseli – a „hősök és gyilkosok egy időben, egy helyütt és egy személyben” paradigmáját –, amiről *A mi osztályunk* szól, és ezt is kikérte magának,

igaz, csak jóval később, tét nélküli időben és szelárnyékos helyen egy akkoriban hepiciás konformizmusáról közismert irodalmi playboy. Słobodzianek drámáját teljes vertikumában ez a kíméletlenül vesző, ugyanakkor pártatlanul tárgyilagos szemlélet hatja át, nem csoda, hogy egyformán érték támadások „jobbról” és „balról”, „hazafias” és „internacionális” téveszmék képviselőitől, világi és egyházi oldalról, katolikusoktól, zsidóktól, lengyelországi és külföldi „érdekvédelmi” szervezetektől – de még Európa egyik legkiválóbb liberális lapjától, a *Gazeta Wyborczą*tól is.

A mi osztályunk dramaturgiai szerkezete a lineáris cselekményvonalat nem a „klasszikus” kisrealista-jelenetező technikával és a lélektani realizmus segédeszközével érvényesíti. A stációkra bontott narratívában szimultán történések, dialógok, elbeszéltek, levelek és dalbetétek váltják egymást montázszerűen, anélkül, hogy kilépnének az „osztályteremből”. A szerző sem a további „helyszínekre”, sem az előadásmódra nem ad instrukciót, a szövegben egyáltalán nem szerepelnek színpadi utasítások, a drámai játéktér a verbalitásból képződik meg a színre vivők belátása szerint. Adekvát előadói módszernek kínálkozik a divatos csoportszínházi interpretálás, scenikai effekteket mellőző üres térben, a színész „civil” személyiségének kiemelésével, a narrációhoz a fizikai színház energiáit társító technikával. A német színházból elindult trend újabban nemcsak a kortárs drámára, hanem a klasszikusokra is alkalmazza ezt a teatrális redukált, intenzív színjátékformát.

A Katona társulata nem ezt követi. Máté Gábor elveti a kézenfekvő csoportszínházi preferenciát, miszerint a szerepeket nagyjából azonos életkorú, harmincas, legfőképpen negyvenes színészeknek kell játszaniuk, akik *jelzésértéken* mozognak az időben hátrafelé, tizenöt-tizenhat éves korig, illetve előre, az öregedésig, egyes szereplőknél a késő öregségig. A rendező életkor szerint oszt szerepet, a legfiatalabbakra azokat, akik – a cselekmény szerint – a legkorábban halnak meg, a tovább élőkét egyre idősebbekre, így követve fokozatosan az egyes karakterekre kimért életsorsokat. Ez csak idővel nyer értelmet a játék során, és tölti meg tragikus feszültséggel a kisiskolás formaruhát viselő „gyerekek” életútját. A (pszeudo)realizmus, amit a padokkal és iskolatáblával jelzett osztályterem is sugall, a halott szereplők visszatérésével és néma jelenlétével veszti el ideiglenes pozícióját, és teremti meg a játék alapvető stilizáltságát. A „néma jelenlét” csak a verbalitás hiányára értendő, máskülönben mindvégig a teljes osztály „játszik”, mégpedig – ugyancsak mindvégig – a tipikus iskolai viselkedés és metakommunikáció sztereotípiái szerint, sugdolozások, lökdösődések, csínytevések folyamatos háttércselekvésével, körzővel-vonalzóval-ceruzahegyezővel „követve el” erőszakot, atrocitást, gyilkosságot. Infantilizmus és barbarizmus, ártatlanság és bűnösség egyidejűleg van jelen, szakadatlanul ellenpontozzák, erősítik vagy gyöngítik egymást, megteremtve az egyén és a történelem kettős arcúlatát.

Nincs ebben ítélezés, csupán anamnézis, azaz körtörténet. Lengyelek, magyarok és mások is egyformán szembesülhetnek vele – az utóbbi idők egyik legjobb drámájában és előadásában.

Nem vagyok sem jobb-, sem baloldali

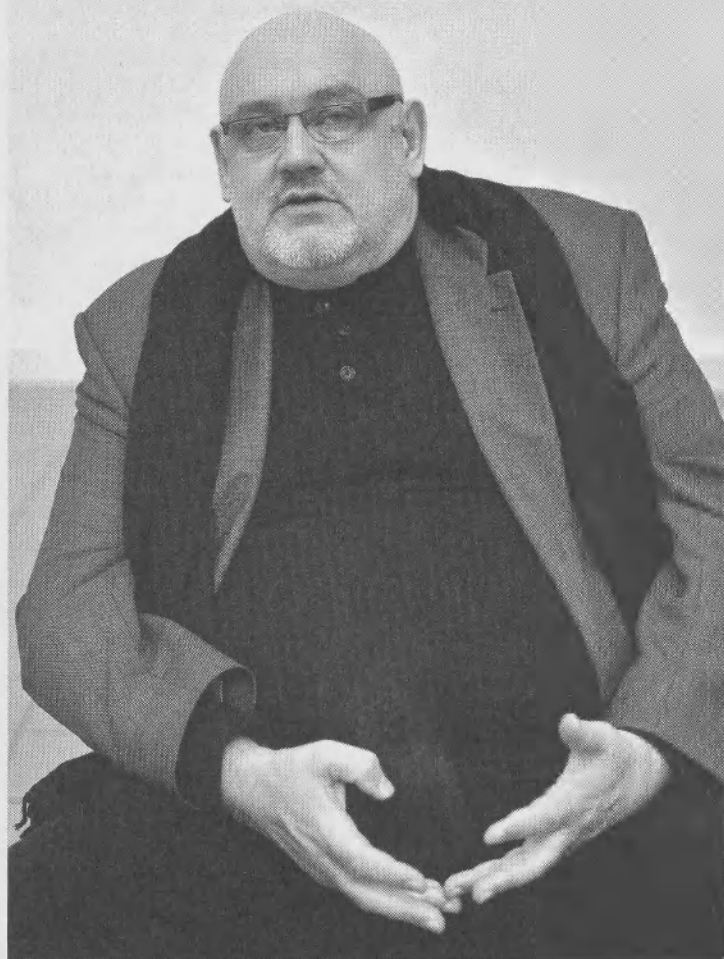
BESZÉLGETÉS

TADEUSZ ŚLOBODZIANEKKAL

Tadeusz Ślobodzianek első drámaantológiája 2010 decemberében jelent meg magyar nyelven a Kalligram Kiadónál, Pászt Patrícia fordításában. Az interjú a Kamra-beli előadás, valamint a szerző decemberi budapesti könyvbemutatója kapcsán szervezett látogatása alkalmával készült.

– Ön pillanatnyilag az egyik legkiválóbb és legnépszerűbb élő lengyel drámaírók egyike, saját hazájában mégis aránylag ritkán játsszák a darabjait...

– Hát játszották azért a darabjaimat Lengyelországban is: a *Pekosiewicz polgártársnak* és a *Miklós cárnak* három-három igen fontos premierje volt, az *Ilja prófétát* is nagyon sokszor és fontos színházakban állították színpadra. Amúgy pedig valóban nehezen egyezem bele a darabjaim bemutatásába, különféle okokból. Először is az az álláspontom, hogy inkább játsszák a darabjaimat ritkábban, de színpadi megvalósításuk legyen professzionális. *A mi osztályunkat* például kilenc helyen kívánták Lengyelországban megrendezni, de én egyik kivitelezésbe sem egyeztem bele. Nem csupán a rendezőkkel szembeni bizalmatlanságból, de főleg azért, mert nagyon rossz tapasztalatom volt a *Miklós cár* című drámám és korábbi gyermekdarabjaim lengyelországi bemutatásával kapcsolatban. Az ősbemutató mindig perdöntő dolog, és egy olyan színházi kultúrában, mint a miénk, ahol nem tisztelik a szerzőket, különféle koncepciókra hivatkozva a rendezők teljességgel képesek átszabni az eredeti művet. Ez történt az egyik kedvenc darabommal, a *Miklós cárral* is, amelyet a húzások és egyéb beavatkozások következtében abszolúte elfuseráltak, és ennek következtében sajnós a darabot is rosszul ítélték meg. Hozzá kell tennem, hogy az új irányzatokon felnőtt színházkritikusok – és itt nem a magyarországi kritikára gondolok, mert az lenyűgözött magas színvonalával, hanem a hazaira – színházi értelemben analfabéták. Képtelenek megkülönböztetni, hogy egy előadáson belül mi tartozik a rendező, a szerző, a dramaturg, a díszlettervező, illetve a színész kompetenciájába, és nagyon gyakran a rendezőre hárítják a drámaíró hibáit és fordítva, a szerzőt teszik felelőssé a rendezői



TADEUSZ ŚLOBODZIANEK (1955) napjaink egyik legjelentősebb lengyel drámaírója és színházi személyisége. Tanár, rendező, dramaturg, színikritikus, a Wierszalin Társulat, majd a Dráma Laboratórium* megalapítója és vezetője, a varsói Teatr na Woli színház igazgatója. Legismertebb színpadi művei: *Miklós cár*, *Ilja próféta*, *Merlin* és *A mi osztályunk*. A szerző eddig több mint harminc irodalmi és színházi díjban részesült. Háromszor nyerte el a lengyelországi Kortárs Darabok Versenyének fődíját, kétszer az edinburgh-i Nemzetközi Színházi Fesztivál Fringe First Award díját. Műveit a világ legjelentősebb színházaiban játsszák, magyar nyelven elsőként *Ilja próféta* című darabját állították színpadra (sepsiszentgyörgyi Tamási Áron Színház – 2002, rendezte Bocskári László; Bárka Színház – 2003, rendezte Czajlik József). A jedwabnei tragédiát feldolgozó *A mi osztályunk* ősbemutatójára a londoni Royal National Theatre-ben került sor, azóta Varsóban, Barcelonában, Torontóban, Philadelphiában és Budapesten (Kamra – 2011, rendezte Máté Gábor) is műsorra tűzték.

túlkapasokért vagy a színészi hiányosságokért. Nálunk a nézők gyakran szakszerűbben képesek megítélni egy színházi előadást, mint a teljes amatőrségről tanúbizonyságot tevő kritikusok, akiket ráadásul többnyire különféle szakmai körök és kölcsönös érdekkapcsolatok korrumpálnak. Gyakran egy kritikus csak azért ír negatív

* A művészeti-oktató tevékenységet végző Dráma Laboratórium fiatal drámaírók, rendezők és színészek számára szervez workshopokat, előadásokat és tréningeket neves lengyel és külföldi színházi szakemberek részvételével. A szerzői felolvasások és műhelymunkák során eddig több mint 160 drámát elemeztek, mintegy 40 rendező, 50 drámaíró s 270 színész részvételével, ennek eredményeképp 49 friss lengyel darab jutott el különböző lengyelországi színpadokra, közülük néhány olyan rangos színházak repertoárjába is bekerült, mint a varsói Nemzeti Színház.

véleményt, hogy belerúgjon egy ellentétes véleményt képviselő kollégájába – így aztán a szerzők inkompetens személyes csatározások áldozataivá válnak. Hogy ezt megelőzzem, gondosan megválogatom azokat a rendezőket, akik iránt bizalmat érzek, és jól tudok velük együttműködni. Az együttműködés pedig azt jelenti, hogy kölcsönösen rávilágítunk egymás hibáira, s így aztán szerzőként magam is fel tudom vállalni a színpadon megjelenő végeredményt.

– ...S így aztán a rendezők nem tartják Önt könnyű falatnak.

– Attól függ, hol. A *mi osztályunk* ősbemutatójára például Londonban került sor, és az ottani rendező egy hallatlanul nyitott, iráni származású fiatalember, Bijan Sheibani volt. Eljött több napra Lengyelországba, sokat beszélgettünk. Érthető módon több dolgot nem értett a történelmünkökből, de ezekre nem szégyellt rákérdezni, így aztán az együttműködésünk kiválóan alakult. Angliában és az ottani színházi hagyományban amúgy is az írókat tartják a legfontosabbnak, például szerződések garantálják, hogy nem lehet önkényesen húzni a szövegéből. Ez a német színházra nem jellemző, mert a német modellben a halott szerző a legjobb szerző, és Lengyelországban is régóta ez a tradíció érvényesül. Az utóbbi évtizedben megjelent színházi magánügynökségek munkájának és saját radikális lépéseimnek köszönhetően (nagyon odafigyelek a szerződések aláírásánál) azonban nálunk, Lengyelországban is kezd a helyzet jól alakulni, és a szerzőket egyre inkább kezdik megbecsülni. Ezzel a hozzáállással természetesen sok ellenfelet szerez magának az ember, de úgy gondolom, hogy hathatós eredményeket kizárólag önmagunk megbecsülésével tudunk elérni. Amikor a saját érdekeimet védem, ezzel egyben az egész szakma érdekeit képviselem, mivel az egymással szembeni lojalitás és szolidaritás nélkül nehéz eredményeket elérni. Ezért pár évvel ezelőtt létrehoztam a Lengyel Drámaírók Egyesületét, hogy közösen lépünk fel a kortárs szerzők nevében. Észnél kell lenni, és álszerénység nélkül küzdeni az érdekeinkért.

– *Mintha lubickolna a konfliktushelyzetekben... A jedwabnei tragédiát¹ feldolgozó és a legutóbbi évek legjobb lengyel drámájának kikiáltott A mi osztályunk is nagy indulatokat váltott ki Lengyelországban.*

– Meggyőződésem, hogy a konfrontálódás előbbre visz és megtisztít. Sokkal konstruktívabb, mint a dolgok szőnyeg alá söprése, elfojtása vagy átszínezése, hiszen ezek a lefojtott energiák később sokkal nagyobb erővel törhetnek elő. Ezért a hétköznapi szintjén jobb „békés összeütközésekbe” keveredni, mint ki nem beszélt, fel nem dolgozott indulatokban mérgeződni. A *mi osztályunk* Lengyelországban óriási visszhangot keltett, és hihetetlen érzelmi lavinareakciókat indított el. Mindenki máshogy reagált. Több mint százhusz recenzió született, lapokban, blogokban, tévében, rádiókban. Volt egy olyan pillanat, amikor mindenki reagálni kívánt – és nem született két azonos vélemény. E reakciókban valójában mindenki önmagáról beszélt, arról a tükörképről, amellyel a darabban szembesült. S éppen ebben látom én is – ugyanúgy, ahogy évszázadokkal korábban élő kollégáim is – a dráma, a színház szerepét és e művészi forma lényegét: hogy egyfajta lelkiismereti tükröt tartson az ember elé.

– *A történelmi szembenézés már korábban, az ezredfordulón megtörtént Lengyelországban, amikor egyebek mellett a jedwabnei tragédia dokumentumai is nyilvánosságra kerültek. Rengeteg írás jelent meg, amelyek kiterjedt közéleti vitát indítottak. 2009-ben írott darabja mégis óriási erővel hatott hazájában.*

– Hosszú évekig tanulmányoztam a témát, sok dokumentumot elolvastam, többek között Irena Grudzińska Gross és Jan T. Gross *Negyvenben Szibériába küldtek minket, anyám²* és *Szomszédok³* című műveit, Paweł Machcewicz és Krzysztof Persak *Jedwabne körül⁴* és Anna Bikont *Mi, jedwabniek⁵* című írásait. Emellett számos dokumentumfilmet is végignéztam, és személyesen kerestem fel a helyszíneket, ahol találkoztam a helybeliekkel is. Mostanra éreztem magam felkészültnek, hogy feldolgozzam a témát.

– *Kapott is érte hideget, meleget, jobbról is, balról is...*

– Nem akarok tetszeni vagy kedvezni egyetlen opciónak sem. Én érzelmeket akarok generálni. Természetes volt, hogy a darab nem fog tetszeni a radikális jobboldal képviselőinek. Azon sem csodálkoztam, hogy ugyanúgy nem tetszett a baloldalhoz csapódott tehetségtelen idiotáknak sem, akiknek a világ értelmezéséhez mindig bizonyos ideológiai kulcsra van szükségük. Ez is volt a céloom, hogy egyik oldalnak se szolgáljam ki az izlését. Egyedül az úgynevezett értelmiségi réteg reakcióin csodálkoztam, akiknek képviselőit mindeddig érzékeny, gondolkodó embereknek tartottam. Ezekből az emberekből is mélyen rejlő démonok kerültek felszínre, amelyek arra készítették őket, hogy ajtócsapkodással távozzanak az előadástól, vagy hisztériás rohamot kapjanak csak a darab címe hallatán is. Kiderült, hogy a személyes érintettség az oka: sokan közülük vagy egy Jedwabnéhoz hasonló kelet-lengyelországi kisvárosból származnak, vagy más módon – például egykori kommunistaként – érezték érintve magukat. Hiszen Gross egyik felfedezése, hogy a jedwabnei tragédia „haszonélvezői” nem csupán azok a lengyelek voltak, akik elrabolták a legyilkolt zsidók értékeit, vagy „beültek” a javaikba, hanem maguk a kommunisták is, akik évtizedekig elhallgatták a történeteket, és áldásukat adták a közmegegyezéses némaságra. A kommunisták soha nem léptek fel az elrabolt zsidó javak visszaszolgáltatásának követelésével. Éppen ellenkezőleg: óriási akciókat szerveztek fiktív adományozási tranzakciók lebonyolítására. Megrázó volt, amikor a łomzai dokumentumok⁶ napvilágra kerültek, és kiderült, hogy a kommunisták úgy

¹ A lengyel Nemzeti Emlékezet Intézetének 2003-ban lezárt vizsgálata szerint legkevesebb 340 zsidó lakost öltek meg kegyetlen módon 1941. július 10-én a lengyelországi Jedwabnéban. A bizonyítékok és tanúvallomások szerint a tömeggyilkosságot helybeli lengyel polgári személyek egy csoportja követte el, a megszálló náci németek sugallatára. Az áldozatok közül mintegy 300-at – férfiakat, nőket, gyermekeket – élve elégették egy csűrben, 40-et pedig agyonverték. A soros lengyel államfők a mérszálás helyszínén rendezett megemlékezéseken azóta több alkalommal bocsánatot kértek a tömeggyilkosságért.

² I. Grudzińska Gross, J.T. Gross: *W czterdziestym nas matko na Sibir zes ali...* London, Aneks, 1983.

³ J. T. Gross: *Sąsiedzi*. Sejny, Fundacja Pogranicze, 2000. Magyarul: *Szomszédok*. Új Mandátum Könyvkiadó, 2004.

⁴ P. Machcewicz, K. Persak: *Wokół Jedwabnego*. Varsó, Instytut Pamięci Narodowej, 2002.

⁵ A. Bikont: *My z Jedwabnego*. Varsó, Prószyński i S-ka, 2004.

⁶ Jedwabne a łomzai járásba tartozott, ezért Łomzában őrzék a Jedwabnéval kapcsolatos hivatalos dokumentumokat.

torzították el az eseményeket, mintha a zsidók maguk adományozták volna javaikat a lengyeleknek. A meghamisított dokumentumok szerint a zsidók a pajtába kergetésük közepette így kiáltottak: „Józek, Rysiek stb., neked adományozom a házamat!” Tehát az ún. „szemtanúk” vallomása szerint a lengyelek jogosan jutottak a zsidó vagyonhoz. Minderre a hivatalos hatalom képviselői, tehát az akkori kommunisták áldásukat adták. Így aztán a darabban kapcsolatosan sokszor előfordult, hogy nem csupán a jedwabnei eseményeket tagadó képmutatók háborodtak fel, hanem azok is, akik így vagy úgy egykori zsidó vagyontárgyakkal rendelkeznek. Ilyen ember pedig rengeteg van Lengyelországban. Aki bemegy nálunk egy régiségboltba, és megvesz egy gyertyatartót, amelyen héber betűk díszelnek, az nem teheti meg, hogy ne tegye fel magában a kérdést, honnan származnak ezek a holmik. Amint valaki ilyen értéktárgyat vásárol, azonnal a zsidó pogromok haszonélvezőjévé válik. Úgyhogy *A mi osztályunk* érzelmeiket legérzékenyebben sértő része igazából nem is az a jelenet, amelyben a zsidókra gyűjtik a pajtát – hiszen a gyilkosságban valóban csupán a társadalom elenyésző része vett részt –, hanem az, amikor Mariannának nászajándékokat visznek, s minden ajándék kivétel nélkül egy-egy, zsidóktól elraboltságú tárgy. És ez a tény máig nagyon fájdalmas szembe-sülésre készíti a lengyeleket.

– *Ez a szembesítés Lengyelországban érthetően sokféle ellenreakciót keltett. Miként fogadták külföldön az előadást? A londoni ősbemutató után a darabot Barcelonában, Torontóban és Philadelphiában, nemrég pedig Budapesten, a Kamarában is másorra tűzték.*

– A téma fel- és megrázó jellegénél fogva mindenütt érzékeny pontokat érint, azonban ez a színházcsinálás lényege. Ezt a színházak kiválóan tudják és értik, hiszen telt házzal játsszák az előadást. Így aztán nem véletlen, hogy Tel-Aviv, Chicago, Düsseldorf, Párizs, Stockholm, Ciprus, Madrid és Milánó is sorban áll a darab jogaiért. Hozzátennem, hogy a dráma mindenütt túlnyomó részt pozitív visszhangot keltett. Philadelphiában maga a közösség főbbijája, de Lengyelországban sok konzervatív érzületű ember is sírva jött oda hozzám megköszönni az előadást. Az egyes emberek, a közönség mindenütt nagyon jól fogadja a darabot, csak az ideológiagyártók kötnek bele. Amúgy az ellenreakciók is érthetőek: hazámban a katolikus publicisták nyilvánvaló okokból támadták a darabot, hiszen Heniek alakjában a lengyel katolikus egyház szerepvállalása is lepleződik. A katolikus egyház hasonló némasági fogadalmat tett a zsidó pogromok kérdésében, mint a kommunista hatalom. A hazai jobboldal azon botránkozott meg, hogy véleményük szerint Rysiek figurájával sárba taposom a lengyel hazafiasság mítoszát. Amerikában a baloldaliságot sokszor képtelenek összefüggésbe hozni a parancsuralmi önkénnyel, így az amerikai asszimilált zsidók a meghurcolt üldözöttről ávos verőlegénnyé avanszált Menachemért haragudtak rám, és persze Rachelkáért, akiben a hétköznapi megalkuvás, gerinctelenség és elvetelenség vádjait vélték felfedezni. Torontóban az ortodox zsidók egyfelől az Amerikában ülő Abram rabbi figuráján ütköztek meg – aki a darabomban nem elég, hogy semmit nem tesz európai társai megmentéséért, de még ki is színezi a tragédiát, amikor hősként állítja be a halálba menő zsidókat –, mert úgy vélték, kifigu-

rázom a zsidó vallás hivatalos képviselőit. Másfelől Dora jelenetétől háborodtak fel, amelyben a lány élvezi saját megerőszkolását, mert szerintük ezzel az ábrázolásmóddal a zsidó nőket szentségtelenítem meg. Amúgy ugyanezért kerültem Amerikában a baloldali feministák keresztútjába is. Az úgynevezett „kritikai baloldal” pedig azt kérte rajtam számon, hogy szerzőként nem deklarálok világosan a nézeteimet, nem ítélem el határozottan a jobboldali radikalizmust, nem határolódom el élesen a kollektív bűntől, nem állok egyértelműen egyik vagy a másik oldalra, ezáltal pedig nem teszek mást, mint „legitimizálom” a rosszat. És így nem is vagyok igazi, vérbeli, baloldallal szimpatizáló művészember.

– *Miért, amúgy annak tartja magát?*

– Manapság – művészkörökben legalábbis – szinte kötelező az egyén és a társadalom nyomorára érzékeny baloldallal szimpatizálni. Határozott véleményt kell formálni, ha máshogy nem, hát legalább burkoltan, és különféle posztulátumokat kinyilatkoztatni. Az egyén és a társadalom nyomorára érzékeny művészembernek tartom magam, de ez a magánügyem. Baloldali viszont nem vagyok, mert úgy gondolom, hogy aki a sztálini kommunizmust saját bőrén megtapasztalva manapság baloldali, az vagy ostoba, vagy cinikus. Természetesen a világ tele van szegénységgel és társadalmi egyenlőtlenséggel, igazságtalansággal, ilyen a világ mechanizmusa, és mindezt szükségszerű elemezni. Keresni kell és felfedni a szociológiai, gazdasági stb. okokat, de azt gondolom, hogy erre csak egyfajta De Gaulle-i liberális konzervatívizmus szolgálhat gyógyírul. Nem lehet oly módon legyőzni a szegénységet, ha mindent szétszünk, hiszen akkor senkinek sem lesz semmije. Ahogy azt Balcerowicz megfogalmazta: ha a kenyered felét szétosztod az emberek között, akkor magának a kenyérnek is egyre nagyobbak kell lennie. Ha maga a kenyér egyre kisebb, akkor szétszétani is kevesebbet tudsz, tehát törekedni kell a magántulajdon növelésére. Gazdasági kérdésekben tehát konzervatív gondolkodású vagyok, közéleti-erkölcsi szempontból pedig liberális. Ez olyan keveréket alkot, amely miatt sem jobbról, sem balról nem kedvelnek. De a baloldal alternatívája a sztálinizmus, a jobboldal pedig a fasiszmus. Sem az egyik, sem a másik nem segít az embereken, és nem változtatja meg a világot.

– *Nemcsak A mi osztályunkban, de többi darabjában is érződik e kettősség, az egymással szemben álló, összeütköző világnézeteken túlmutató érzékenységek és a különféle ideológiák között vergődő, esendő Ember iránti empátia.*

– A színházban mindig is a szabad akarattal rendelkező egyén, az Ember érdekelt a legjobban. A színház olyan mechanizmus, amely kezdettől fogva azt mutatta meg, hogy a szabad akarattal rendelkező ember miként ütközik össze a sorssal. Az ókori embert is a sors érdekelte, e kérdéskör szülte a legnagyobb klasszikus műveket. Az Erzsébet kori színház, illetve a reneszánszot követő barokk művészet a predestináció kérdése köré épült, ekkor is a szabad akarat és a végzet összeütközéséből született nagy drámairodalom. Calderón *A nagy világszínházban* mutatja meg legszebben, miként vergődik az ember a szabad akarat és a sors mechanizmusának kettős szorításában. Hol húzódnak szabad akaratunk határai, és mennyiben vagyunk egy nagy mechanizmus részei, áldozatai – engem is mindig ezek a kérdések izgattak. Mennyire dönt szabad akaratából

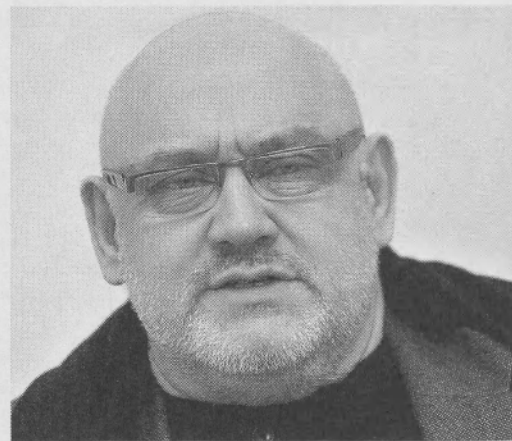
Macbeth vagy Prospero? Hiszen Shakespeare legnagyobb művei is a szabad akarat kérdéskörét taglalják. Ezért a XX. századi történelem tapasztalatainak függvényében, amikor jóról és rosszról vagy a lelki ismeretről beszélünk, mindig fel kell tennünk magunknak azt a kérdést is, hogy milyen perspektívából, milyen nézőpontból tesszük. A jó és rossz kérdése minden perspektívából máshogyan értelmezhető. Azt hiszem, a lényegyet legszebben Krisztus fogalmazza meg a Hegyi Beszédben, amikor kimondja, hogy nincs jó és rossz, hiszen mindenkire egyformán esik az eső. A darabjaimban, így *A mi osztályunkban* sem az abszolút jó és rossz szétválasztása vagy definiálása volt a célo, hanem inkább az, hogy bemutassam e két fogalomnak az emberben és a világban való együttes jelenlétét, működését. Nem kinyilatkoztatni, ígét hirdetni és ítélni kívánok, hanem ábrázolni, szembe-síteni, megmozdítani. Bemutatni, miként működnek az ember életében és a világban azok a mechanizmusok, amelyek során hol kivetkőzünk magunkból, hol pedig neme-sebb jellemmé válhatunk. Ezek a mechanizmusok sokszor tőlünk függetlenek, viszont nagyon erősen rányomják bélyegüket sorsunkra, különösen itt Közép-Európában. *A mi osztályunk* diákjai is lényegében egy nagy mechanizmus áldozatai, egy olyan rendszeré, rendszereké, amelyek az emberek megtörésére és megfélemlítésére épültek. Engem egy osztály – egy nemzedék – sorsának bemutatásakor elsősorban az érdekelt, *miért* és *miként* lesznek árulókká az egykori barátok, gyilkosokká a hajdani hősök. Az okok felderítése a célo, nem az ítékezés. Például: hogyan alakul ki a besúgás mechanizmusa, miként lehet megfélemlíteni oly módon az embereket, hogy a besúgás útjára lépjenek, és még a legközelebbi hozzátartozóikat is képesek legyenek feldobni? A XX. század második felének közép-európai történelme főként a megfélemlítésen alapult. Itt nemcsak azokra gondolok, akik ellenjuttatások fejében jelentéseket írtak, hanem mindnyájunkra, akik a rendszer részeként – újságíróként, kritikusként stb. –, akár öntudatlanul is részt vettünk egymásról szóló információk kiszolgáltatásá-

ban. A *mi osztályunkban* nem csupán magának a mechanizmusnak a bemutatása érdekelt, hanem az egyes viselkedésmódo kialakulásának – ha úgy tetszik, történelmi okainak – felfedése. Hogyan váltak a zsidók a szovjet kommün kiszolgáltóivá? És valóban csak ők szolgálták-e ki a rendszert? Ki súgta be valójában Jedwabnéban a szovjeteknek a lengyel hazafias mozgalmat? Jakob Kac besúgott, de vajon egyedül tette? Egy lengyel patrióta hogyan vált antiszemita gyilkossá? Hogyan váltak lengyelek százai azzá? És miként lett egy üldözött zsidóból ávós? A korabeli dokumentumokból kiderül, hogy valójában az NKVD-sek manipulálták mind a zsidókat, mind a lengyeleket, akik csak e nagy történelmi játék áldozatai voltak. És az is nyilvánvalóvá vált, hogy akik a szovjet kihallgatásokat túlélték, többnyire kizárólag besúgóként távozhattak... Akik pedig nem törtek meg, azokat Szibériába küldték, mint például a szüleimet.

– *A darabot tehát nem csupán korhű dokumentumok, de önéletrajzi elemek is ihlették.*

– *A mi osztályunk* egy olyan korszakot dokumentál, amelynek részese voltam, a szüleim pedig áldozatai. Rysiek története például, akit szinte halálra vernek az NKVD-sek, majd kiviszik egy gödörhöz, a saját megásott sírjához,⁷ egy az egyben édesanyámmal történt meg. A szüleim mindketten tizenkét évet töltöttek Szibériában, mivel egy németellenes földalatti hazafias mozgalom, az AK⁸ tagjai voltak. Apám a nacionalista ukránok ellen harcolt, édesanyám letartóztatásának és a białystoki lengyel patrióta mozgalom felszámolásának dokumentumait pedig Sztálin legeldugottabb széfjében őrizték. Édesanyámat az NKVD-sek annyira összeverték, hogy egyetlen négyzetcenti ép bőr sem maradt a testén. Több héten keresztül derékig érő hideg vízben kellett állnia, majd kivitték az erdőbe, és egy megásott gödör elé állították, ezzel próbálva vallomásra kényszeríteni. Úgyhogy édesanyám átélte a halált megelőző pillanatokat, ahogyan Rysiek is. A darabban Rysiek történetét továbbköltöttem – és tanúi leszünk, miként veri szét egy kövel a barátja fejét. Mint ahogy a többi szereplő esetében is, szerettem volna ennek a tragédiának az okait, a me-

chanizmus működését, a figura jellemének átalakulási folyamatát is bemutatni: a lengyel hazafi, akit majd nem halálra vernek, eleinte őszinte szánalmat és nagyfokú szimpátiát kelt a nézőben – legalább is azt kellene, hogy keltsen –, majd kicsivel később ugyanez az ember gyilkossá válik. A jónak és rossznak ilyen jellegű keveredése *A mi osztályunk* összes szereplőjére érvényes, kivétel nélkül – s ezáltal a néző érzései is fel- és összekavarodnak. Most akkor hogy is van? Mi is az igazság? Ki is a bűnös? Milyen külső és belső mechanizmusok mozgatják az embereket és történelmünket? És éppen ezeknek a kérdéseknek a feltevése – ismétlem:



nem megválaszolása – indított a darab megírására. Mert a színháznak éppen ez a funkciója, hogy az ember sötét oldalait is bemutattva kérdéseket tegyen fel.

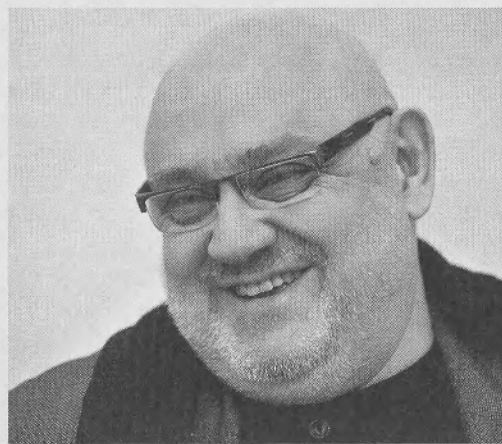
– *Többször említette, hogy irtózik a kinyilatkoztatásoktól; e művészi hitvallás lényegileg eltér a nagy lengyel drámaírói hagyományoktól, ahol a művész egyben a vátesz szerepét is betöltötte.*

– Egyszer Mark Ravenhill egy nálunk tartott workshopja alkalmával megfogalmazta, milyen sokféleképpen értelmezhető a drámaírói szerepkör. Németországban az lehet drámaíró, aki magába szívta az összes tudást, s olyannyira filozófussá érett, hogy már szétpattan a feje a rengeteg tudástól – no, ekkor áll jogában íróvá válni. Oroszországban abból lesz író, aki hatalmas világfájdalmában már totálisan szétitta a máját, s ekkor úgy érzi, eljött az ideje, hogy szenvedését megossza az

⁷ Ez a részlet kimaradt a budapesti előadásból.

⁸ AK = Armia Krajowa (Honi Hadsereg).

emberekkel. Angliában az írók jó történeteket írnak, és ezért jó pénzeket kapnak, azaz a hivatásukból élnek, mint a trubadúrok. Lengyelországban viszont a drámaíró évszázadok óta a vátesz, látnok funkcióját tölti be. Nálunk – némiképp az orosz és német modell között félúton – mindenki szenvedő filozófus kíván lenni, hogy okíthassa a népét. A legújabb lengyel színházi áramlatokban a fiatal drámaírók például a baloldali ideológiák nevében okítanak. Én azonban elsősorban színházi történetmesélő vagyok, ez a szakmám, ebből élek. A drámákban a szórakoztatáson kívül a gondolkodás kiprovokálása, a tudatépítés, a konfrontáció érdekel.



Schiller Kata felvételei

Inkább tanár vagyok, de nem angolt vagy irodalmat tanítok, hanem hogy az emberek hogyan fejlesszék a tudatukat: tanuljatok meg választani, önállóan dönteni, dolgozzatok a személyiségeteken, tudatosságotokon. Ne engedjétek, hogy mások döntsenek helyettetek a választásaitokban!

– Ez azért némiképp beleilleszkedik a romantikus tradíció vátesz-szerepkörébe...

– Tanítani és okítani mást jelent. Mást jelent szembesítve, konfrontálódásra buzdítva tanítani, és más dolog tribünről kinyilatkoztatni a nagy, egyedül érvényes igazságokat a népnek. A színháznak nem tribünnek kell lennie, nem a publicisztikát vagy az ideológiát kell helyettesítenie, hanem az emberről szóló összetett igazságot és az emberi lét számos aspektusát kell megmutatnia. Én mindig az olyan színházat preferáltam, amely elgondolkodásra ösztönöz, nem pedig értékel, vagy ítéleteket formál. Nem kívánom megfellebbezhetetlen igaz-

ságokat hirdetve okítani a nemzetet.

– Pedig A mi osztályunk egy egész nemzetet érintő sarkalatos kérdéseket feszeget, s mint ilyen kollektív történelmi szembesítésre ösztönöz.

– Hát akkor ez szándékaim ellenére történt. Úgy látszik, nálunk, Lengyelországban az írók nem kerülhetik el a prófétasorsot. (Nevet.) Szerencsére kiderült, hogy a darab nemcsak hazánkban funkcionál, mert olyan, emberi sorsot érintő univerzális mondanivalót sugall, amely nem csupán Lengyelországban érvényes. A számos külföldi bemutatató és siker is azt bizonyítja, hogy talán mégiscsak sikerült a lengyel nemzeti vátesz szerepkörét meghaladnom.

– Ha nem a klasszikusok, akkor a lengyel irodalmi hagyomány mely irányzata hatott leginkább a művészetére, hová nyúlnak vissza ars poeticájának gyökerei?

– A nagy lengyel romantikus irodalomhoz meglehetősen kritikus a viszonyom, habár tudom, hogy rengeteget köszönhetek Mickiewicz, Krasiński, Słowacki, Wyspiański és a XX. századi lengyel alkotók, Witkiewicz, Gombrowicz és Mrozek művészetének. Természetszerűleg valahol belőlük fakad az én írói munkásságom is. Ugyanakkor van bennem egy mély ellenállás is, mert valójában sokkal inkább azt a pragmatikus hozzáállást érzem magaménak, amely megengedi, hogy a művész mesteremberként alkotasson, mint például Wojciech Bogusławski,⁹ Aleksander Fredro¹⁰ vagy Gabriela Zapolska¹¹ tette. Ők amúgy kiválóan, gyakorlati szinten ismerték a színházat. Ahogy természetesen Shakespeare is. Banálisan hangozhat, de legnagyobb inspirációm mindig is Shakespeare volt.

Életem legfontosabb színházi élményeit Swinarski előadásai jelentették, s habár legalább ötvenszer láttam rendezésében a *Felszabadulást* és az *Ősöket*, mégis a *Hamlet* és a *Minden jó, ha vége jó* égett belém legmélyebben, ez formált leginkább. Shakespeare művei nagyon mélyen gyökereznek bennem, és teljesen másként értelmezem, mint ahogy a köztudatban él. Shakespeare nem romantikus szerző, hanem kiváló mesterember volt. Nincs benne messianizmus, amely az egész lengyel romantikus irodalmat átítatja. A lengyelek, érthető történelmi okokból, évszázadok óta a nemzetek Krisztusának érzik és képzelik magukat, így például Hamletet is romantikus hősként értelmezik. Pedig Hamlet nem romantikus lázadó, hanem olyan ember, akinek súlyos és mély problémái vannak önmagával, s belső válsága okán még az állam bukását is képes előidézni. A romantikus pózbajnokok és játékosok – és ez nemcsak az irodalmi hagyományra, hanem a közéleti megnyilvánulásokra is értendő – azt képzelik, hogy több jár nekik, mint embertársaiknak, s ezért akár az életüket is képesek feláldozni, miközben nem szűnnek meg rípcsnaak lenni. Ennek az ellenpontján az önmegismerés áll, a tudatoság és az önismeret fejlesztése, az élet praktikus megismerése és jelen idejű megélése, az emberi eredmények, a technika vívmányainak elismerése s azok gyakorlati felhasználása – én ebben hiszek.

– Hitről beszél, miközben a műveiről írt néhány magyarországi kritikában – a sok elismerő szó mellett – megfogalmazódott a „megválthatatlanság” gondolata, és az, hogy darabjaiban „nincs feloldozás”.

⁹ Wojciech Bogusławski (1757–1829) lengyel színész, színházigazgató és drámaíró, a „lengyel színház atyja”. A felvilágosodás idején a Teatr Narodowy (Nemzeti Színház) igazgatója volt. Spiró György *Az Ikszek* c. regényének, valamint *Az imposztor* c. drámájának főszereplője.

¹⁰ Aleksander Fredro (1793–1876) a legnagyobb XIX. századi lengyel vígjátéktíró, költő. Szatirikus és szentimentalizmusellenes komédiáiban főként a lengyel nemesség életét és erkölcsét karikírozza, ezért gyakran nevezték „lengyel Molière-nek”.

¹¹ Gabriela Zapolska (1857–1921) lengyel drámaíró, prózaíró, színész, publicista, színikritikus. A századforduló időszakának jelentős nőírója, aki a zolai naturalizmus követőjeként Lengyelországban elsőként foglalkozott a kispolgári képmutatás, a társadalmi létezés átható „élethazugság” problematikájával.

– Nem vagyok nihilista. Természetesen hívő ember vagyok, hiszen magam is a lengyel keresztény hagyományban gyökerezem, de nem vallom a katolikus egyház dogmáit. Inkább gyakorlati hívőnek tartom magam. Hiszek az ember fejlődésének lehetőségében, azaz megválthatóságában. Hiszek az Életben, annak összes folyamatában, a megújulásban, az újrakezdésben. Hiszem, hogy minden fejlődik. Nem állítom, hogy a világ jobb lesz, sem azt, hogy rosszabb, de hogy halad, azt igen. És azt sem vallom, hogy ami elmúlt, jobb volt – hiszen a fiatalságom a szocialista szennyben telt el. Ezért nem szeretem a nosztalgiát sem, a nosztalgia nem más, mint szentimentális öngazolás. Olyan, mint amikor az öreg néni eljön a színházba, és megjegyzi, hogy régebben jobbak voltak az előadások. S ha rákérdezel, miért, elmeséli, hogy azért, mert akkoriban a csinos kék ruhájában járt, és szerelmes volt belé a főhadnagy. A nosztalgia nem vezet sehová. A pozitív kritika azonban elősegíti, hogy átalakuljon a tudatosságunk. Nem képelem, hogy a világot meg lehet változtatni, abban viszont hiszek, hogy az ember gondolkodásmódját, öntudatát igen. A színház képes erre. Ezért legfőképpen a katarzisan hiszek. Mert mi is valójában a katarzis? A szervezet üledékektől való fiziológiai megtisztítása. A katarzis nem filozófiai fogalom. A görög szó jelentése nem csupán lelki, hanem fiziológiai folyamatot is jelöl: szó szerinti hasmenést, ürítést. A színház legfontosabb szerepe gyakorlati jellegű: hozzásegít, hogy egy jó előadásról kijöve máshogy tudd látni a világot. Velem legalábbis többször előfordult. Egy jó színházi előadás nem választ ad, olykor csak egy kérdéssel távozol: lehet, hogy pár dolog másként van, mint ahogy eddig hittem?

– *Ez amolyan pragmatikus katolicizmus?*

– A katolicizmus nálunk államvallás, amitől távol tartom magam, mint minden totalitarizmusra törő ideológiától. A gyakorlati pragmatizmusra támaszkodó hit azonban az intellektust szolgálja, a gondolkodást, az önfejlődést. A természet és a szellem egységét vallom. Nem ideológiákhoz, tézisekhez és értékekhez ragaszkodom, hanem az állandó kérdésfeltevéshez. A górcső alá helyezett igazi érték, még ha megtámadod is, megvédi önmagát. Az összes nagy vallás alapja a személyiségünkön való munkálkodás, az önmagunkon végzett tréning. De nagyban hatott rám a hellingeri¹² világszemlélet is, amely valójában ugyanazt állítja, mint a kereszténység vagy a zsidó vallás: ha bántunk valakit, akkor az a rossz visszatér hozzánk. Vallom, hogy a múltunk és a jövőnk terhéért egyaránt cipeljük. De azt is vallom, hogy ennek megvan a maga értelme. Hiszek a nagy parancsok gyakorlati értelmében, hiszen ha valakit bántasz, valójában önmagadat bántod. Ebben az értelemben az Ó- és Újszövetség, sőt a másik két nagy vallás is ugyanazokra a maximákra épül. Ezeket a kérdéseket boncolgatom a műveimben is.

– *Hasonlóan filozofikus kérdéseket boncolgat a mai lengyel színházművészet is? Miként ítéli meg a kortárs lengyel drámának az ezredfordulón bekövetkezett óriási fellendülését?*

– A rendszerváltozás utáni lengyel színháznak tíz évvel ezelőtt volt egy óriási felívelő korszaka. Ez a főleg klasszikus darabok újjáértelmezett átíratait extravagáns

módon színpadra állító „esztétizáló színház” azonban egy idő után kipukkadt, ellaposodott, és egyfajta skanzenként vált, mint a hagyományos opera műfaja. A lengyel színház valódi újjászületése néhány éve kezdődött meg az új drámák megjelenésével. A formaművészetre épülő látványszínházat a lengyel színpadokon egyre inkább kezdik kiszorítani a jól felépített és jól elmesélhető történetek. Az ezredforduló környékén született drámák a családot állították a középpontba, a toxikus viszonyok, függőségek, deviáns viselkedések bemutatása vált vezérmotívummá. E törekvés továbbra is jelen van a mai darabokban, ám mára már e nézőpont történelmi távlatokkal szélesedett. Ez szerintem azért is érdekes jelenség, mert hazánkban még mindig nem következett be teljes mértékben a történelmi szembenézés. Az angolok nem akadnak ki azon, ha például kiderül, hogy egyik legnagyobb hősiük, Artúr király kelta légiós volt, sőt, érdeklődéssel fogadnak minden ilyen jellegű új felfedezést. Fel kell tárnunk az igazság lehető legtöbb oldalát, szembesíteni kell az embereket a királyaikról, szentjeikről szóló valósággal is. Ezért egyik következő tervemben szeretném az első lengyel királyi uralkodóház, a Piast-dinasztia történetét feldolgozni, mert véleményem szerint egész nemzetudatunk valahol ott gyökerezik.

– *Beszélhetünk a mai lengyel drámában határozott irányzatokról?*

– Nehéz lenne egyetlen tendenciát kiválasztani vagy megkülönböztetni. A Dráma Laboratórium munkája eredményeképp mintegy ötven friss mű jutott el a színpadokra, közülük néhány olyan rangos színházak repertoárjába is bekerült, mint a varsói Nemzeti Színház. Ezek mind jól felépített, remek szerkezetű történetek, amelyek sikeresen állják az idő próbáját. Eredetiségük a sokszínűségükben rejlik, nem lehet egyetlen irányzatba besorolni őket. Ezzel egy időben megjelent egy agitatív, propagandaszínházi mozgalom is, amely különféle világnézeteket és eszméket kíván szolgálni, nem pedig nézeteket konfrontálni egymással. Ezek főként baloldali szellemiségű, felettébb társadalomkritikus és ideologikus írások, a naturalizmus brutálisabb elemeit ötvözik a popkultúra játékoságával. Ezt az irányzatot képviseli például a kultikusá vált walbrzychi társulat. Hogy mennyiben beszélhetünk maradandó jelenségről, majd meglátjuk. Mindenesetre a lengyel drámairodalom és színház, köszöni szépen, jól van, sosem volt ennyire jól, sosem állt ilyen sok pénz a rendelkezésére. A drámaírók alkalmazásban állnak, jogdíjakat kapnak, kitüntetésekben részesülnek. Most ugyan bennünket is elér a megtakarítások szele, de az az érzésem, hogy ez csak jót tesz majd a hazai drámairodalomnak. Mert a megtakarítások elsősorban a rendezők csillagászati honoráriumait és eszement koncepcióit fogják érinteni, tehát a teljesen irracionális színpadképek kialakítását, uszodák, paloták és egyéb baromságok felépítését a színpadokon. És az lesz nálunk is, amit Thatcher csinált az angol színházakkal, amikor „Boldoguljatok!” felkiáltással kihúzta alóluk az állami támogatást. Így aztán a magánszínházak az olcsóbb, kevés szereplős és gazdaságos díszletű kortárs dráma felé fordultak. Ez mindig a kortárs darabok malmára hajtja a vizet. Egy jól megírt darab különben is eltarthat egy egész színházat. Erre kiváló példa *A mi osztályunk*, amelynek színpadra állítási költségeit ugyan az alapítványunk termelte ki, de

¹² A német Bert Hellinger, pszichoterápiával foglalkozó egykori katolikus misszionárius.

a pénz azonnal megtérült, és azóta az előadás önmagát tartja fenn. Eddig több mint huszonezren nézték meg. Amúgy nálunk, a Teatr na Woliban számos önfenntartó előadás van repertoáron. Nem értem, miért tűnik egyértelműnek, hogy a színházaknak állami támogatásokból – azaz az adófizetők pénzéből – kellene eltartaniuk a magukat kiválónak tartó művészeket. Ez sehol sincs így a világon, csak itt nálunk, Közép-Európában. A színház szellemiségét a támogatások tették tönkre. Amíg nem volt ennyi pénz, addig örületes energiák mozogtak a színpadon. A polgári színház azonban – amely egy feneketlen zsák – mindig is támogatásból élt. Egyes művészek úgy gondolják, hogy nincs az a pénz, amit ne érdemelnének meg...

– *E kérdésben is nagyon gyakorlatias nézeteket képvisel. Támogatások nélkül viszont senki sem tudna iskolát működtetni, színházat vezetni, fiatal tehetségeket nevelni. Ön azonban a Dráma Laboratóriumban és a Teatr na Woliban, úgy tűnik, még erre is képes. Miként érvényesül az önfenntartás elve e munkái során?*

– Igyekszünk több lábon állni és különféle forrásokat találni. A Teatr na Woli egy háromszázötven fős, kiváló akusztikájú nagyszínpaddal rendelkező közintézmény, a Dráma Laboratórium pedig alapítványi formában működik, és egy kisszínpad fölött diszponál. Olyan jól megírt kortárs darabokat játszunk, amelyekre tódul a közönség. A sikeres előadások záloga a jól megírt szöveg, ezért elsődleges célunk az, hogy a drámaírókat be- vagy inkább visszakapcsoljuk a színházi munkába, azaz hogy a drámát a fiókból visszavigyünk oda, ahova való, a színpadra. Ez a munka az ügynevezett nyitott mű elve szerint zajlik, amelybe mindenkinek van beleszólása. A szerző nem kész darabot nyújt át a színháznak, a végző mű közös próbafolyamat során születik meg. A szöveggel végzett munkafolyamatba a drámaírón kívül bekapcsolódnak a színészek, a rendező, a díszlettervező, hogy a darab a lehető legjobb színpadi formában véglegesülhessen. Az utolsó szó mindig a drámaíróé; ha például egy jelenet rosszul van megírva, akkor azt nem a rendező vagy a dramaturg írja át, hanem a szerző, aki ott van a megbeszéléseken, meghallgatja a véleményeket, és maga dolgozza át a szövegét. A szövegek tökéletesítési folyamatában nagyon sokat segíthetnek például az improvizációk, mert ezek során gyorsan kiderül, hol a bökkenő. Az így született darabok aztán jegybevételeket produkálnak. Fontos azt is kiemelni, hogy mi nem osztogatunk sem ingyenes, sem szakmai jegyeket, kizárólag a bemutatókra, minden kritikusnak egyszer alkalma adódik megnézni az előadást. Emellett számos professzionális szemináriumot és workshopot szervezünk. Nagyon népszerű a „Toxikus család” című drámaelemző műhelyünk, amelyben az ókori modelleket a mai rendszerpszichológia szemszögéből elemezzük. Igen sikeresek a mitológia- és bibliaelemző workshopjaink, valamint a színházzal kapcsolatos filozófiai és pszichológiai kérdéseket boncolgató műhelyeink is, de természetesen tartunk orosz irodalmi és Shakespeare-szemináriumokat is. A Dráma Laboratórium iskolát is működtet, azok számára, akik professzionális módon kívánják megtanulni a drámaírás mesterségét. Nemzetközi műhelyeket szervezünk külföldi drámaírók részvételével. Van egy fordítási projektünk is, mert véleményem szerint a klasszikusok kortárs bemutatása

nem elsősorban a rendezés újdonságán vagy a színpadra állítás „különleges” koncepcióin múlik, hanem az új, friss, élő nyelvezeten, amely új energiákat ad a darabnak.

– *Egy egész fiatal írógeneráció nő ki a szárnyai alól, amelynek képviselői az ön színházában is lehetőséget kapnak a bemutatkozásra. Mennyiben őrizhetik meg a szerzők a szuverenitásukat?*

– Közös érdekek mentén dolgozunk. Odafigyelünk a fiatal szerzők műveinek népszerűsítésére, így ezek az új darabok nemcsak nálunk, de más színházakban is megállják a helyüket. Amúgy isten őrizze, hogy bármit is a szerzőkre erőltessünk, az írók kezdettől fogva tudják, hogy jól megfontolt érdekeiket szolgáljuk. Minden fiatal alkotó egyéniségét tiszteltem, igyekszem a lehető legjobbat felszínre hozni belőle, mindegy, mi a témája, miről szeretne írni – az a legfontosabb, hogy a darabnak jó konstrukciója legyen. Minden siker záloga a kiváló szerkezet. És hogy érdekes szerepeket írjanak a színészeknek.

– *Mostani magyarországi látogatása alkalmával megtekintette A mi osztályunk Kamra-beli előadását is. Megosztaná a budapesti előadással kapcsolatos benyomásait?*

– Nagy hatást tett rám Máté Gábor rendezése és a bravúros színészi játék, utána azonnal be is mentem köszönetet mondani a színészeknek. Nagyon közel állt hozzám az előadásban megjelenő iskolai osztályterem miénkhöz hasonló, amolyan galíciai jellegű hangulata. Az egyik külföldi megvalósítás egy üvegalítékában játszotta a darabot, Budapesten fellélegezve konstatáltam, hogy egy lelkületében hozzám közel álló, közép-európai előadást van szerencsém megtekinteni. A klasszikus európai gondolkodást véltem felfedezni azokban a jelenetekben is, amikor Máté Gábor visszahozta az előadásba a halott osztálytársakat: az élet és halál közötti állapotban megjelenő holtak üres tekintettel ücsörögnek a tanteremben, mintha az élet utáni életre várakoznának, de e várakozás olyan, mint egy unalmas óra: nem történik semmi. Ez a mély és fájdalmas egzisztenciális reflexió megrendített. Kiváló ötlet volt a szereposztás is, amely eltért az eddigi megvalósításoktól: az idős korokban meghalt osztálytársakat idősebb, míg a fiatalon meghaltakat fiatal színészek játsszák. Ez azért is indokolt, hiszen az idősebb színészeknek ezáltal saját élettapasztalatukat, életüket és világnézetüket is van esélyük megosztani a nézőkkel: a színházban pedig mindig az a legfontosabb, ahogy az élő ember az élő embert megszólítja, egyszóval a személyesség. Az egyetlen apró hiányérzetem az volt, hogy míg a zsidó szereplők általános szimpátiát váltanak ki, addig a lengyel figurák – talán Władek kivételével – mintha nem lennének annyira szerethetőek. Elsősorban Rysiek alakja jut itt eszembe, és itt nem a színészi képességekre gondolok, hanem az előadás arányaira: Rysiek történetének elején kissé hiányoltam a figurából a nemes lelkű hazafit és tisztaszívú szerelmest, akibe Dora halálosan beleszeret, s akinek őszinte szimpátiát kellene kiváltania a nézőből. Ez nem csupán a helyes arányok megtartása miatt lényeges, de azért is fontos, mert minél inkább megszeretjük őt, és azonosulni tudunk vele, annál nagyobb katarzisban lehet részünk, amikor megtapasztaljuk, miként válik áldozatból hőhorrá.

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE:
PÁSZT PATRÍCIA

Nyulassy Attila – Ugrai István – Zsedényi Balázs

Funkciós válság

GONDOLATOK A KRÍZIS-TRILÓGIÁRÓL

Június 23-án, a Prágai Quadriennálén a *jp.co.de* kísérleti film első élő vetítésével vette kezdetét a Krétakör *Krízis* című, Csehországon, Németországon és Magyarországon átívelő trilógiája, amely először egyenként, a külföldi helyszíneken, majd a záró epizód elkészültével egyben, a Trafó Kortárs Művészetek Házában volt látható (s a hírek szerint 2012-ben is láthatjuk).*

A trilógia három epizódja más-más műfajban készült, sőt az első rész első verziója – Prágában – a performansz-film–installáció hármast határait feszegette, Budapesten pedig ennek teljes egészében filmre vágott és adaptált verziója került a közönség elé. A műfajok részben a tematikát is meghatározták a projektben: az első rész, a *jp.co.de* a totális, zabolátlan szabadságot igyekezett formába önteni, a *Hálátlan dögök* címet viselő második epizód kortárs opera, ami formailag annak a bizonyos zabolátlanságnak a szöges ellentéte, a trilógia záró epizódja, *A papnő* pedig tulajdonképpen ezek szintézisét hozta létre a civil színház létezés, illetve a feszes, didaktikus színházi formák ütköztetése által. Hogy miért fontos mindez? Mert a Krétakör produkciója összességében kérdésekkel teli útkeresés a művészet és a színház szerepének meg- és újrafogalmazásában, amelynek során az alkotók és a befogadók is megválaszolando helyzetekkel szembesülnek, (tovább)gondolkodásra és reakcióra késztetve



mindenkit, akihez a projekt elér. Miért kapta a *Krízis* címet a Krétakör trilógiája, miért egy család életét mutatja be, mellőzve a lineáris történetvezetést, s mi voltaképpen a krízis, hányféleképpen közelíthető meg ez a kérdés ma? Ezekre és még sok egyéb másra keressük a választ.

ÉN ÉS A VÁLSÁG

Ugorjunk egy kicsit az időben. Miután a közönség először tekinthette meg egyben az alkotást, másnap a Krétakör kerekasztal-beszélgetésre invitálta az érdeklődőket, amelynek során Király Júlia közgazdász, a közgazdaság-tudományok kandidátusa, címzetes egyetemi tanár, a Magyar Nemzeti Bank alelnöke, György Péter esztéta, médiakritikus, író, az ELTE egyetemi docense és Hadas Miklós szociológus, a Társadalmi Nem- és Kultúrakutató Központ társigazgatója, a Corvinus Egyetem tanára a trilógia gazdasági, kulturális és szociológiai

* Lásd Ady Mária kritikáját a SZINHÁZonline-on (www.szhinhaz.net).

vonatkozásait járta körbe. A beszélgetés során mindhárom meghívott megfeleltethetőnek, illetve átjárhatóknak találta a krízis és a válság fogalmát – sőt Király szerint az emberek számára a gazdasági válság (melynek következményeit a pénztárcájukon érzik) maga a krízis. Ez a fordulatokat sem nélkülöző disputa ugyan még bősséggel hordozott a produkcióra vonatkozó meglátásokat – jócskán túlmutatva a trilógián, de mindig visszatérve hozzá –, de a mi szempontunkból talán egyik sem foglalja magában olyan kompaktan a krízis-érzést, mint György Péter egyik megállapítása: „onnan tudjuk, hogy nincs válság, hogy az emberek könnyen tudják előállítani azt, amit énnek hívnak. [...] Onnan tudod, hogy válság van, hogy ez nem működik.” Magyarán: akkor áll

a téma és a forma, valamint a művészet határait – a lehetségesig tágítva – kutatja. A téma pedig mindegyik esetben a család és az egyén viszonya, illetve a család mint közösségi forma működési mechanizmusa és annak problémái.

Bár az előadások által felvetett kérdések általánosíthatóak, és megválaszolásuk messzire vezet – kezdve attól, hogy egy tizennyolc éves fiatal miért kísérletezik kortársain, és miért igyekszik mindenféleképpen valami látványosat és hatásosat mutatni magából (értsd: Gát Balázs felgyújtja magát), egészen odáig, hogy egy elvileg nyitott és a gyerekekkel valóban foglalkozó drámatanár miért képtelen túllépni a közeg adta kereteken, és miért nem képes kilábalni saját tragédiájából –, mindvégig a háromtagú Gát családból, annak tagjaiból indul



A trilógia első része: jp.co.de

elő a krízis, ha az emberek képtelenek az én megfogalmazására. György ego-dokumentumnak is nevezte a trilógiát, ami talán még ennél is találóbb fogalomnak tűnik.

Voltak ugyan finanszírozási okai is annak, hogy az egyes epizódok először külföldön, ottani szervezetek közreműködésével jöttek létre, de a *Krízis* egésze nem kizárólag nemzeti, hanem alapvető társadalmi kérdéseket feszeget – például a jp.co.de a szabadságával valamit kezdeni próbáló Gát Balázs és a lelkiileg sérült gyerekekkel sehogy sem boldoguló (nem melleleg gyermekpszichológus) Gát Gyula alakjával –, miközben

nak ki: az ő történetüket és személyiségüket mutatják be úgy, hogy közben a produkció formája illeszkedik az illető habitusához, foglalkozásához és személyiségéhez. Voltaképpen egy posztmodern családsorozat tanúi vagyunk – amely persze tudatosan hagyja figyelmen kívül a klasszikus könyv-, mozi- és tévésorozatok szabályait, mégis a populáris regiszterből átemelt narratívára épül. Látszólag – a lényege azonban egészen más.

MI ÉS A VÁLSÁG

A család az egyik legfontosabb és legalapvetőbb közösségi forma. Ebbe születünk, és rajta keresztül szerzzük a világról való ismereteinket. Az egyik legfonto-

sabb szocializációs ágens, általa tanuljuk meg azokat a szokásokat, amiket később mi is gyakorlunk majd saját közösségeinkben. Ez automatikus mechanizmus, amelynek során átadódik minden, elődeink által felhalmozott tudás a szociális viselkedésről. A családon belül megy végbe az én alapjainak a megfogalmazása is, ami nem egyszerűen csak rögzül, mint egy tananyag, hanem beivódik a tudatalattinkba, a jellemünkbe. A család – az egyház, az iskola és a média mellett – a személyiség kialakulásának legfontosabb terepe. Az itt megtanultakon változtatni pedig csak kínkeservek árán lehet. Ennek tükrében kétség nem fér hozzá, hogy mennyire fontosak egy formálódó személyiség számára a család bizonyos körülményei: egzisztenciális biztonsága, szellemi nyitottsága, frissessége és végtelen türelme. Egy diszfunkcionális család életet tehet tönkre. Ez a legkisebb és talán legszorosabb kötelekekkel rendelkező közösségi forma – a dolog ironiája, hogy függ egyéb csoportosulásoktól, a baráti köröktől kezdve egy ország vagy egy kulturális közeg behatásaiig. Család és állam kölcsönösen határozzák meg egymást.

Ahogy a *Krisis-trilógia* egymásra ható összetettsége is mutatja, ha egy elemben zavar mutatkozik, akkor az összes többi elemben is zavar keletkezhet. A mikro- és makroközösségek egymás függvényei. Ha az egyén krízist él át, akkor annak okai és következményei is lehetnek az őt körülölelő közösségekben. Ha a család válságot él át, akkor tagjai is válságban vannak, az pedig kihatarra az országra, amelyben élnek és viszont. Ez ördögi kört hoz létre, amelyben nincs konkrétan megfogható kiindulási alap, a probléma oka sem nevezhető meg egyetlen bűnös kikiáltásával, s nem bontható ki és vezethető le egy adott pontból. Egyetlen állapot van, a krízis-állapot, hogy valami nem stimmel, ebben pedig oda-vissza adok-kapokként hömpölyögnek a problémák, felgyülemlenek a megválaszolatlan kérdések. Ezt az állapotot éli most, a XXI. század elején a világgazdasági válságban szenvedő Európa, s részben más társadalmi-politikai okokból, még fokozottabban, Magyarország is: az eltemetett, megoldatlan problémák folyamatos szőnyeg alá söprésének következményeként a felszínre törésüket.

Ez a komplexum tartja össze a *Krisis-trilógiát*, amely valójában ennek az állapotnak egy családon keresztül végbemenő leképezése. A *jp.co.de*-n, a *Hálátlan dögökön* és *A papnőn* nem ível át egy történet, egyikben sem egyetlen kérdés tevődik fel, és nem egy probléma köré szerveződik az egész. A trilógiának valójában nincs meghatározott ideje, sem az egyes részekben belül (gondoljunk csak a film történetzavarára, az opera időugrására vagy arra, ahogy a harmadik rész folyamatosan előrehalad saját idejében, miközben a cselekmény itt és most zajlik), sem összességében, hiszen mindegyik különböző szeletet mutat meg az egész történetéből. Ezáltal azonban nemcsak a sztori, hanem a beljük kódolt okok és problémák is egymás mellé tevődnek, egymásra hatnak, és felnagyítják egymást.

KÖRBEJÁRT IDŐ

A látszólag zilált és zavarokkal teli időkezelésnek azonban más funkciója is van. Az első epizód még Gát

Balázs születése előtt kezdődik (felvételeket láthatunk a gyerekével terhes anyáról), a második pedig az utolsó előtt és után is játszódik egyszerre. Azt is fel lehet azonban ismerni, hogy ahogy haladunk előre az egyes részekben, úgy szűkül az általuk felölelt időintervallum. Míg a *jp.co.de* tartalmazza a két, időben egymástól legtávolibb pontot, addig a *Hálátlan dögök* már Gát Lilla elutazása előtt és után zajlik, *A papnő* pedig az anya „száműzetésének” történetét dolgozza fel. Bár minden epizódban csak szeleteket kapunk a történet egészéből, azok egymásutánisága mégsem cserélhető fel, mivel ennek a sorrendnek pszichológiai funkciója van. A kezdeti tág kör folyamatosan szűkül, az első rész teljes szabadsága a harmadikra szigorú és feszes keretek közé szorul, egyszersmind tovább tágul – hiszen további kérdéseket nyit meg a nézők bevonása által. Az elv a pszichoanalíziséhez hasonlít, amelynek során az ember folyamatosan egyre mélyebbre és mélyebbre ás magában, miközben a megválaszolt kérdések újabbakat szülnék.

Ez a szerkesztésmód segíti azt is, hogy a Gát családról is képet alkothasson a néző. Először a fiút, az intim szexuális együttlét eredményeként született gyermeket ismerhetjük meg, utána az apát (a fiúgyerek számára ő a példa, a minta), legvégül pedig a szó szoros értelmében vett szülőjét, az anyát (miközben a szülést és körülményeit már az első részben láthatjuk). Így persze olybá tűnhet, mintha végig a fiút vizsgálnánk, és minden probléma okát az anyára vezetnénk vissza, de ez már csak azért sincs így, mert *A papnő* egyáltalán nem ad sem válaszokat, sem felelősöket, hanem kérdez az általa bemutatott közeg és az abban végbemenő szituációk által. A nyilvánvalóan zavarodott, önmagát, kifejezésmódját, személyiségének formáját kereső fiú után az apa totálisan rideg és távolságtartó jellemét vizsgálhatjuk meg egy alapvetően érzelmekkel telt műfajon keresztül, ezt pedig az anya, a család leginkább emocionális és leginkább zaklatott tagja követi egy pontosan felépített, egyszerre intim és – azáltal, hogy folyamatos önreflexióra készítet – távolságtartó előadás formájában.

Ebben a produkcióban éppen ezért nincsenek válaszok, mivel minden egymásra hat. Nincsenek lezárt helyzetek, a történet sincs lezárva – illetve a *jp.co.de*-ben a már-már nyomasztóan hétköznapi záró szituációval, Gát Balázs reggelijével részben igen, de mire a trilógia végére érünk, az első részben megmutatott befejezés már teljesen jelentéktelennek tűnik (nem véletlenül van ennyire elrejtve). A feladat nem a cselekmény továbbbővítése – a *jp.co.de* vége után nem is nagyon akarózik –, hanem az egész által felvetett kérdések megválaszolása, ám ezeket, jellemzően, sem társadalmi, sem egyéni szinten nem tesszük fel, pedig a továbblépéshez elengedhetetlen lenne. A következőkben a trilógia sorrendjében haladva vizsgáljuk meg az egyes részeket.

Tudatfolyam - *jp.co.de*

Gát Balázs, egy tizennyolc éves fiú életének és megszületése előtti történetének egy film által lehetünk részesei. Hogy miért pont film? Talán mert vizuális korban élünk, amelyben a képi elemek sokkal nagyobb hatással vannak az emberekre, mint a szöveges információk, és mert éppen ezért a Balázs korabeli fiatalok által legelfo-

gadottabb és leginkább beszélt/értett művészeti ág a film. Mi mesélhetne legérzékletesebben egy tizennyolc éves srácról, mint a hozzá legközelebb álló forma? Persze ez nem a „megszokott értelemben” mozi, nem tartalmaz lineáris elemeket, igazából nem is mesél, hanem kérdez – olykor kérdezni igyekeznek –, ahogy a trilógia egésze is.

A film tulajdonképpen önmagában és átvitt értelemben is beszél Balázsról, hiszen a fiú nemcsak főszereplője, hanem – ahogy a kezdeti felirat is jelzi – rendezője is annak (vagy egy részének). A film első részében az ő életéből láthatunk szemelvényeket – vagyis ő mondja el, hogy mit tart fontosnak belőle –, míg a másodikban egy általa kitalált és véghezvitt közösségi játékba, a *jp.co.de*-ba nyerhetünk betekintést. Így világosodik meg egyszerre több nézőpontból is Balázs személyisége, egyszerre láthatjuk a jelent – hogy milyen lett – és a múltat – hogy mitől lett ilyen, mi hatott rá.

A szüleit külön-külön, a film elején és a végén ismerhetjük meg. Az anyát láthatjuk először, akinek nagyon sajátos viszonya van a fiához: szexuális kapcsolat nyomai, elvárások és a szüléssel kapcsolatos érzékletes leírás egyaránt megjelenik a Lilláról szóló jelenetsorban. Úgy tűnik, hogy Balázs számára egyébként fontos a szexualitás – helyesebben csupán a vágy, mivel valós viszonya nincs hozzá, hiszen csak nézi az ágyán és a tévében egyszerre maszturbáló nőt és pornószínésznőt. Úgy tűnik, ez az egyetlen kép, amit lelkiállapotáról megvall (egy elhagyatott, üres épületben sétál, misztikus hangeffektek kíséretében, mintha saját magában lépcsőzne ugyanígy). Az apával pedig a film végén, egy kiüresedett, teljesen hétköznapi szituáció során találkozunk, amelyben gyakorlatilag nincs kommunikáció, csak a megszokott mondatok protokollszerű ismételtetése és a mindennapi rutintevékenység zajlik.

A két szülő megjelenítése között Balázs saját „vállalkozásának” eredményeit szemlélhetjük meg. Tizenkét önkéntessel bezárkózott egy elhagyatott épületbe, különböző feladatok és kihívások elé állítva őket, amelyek célja, hogy megszülessen egy közösség. Persze csak a résztvevők bemutatásáig és a megfogalmazódó kétségekig jutnak. A csapat szemmel láthatólag nem tud valósan megszületni, nem képes válaszolni a kérdésekre, de igyekeznek és töri magát, annak ellenére, hogy a résztvevők esetleg egy manipulációs folyamat, egy öncélú kísérlet részeseinek tekintik magukat.

Ez tökéletesen szemlélteti Balázs állapotát. Nem tudja, mi kell egy közösséghez, miből születik, és mi tartja össze. Működőnek és izgalmasnak vélt feladatok elé állítja önkénteseit, abban reménykedve, hogy általuk ki tud törni saját helyzetéből, hogy segítséget és megoldást talál. Természetesen ez nem teljesül, ezért, mintegy végső búcsúként, felgyújtja magát egy hatalmas épület tetején. Persze ezt sem gondolja komolyan – láthatjuk, amint eloltják a tüzet –, és hazatér, vissza a régi, megszokott kerékvágásba. (Már ha egyáltalán valóság volt bármi mindabból, amit előtte láttunk, nem pedig pusztán álom, a vágyak kiteljesedése.)

Talán ez Balázs legnagyobb problémája, hogy semmit nem gondol komolyan. Az élete olyan, mint egy zilált, érzésekkel és benyomásokkal teli film, amely nem képes valós hatást kiváltani.

A krízis-filmnek két változata is született: a Trafóban vetített, szigorúan a vászon keretei közé szorított mozi, illetve egy egyszeri és megismételhetetlen, a valóság és fikció viszonyával és azon keresztül a nézőkkel kísérletező élő filmes játék a prágai nyomdában, ahová a csapat be volt zárva. Az utóbbi anyagaiból és kiegészítéseiből készült el a látott film, amely azonban nem képes a nézőket a Balázs-féle krízis-érzés részesévé tenni, s ezért nehéz összehasonlítani azzal az élménnyel, amit a Prágai Quadriennálén látott verzió nyújtott.

Ott ugyanis nemcsak kívülről néztük Balázs kint-bent-, fikció-valóság-játékát, hanem részesei voltunk a történeteknek. Természetesen nem várható el, hogy az épület és a benne két hétig élő önkéntesek alkotásai, a vászon és a valóság között állandóan cikázó, a képernyőről kilépő jelenetek (mint például Hadas Miklós *jp.co.de*-elmélete) kiváltotta érzést a film visszaadja – lévén ott minden előben ment végbe (legalábbis ezt az érzetet keltették). De nem is tudhatja visszaadni, mert nincsenek benne hangsúlyok, fontos és kevésbé fontos jelenetek, nincsenek meg az alapok és az árnyalatok, az egész olyan, mint egy tudatfolyam – amit azonban sokszor nehéz értelmezni a prágai tapasztalatok nélkül. Mindez annak ellenére van így, hogy a film látványvilága, beállításai, színei és megvilágításai rendkívül igényesek, vágásai izgalmasak, és önmagukon túlmutatóak (gondoljunk csak az egymásba forduló képekre vagy a több beállításból látható ágyon maszturbáló nőre, ami így egyszerre két dolgot is elárul Balázsról), egyaránt tudatosan használja a home videós és a nagyjátékfilm eszközeit.

Prágában azzal ért véget a vetítés, hogy a kamera előtt reggeliző Balázs képét megszakította a kamera mögül egy „Ennyi, köszönöm!” bekiabálás. A Trafóban viszont a játék csak most kezdődik. Az első részben látott film olyan, mintha nem történt volna meg, mintha mindez csak egy kérdéseibe és kétségeibe belezavarodott ember belső kavargásának frusztrált álomképe lenne. Lényegét tekintve azonban mindegy, hogy álom vagy valóság: főhőse ugyanúgy őrlődik benne.

A *jp.co.de* arról szól, hogy mennyire elhatalmasodik a fiatalokon a szabadság, mennyire nem tudnak ezzel mit kezdeni, s mennyire nem találnak kapaszkodót vagy egy felnőtt kinyújtott segítő kezét.

De milyen is az az apa, aki egy ilyen fiút nevel fel?

Szocio-pszicho-krimi - *Hálátlan dögök*

A *Hálátlan dögök* emögé igyekeznek leásni – ezzel értelmezve és részben átértelmezve az előző részt is. Ez sem lineáris történet. A kortárs opera Gát Gyula, a gyermekpszichológus (pszichéje és a benne felgyülemlett kérdések és kétségek) bemutatása. Ő munkájából adódóan dönt páciensei sorsáról: akiről lemond, arról lehet, hogy egy életre lemond mindenki; akit nem sikerül meggyógyítani, minden bizonnyal rosszabbul lesz; és akivel nem hajlandó foglalkozni, ott komoly lehet a probléma.

A *Hálátlan dögök* szocio-pszicho-krimi, amelynek során az egyik páciense, Ádám által Gát komplett önboncoláson megy keresztül. Az előadás kulcsfigurája, Ádám személyisége a kezdeti konkrét létezésből – sorozatgyil-

kos, akinek peréhez Gátot kérték fel törvényszéki szakértőnek – gyermekgyilkosságai bemutatásával párhuzamosan válik nem létező, fiktív alakká és a pszichológus alteregójává (az utolsó jelenetben már ő felel Gát helyett a feleségének). Ez nem a megszokott kérdezz-felelekre épülő, a történettel párhuzamosan kibontakozó pszichodráma, nem egyszerű vádlott–vádló helyzet mentén kialakuló értékharc, hanem egy emberi sors, a maga kérdéseivel és kétségeivel, illetve a másik, aki nem vállalja a saját kérdéseivel és kétségeivel való szembenézést és tetteiért a felelősséget. A Gát Gyulát alakító Kovács István (bariton) és az Ádámot megtestesítő Megyesi Zoltán (tenor)

kettőse már csak a hangjukból adódó ellentét okán is precízen fejezi ki a két karakter furcsa viszonyát: egyszerre kiegyesítői és ellentétei egymásnak, ahogyan ezt játékkuk – az előbbi visszafogott gesztusokkal, míg utóbbi erőteljes formai jelzésekkel van jelen – is erősíti.

A *Krízis*-történet egyes részletei folyamatosan megemlítik Gyula és Ádám konfliktusát, s így az hat a Gát család életére is. Az egyes ember problémája így családévá válik, amelyben a családfő nem képes a körülményeket felismerő és számításba vevő, előremutató döntéseket hozni, inkább menekül előlük.

Éppen úgy, ahogyan teszi azt a fia is, aki egészen Prágáig megy, hogy létrehozza saját kvázi-családját, kompenzálva mindazt a hiányt, amit első közössége general benne. Balázs felbukkan a *Hálátlan dögök*ben is – Fehér László szinte teljesen civil jelenléte érzékletesen fejezi ki a fiú kívülállását, hogy nem hajlandó és nem is tud részt vállalni családja életében, nem érdeklik az ott feltorlódott problémák.

Vajon miért éppen egy letisztult, steril, minimalista formába bújtatott kortárs opera adja a trilógia második részét? Az opera sokkal érettebb és régibb kifejezési forma, mint a film, mintegy passzol Gát Gyula érettségéhez és felnőtségéhez, ugyanakkor a zene tökéletesen alkalmas a háttérben zajló érzelmi zavarok és elfojtások felszínre hozására. Dargay Marcell kompozíciója egyrészt rendkívül sokrétű, számtalan stíluselem ötvöződik benne – a barokktól a dzsesszen át a kortárs komolyzenéig –, mindig az aktuálisan felszólaló szereplő lelkiállapotát fejezve ki, másrészt a tagoltabb, sokszor csak aláfestésként szolgáló hangok sejtelmesen ültetik fülünkbe a Gátban felgyülemlett elfojtásokat. Gulyás Márton rendezése többrejtő játékot hoz létre az előadás szintjén is, ahol a meggyilkoltakat megszólaltató gyerek szereplők energikus és öntudatos jelenléte is izgalmas és feszítő ellenpontot teremt a *Hálátlan dögök* alap-szituációjához képest.



A trilógia második része: Hálátlan dögök

Ugyanis az előadás a Gát család szociálpszichológiai boncolása mellett egy kriminológiai oknyomozáson keresztül a gyermekeken elkövetett erőszakos cselekedetekkel is foglalkozik. De ahogy a trilógia egészében sem, itt sem a konkrét esetek kerülnek előtérbe, nemcsak az számít, hogy egy gyerek hátából szó szerint szíjat hasítanak a szülei, vagy hogy megverik, mert piszkos lesz a ruhája, hanem az erőszak mint jelenség van a színen – és kezelésének kudarca. Hiszen Gátoknak – saját felelőtlenségéből adódóan – ezekhez is köze van, de ha úgy érzi, hogy egy ügy túlmutat munkaköri leírásán, akkor azt azon nyomban továbbpasszolja és kihátrál. Nyugodtan értelmezhetjük ezt a képet kicsit általánosabban, egy globális, társadalmi szintű struccpolitika-ként, amire kevés ember mondhatja azt nyugodt szívvel, hogy nem ismeri testközelségből. Bár az értelmezéshez nem ad hozzá, és az előadásnak sem része, nem árt tudni, hogy a darab által életre keltett gyermekgyilkosságok valós eseményekből táplálkoznak. Persze a Krétakör célja nem a konkrét esetekkel való elrettentés, hanem a mögöttük húzódó általános emberi gondolkodásmód bemutatása.

Ebben az epizódban az anya nem valós tényező, diszsonzáns színre lépése azonban érdekesen vezeti fel a trilógia utolsó részének főhősét. A *Hálátlan dögök*ben egyszerre két Lilla jelenik meg: a *papnő* előtti és a *papnő* utáni. Gát neurotikus ideggócna írja le feleségét, de ez csak részgazság, hiszen előbbi esetben eltökélten tart egy pontosan meghatározott cél felé, s csak utóbbi állapotában – a kudarc után – irányítja a szélsőséges keretek között ingó emóció (a Kovács Annamária jelenléte és alt hangja közötti ellentét mindkettőt képes kifejezni). Férje és közte mélységes űr tátong, és az ebből fakadó konfliktusok szinte mindennaposak. A halott gyermekek

történetét látva fel lehet tenni a kérdést, hogy vajon mennyiben számít gyilkosnak az, amit ők követnek el Balázs ellen. Mennyiben más ez az állandóan őrlő ideg feszültséggel átszőtt közeg, mint az, ami, mondjuk, az anorexiás lányt kergethette halálba? És ehhez képest mennyire számít valóban gyilkosnak Ádám, aki gyakorlatilag tényleg kiszabadította a gyereket abból a közönyös közegből, amely képtelen volt észrevenni, hogy segítségre szorul?

Ezen a ponton Ádám, akit először csak gyilkosnak látunk, egyik pillanatról a másikra lesz egyrészt a gyermekek megszabadítója, másrészt Gyula alteregója. De vajon a pszichológusnak mint gyilkosnak vagy mint segítőnek az alteregója? Hiszen esetünkben a segítség egyenlő a gyilkossággal. Milyen társadalom az, ahol ez az abszurd gondolat felmerülhet? Egyáltalán, kik a címbe *Hálátlan dögök*? A gyerekek? A felnőttek? Vagy a közöny aktivistái?

látástalan helyzeténél. Továbbszöve a Gát család történetét, tovább mélyíti a krízist és az annak kapcsán felvetődő kérdéseket. A befejező rész az anyáról, a sikeres fővárosi színésznőről, Lilláról szól, aki megpróbálva – ahogyan fia is – lazítani a szokásokon, a rutinon, drámapedagógusnak áll egy faluban, hogy kitörjön a megfoghatatlan körköröségből. Az eredményt tudjuk: kudarcot vall, és bukása végül egészen hazáig kergeti. Az emberek lennének ennyire beszűkültek, hogy nem nyílnak meg semmilyen próbálkozásra, vagy Lilla módszerei rosszak, esetleg az elköltözés nem megoldás az évek alatt felgyülemlt problémákra?

Dráma és pedagógia - *A papnő*

Úgy tűnik, az elvárt válaszok nem adják magukat könnyen. Ráadásul *A papnő* nyilvánvalóvá teszi: Gát Lilla menekülése önzés. Látja és érti is a problémákat,



A Krétakör trilógiájának helyspecifikussága egyébként nemcsak a *jp.co.de*-t, de a *Hálátlan dögök*et is jellemzi. A Bayerische Staatsoper 2011 nyarán üzemelő ideiglenes játszóhelyén, a Pavillon 21 MINI Opera Space-ben bemutatott előadás a különleges müncheni helyszínhez készült. Minden színpadi gesztus és ötlet annak méreteire lett kalibrálva, olyannyira, hogy bár Gulyás Márton rendező az előadás összes elemét adaptálta a mind széltében, mind hosszában tágabb Trafóba, egy-egy momentum így is veszített az erejéből. (Például az az ötlet, hogy Lilla a nézőtér alól éneklje a szövegét, vagy hogy a gyerekszereplők köztünk, a mi szemünkbe nézve jelennek meg egy ponton, és Ádám is köztünk jár – ez a müncheni változatnak egészen katartikus pillanata volt.) Persze az előadásnak ugyanúgy helye és aktualitása van Budapesten, mint Münchenben – és a világ bármely pontján.

A trilógia természetesen nem áll meg a közönytől és a gyermekek ki-



de elhivatottsága a gyerekek személyiségének kibontására nemcsak a gyerekek, illetve egy koherens művészi-emberi értékrend iránti kérlelhetetlen elkötelezettségéből, hanem jórészt félelemből is fakad. Ebben az isten háta mögötti faluban mindazonáltal ő az első ember, akit valóban érdekelnek a gyerekek, aki nem nevelni, hanem tanítani szeretné az osztályt. Ehhez egyetlen út lehet csupán: ha saját magukhoz kerülnek közelebb a gyerekek, nem pedig egy elvárt értékrendhez alakítják személyiségüket. Lilla ehhez drámapedagógiai eszközöket használ, az előadás pedig a színházat.

Olyan színházat, amelyben a valóság és játék leginkább párhuzamosan, olykor egymástól teljesen elválaszthatatlanul folyik. Mi is bezállhatunk: a történetben olykor elhangzik egy STOP, ezzel jelezve, hogy eddig volt a játék, most jöhet a látottak értelmezése – ezt

miféle igazság demonstrációja kerekedne ki ebből. Sőt.

Schilling Árpádot egyáltalán nem érdekli, hogy kinek van igaza, csak az, hogy miért passzív és mozdulatlan a rendszer. Éppen ezért nem tehet pontot a *Krízis-trilógia* végén sem, sőt, csak kérdőjelek követhetnek kérdőjeleket – hiszen az állapot adott. Lilla ugyanis első olvasatra felszabadító ellenpontja Terhes Sándor testneveléstánárjának, akit nem érdekel sem a diák, sem a munka, csak a rutin és a rá ruházott kicsiny hatalom gyakorlása, miközben elhiszi, hogy minden pillanatában hasznos, amit tesz. Tulajdonképpen semmire sem használja hatalmát, pusztán alkalmazza. Lillának is van azonban egy nagy – és megbocsáthatatlan – hibája: nem viszi végig, amit elkezdett. A gyerekekkel – akik nyilvánvalóan nem pusztán gyerekek, hanem az egyetlen kítőrési lehetőségét képviselik annak a közegnek, amelyben nincs helye



a játékszabályt a nem Gát, hanem Sárosdi Lillaként bemutatkozó Sárosdi Lilla kedélyesen elmagyarázza a közönségnek még az előadás elején. Aztán kiderül, hogy ez a STOP nem is csak nekünk szól, hanem ez Lilla módszere drámapedagógusként is; a gyerekekkel ilyenkor körbeülnek, és az imént látott jelenetet elkezdik boncolgatni. Bent is vagyunk, kint is vagyunk. A labda nálunk van, és igazából nem is tudjuk visszadobni. Egy komplett előadáson keresztül szorongathatjuk, ami épp kellő katalizátor ahhoz, hogy egy pillanatra se gondoljuk azt, hogy ami ott előtünk történik, ahhoz nekünk nincs közünk. Ha valamihez van közünk, akkor az ez, a színpadon ugyanis a pap konzervatív-technokrata és cseppet sem igaztalan érvei ütköznek Lilla liberális, szabadságkereső nézeteivel, de szó nincs arról, hogy bár-

a szabadságnak – csak felelősséggel lehet bánni, ez a felelősség pedig annál nagyobb, minél jobban kinyílik a személyisége valakinek a másik keze alatt. Lilla pedig egy komplett osztály személyiségéért felel, folyamatosan katalizálja és felügyeli az önmegismerő folyamatot. Vitája a pappal azért válik parttalaná, mert mindketten a saját igazukat szajkózzák, a drámatanár pedig végül feladja, s ezzel a lehető legrosszabbat követi el: félig nyitott embereket szabadít rá a világra, akik felismerik, hogy amiben élnek, szegényes és szürke, de nem tudják megérteni sem magukat, sem a körülöttük lévő világot. Lilla bele is bolondul mindebbe, ő sem tudja megérteni sem magát, sem a világot, így pedig a pap egyszerű, de koherens világképe szükségszerűen dominánsabb lesz.



Schiller Kata felvételei

A trilógia harmadik része: A papnő

A képzeletbeli labdát szorongatva átéljük, hogy milyen olyan kérdéseket feltenni és egy pillanatra elidőzni rajtuk, amelyeket egyébként nem tennénk fel, és közben látjuk azon diákok útkeresését, akiknek megadatik ez a lehetőség; továbbá végigjátszhatjuk a pap és a papnő vitáját is, ami persze csak a felszínen szól a gyerekekről, igazából két világ intellektuális harca: egók nagystílűnek látszó, de pitiáner, az önismeret hiányosságából, az elhivatottság felszínességéből fakadó acsarkodása.

A dimenziók több fronton is egymásba folynak. A szereplők a sepsiszentgyörgyi Osonó Színházműhely tagjai és erdélyi, családjukkal, nevelőotthonban vagy roma telepen élő gyerekek, amatőrök és civilek. Nem játszanak, hanem *ők azok*, de közben mégis instruálva vannak, ami így meglehetősen paradox, de jó feszültségű állapotot eredményez. Emellett az előadás három elkülöníthető téren játszódik. Az egyikben minden olyan, mintha itt és most történe, és nem lenne határ nézőtér és színpad között. A másik a színészek színpadi, drámai jelenetei – klasszikus színház, klasszikus eszközökkel, drámai fordulatokkal. A harmadik a film – rendre videobejátszásokat látunk ugyanis a faluból, amelyben Lilla és a szereplők élnek, illetve magáról Lilláról. Ez a három tér azonban nem jelent három síkot, lévén a cselekmény szintjén is kommunikálnak egymással, de az értelmezés szintjén is kiegészítik, árnyalják egymást, tehát a legszélősegesebb stilizációs formák a lehető legtermészetesebb módon kerülnek interakcióba egymással, véglegesen elmosva a határt fikció és valóság között.

Az epizód első és utolsó jelenete majdnem megegyezik. Testnevelésóra a tornateremben. Az elején még

Sándor instruál, hogyan fusson az osztály, a végén pedig az már magától, egy szabályos karikában körbe-körbe fut, nincs megállás, nincs kivétel. A labda ott van nálunk, a képet kénytelenek vagyunk értelmezni, és világos, hogy ki húzza a legrövidebbet.

A történet ezzel leginkább abból a szempontból válik kerek egészzé, hogy immár minden eleme tiszta és így vitaképes. A *papnő* már aktuálpolitikai – nem pártpolitikai! –, pedagógiai és nevelési állításokat is megfogalmaz, a pap és Lilla konfliktusa egy ország konfliktusa, a fiatal Gát Balázsra az anyja ugyanúgy nem figyel, ahogyan az apja sem a *Hálátlan dögök*ben, mert Lilla sincs tisztában a saját motivációival, s így a gyerek sem tudja értelmezni sem őt, sem magát. Ezzel a trilógia összetett körképet ad arról, hogyan válhatnak a legjobb szándékok is a passzivitás, az egy helyben toporgás és a kétségbeesés melegágyává; miért nem tud szintézisre lépni régi és új; s hogyan lehetséges az, hogy egy fiúnak még a legjobb körülmények között is úgy kell felnőnie, hogy nem kap semmiféle fogódzót az élethez.

HATÁRTALANUL - ÖSSZEGEZVE

A színháznak az egyetlen feladata, hogy ezeknek a kérdéseknek fórumot teremtsen, és ha ez klasszikus eszközökkel nem működik – ahogyan ezt az elmúlt húsz év tökéletesen megmutatta –, akkor olyan formát kell keresnie, amivel megfogalmazhatóvá, sőt megkerülhetetlenné válnak. A fikció és valóság játéka, éles határai ilyen fokú elmosása egy lehetséges módszer erre. Persze ahány krízis, annyi *Krízis*-értelmezés lehet, hiszen ez nem egy történet, hanem lenyomat egy társadalomról, egy közegről, egy mentális és morális környezetről. De minden eleme remek sorvezető a jövőhöz.

Jászay Tamás

Férfiak a teljes idegösszeomlás szélén

MINIÉVAD KOLOZSVÁRON

Kolozsváron december első felében miniévadot tartottak. A műfaj valahol félúton van a fesztivál és a megszokott műsorrend között: a nem először megtartott rendezvény bevallott célja, hogy a meghívott külföldi színházi szakemberek rövid idő alatt képet kapjanak a szervező színház arculatáról azoknak a válogatott produkcióknak a segítségével, melyek a színház menedzsmentje szerint méltó módon képviselhetik társulatukat akár a határokon túl is. S hogy az immár több mint két évtizede Tompa Gábor vezette színház nem táplál hiú reményeket e téren, azt egyfelől a színház honlapján különböző szempontok szerint csoportosított, imponáns vendégjátéklista, másrészt a négynapos kolozsvári tartózkodásom alatt, illetve korábban már látott előadások is ékesen bizonyították. A miniévad programjában hét előadás szerepelt, melyek közül a legrégebbit 2010 januárjában mutatták be (*Suttogások és sikolyok*), a legújabbat pedig alig egy héttel a meghívottak érkezése előtt (*Übű király*).

Mivel ez utóbbi kivételével mindegyik előadást láttam már korábban, vagy tavaly decemberben a miniévad keretében, s a 2011. évi POSZT-on megnézett *Leonce és Lénától* eltekintve mindegyik bemutatóval az eredeti helyszínén találkoztam, talán nem elhamarkodott néhány általános megállapítást tenni a Kolozsvári Állami Magyar Színház jelenlegi művészeti karakteréről. Annyi bizonyos, hogy nem beszélhetünk a szó mai, széles értelmében vett közönségbarát színházról, aminek a magunk részéről csak örvendezhetünk, hiszen a jó színház nem pacsizni akar a publikummal, hanem gondolkodtatni és szembesíteni. A kolozsvári nem a nagyüzemi szórakoztatásra felesküdt színház, hanem határozott értékválasztással rendelkező, bizonyos tekintetben konzervatív, hagyományaira és elődeire büszke műhely. Egy olyan találkozási pont, ami ugyan számon tartja tradícióit, de nem ragad meg a múltban. Ezt mi sem bizonyítja jobban annál, hogy bár a miniévad előadásainak rendezői között ott találjuk a nagy nevek közül Andrei Șerbant, Mihai Măniuciu-t vagy éppen Tompa Gábort, a rendező-színigazgató lehetőséget ad a legifjabb generációnak is: az *Egy ügynök halála* című előadást például San Diego-i tanítványa, a tavaly végzett Tom Dugdale rendezte.

Feltűnő, hogy a miniévad keretében műsorra tűzött előadások javarészt klasszikus (illetve mára klasszicizá-

lódott) külföldi szerzők művei (Büchner, Jarry, Camus, Miller), de az is, hogy két bemutató egyenesen a filmvászonról került a színpadra (*Születésnap*, *Suttogások és sikolyok*). A *showcase* hetedik előadása az *Alkoholisták* című darabból készült: Visky András művészeti igazgatóként, dramaturgként és a színháznak az utóbbi években leggyakrabban műsorra tűzött kortárs magyar szerzőjeként egyaránt meghatározó szereplője a Kolozsvár-jelenségnek. A sokféle darabban találni azért közös vonást: legtöbbjük egy részben bemutatott stúdió-előadás (és java részüket a színházhoz épített új stúdióteremben is játsszák), időtartamuk pedig általában és legfeljebb két óra. Ami pedig ennél lényegesebb, s a markáns színházi világú rendezők mellett a kolozsvári színház valódi erősségét jelenti, az a rugalmas, mozgékony, a változatos feladatokhoz szemmel láthatóan könnyedén alkalmazkodni képes színészgárda, amely egyrészt jó kondícióban van, másrészt a meghatározó színészek mellett már ott van a deszkákon az utánpótlás is.

A továbbiakban a négy, a miniévad keretében általam látott előadás közül háromról lesz szó részletesebben (a *Suttogások és sikolyok* címűről a SZÍNHÁZ 2010. márciusi számában olvasható írás). Alighanem a véletlen hozta úgy, hogy az *Egy ügynök halála*, a *Caligula* és a híres dán Dogma-film nyomán készült *Születésnap* középpontjában egyaránt olyan férfiak állnak, akik lassacskán vagy éppen egyik pillanatról a másikra valamilyen mindent felülíró nagy változás küszöbére kerültek. Az életét egyre kilátástalanabbnak érző, elmagányosodott utazó ügynök panaszait talán még meg is értené az „egzisztencialista” római zsarnok, Caligula, aki amúgy nyilván sokkal egyszerűbb módszerekkel oldaná meg a családi ünnepélyen kirobbant botrányt, mint ahogy a *Születésnap* férfitestjei teszik.

EGY ÜGYNÖK HALÁLA

Nem állítanám, hogy hanyatt-homlok rohanok a színházba, ha Arthur Miller megkopott szavatosságú drámáit, különösen ha *Az ügynök halálát* játsszák: a több mint hat évtizede írott darabon az elviselhetőnél jobban meglátszik a kor, ettől aztán porosnak, túlbeszéltnak és érzélgősnek hat. A tavaly májusi kolozsvári bemutató elé több okból is bizakodva tekintettem. Egyrészt tetszik

a bevett magyar címen végzett apró módosítás, ami valójában csupán visszatérés az eredetihez (*Death of a Salesman*, vagyis *Egy ügynök halála*), másrészt kíváncsivá tett, hogy Tom Dugdale rendező személyében egy fiatal ember mit vesz észre a megöregedett szövegen.

Mintha az egész darab szerkezete lenne most szellősebb és frissebb, köszönhetően az ökonomikus szöveg-változatnak (dramaturg: Bíró Eszter) meg persze a belső hangsúlyok áthelyezésének: Dugdale-t elsősorban a (viccestől bizarrig terjedő videovetítésekkel is kommentált) álomjelenetek izgatják. Az előadás attól válik figyelemre méltóvá, ahogyan a realizmus darabossága, szögletessége, lassúsága átúszik valamiféle féktelen szürrealizmusba, ami idővel egy jóval intenzívebb, koncentráltabb, veszélyesebb világba kalauzolja a nézőt. Ian Wallace díszlettervező a stúdióterem hátsó fala elé óriási, hatalmas rózsákkal díszített tapétával kibélelt

coljon, ahogy ő füttyül. Ha nem kapja meg, amit akar, azonnal robban – hogy nem egyszeri vagy kétszeri, hanem napi rendszerességgel megismétlődő detonációról van szó, ahhoz elég feleségét, Lindát (Kató Emőke) szemügyre venni, aki fáradt aggódással próbál vigyázni férjére. Sinkó Ferenc Biffje értetlenül és dühösen szemléli apja önfejlését, Bodolai Balázs Happyje ügyesen lavíroz kisszerű élete zátonyai között. A valaha Alaszkába kivándorolt és ott hirtelen meggazdagodott Ben (Váta Loránd) revüsztráként, napszemüvegben és mikrofonnal a kezében tér vissza – a barna minden árnyalatát magán hordozó Willy (jelmez: György Eszter) és Ben áhított-elképzelt világa között nagyobb ellentét aligha feszülhetne.

Meglepő, mert mintha hiányozna a lezárás: az (illetve: egy) ügynök halála annyira súlytalanná és jelentéktelenné válik, hogy nem is mutatják meg. Willy záró,



Bodolai Balázs (Happy), Sinkó Ferenc (Biff), Hatházi András (Willy) és Kató Emőke (Linda) az *Egy ügynök halálában*

„dobozt” helyez, amelynek egységét csak egy beleépített emelvény töri meg, egyik végében egy jókora, szinte végig szereplő hűtőszekrényel: a frizsiderből sétál ki például a mitikus figurává növelt Ben bácsi. A konok és értelmetlen küzdelem, amivel Willy Loman újra és újra teljes erővel bevágja a tehetetlen gép becsukódni nem akaró ajtaját, szintén emlékezetes lesz.

Ahogy az utazó ügynököt játszó Hatházi András egész színpadi lényé is. Kezében szorongatja ugyan az obligát kopott bőrdöngöket, de alakítása messzire rugaszkodik a szerep közhelyeitől: ez a Willy durcás és nyavalygós, elviselhetetlen kamasz, aki azért lesz igazán idegesítő, mert lomha, lassú teste megtéveszti a külvilágot. Alkatából következően ugyanis megfontolt férfinak gondolhatnánk, de Loman itt és most csak egy rosszcsont kölyök, akinek már ugyan felnőtt gyerekei vannak, mégis megragadt valahol a dackorszak kellős közepén, ezért aztán elvárja, hogy mindenki úgy tán-

az imádott-gyűlölt Biffre vonatkozó szavai kissé tanácsalannul hagynak minket magunkra a sötétben.

CALIGULA

A tisztességesen lebonyolított Miller-dráma után csalódást okoz viszont a tavaly tavasszal bemutatott, Mihai Măniutiu rendezte Camus-darab, a *Caligula* nagyszínpadi előadása. Az összetéveszthetetlen színházi világú rendezőt nem kell bemutatni a hazai közönségnek sem, hiszen a szintén Kolozsváron készült, jelentékeny *Woyzeckje* és *Doktor Faustusa* több ízben is vendégeskedett Magyarországon.

A látszat ellenére – a minievad többi produkciójához hasonlóan – valójában a *Caligula* is stúdió-előadás, s minél tovább nézem, annál inkább meg vagyok győződve róla, hogy csupán Adrian Damian gigantomán díszlete miatt szomorkodunk néhány tucatnyian a kolozs-



vári színház nagytermében. A tér posztapokaliptikus Disneylandet mutat: nyilván az őrült császár celebrálta pusztító háború feketítette be az óriáscsúszdát, a libikókát és a többi rozsdás-mocskos játszótéri instrumentumot. Első ránézésre valóban látványos a tér, de mivel két órán át változatlan marad, csodálkozásunk nem tart örökké. Annál is kevésbé, mert a túlszűfolt díszletből következően szájbarágósan egyértelműek lesznek a viszonyok: a kihalt játszótér fura ura a nyitó képben sokáig a csúszda végén mozdulatlanul feszítő Caligula, s a kinzóeszközökké alakuló játékokon csúszkáló, pörgő, futkosó, menetelő szerencsétlen alakok meg természetesen az ő játék katonái lesznek.

Meglepetést okoz viszont a szereposztás: Caligulát Dimény Áron játssza, aki éppenséggel nem kelti a nézőben a vérengző diktátor képzetét. Innen tehát lehetne, lehetett volna építkezni, hiszen a mindenben és mindenkin átgázoló őrületet első és legfőbb értelemmé avató, a környezetében élő és elhulló embereket pusztán véres kísérletei tárgyának tekintő, mégis merőben intellektuális uralkodó kétségkívül felkavaró és provokatív figura lehetne. Diményből azonban csupán enerváltság és közöny árad, ám ez nem a nagyvonalú lunátikusoknak az emberiségen átlépő idegensége, inkább magyarázatra szoruló passzivitás. Persze, tudjuk: a csendben meglapuló őrültek veszedelmesebbek a nagy hangon üvöltőknél, de mindez nemigen van eljátszva, legfeljebb mi játszodozhatunk el a gondolatlaltal a monotonitásig unalmas előadást nézve.

Caligula tétlenségét (tehetetlenségét?) csak tovább hangsúlyozza két, ámokfutásában a végsőkig kitartó se-

gítője: Caesonia (Kézdi Imola) egyszer megízleli a féktelen hatalom ízét, aztán már nem tud szabadulni tőle; Helicon (Molnár Levente) pedig az egyik pillanatban mintha maga próbálná dróton rángatni a császárt, a következőben viszont alázas bábja lesz. (Hogy az előadásnak van saját világa, bizonyítja az akrobatikus mozgássorokkal megkínált Helicon [koreográfus: Sinkó Ferenc] folytonos, futásból indított antréja, ami a harmadik alkalomtól kezdve zavaró modorosság csupán.) Az örök ellenzéki Chaerea (Váta Loránd) a távirányítású ólomkatonák magányos vezetője lesz: a szándékosan osztatlannak ábrázolt tömegből azért emelkedik ki, mert egyedül ő veszi magának a bátorságot, hogy vitakozzon Caligulával.

SZÜLETÉSNAPO

A három tárgyalt előadás közül vitán felül a legbátrabb vállalkozás a tavaly októberben bemutatott *Születésnap* című, 1998-as premierje után azonnal és joggal kultfilmmé vált Thomas Vinterberg-mozi színpadi adaptációja (amit a színlap a dramaturg Visky András és a rendező Robert Woodruff közös munkájaként tüntet fel). Bátor, hiszen az első (és talán egyetlen valódi) dán Dogma-film annak idején szándékosan fosztotta meg magát a legtöbb konvencionális filmes eszköztől, azért, hogy, úgymond, a leplezetlen valóságot mutathassa meg. A mozgalom közelében született híres filmek nyomán készült, az utóbbi években nálunk is megsűrűsödő színházi verziók (*Hullámtörés*, *Dogville*, illetve *Az ünnep* címen több helyen is játszott *Születésnap*)



Bíró István felvételei

FENT: Bogdán Zsolt és Kató Emőke a Születésnapban

BALRA: Kézdi Imola, Dimény Áron és Molnár Levente a Caligulában

hiányérzetet hagytak maguk után: mintha a „mit” kérdése fontosabb lett volna a „hogyan”-nál. A kolozsvári produkció azonban szerencsés csillagzat alatt született, mert benne a felkavaró történet elmesélése és az elmondás sokrétű, változatos, egyben az eredeti mű felé kacsintó, de azt sosem szolgáiban másoló metódusai egységben jelennek meg.

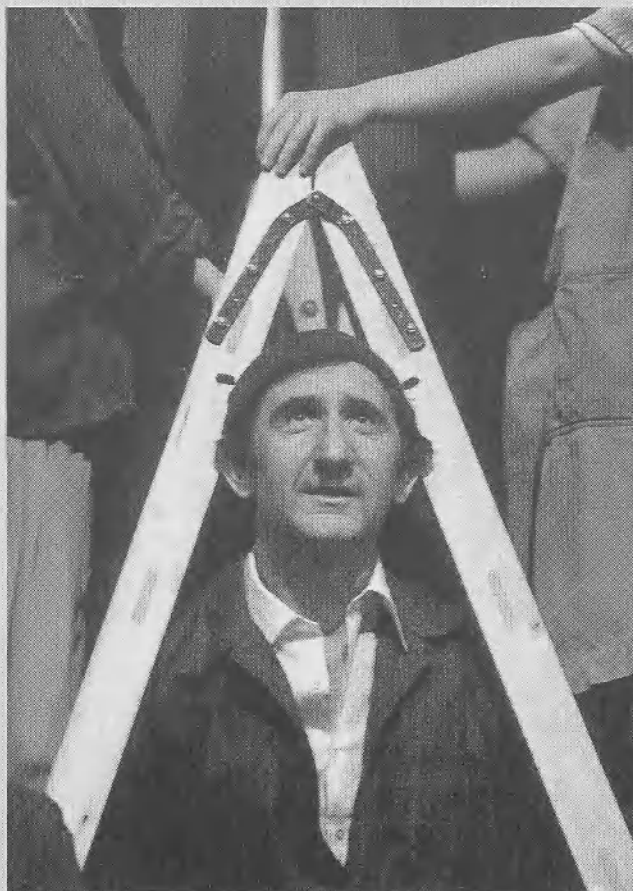
Ha egyetlen jelzővel kellene leírnom az előadást, alighanem a „kellemetlen” lenne a választott szó: a nagyszámú közreműködő mindent megtesz azért, hogy a néző ne érezze magát túl jól. És bár erős fenntartásaim vannak a hasonló, a nézőt valamilyen szinten szereplővé változtató előadásokkal szemben, itt a jól átgondolt koncepció és a színészek könnyed profizmus feledteti kételyeimet. A színházi helyzet imitálja a történet helyét és idejét: a családfő, Helge ötvenedik születésnapjára gyűltünk össze mi, nézők is, hogy a hosszú vacsoraasztalok mellett elfoglaljuk helyünket, s az ünnepi menü elfogyasztása közben és után szembesülünk az eltört múlttal, még hozzá úgy, hogy közöttünk és mellettünk színészek, azaz családtagok ülnek, fogyasztanak és gyilkolják egymást.

A nagycsaládon belüli hatalmi viszonyokat a stúdióterem előterében bemutatott, elhúzódó előjáték kristálytisztán és könnyedén felskicceli: a zegzugos foyér egész területét bejártsszák a szereplők, akiket elnézve már itt világos lesz, hogy egy korántsem felhőtlen este tanúi (és résztvevői) leszünk. Minden lépésü(n)ket két kameraman veszi, így a fejünk fölött lévő monitorokon követhetjük azt is, amit épp nem látunk. A szimultán pergő jelenetek közül az, amelyik karnyújtásnyira tőlünk zajlik, olykor kommentálja, kiegészíti vagy felülírja azt, ami közben a terem másik sarkában (nézők egy más csoportjától karnyújtásnyira) történik, de a közvetítés révén persze azt is élő egyenesben látjuk.

A profi videotechnika fontos dramaturgiai eszközzé lesz bent a stúdióteremben is. Carmencita Brojboiu hosszúkás, asztalokra komponált elegáns enteriőrjében ülünk, s miközben a tőlem néhány terítéknyi távolságra lévő Christian (Szűcs Ervin) épp szentvtelen hangon részletezi, hogy köztiszteletben álló apja gyerekkorában hogyan erőszakolta meg rendszeresen őt és testvérét, nem kell a terem és az asztal másik végében lévő Helge (Bogdán Zsolt) felé fordulnom, hiszen a fiú feje fölött lévő hatalmas vásznon éppen az apa hitetlenkedő arcát látom. Közelség és távolság különös játéka kezd működni, ami mindvégig fenntartja a nézői figyelmet. A történésektől elidegenítő effektek (mikroportok, kézikamerák, képernyők, vetítívásznak stb.) mintegy garantálják, hogy jótékony távolságba kerülünk az eseményektől, miközben éppen a látszólag mindent megoldó távolságot egyszerűen képtelenség létrehozni, hiszen önkéntelenül is a családi és társadalmi dráma részesei leszünk.

A *Születésnap* kiváló formában mutatja a kolozsvári társulatot: a huszonnégy szereplőnek ezúttal nemcsak egymásra, de a velük együtt játszó nézőkre is nagyon oda kell figyelnie. A dermesztő igazságra lassan rádöbbenő húgnak (Kézdi Imola), a kis társaság büszkén vállalt antiszemitizmusára magasról tevő zsidó barátjának (Buzási András), a nagyhangú, elviselhetetlen öcsnek (Viola Gábor) és az őt kiszolgáló, neki kiszolgáltatott feleségének (Csutak Réka), a leleplezés után szorokeménységgel a gyerekeire néző anyának (Kató Emőke) egyaránt jutnak emlékezetes epizódok. Az „itt mindenki aberrált” önkéntelenül megformálódó ítélete felől a népes felszolgálószemélyzet szerencsésen bizonytalant el: a Christian cinkosává váló séf (Sinkó Ferenc) és a traumatikus események után a fiú oldalán új életet kezdő Pia (Györgyjakab Enikő) megnyugtatóan normálisak – ösztönös emberségük és tisztelettudó jóindulatuk reményt ad.

És erre szükségünk is van a két főszereplő nagy meccsét nézve. Szűcs Ervin Christianja először csupán magára erőlteteti a nyugalmat és a józanságot (közelről látni ideges összerendezéseit), majd amikor az apja ellen indított totális háborúban sorra veszíti el a csatákat, elkezd összeszedni magát. Nem csupán feltápászkozik minden vereség után, hanem egyre magabiztosabb lesz: szinte érthetetlen, honnan merít erőt a magányos, keserű küzdelemhez. Mert Bogdán Zsolt Helgében méltó partnerre, igazi nagyvadra talált. A férfit védi és élteti a saját közege (aminek, ne feledjük, mi is alkotóelemei lettünk!): a társaság kedvencével lehetetlenség szembeszegülni, nemhogy az életére törni. Bogdán rezzenéstelen arccal hallgatja a képtelen vádakot, s csak a sokadik menetben lehet kihozni a békétűrésből: áthatolhatatlannak tetsző páncélján finom hajszálrepedések keletkeznek, s innentől már nincs visszaút. A végig büszkén viselt díszes maszk lehull és darabokra törlik: a magabiztos mosoly végül beteg vicsorgássá torzul. A szörnyetegnek már nem jut hely az asztalunknál.



Koltai Tamás

A groteszk nagymestere

GARAS DEZSŐ (1934–2011)

A mikor a Székely–Zsámbéki Nemzeti Színházban Garas Dezső betegsége miatt elmaradt az 1981-ben bemutatott *Háromgarasos opera* egyik előadása, valaki tréfásan megjegyezte: most csak a „Kétgarasos operát” tudnánk eljátszani. Ez a szellemes szóvicc – mint általában egy-egy sikerült *bon mot* – sokkal találóbb volt, mint első hallásra hinnénk. Garas nélkül, illetve Garas helyett valaki mással a *Háromgarasos opera* nem lett volna ugyanaz.

Ljubimov rendezése Garasra épített. Egy Garas-típusú Peachumre. Valakire, aki odamondogat a közönségnek. Nem úgy, hogy sértegeti, hanem úgy, hogy megszólítja, kérdőre vonja, partnernek tekinti. A színész ebben az esetben a rendező meghosszabbítása, és Ljubimov nem találhatott volna jobb protézist Garasnál. A feladatra kirívó egyéniség kellett, olyan színész, akiről elhiszem,

hogy nem a szerepét mondja, hanem „a saját szövegét”. A beérett Garas beleöltte magát színpadi alakjaiba. Itt aligha arról a közhelyről van szó, hogy nem tudni, hol végződik a színész, és hol kezdődik a szerep, hanem arról, hogy Garas ellenállhatatlan vehemenciával közölt valamit a színpadról. Mint gondolkodó, véleményalkotó intellektus, orátor és propagandista.

Sorolhatjuk korai éveitől. A maga teremtette figurákkal viaskodó Író Fejes Endre pseudo-pirandellói színművében, a *Cserepes Margit házasságában*. Örkény Fél-szeg Pistije, aki úgy gombolyítja elő a történelmi zivatartban a kisember életfonalát, mint zsebéből a végtelen madzagot. A közép-európai értelmiségi kelepcebén ágáló AA, Mrožek *Emigránsokjának* intellektuelje. A hatalom csapdájában császárságát keserűen kommentáló Claudius Robert Graves regényadaptációjában. S az említett Peachum, a kolduskirály, aki halványan fölsminkelt bohócmaszokban beáll vásári történelemfilozófusnak.

Az 1981-ben megjelent portré kibővített változata.



1. Félsg Pistiként
2. Peachum a Háromgarasos operában (Gelley Kornélla)
3. A Száz év magányban (Töröcsik Marival)

Ha leásunk e szerepek mélyére, törvényszerűen eljutunk a groteszkhez. A groteszk Garas színészetének lényegéhez tartozott, meghatározta színpadi figurának természetrajzát. Hivatkozni lehet itt az alkatra. Arcának szerencsés berendezésére, amely Buster Keaton-i szenttelen hűvösséggel számtalan árnyalatra volt képes a szomorú clowntól a modern értelmiségi habitusig, de rávarrható a legszélsőségesebb burleszkmimika is, mint a *Léni néni* grimaszos némafilm-paródiájában. (A későbbi emblemikus *Ripacsok*-film előhírnöke.) Garas esetében a groteszket mégsem hoznám kizárólagos összefüggésbe az alkattal. A nevetetésre berendezkedett színészi alkat számos színésztragédiát okozott. Az egyszeri alkalomra fölvetett modor idővel kényelmes ismételtetésre csábít, és lefeszíthetetlen maszkká merevedik. Az eltorzított vonásokat nehéz újrendezni, a bárgyú szófacsarás sikere állandósítja a nyelvi szörny-szüllötteket, a szándékos pöszeség rettentő kényszerré válhat, ha a színész képtelen ellenállni az olcsó hatás-keltés vonzásának.

Garast meg sem kísértette az efféle színészetsúfoló gyakorlat. Kezdetől fogva tisztában volt azzal, hogy a groteszk nem az alkat, hanem a valósághoz való viszony kérdése. Főiskolás éveinek néma szerepeiben tanulta meg, mit jelent sorsot, jellemet sűríteni egy inas rajongó pillantásába, amellyel gazdasszonyát, Mirandolinát kíséri; hogyan lehet ékesszólóvá tenni egy rózsát átadását; mi a módja annak, hogy belső cselekményt rejtessen tétlennek látszó színpadi üldögélésébe. Ezek a pillanatok a ki nem mondott szavaktól kapták feszültségüket. Nem a figura volt groteszk, hanem a helyzet. Az észrevétlen mellékszereplő magában hurcolt szerelmes lángolása. Az érzelmek kitörését visszafogó félsg moz-

dulat. A világszemléletté fajuló henye semmittevés, amely egy hordó színpadi átgurítását követte. Megannyi beckett „acte sans paroles”, a túlzajgó események közepette is magára maradt ember „szituációjáról”. Csupa jelzés lélektan helyett. Szemléletes illusztrációja a groteszk meghatározásának, amely Ernst von Wolzogen-tól, a múlt századelő irodalmi varietéjének megalapítójától származik: „mellőzvéen a részleteket, csak a legfontosabb belső összefüggésekhez hű, csak azt veszi tudomásul a világból, ami az életöröm és a szeszélyes ironia által átított élet-szemléletnek felel meg.”

A groteszknak ez az alapmechanikája jelent meg Garas korai alakításai közül a *Liliomfi* ifjú Schwarz-szerepében, Karinthy Ferenc *Szellemidézésének* sérült idegzetű Dezsőjében, akinek „ördögörcse” van – a korlátlan ülő könyvtáros-kakasok harsány „ki kéri ki? ki kéri ki?”-kukorékolásával –, és később

alakításainak egész sorában, mondjuk, a *Vőlegény* papafigurájaként.

Van azonban a Garas-groteszknak egy másik vonulata is, amely a szerepazonosság és szerepjátszás dialektikájával jellemezhető. A híres öltöztetési jelenet Brecht *Galilei élete* című drámájában – a brechti színház egyik tanügyi példája – arról szól, hogyan veszti el a pápai ruhadarabok fokozatos felöltésével magánemberi személyiségét az egyházfő, hogyan válik a ceremónia végére személytelen hatalmi jelképpé. Garas bámulatos eredetiséggel tudott elszemélytelenedni, valósággal eltűnni, rideg szimbólummá tárgyiasulni a kikeményített papi ornátus alatt. Ettől az alakításától számíthatjuk éna-zonosságát firtató szerepeit. Kleist *Amphitryonjának* saját alteregójával találkozó Sosiasát, aki tudathasadásos rémületében a modern ember személyiségzavarát is eljátszotta. A *Bösendorfer* című Karinthy Ferenc-egyfelvonásos telefonbetyárát, aki magányát, kiüresedését leplezi önmaga képzeletbeli megsokszorozásának durva játékával. Fejes Endre Vonó Ignácát, akire rákövült a rosszul megválasztott szerep.

Így szól Mejerhold fölfogása a groteszkről: „Minde-nekelőtt én vagyok a fontos, az én viszonyom a világhoz. Mindannak, amit a művészetembe beépítek, nem a valóság elemeihez kell hasonlítani, hanem az én belső világomhoz, az én művészi meggyőződésemhez, ha úgy tetszik: a szeszélyemhez.” Itt lelik magyarázatukat Garas sokat emlegetett szeszélyei is. Hűtlensége a színtársulatokhoz. Kényuras válogatása fölkinálkozó együttesek és fölkinált szerepek között. Arisztokratizmusa, amellyel kivonta magát a szakmai belharcokból, a nyilatkozatháborúból, a „szavakkal ölesből”. Szellemi függetlensége, amelynek pajzsa mögött jogot formált személyes mondanivalójának érvényesítésére a szerepben, s ezért igényt tartott a részvételre a drámai anyag alakításában. Kötődése egyes – kivételes – rendezőkhöz, Ljubimovhoz, Székely Gáborhoz, Sándor Pálhoz.

A *Cserepes Margit házassága* című Fejes-dráma központi alakjában a groteszk új dimenzióját tárta föl. Az Író

személyiségét, akinek a kezéből kicsúszik a (részben maga teremtette) valóság, és aki kudarcát látva kétségbeesetten igyekszik megrendszabályozni az engedetlen tényeket, visszagyömöszölni lázadó hőseit az elvont eszmények kötelező viselkedésnormáinak palackjába. Alakításában a mejerholdi én-eszmény a visszajáról mutatkozott meg, amikor saját színészi személyiségének erejét érvényesítette az ábrázolt drámai alakkal – egy nem kevésbé erőteljes művészegéniséggel – szemben. Ezzel a tudathasadásos, hisztérikusan szerepjátszó Színész-Íróval (Író-Színésszel?) ráduplázott Sosias-alakítására, és megelőlegezte AA-t, az *Emigránsok* kelet-európai értelmiségijét, aki a Fejes-féle Íróhoz hasonlóan légüres térben próbálja körömszakadtáig igazolni a maga – valóságos viszonyokhoz kötött – társadalomfilozófiai tételét.

Örkény Félsgesz Pistije és Brecht Peachum kolduskirálya az alulnézetet képviselte Garas társadalmi erkölcsrajz-groteszkjeiben. Az előbbi a történelmen örök balekként, örök elkésőként, örök áldozatként átbukdászoló hőstietlen hőst, az utóbbi a szkeptikus, cinikus, kaján rezonőrt (akit az előadás szellemét tekintve inkább belepofáznak nevezni). Garas itt már percnként megszüntette a szerepet, hogy helyet adjon póre önmagának, majd visszalépett a „figurába”, így járt-kelt ki-be szerep és én között, mintha csak Mejerhold tételét akarná illusztrálni: „A groteszkre az a legjellemzőbb, hogy a művész minden pillanatban új, váratlan helyzet elé akarja állítani a nézőt.” Ez az igaz groteszk: a belső mondanivaló átörökítése a fiktív figurába és egyben kiáltványyszerű megfogalmazása; irónia és öngúny; naivitás és szarkazmus; indulat, kedély, mozgósítóerő összegyúrása egy különös alakká, aki nem szereplő és nem szerep, egyszerre kitalált és valóságos személy, helyetünk és velünk nevető (vagy síró) szószólónk a színpadon.

Ez volt Garas Dezső. És persze ő volt a Bohóc is, az Örök Clown, a triviális és a filozofikus egyesítő Fehér bohóc a *Búcsúelőadásban*, pofozóbábu és világcommentátor mint Füst Milán sanda bohóca, Goldnágel Efraim, a táncos-komikusként piruettező, Minarik-kabátos Estragon-önarckép, a fanyar életbölcselettel és lesújtó pillantással kajánkodó Woland, a bohókás sármtól az elborult elméjű katatóniáig ívet húzó Juan Arcadio Buendía a *Száz év magányban*, a kicsi, mérges öregúr Prospero, aki a világbavettség mivoltán morfondírozott, és az előadás végén ráborította a könyvekre a kórházi ágyát, mint aki tudja, hiába hazudjuk magunkat varázslónak, a bölcsesség birtokosának, a végső kérdésre nincs válasz.

Az utolsó időben lesoványodott, törekeny lett, szinte átszellemülten lebegett, csak a színpadi súlya maradt változatlan. Egy bulvárelőadás epizód szerepében másfél évvel ezelőtt rövid jelenetei voltak, ritkán jött be a



Prospero A viharban (Ónodi Eszterrel)

színpadra, azt írtam akkor, jól nézzük meg, hogy el ne felejtjük, milyen egy karakter, egy személyiség, egy ember önmagában.

1990-ben jelent meg az az interjú, amelyet vele – és Töröcsik Marival – készítettem. Azt mondta, a jövő attól függ, hogy akik a színházról döntenek, „hány könyvet olvastak el, és elismerik-e, hogy a kultúra értéktelítő erő, mi több: kitűnő befektetés”. Hozzátette: „Ha mindezt végiggondolom, van okom a pesszimizmusra.” Körülbelül évente egyszer, egy-egy dohogó cikkem után főlhívott telefonon, és egyetértéséről biztosított. Az egyik ilyen alkalommal emlékeztettem arra a bizonyos interjúra, amelyben azt is mondta, hogy „az egész ország helyzete előbb-utóbb meg fog jelenni a színpadon. Olyan nincs, hogy ne jelenjen meg. Ez a színház törvénye.”

Többé nem mondja, de én nem felejttem el, és várom, hogy a szavai beteljesedjenek.

Kővári Orsolya

A körút Kukorica Jánosa

DERZSI JÁNOSRÓL

Pályája hajnalán szelídhette-
tetlen betyárként vicso-
gott fegyelmezetlenül és
mélyről jövőn a *Rosszemberek*-
ben, ma milliméterre beállított,
halott Krisztust ábrázoló pózban
fekszik végállapotúra gyötörve
A torinói lóban.

Akkor pálinkás kenyéren csepere-
dett, asztalostenyerű, bővérű nyír-
ábrányi parasztfiú, filmezésre kasz-
kadór-castingon kiszúrt őserő, any-
nyi energiával, értetlenséggel és
kétséggel, hogy ha instrukcióba ad-
ják neki, felszántja a Nagykörutat.
Egyszerre meztelen idegvégződés,
és elfuserált népi hős. Major Tamás,
Székely Gábor, Őze Lajos, Latino-
vits Zoltán, tanára, Hegedüs Géza,
és Fehér György, Huszárík Zoltán,
Bódy Gábor vigyázza züllését. Ma
européer fesztiváli zsűritagok által
egyetemességük elismeréseképp dí-
jazott filmek művészi képeinek iko-
nikus arca. Kivételes arc. Nem a
„markáns”, az „erőteljes”, a „karak-
terisztikus” az igazi kifejezések rá.
Privát jelzót érdemlő. Penge metszet-
te. Szoborszerűn határozott. A bel-
ső lágyulás, a zaboláltság hozza ki
igazi élet. Természet alkotta kép-
zőművészet. Derzsi a legendává vá-
lás útján egyik szemét prózai körül-
mények közt autóbalesetben veszti.
Még főiskolás. Üvegből pótolják.
Megtanulja sűríteni a tekintetet.

A színházi rezervátum különne-
mű példánya. Nincs kasztja. Totál
egyedül maradt. Nagy filmeket és



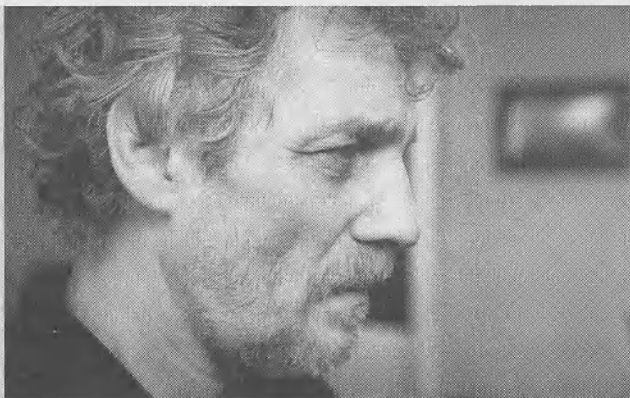
A *Koccanás* című filmben

alakításokat maga mögött tudó, legendás színházi és irodalmi holtak szere-
tetét őrző, szerződéstépegető, az ivást véresen komolyan vevő, tivornyázó,
dulakodó, nőimádó alkat, aki műanyag öngyújtóval is dögösen tud tüzet adni;
bölényeken nevelkedett, de nem bölény típus. Egyrészt nem lusta, nem önt-
elt, nem önző, nem arrogáns, nem felfuvalkodott. Nincs benne gőg és el-
bizakodottság. Alázattal adja magát szárnyukat próbálgató rendezőknek,
miként vele fáradó kortársainak is. Másrészt a Derzsi személyét körülengő
óriási történetek – melyeknek ahány mesélője, annyi verziója – nem csu-
pán jó sztorik, hanem megejtő históriák, többségükben arról árulkodnak,
hogy alanyuk nem igazi dúvad, inkább olyan gyermeklelkületű vadorzó.
Örök árva. Tisztaszívű csirkefogó. Egy Liliom. A purgatórium is hatástalan
marad rá.

Voltaképp e folyton önemésztésben tévelygő, egyensúlyát kereső test és
szőrös marconaábrázat mögötti elesett gyermekségben lakozik az a fajta lel-
ki esszencia, ami megragadta Tarr Bélát. Vagy másképp közelítve: a terri-
tóriumból kitevedt, éjszakai országúton kóborló vad, mely már belenézett
a reflektorba. Tarrt nem pusztán maga a kárhozott állapota érdekli, hanem
idejutásunk oka és okozata is, és kivételes gyengédséggel fordul a mindezt
jelenléttel felölelni képes szereplői felé.

Ezekben a filmekben nem lehet játszani, de úgy csinálni sem, mintha az
illető nem játszana, és ez a jelenlét-dolog sem olyan egyszerű. Tarrnak nem
önpusztítókra vagy alumíniumpultok fölött markánsodott arcokra van
szüksége, hanem olyan emberekre, akik tisztában vannak a maguk kozmi-
kusan egyetemes kiszolgáltatottságával, és igen közel járnak ahhoz a pont-
hoz, melyen már alig mozgatja meg őket önnön életük egy-egy drámai törté-
nése. Az elidegenedettséggel, a vesztes pozícióval és a lassan beteljesedő követ-
kezmény tudomásulvételel közvetítő lelkiállapotot kell felmutatni, igen
súlyos, beletörődött, nehéz pszichét. (Ebből pedig már játszi könnyedén
meg lehet formálni Woyzecket, Büchner testi-lelki nyomor és megaláztatás
szülte, látomások gyötörte szeretőgyilkosát.) Tarr szereplői, noha az at-
moszféra részei, teremtői, nem táj- vagy díszletelemek, ellenkezőleg: film-
jei tüdejét, szívét, máját, idegrendszerét adják, író és rendező világa nem ál-
taluk, hanem bennük szólal meg. Azzal is hatnak a filmre, ami elvész a vá-
góasztalon.

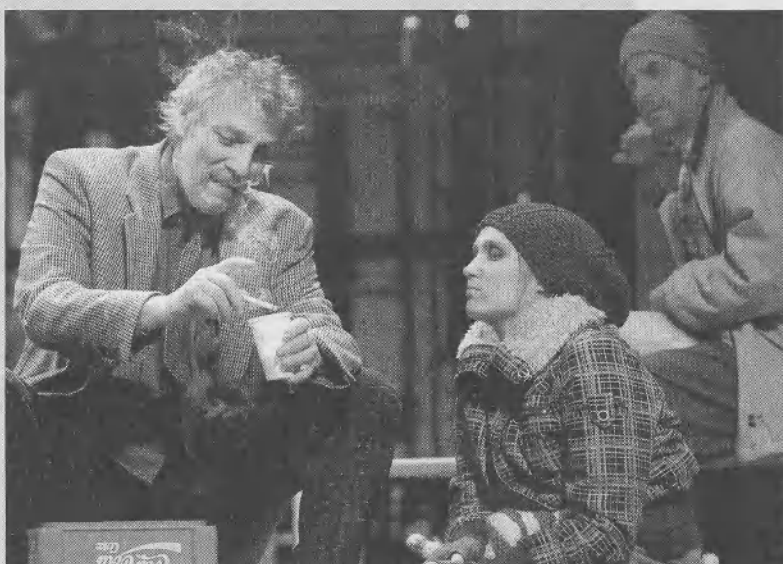
Derzsi komoly filmszínész. Mindenekelőtt azért, mert feltétlenül hisz a
rendezőnek. Kínózható. A színházi szerepeit az előadás koncepcióját szem-
előtt tartva tetőtől talpig maga építő és a próbafolyamat első pillanatától hús-
vér emberként létező, mértekre választ kereső színész a kamera előtt
mindaddig világítási felületté válik, míg a rendező elképzeléseire kompo-
nálja őt, míg kivonja belőle elgondolásait, ám az ettől a ponttól élvezhető



FENT: A londoni férfi című Tarr Béla filmben

KÖZÉPEN: A Keleti pu. című előadásban (Fodor Annamáriával és Hirtling Istvánnal)

LENT: Főinkvizitorként a Don Carlosban (Gáspár Sándorral)



Schiller Kata felvétele

szabadság kihasználásának legnagyobb játékosai közé tartozik. Nem lépi át hatáskörét, nem foglalkoztatja a film egésze, a mondandó, nem szerepet játszik, hanem szerepkoncentrációként működik. Ez az oka, hogy a leggyengébb filmekben is mindig jó, és nem véletlen, hogy annyi nagy moziban forgatott. Szerzői filmek kategóriájában az egyik legegységesebb színészi életmű az övé. A *torinói ló*, *A londoni férfi*, a *Werckmeister harmóniák*, a *Sátántangó*, az *Őszi almanach*, az *Ajándék ez a nap*, a *Szürkület*, a *Szenvedély*, a *Kutya éji dala* (és hogy ifjabb generációk is képviseltesék magukat: a *Koccanás*) olyan alkotások, melyekből már egy-kettő is jelentékkennyé tesz egy filmográfiát.



Koncz Zsuzsa felvétele

Az *Őszi almanach* színházi szempontból is ingyenség. Amolyan színházi elemekkel operáló nem-színház. A zárt tér, a teatrális fényhasználat, Pauer Gyula poros, avított hangulatot keltő selyemtapétája és főlái, a szobáról szobára kígyózó, kamaradrámát idéző jelenségek, a minimális írott anyaggal szituációkra improvizálható színészvezetés amolyan pszeudoszínház. Derzsi a lakástulajdonos idős asszony fia, folyvást pénzt lejmoló, tehetetlenségét agresszióba fojtó otromba. Egyszerűsége végzetként csap le rá. Emlékezetes párost alkottak a marcipánnal bevont méregfogát mindenkiiben megjárató ápolónő alakításáért díjjal jutalmazott Bodnár Erikával.

Derzsi civil duhajkodása és kócos ábrázata piócamód tapadt rá a színészre. Az ösztöneiken, indulataikon uralkodni képtelen hősök megformálója. *Az út végén a folyó* pesti színházi előadásában úgy vágott baltát a síró gyerek ágyába, hogy sokkhullám futott át a nézőtérben. Elhitette a kontroll hiányát. A határok átlépése, elkenése, privát élmények és gesztusok beforgatása egyébként alapvonása. Berántja a nézőt. Zavarba hozza. Megpiszkálja ké-

nyelmes szemlélődő pozícióját. Visszadöbenti. Maradandó szárazsággal érdeklődik elhunyt lánya részére koporsóárak iránt a *Frankenstein-tervben*. Legutóbbi kreációja a *Don Carlos* főinkvizítora, ez az ártatlanul Weöres Sándorba oltott Nádasdy Kálmán, melyben baltára sem volt szüksége a vér meghűtéséhez.

Mondják, hogy a jó színész bármit el tud játszani. Derzsiben az a jó, hogy jelenteni képes szinte bármit. Bomlott elméjű uralkodót, ámokfutó fejedelmet. Hajléktalant, akit mintha tényleg most szedtek volna fel a Keleti pályaudvaron. Gyilkost és nőt féltékenységéből késelőt. Vérfertőző kéjencet, erőszaktevőt, a másik oldalon légynek sem ártó szerencsétlent. Földrajztanárt, aki jó ember.

Valójában mesehős. Tündérországát egész életén át hiába kereső Kukorica János.

Kutszegi Csaba

Új idők új ürügyei

TÁNC, SZÍNHÁZ ÉS KÉPZŐMŰVÉSZET

A kortárs tánc markánsan hozzájárult egy újszerű szemlélet- és alkotómód meghonosodásához. Arra gondolok, amikor a néző Médeiáról információhoz jut úgy, hogy a vele zajlott történések, sőt még azok részletei sincsenek fel- vagy megidézve. Ilyenkor a „médeiaság” általános esszenciája jelenik meg a színpadon, történetmesélés keret nélkül, még a szereplők sem igen beazonosíthatók. Az ilyen koreográfiákban nagy valószínűséggel szerepel nő (vagy szerepelnek nők), de sokszor csak tippelgetni lehet rá, hogy valamilyen Médeia-e vagy sem. Mégis gyakran előfordul, hogy a kortárs táncműből többet lehet megtudni a kolchiszi királynőről, mint egy Euripidész teljes drámaszövegét megszólaltató dramatikusszínházi előadásból.

Ez akkor lehetséges, ha a koreográfus valóban megértette a médeiaság lényegét, van különös, szokatlan mondandója róla, és az ehhez megfelelő eszközöket is megtalálta. Ha azonban e három kritériumból bármelyik is hiányzik, Médeia csak ürügy lesz a táncban. Márpedig művészi, színpadi táncprodukcióról igazából csak akkor beszélhetünk, ha benne a tánc nemcsak affektív, hanem kognitív alappal is bír. Ürügytáncnak gondolom azt is, ha az úgynevezett fizikai színházban a mozdulatnak nincs tartalmas köze a verbális szöveghez. E hiányosságot persze nehéz bizonyítani, mert a mozdulat legtöbbször éppen a szövegtől való elemelkedést (vagy elidegenedést) igyekszik szolgálni, ennek megfelelően látszatra direkte nincs köze a verbálisan közölt tartalmakhoz (értsd: elvont), de ha a mozdulat- absztrakciók valamilyen közvetett módon, hangulati, érzéki, eszmei, elvi, értelmi megfelelés alapján sem társulnak a szöveghez, olyan nagyfokú lesz az elidegenítő hatásuk, hogy az már az előadás értelmezhetlenségét (és ebből fakadó nézhetlenségét) idézheti elő.

A képzőművészeti vagy művészettörténeti inspiráció mindig is markánsan jelen volt a kortárs táncban. Van olyan nézet, amely szerint a kortárs tánc inkább képzőművészeti, mint színházi műfaj, nem is kevés olyan előadás születik, amelyik egyik műfajba se, illetve mindkettőbe besorolható. Ilyenek azok a performanszok, amelyek leginkább élő szereplős képzőművészeti kiállításokként értelmezhetők; ezek természetesen igen gyakran konkrét képzőművészhez (vagy csoporthoz) kapcsolódnak, sőt nemritkán kiállítások verniszázásai, vagy az előadás éppen – ahogy néhány hónapja a Szépművészeti Múzeumban történt – egy időközi kiállítás finiszázása. Témánk szempontjából nem érdemes kitérnünk arra a jelenségre, amikor a kortárs tánc-elő-

adás koreográfusa (és/vagy látványtervezője) képzőművészeti igényességgel kezeli a tánc „ambientéjét” (lásd például az Artus – Goda Gábor Társulata legtöbb munkáját), ugyanis ez a nem ritka és igen dicséretes törekvés a legkritikább esetben válik a tánc ürügyszolgáltatójává. Mint ahogy azok a technikás táncot nem igénylő, illetve azt csak eszközként megtűrő-elfogadó határsértő művészetek sem tartoznak ide, amelyeknek a fő témái, eszközei és szándékai eleve távol állnak a tánc öncélú bemutatásától. Ilyenek az *haute couture* divatbemutató és a színházi előadás köztes terében elhelyezkedő, megkoreografált, táncosok által bemutatott, jelentéscsökkentő-felvonulások vagy a különböző gépi technikák mellett a koordinált emberi mozgásra is építő vizuális színházi produkciók. Könnyen szolgálhat viszont tánc ürügyül egy-egy képzőművész alakja, életútja vagy csak egy-egy korszaka, néhány alkotása.

Ugyan nem maradhat említés nélkül, de nem sport-szerű ebben az összefüggésben a modern és kortárs baletet témába hozni. Bár képzőművészeti inspiráció révén nem egy színvonalas balettkoreográfia készült az elmúlt évtizedekben külföldön és idehaza is, ám a balettre – igen technikás tánc lévén – inkább az jellemző, hogy a műfajban komponáló koreográfusok témaválasztáskor túlnyomórészt csupán táncra megfelelő ürügyet keresnek. Ennek megfelelően a koreográfusok számára az ihlető képi világnál fontosabb a művészettörténeti alak (köz)ismertsége és regényes életútja. E téren viszont igen nagy a konkurencia: a képzőművészeti témákat elnyomják a zeneszerzők, költők, film- és rock-sztárok, slágerszerzők életútját bemutató, műveiket felidéző cselekményes koreográfiák. Az egy-egy jeles személyiség életére és munkásságára reflektáló balettkoreográfiákban nemritkán a személyiséget magát is megjelenítik (hasonló külleműre maszkírozott-öltöztetett táncos által), ezekhez képest Seregi László 1975-ös *A cédrusa* maga a máig tartó korszerűség. Az Operaházban bemutatott balett főszereplője (Csontváry Kosztka Tivadar helyett) a Művész, akit Múzsza, Fekete Asszony és Démonok követnek. Seregi e művében elvonatkoztatott és általánosított, könnyen követhető, szórakoztató, lineárisan szerkesztett cselekmény bemutatása helyett festmények inspirálta képekben hangulatot teremtett, gondolkodásra késztetett, megpróbálta a „csontváryság” lényegét megragadni. Érdekes módon követői nem a balett, hanem a kortárs tánc műfajában jelentkeztek. A képzőművészet ihlette balettkoreográfiák között még feltétlenül említésre méltó a Győri Balett 2008-as *Gaudi-*

előadása, amelynek alkotója, Gustavo Ramirez Sansano az életút-bemutató mellett – engedve magára hatni a katalán építész művészetét – a Gaudí-jelenség lényegét is igyekezett érzékeltetni.

Régóta kísérletezik képzőművészet és színház társításával az Andaxínház. A *Fortepiano* (2007) szereplői (van köztük táncos, zenész, prózát mondó színész) például élő szobrokként állnak kiállítási helyükön, a nézők előttük sétálva szemrevételezik őket, főleg azokat, akik szerepük szerint éppen akcióba kezdenek. Hasonló a felállás (kiállított, élő szobrok fogadják a nézőt) az Artus *Don Quijote Mauzóleumában* (2005). Lényeges különbség azonban, hogy



1.

a mauzóleum szobrai igen sok műtárggyá avaszták eszköz, tárgy, szerkezettel veszik körül magukat, és egy idő után elhagyják valóságos és képzeletbeli posztamensüket. Az Artus társulat Goda Gábor rendezte produkciói közül talán a *Rókatündérekben* (2005) találkozunk hangsúlyosan egyenrangúan képzőművészet és táncos-mozgásos színházzal. A néző az előadás részeként zezzugos térinstalláción vonul keresztül, ahol – gyakran bizarr módon – műtárgyak közé komponált élő, mozgó embereket is

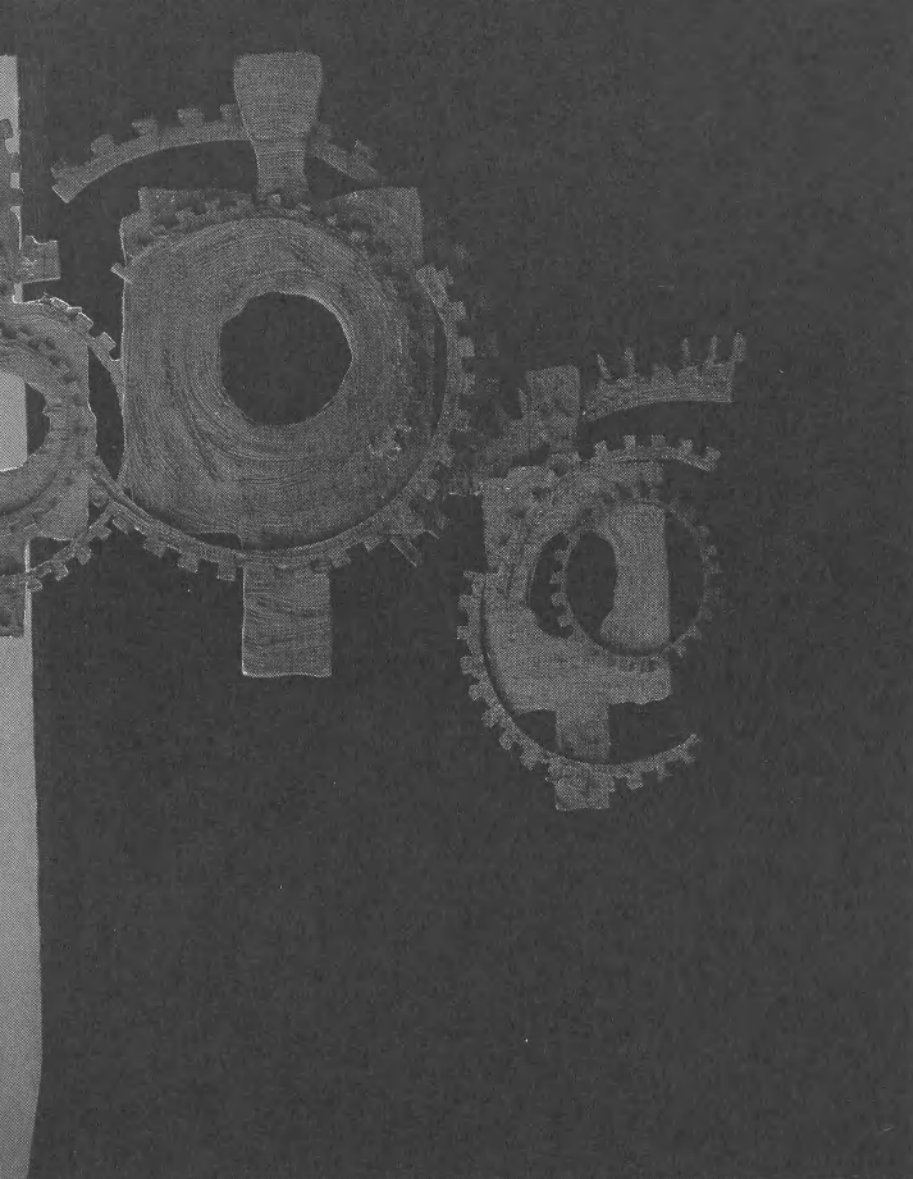


2.



3.

Szerző: Katalin Felvölgyi



1. Don Quijote Mauzóleum (Artus)
2. Visszaverődések (Andaxínház)
3. Ruben Brandt (Forte Társulat)
4. Vég veled (Gold Bea)



Koncz Zsuzsa felvételei

4.

láthat. A tárlatbejárás után azonban a játéktér két oldalán lehet helyet foglalni és megtekinteni a mozgásszínházi produkciót, amelyben fontos szerepük van a különös tárgyakkal. Az Andaxínház technikás táncot is tartalmazó *Visszaverődések* (2010) című előadása érdekes kérdést vet fel: mi van akkor, ha a kortárstánc-előadás

alkotói ihlető forrásnak olyan képzőművészt választanak, akinek életművében szinte minden megtalálható, ami kortárs színpadra kívánczik? Ennél nagyszerűbb helyzet el sem képzelhető, hiszen a jeles alak és művei így nemcsak ürügyet szolgáltatnak a táncra, hanem rugalmas, sőt végtelenné tágítható keretet is biztosítanak a mindenről beszéléshez. A *Visszaverődéseket* Marcel Duchamp egyik munkája ihlette. A díszletek között található erre is utalás, de mivel Duchamp kora szinte valamennyi izmusával, stílusával, nézőpontjával és emberiséget érdeklő kérdésével foglalkozott, illetve saját életét is műalkotásként élte meg, tulajdonképpen – kis túlzással – egy Duchamp ihlette előadásban bármit színpadra vihet a koreográfus, semmi nem lesz Duchamp-tól idegen. Mindezek ellenére a *Visszaverődések* alkotói e téren nem vették el meggondolatlanul a súlykot, kelően visszafogottak maradtak, de elmélyülten munkálták meg az anyagot.

Kevésbé fenyeget a képzőművészeti ihletforrás ürügyként kezelése, ha teljes életművek, csoportok, izmusok hatásérzékelése helyett a táncalkotó egy vagy csak néhány műalkotás világában merül el, és onnan szerzett ismereteit kiérlelt gondolatai, saját ízlése szerint más műfajban prezentált másik alkotássá gyúrja. A *Vég veled* (2010) című pantomimszínházi előadás rendezőjét, Gold Beát *A fenyegetett gyilkos* című René

Magritte-festmény fogta meg. Produkciója tehát nem Magritte életét dolgozza fel, még a festő képei sem jelennek meg a színpadon, hanem – néhány konkrétabb vizuális utalás mellett – Gold és alkotótársai saját világa épül fel, amelyben a Magritte-jelenség hangulata végig ott motoszkál. Hasonló mechanizmus figyelhető meg Gergye Krisztián *E. Sch. Eroto* (2001) című koreográfiájában: Egon Schiele világa az alkotó-előadó Gergye Krisztiánon „megjelenik”, és új értelmet, hangulatot kap.

Képzőművészet és tánc kapcsolatának vizsgálatakor Gergye Krisztián munkásságának egy része külön bekezdést érdemel. Gergye nemcsak szívesen merít képzőművészeti alkotásokból (lásd az *E. Sch. Eroto* mellett például a 2004-es *BoSCH Szólókat*, amelyet Hieronymus Bosch festménye, *A gyönyörök kertje* triptichon ihletett), hanem a kortárs táncos verniszázás műfaját kifejezetten magas színvonalra emelte. Az első verniszázás-féle, amit a Gergye Krisztián Társulattól láttam, a Magdalena Abakanowicz-kiállítás terébe készített *ABAKAN* című testinstalláció volt 2005-ben. Gergye kitűnő érzékkel aknáztta ki a téma és a helyszín kínálta lehetőséget: élő szobrai (közülük egy, Ágens énekelt is) úgy mozgatta a kiállított tárgyak között, hogy a látvány és a hangulat tökéletesen beleillett a kiállításba, és közben a műtárgyak hatása megsokszorozódott, többletjelentést kapott. Ez lehet a jó verniszázás egyik titka: tökéletesen bele kell illeni a kiállítás látványvilágába és szellemiségébe, de közben nem szabad ellopni a show-t, vagyis

a tánc és akciózás nem irányíthatja önmagára a figyelmet, hanem – többtartalmat sugallva – a kiállítást kell szolgálja. Megéri az együttműködés. Az igényesen megkomponált verniszázs ugyanis érett, jól sikerült kortárstánc-alkotásként képes definiálni és felmutatni önmagát. Ez azért lehetséges, mert a kiállítások a rájuk rakódott tudásanyaggal és az általuk keltett asszociációkkal egyetemben azt a funkciók veszik át (ráadásul elvontságuk és általánosító hatásuk, valamint verbálisszöveg-nélküliségük révén készségesebben és érzékletesebben), amit a képzeletbeli Médeia-koreográfiában a Médeiáról való ismeretek biztosítanak a nézőnek. Másképpen fogalmazva: verniszázs esetében a koreográfus készen kapja a témát, ráadásul koreografálásra tökéletesen előkészítve (esszenciálisan tömörítve, felesleges szavaktól, zavaró alternatíváktól megtisztítva), nem is kell azon töprengenie, hogy hány Médeiával jelenítse meg a „médeiaságot”. És a néző is jól jár: ha csak annyit tud, milyen kiállításra jött el, ha csak egy fényképet vagy plakátot látott egy kiállított tárgyról, máris könnyebben képes átérzeni és értelmezni (míg Médeiáról legalább annyit muszáj előzetesen tudnia, hogy a számára sorsú asszony iszonyú indulatoktól vezérelve, kínok között megölte saját gyermekeit). Gergye 2009-ben a debreceni MODEM *Messiások*-kiállításához is nagyszerű zenés-énekes-táncos álverniszázst komponált (azért nevezem álnak, mert nem a megnyitón mutatták be, csupán egyszer, hanem a kiállítás nyitva tartása közben havi rendszerességgel műsorra tűzték). A rendkívül sokrétű, korban, stílusban igen változatos kiállításon végigvonult szakrális és profán ellentmondása és egymást feltételezése, Gergyének „elég volt” ennek lényegét táncban, zenében és élő testszobrászatban felmutatnia, eredményként sikeres, értelmes és érzékletes kortárstánc-opust könyvelhetett el, amely szellemiségében végig adekvát maradt a kiállítással. Gergye életművében arra is akad példa, hogy festmények inspiráló hatására, hagyományos színházi körülmények között a *Messiások*éhoz hasonló frivol paradoxont jelenít meg: *Kilencvenkilencperc* (2007) című egész estés koreográfiájában Francis Bacon festményei szolgálnak jelentős ihletforrásként, köztük Johanna nőpapa portréja is. Bacon festészete itt sem ürügyként működik ugyan, de a *Kilencvenkilencperc*-ben képzőművészet és tánc kapcsolata nehezen elemezhető, mert az előadás szimbólumok, utalásrendszerek, asszociációk, reminiscenciák alkotta dzsungelében egyszerűen lehetetlen a tisztánlátás. Sőt, szerintem nincs is szükség tisztánlátásra (elemzésben és befogadásban sem), mert az előadás éppen a kontrollált mítikus káoszteremtés erejével próbál hatni, és így nem a követhető megfelelésekre apellál.

Látszatra nem, de alapképletében jóval egyszerűbb (és jobban is sikerült) kísérlet Gergyének a Szépművészeti Múzeumban bemutatott, *Csendélet zajjal* (2011) című finiszázsa. Még akkor is, ha a performansz Gergye egy éven át tartandóra tervezett viktimológiai sorozatába illeszkedik, kicsit gyakorlatilag is kihasználva a *Nyolcak* című időszaki kiállítás aktualitását. A múlt századelő nyolc magyar festőjét a szecesszió rugalmas gyűjtőfogalma fogja egybe – Gergyének inspirációt nyújtva. Mindegy is, hogyan kerültek a *Nyolcak* a Gergye Krisztián Társulata évfordulós viktimológiai performansz-

sorozatába, a lényeg az, hogy a Szépművészetiben érzékeny kísérlet született: szürrealitás, mesés szecesszió, Bartók, Balázs Béla, Kernstok és a többiek, vagyis inkább valamiféle közös lényegük egy kortárs táncos performer újraértelmezésében szóragoztatóan és elgondolkodtatóan jelent meg – egyszeri alkalommal – a közönség előtt.

Ennyiféle előzmény után (és az önkényes listám közül sem teljes) került színre 2011 decemberében a Műcsarnokban a Forte Társulat *Ruben Brandt, egy műgyűjtő csoportos portréja* című előadása – Horváth Csaba koreografálásában-rendezésében. A táncos-zenés-prózás színdarab írója és díszlettervezője a nálunk (is) élő és jól ismert szerb képzőművész, Milorad Krstić, akinek nevéhez fűződik – egyebek mellett – az új Nemzeti Színházat megnyitó, 2002-es *Az ember tragédiája* látványterve, és akinek Budapesten jelent meg a *Das Anatomische Theater* című kötete, melynek anyagából hasonló címmel kiállítás nyílt a Műcsarnokban. A múzeum új vezetőjének már Debrecenben kóstolgatott ötlete (lásd *Messiások* a MODEM-ben), hogy kiállításokhoz színházi előadásokat, performanszokat társít. Az ötlet szerintem jó, a műfaji határátlépések következménye sokszor intermedialis megtermékenyülés lehet, baj csak abból származhat, ha a határátlépés „mindennapos”, kipipálható rutinfeladattá válik. Másképpen és nagyon egyszerűen megfogalmazva: képzőművészetből (és bármi másból) ihletet meríteni csak akkor szabad, ha az ihletmerítés valóban megtörténik. Nem vagyok benne biztos, hogy a *Ruben Brandt* komponálásakor történt ilyesmi. Ha történt, annak eredményét észre kellene vennünk. Horváth Csaba prózasmozgásos rendezéseivel kapcsolatban bennem mindig felmerül a kérdés, hogy vajon szöveg és mozdulat valóban elmélyült, tartalmas társítását látom-e, vagy az előadás felszínes ötletelés csupán, netalántán blöff lenne. A szöveggönyv (színdarabnak azért nem nevezném) mindenesetre blöffgyanús: Ruben Brandt a világ különböző képtáraiból össze akarja lopkodni a legjelentősebb mesterek remekműveit, hogy azokat – saját megfogalmazásomban így hangzik – magáévá tegye. Tehát nem eladásra, anyagi haszonszerzésre utazik, hanem belső használatra: a képeket a retinájába égeti. Itt nyilvánvaló az egyfajta öniroikus Krstić–Brandt párhuzam, és ha valami megmentheti ezt a furcsa előadást, az a humor, az irónia, az abszurd, a blóddli lehet. Az ellopásra kiszemelt festmények ugyanis nem inspirálnak senkit semmire, az előadás ambientéje, amely vetítésből és folyamatosan mozgó festményekből, extrém módon felhasznált képzőművészeti tárgyakkal épül fel, csakis Krstić képi világára utal. A *Ruben Brandt*-ban nem inspiráló festmények szolgáltathatnak ürügyet táncra (és szövegmondásra), hanem egy – igaz, áthallásos – festményekkel kapcsolatos bűnügyi sztori. Hogy ez színpadi mozgás és képzőművészet kapcsolatának paródiája, vagy a művészetet sajátosan előállító és fogyasztó korunkról szóló gunyoros ítélet-e, azt nem tudom megmondani. Szeretném hinni, hogy a két feltételezésem közül legalább az egyik helyes irányba mutat, és a *Ruben Brandt* nem a megrendelt és szalonképesített határsértő művészet egyik kaptafára gyártott gyorspéldánya. Meggyőzve se erről, se arról nem vagyok.

Ady Mária – Sós R. Eszter

Így vonulunk ki?

A FŐVÁROSI SZÍNHÁZSTRUKTÚRA ÁTALAKULÁSA

Ebben az évben sor került a fővárosi fenntartású színházak nonprofit kft.-vé alakításának utolsó fázisára is: immáron mind a tizennégy intézmény önálló gazdasági társasággá vált. A működési struktúra megváltozása talán egy globális folyamatra adott észszerű válasz, ám tekinthetjük úgy is, hogy a gazdasági válság hatására a kultúrából, mint süllyedő hajóból próbálja mindenki menteni, ami számára menthető: ki szellemi, ki anyagi tőkét.

Egyfajta drámai, „se veled, se nélküled” kapcsolat alakult ki a főváros és intézményei között az utóbbi két év-tizedben: a fenntartó úgy próbálta színházait „nagykorúsítani”, hogy közben nem teremtette meg az önálló-sodás alapvető feltételeit. Nem alakította ki azt a jól körülhatárolt kulturális-gazdasági környezetet (kezdve a mecenatúra ösztönzésétől egészen a pályázati rendszer racionalizálásáig), melyben bármely intézmény állami támogatás nélkül eredményesen létezni tudna. Így gyakorlatilag csak még szorosabban láncolta őket magához, ahelyett, hogy elősegítette volna leválásukat. A közpénz idővel egyre apadt, az állami kasszából egyre kevesebb jutott a színházakra. Kaptak ugyan kompenzálást a számukra 2009. november 12-től igénybe vehető társaságiadó-kedvezmény révén, ám most úgy tűnik, ezt a mézesmadzagot is csak elhúzták a teátrumok orra előtt, hiszen lassanként megnyirbálják az ebből származó pluszbevételt is. A létbizonytalanságot tovább növeli a múlt nyáron módosított Előadó-művészeti törvény, amelynek alapján 2013-tól jelentősen átalakítják majd a színházi struktúrát. Kérdés és aggodalom van bőven, ám egyelőre mindenki csak találgat, ha a jövőről van szó.

A változástól való örök félelem ellenére azonban úgy tűnik, abban mindenki egyetért, hogy jelen helyzetben elkerülhetetlen az átalakítás. Egyrészt a mai merev struktúra a rendszerváltás előttről örökölt rendszer, amely számos ponton nem felel meg egy gazdaságilag hatékony és fenntartható konstrukció alapkövetelményeinek. Másrészt művészi-szakmai szempontból is egyre jelentősebb kihívásokkal küzd ez a költséges és közönségfüggő művészeti ág: nem elegendő, hogy sikerült létjogosultságát igazolnia, és megőriznie a televízióval szemben, hiszen hiába vitathatatlan az egyedisége, ha egyre nehezebb egy, az internetes közösségek és okos telefonok világában felnőtt generációt sajátos eszközeivel megszólítani. Harmadrészt pedig ez a húsz éve érlelődő strukturális és koncepcionális átforgatás a gazdasági világválság hatására mára valóban halaszthatatlanná vált.

A merev struktúrával az a legnagyobb baj, hogy természetéből adódóan éppen azt a biztonságot ássa alá, amelynek nevében érvelni lehetne mellette. Vegyünk például egy költségvetési intézményként működő színházat, ahol a munkavállalók jelentős részét közalkalmazotti státusban foglalkoztatják. Ennek az intézménynek a fenntartója az állam, ami garanciaként áll mögötte, hiszen színházát nevesítve szerepeltetnie kell éves költségvetésében. Ez a garancia azonban látszatbiztonság, ettől az intézmény még nyugodtan táncolhat pengeélen, vagy csúszhat évről évre a csőd felé, miközben közalkalmazottainak egy részét sem foglalkoztatni, sem elbocsátani nem tudja – ugyanis nemhogy a végkielégítésekre, de még a díszletmunkások vagy megbízott külsős cégek kifizetésére sincs fedezete. Így aztán ezeket az embereket kényszerűen „cipeli” a munkáltató, miközben esetleg olyanoknak kénytelen felmondani vagy nem meghosszabbítani a szerződésüket, akikre szükség volna. Nem kell ahhoz felelőtlen gazdálkodás, hogy ilyen helyzetbe jusson egy színház. Ugyanis az állam csak arra kötelezi magát, hogy támogatni fogja, de a támogatás összege nincs definiálva. Ebből adódóan egy igazgató nemhogy pályázatának időtartamára, de még egyetlen évadra sem tervezhet felelősen, hiszen az augusztus 1-jétől július 31-ig tartó színházi évadot nem fedi le a fiskális év. Ezt az ellentmondást tovább súlyosbítja, hogy a konkrét számok csak február–március környékén, időnként még később derülnek ki. A színház reménykedik benne, hogy legalább az előző évi összeget megkapja, és jobb híján valóban azzal számol, arra tervez. Ha esetleg mégis csökkentés következik be, pilanatok alatt abban a helyzetben találhatja magát, hogy ha a színészeinek fizetni akar, akkor a beszállító cégeknek már nem tud, amelyek ezért értelemszerűen beperlik. Tehát a garancia csak a színház létezésére vonatkozik, minőségére már nem, miközben ezért a csekély biztosítékért – kifejezetten kontraproduktív módon – nagy árat kell fizetnie: adott esetben szinte semmilyen gazdálkodói szabadsággal nem rendelkezik. Tehát egyfelől nem tervezhet hosszú távra, másfelől rövid távon nem állhat elő kreatív ötletekkel. A rendszer üzenete az, hogy ha év végére maradna is fel nem használt támogatás („profit”), akkor azt minél gyorsabban el kell költeni, hiszen az nem az övé, tehát nem biztos, hogy átviheti a következő évre. Ugyanilyen érthetetlen egyes intézmények alapító okiratának elavultsága, ami miatt például nem árulhatnak műsorfüzetet, előadás-felvételt vagy drámakiadást. De ugyanígy nem vállalhatnak üzleti

tevékenységként díszletfelújítást, jelmezkölcsönzést sem. Még ennél is merészebb lépés lenne, hogy egy saját cipészetet, amelynek fenntartása rendkívül költséges, a kapacitás kihasználatlanságát ellensúlyozandó megnyisson a lakosság számára. A színház tehát megkötött kézzel, tehetetlenül vár az alamizsnára, miközben kiaknázatlan lehetőségei vannak – és mindenki rosszul jár. Pénz és lehetőség híján pedig könnyen bezárul az ördögi kör: ha a bevételek nem növelhetőek, akkor marad a kiadáscsökkentés. Például elmaradnak egyes bemutatók, vagy elbillen a populáris, széles közönségre teget megcélzó és a művészi-szakmai szempontokat szem előtt tartó előadások kényes egyensúlya, hiszen utóbbiak az előbbieknél veszteségesebbek (azaz nagyobb összeget emésztenek fel a támogatásból). A kevesebb bemutató tovább csökkentheti a bevételt, az alkotói kedvről és motiváltságról nem is beszélve, míg a kényszerű profilváltás adott esetben valóban kérdésessé teheti az adott intézmény kiemelt kulturális támogatásának jogosságát.

A színházak nonprofit gazdasági társasággá alakítása közvetlenül a rendszerváltást követően kezdődött meg, annak a gondolatnak a jegyében, hogy ez az új működési forma valamilyen módon ellensúlyozni tudja a csökkenő tendenciájú állami támogatást. Először a Vidám Színpad és Mikroszkóp Színpad alakult át. Mivel ezekben a társaságokban a főváros nem kizárólagos, csak többségi tulajdonos volt, így az átalakításokat ekkor még tárgyalások előzték meg, bár ezekben az intézményvezetőknek akkoriban sem volt döntő szavuk. A további átalakítási hullámokban a városvezetés már kész tények elé állította a teátrumok vezetőit. Időközben a főváros számára kiderülhetett, hogy a gazdasági társaságként való működés nem váltja be a hozzá fűzött reményeket, és illúzió, hogy önmagában csupán ezzel elérhető az intézmények kisebb forrásszükséglete. A rendszer teljes átalakítása, minden intézmény közhasznú társasággá formálása (ami 2011. augusztus 1-jén fejeződött be) mára voltaképpen elsősorban azt a célt szolgálja, hogy egységesítse, könnyebben kezelhetővé tegye a rendszert, és ezáltal pénzügyi alapon váljanak összemérhetővé a színházak. Továbbá teljességgel megváltozik az önálló gazdasági társaságok és a főváros viszonya: míg költségvetési intézményeit a főváros látványosan kényszerül felszámolni, ha működésüket nem tudja tovább finanszírozni, addig ha egy megalakult gazdasági társaság tönkremegy, nyugodtan mondhatja, hogy arról voltaképpen ő mint fenntartó nem tehet. Tehát ha az intézmény nem tudott jól gazdálkodni a közszolgáltatási szerződésben leírt feltételek mellett, akkor az önkormányzat következmények nélkül leveheti róla a kezét. A nonprofitvá válást ennek ellenére kevés színházvezető élte meg negatívumként, hiszen a kezdeti bizalmatlanság és bizonytalanság után világossá vált, hogy sokkal szabadabb gazdálkodást tesz lehetővé számukra. Az esetleg el nem költött támogatás továbbvihető a következő évre, így kiegészítheti annak költségvetését. Emellett az önkormányzattal kötött közszolgáltatási szerződések egyértelműen körülhatárolt viszonyokat teremtenek az intézmények számára.

2009 végén az új társaságiadó-kedvezmény bevezetésével szinte kivétel nélkül pluszbevételhez jutottak a teátrumok. A „taó” lényege, hogy a jegybevétel után an-

nak nyolcvan százalékát még egyszer megkapják az intézmények, és azt a célt szolgálja, hogy a támogatás egy részét nézőalapúvá tegyék. Ez egyértelműen a nagyobb befogadóképességű színházaknak kedvez, így felvetődő, hogy növeli a művészszínházak gazdasági hátrányát, ám tény: a társaságiadó-kedvezmény megjelenésével valamilyen szinten minden intézmény jól járt. Egészen idáig. A 2011-es költségvetésnél ugyanis a főváros már kalkulálni kezdett a társaságiadó-kedvezmény révén befolyt jelentős összegekkel, és ennek folyományaként arányosan csökkentette az állami támogatásokat. Tételeken tehát: 2010-ben a színházaknak volt egy bizonyos összegű állami támogatásuk, volt saját bevételük, és volt a társaságiadó-kedvezményből származó támogatásuk. 2011-ben ugyan megmaradt számukra az utóbbiból befolyt összeg, de az önkormányzati támogatást közel ennyivel csökkentették is. Azt azonban senki nem tudja, mi lesz 2012-ben, tekintve, hogy megjelent egy komoly rivális: a sport is támogatható ágazattá vált, így könnyen lehet, hogy azok a cégek, amelyek korábban egy-egy színház működését segítették adóforintjaikkal, a jövőben inkább hivatásos és amatőr sportszervezeteket részesítenek majd előnyben.

A fővárosi tulajdonú teátrumok ingyenes ingatlanhasználatát év közben bérleti konstrukció váltotta fel. A fővárosi önkormányzat a bérleti díjat mindenhol kompenzálta a működési támogatással, így a színházaknak emiatt bevételkiesése nem keletkezett. A bérleti konstrukció szükségességének okáról lehet találgatni, egy dolog azonban biztos: 2010-ben a város durván egymilliárd-hétszázmillió forinttal támogatta a színházait, és ez a támogatás 2011-ben több mint egymilliárd forinttal csökkent, ám a bérleti díj összegének kompenzálásával ez az elvonás a színházak költségvetésében gyakorlatilag láthatatlanná vált.

A kft.-ként működő színházak továbbra is kapnak támogatást, és nagyrészt ebből tartják fenn magukat, ugyanakkor a szabadabb gazdálkodásnak megfelelően az önrész (a megtermelt jövedelem) *aránya* helyenként jelentősen megnőtt. Ennek csak egyik oka a kreatitásnak helyet adó, motivált gazdálkodói légkör, a másik azonban a több lépésben csökkentett támogatás, aminek következtében a szubvenció és a saját (jegyeladásból, reklámszerződésekkel, támogatói rendszerekből származó) bevétel arányai megváltoztak. Ez tehát nem jelenti azt, hogy egy színház „tehetősebbé” vált, azt viszont igen, hogy önállóbbá. Amíg azonban nem teljesen önálló (ami a jelek szerint a művészszínházak esetében elképzelhetetlen), addig a gazdálkodói sikerességgel párhuzamosan növekvő elvonások csökkentik a szabadsággal járó motivációt (miszerint gazdaságossággal és kreativitással felvirágoztatható az intézmény), hiszen minél többet termel meg magának a színház, annál inkább csökkentheti a támogatást a fenntartó, így a gazdasági helyzet a rengeteg befektetett munka ellenére is stagnál. Tehát a költségvetési intézményi lét gazdasági szempontból nem hatékony konstrukció, mert nem elég motiváló, ugyanakkor ilyen értelemben a támogatáscsökkentő fenntartói gyakorlat a kft.-forma eredményességét is megkérdőjelezi. Ráadásul ezzel megszűnik a költségvetési intézményi formával járó garancia, hiszen a jellemzően százszázalékos tulajdonosként fellépő önkormányzat bármikor dönthet úgy, hogy kft.-

jének üzemeltetését szünetelteti. Másfelől abban, hogy melyikről dönt majd így, nyilván nem lesz elhanyagolható szempont annak önállósága, közönségének stabilitása, civil támogatóinak ereje. A motiváló erő így megingt csak nem az intézmény felvirágoztatásának (vagy legalábbis az anyagi biztonság megteremtésének) lehetőségére, hanem „csupán” a túlélés lesz.

A verseny a markáns arculattal és törzsközösséggel rendelkező színházaknak kedvez, tehát egyrészt a széles rétegeket megszólító zenés-szórakoztató műfajokat játszóknak, másrészt azoknak a teátrumoknak, amelyek képesek kínálatukat piaci értékű pluszjuttatásokkal kiegészíteni. Ilyen lehet például a pártolói tagság rendszere, amely mintegy elitklubot biztosítva az érdeklődőknek a kedvezmények mellett külön programok (beszélgetések, előadások, közönségtalálkozók stb.) formájában szellemi többletet nyújt, részvételre buzdít a színház életében, és ezzel felelősségtudatot és elköteleződést ébreszt bennük. De ilyen plusz lehet a jól körvonalazható, homogén, tehát fogyasztóként is kiválóan megcélózható törzsközönség is, amely viszont a cégek számára lehet vonzó. Ebből főként reklámszerződések szülehetnek, hiszen jelentős mecenatúrára eddig sem lehetett számítani. A társadalmi felelősségtudat és az adakozási kedv mind a civil, mind a céges szférában eddig is gyerekcipőben járt hazánkban, és a bizonytalan gazdasági helyzet és az egyes szektorokat ért megszorítások most még e tekintetben is megtorpanást okoztak.

Ezek a lépések nem csupán a folyamatos megvonásokra és a gazdasági válságra kísérelnek meg választ adni, hanem arra a tendenciára is, amely szerint a mai „értelmiségi” fogalmába egyre kevésbé tartozik bele az ilyen típusú kultúra fogyasztása. A színházak meglepő módon éppen az egyetemista korosztály egyre szignifikánsabb hiányát érzik a leginkább. A középiskolások szervezett formában még el-eljutnak egy-egy előadásra, de a színházlátogatás nem válik életmódjuk részévé. Ennek felismerése vezetett a terjedő beavató színházi és drámapedagógiai foglalkozások szervezéséhez, hiszen a tendenciából súlyos problémák prognosztizálhatók a közeljövőre nézve. Jelentős pozitívum, hogy az ehhez szükséges források gyakorlatilag teljes egészében elérhetőek pályázati úton.

A múlt nyáron elfogadott Előadó-művészeti törvény a 2013-as évre lesz a legnagyobb hatással, amikor a finanszírozás ennek megfelelően átalakul. Megjósolhatatlan, hogy ez milyen szerkezeti, személyi és strukturális változásokat hoz majd a színházi életbe. A törvénymódosítás szerint ugyanis három kategóriába sorolják majd a teátrumokat (nemzeti, kiemelt és pályázati), és hogy ezek valamelyikébe milyen kritériumrendszer szerint kerülnek az intézmények, illetve hogy milyen forrásból és mennyi támogatást kapnak majd, mindezt egyelőre homály fedi. Sanyarú helyzetbe kerülhetnek a függetlenek, amelyeket az új rendszerben a szakemberek szerint egyértelműen a pályázati úton támogatott kategóriába „számúztak”, és csak remélni lehet, hogy megvalósul az ígéret, hogy több évre garantált pénzzel számolhatnak majd, ami valamennyire stabilizálná a helyzetüket. Ám a törvénymódosítást a többség inkább szkeptikusan szemléli, semmint a jelenlegi helyzet egyik megoldását látna benne.

Egyetlen bástyát sem szabad földadni, mert akkor összeomlik a vár – így hangzott korábban a szakma jel-

mondata, ám egyre többször vegyül ebbe a kijelentésbe némi bizonytalanság és félelemmel teli sóhaj is: lehet, hogy éppen akkor omlik össze a vár, ha nem áldozunk fel idejében egy-két bástyát?

Tény, hogy átalakítások szükségesek, de a cél definiálása nélkül ez mégiscsak üres frázis. Ugyanis a merev rendszer felülvizsgálata, a gazdálkodói szabadság növelése hatékonyabbá és ezáltal versenyképessé teheti a színházi struktúrát, amennyiben versenyképességen nem azt értjük, hogy önálló piaci szereplőként megállja a helyét a televízióval, az internettel és a szórakoztatóiparral szemben, hanem azt, hogy képes kulturális értékteremtő tényezővé válni és vonzó alternatívát kínálni. Ha a cél ez, akkor a támogatás nem alakulhat a gazdálkodói sikeresség vagy sikertelenség függvényében. A kultúra gondozást igényel, ez a mindenkori politikai elit felelőssége, ezért az állam nem vonulhat ki erről a területről. És mint minden „megművelés”, a kultúra, természetéből adódóan hosszú távú befektetés, amely lassan térül meg. A színházi rendszer alapvető problémája éppen annak a biztonságának a hiánya, amelyben hosszú távra tervezve gazdaságilag hatékonyan lehetne eszmei értéket teremteni. Ehhez képest nemhogy hosszú távra, de még egy pályázati ciklusra sem tervezhet egy igazgató, hiszen már az évadterv is ki van szolgáltatva az új költségvetési évvel bekövetkező változásnak, de legalábbis a változás lehetőségének. Egy intézményt lehetetlen egy év alatt felépíteni, míg három-öt év alatt már megtérülhetnének a kezdeti energia- és pénzbefektetések, kirajzolódhatna egy profil, beállhatna az eladható és a szűk közönséget megszólító, kísérleti jellegű előadások aránya, kialakulhatna egy-egy művészi és üzleti modell, és ezáltal nem utolsósorban valóban összemérhetővé válnának az intézmények és vezetőik. Ez hatalmas ösztönzőerő lehetne, ráadásul kisebb teret hagyna a lobbiknak, hiszen a több évre szerződésbe foglalt támogatási összeg átláthatóvá tenné a teljesítményt.

Ennek az utópiának a megvalósulásához nyilvánvalóan elengedhetetlen egy jól körvonalazott, világos célokat kitűző, követhető értékrendet felállító, lehetőleg kormányváltásokon is átívelő kulturális stratégia kialakítása. Ehelyett nemcsak a támogatási összegek évről évre történő megállapítása, de az Előadó-művészeti törvény módosulása is bizonytalanságot teremt. Minderre most a válság is rátesz egy lapáttal, hiszen amikor mindenhol kevés a pénz, akkor a nézők, az állam és a szponzorok anyagi lehetőségei egyszerre csökkennek. Ilyenkor a kultúrától a legkönnyebb elvonni, hiszen ez az elvonás mindössze indirekt módon, hosszú távon érezteti hatását. Csakhogy mire az elhanyagolt és leépült kulturális élet következményei egy ország lakosai számára érzékelhetővé válnak, addigra már csak hihetetlen energiákkal és nagyon lassan építhető vissza az, aminek fenntartása közös társadalmi és ennek megfelelően politikai felelősség volna.

Helyreigazítás: Decemberi számunk Egy válogató emlékiratai VII. című írásában más szerzőnek tulajdonítottuk Bernard Slade (*Egy*)*mással* című darabját. A szerkesztőség hibájáért elnézést kérünk.

Imre Zoltán

Nemzeti Színház – *Tragédia, 1883*¹

Az 1880-as években a birodalmi, nemzeti, nemzetiségi és Budapest metropoliszának antropológiai kontextusában kellett a Nemzeti Színház funkcióját meghatározni. A Nemzetinek egyrészt Ausztriával szemben s európai léptékben kellett megfogalmaznia az önálló, független, a birodalom egyik vezető szerepét betöltő magyarság helyzetét; másrészt egy soknemzetiségű országban a nemzetiségekkel szemben kellett érvényesítenie a magyarság vezető szerepét; harmadrészt pedig egy multikulturális városban kellett a magyarság által lebonyolított homogenizációnak a vezető elit egyik intézményét áthatnia. Ennek az újrafogalmazásnak az egyik állomásaként lehet értékelni az 1883-as *Tragédia*-bemutatót.

A *Tragédia* már az 1880-as évek közepére az általános, a középiskolai és a felsőoktatási tananyag része lett. Ekkortól a magyar irodalom tankönyvek és forrásmunkák részletes áttekintést nyújtottak Madách életéről és a szövegről, illetve gyakran tartalmaztak a szövegből kiemelt részleteket, amelyeket a diákoknak kívülről meg kellett tanulniuk. Már Madách életében részleges utánközlések jelentek meg, a teljes mű többször kiadásra került,² a szerző körül pedig kultusz képződött.³ Következésképp Madách és a *Tragédia* az 1880-as évekre iskolai memoriterként és otthoni olvasmányként az egyéni, a magyar irodalmi kánon tagjaként pedig a kulturális emlékezet részévé vált, s a szöveg ismerete a kritikusok és a nézők elvárásait alapvetően befolyásolta.

AZ ÖSBEMUTATÓ - 1883. SZEPTEMBER 21.

A fokozott elvárásokra tekintettel Paulay Ede⁴ a *Tragédia* bemutatásának⁵ előkészületeit már az előző évad végén megkezdte, s nyáron is lázasan dolgozva, a szeptemberi próbakezdésre szinte már mindent elrendezett.⁶ Elgondolásait a Kisfaludy Társaság elé vitte, majd



A korabeli Nemzeti Színház

¹ Részlet egy hosszabb tanulmányból, lásd www.szinhaz.net. A szöveg megírását az OTKA támogatta.

² Lásd KERÉNYI 2005, 671–678.; és ANDOR 2008, 46.

³ Lásd KERÉNYI 2005, 704.; PRAZNOVSZKY 1998, 87–118.

⁴ Amikor a szövegben Paulay nevét említem, a rendezőről mint szerzőről és mint funkcióról van szó, lásd RABKIN 2004. Paulayról lásd CSATÓ 1960, MÁLYUSZSNÉ 1983, SZÉKELY 1988b.

⁵ A *Tragédiának* a bemutatása már a szöveg megjelenése előtt felmerült. 1861. november 2-án a *Hölgyfutár* c. lap a következőt írta: „Óhajtjuk, hogy az elterjedt jó hír teljesen valósuljon akkor is, midőn a mű színpadra kerül” (idézi KERÉNYI 2005, 706.). Molnár György is foglalkozott a mű

színpadra állításával, de bemutatóra nem került sor. Sőt Madách halálakor is felvetődött a gondolat, hogy „a nemzeti színház az elhunyt költő iránti kegyeletnek szép jelét adná, ha egy pár estét az »Ember tragédiája« előállítására szánna. [...] Mindenesetre hiányzik valami drámai művészetünk-ből, ha e költői mű soha se elevenítették meg a színpad által.” (Sürgöny, 1864. október 9.; idézi KERÉNYI 2005, 707.) A Nemzetiben Tóth József, Kolozsvárott pedig Ecsedi Kovács Gyula is foglalkozott a mű színrevitelével. ⁶ A kortárs gyakorlatot követve Paulaynak körülbelül három hét állt rendelkezésére. Mint azt Podmaniczky megjegyezte, „egy erélyes és körültekintő igazgató vezetése alatt két és fél-három hét alatt a legnehezebb darab is lemehet” (PODMANICZKY 1888, 198–199).

közvetlenül a bemutató előtt a *Fővárosi Lapok*on keresztül a nyilvánossággal is megismertette. A művet Goethe *Faust*jával hozta párhuzamba, s a közvéleménnyel ellentétben, bemutathatóságát a *Faust* színpadra állíthatóságával igazolta. Mint írta: „színpadi előadásra *Az ember tragédiája* legalábbis van olyan alkalmas, mint a *Faust* első része, és okvetlenebbül alkalmasabb, mint a 2-ik rész. Ha tehát általában elfogadjuk, hogy egy ily nagyszabású drámai költemény színpadra alkalmazható, ha értékéből a színpad korlátai nem vonnak el többet, mint amennyit az előadás élete ráruház: akkor tán az én kísérletem se lesz meddő, s a remélhető eredmény sem bánthatja a költő szellemét.”⁷

A meiningeni értelemben vett, modern rendező szerepkörét töltve be, Paulay az egész darabot átdolgozta, meghúzta, s saját kézzel le is másolta.⁸ A *Tragédia* körülbelül négyezer sorából csupán kettőezer-ötszázhatvan maradt, a színeket előjátéokra és öt szakaszra osztotta, s a fél héttől négy órán keresztül tartó előadást öt szünettel játszatta.⁹ Meghagyta a *Tragédia* keretes szerkezetét, s a történeti (álom-) színek elrendezésénél a jelent a londoni színnel azonosította. Míg a Londont megelőző, „az ellentétekben nyilatkozó eszme rokonsága”¹⁰ alapján összeállított szakaszok történeti színei a múltat jelenítették meg, addig a London utániak „a jövő századok embereit [...] jósképekben” mutatták.¹¹

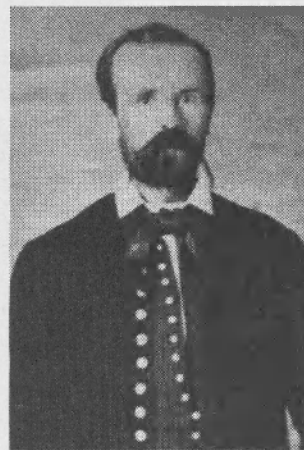
Bár a színek sorrendjén Paulay nem változtatott, hűzása az előadás szerkezetét is érintették: elhagyta a második prágai szint, átalakította a londoni szín belső sorrendjét, elmaradt az úr-jelenet, bár annak tanulságait az eszkimó-szín elejére építette be. Sőt, Paulay hűzása között szerepelt még az első szín csillagömbjeinek, üstökösökének, később a Földszellem, majd a harmadik színben a nimfák megjelenésének, valamint a Rómát megtámadó barbárok rohamának a kihagyása is. Ezeknek a vizuális előtérbe állításra teljes mértékben alkalmas jeleneteknek a törlése azt mutatja, hogy Paulay nem a látványos elemek mindenáron való megjelenítésére, azaz nem a látvány kizárólagosságának a hangsúlyozására törekedett. Éppen ellenkezőleg, mint írta, „a kiállításban középutat választottam a szükséges és a fölösleges közt. Diszes, de nem csillogó keretet terveztem a képekhez. Sehol se akartam a külső fényvel vonni el a figyelmet a költeményről; de törekedtem mindent előállítani, ami világosabbá, könnyen érthetővé teheti.”¹²

Bár a színpadra állításban a vizualitást alárendelte a szöveg autoritásának, Paulay is figyelembe vette, hogy a XIX. század második felében a hazai színházi közönség körében is megnőtt a vizualitás iránti igény. Ezt először Molnár György Budai Népszínháza (1863–1871) elégi-

tette ki, hatalmas statisztériát, látványos színpadra állítást használó előadásaival (*Az ördög pilulái*, 1863; *Bém hadjárata*, 1868).¹³ Molnár 1871 és 1875 között a Nemzetibe szerződött, ahol is a *III. Richard* (1873), a *Téli rege* (1874) és a *Vihar* (1875) rendezései szintén fokozott mértékben épültek a vizualitásra. Sőt, ez utóbbi Franz von Dingelstedt bécsi rendezésének figyelembevételével készült, s Molnár különleges fényhatásokat alkalmazott, és a süllyesztőt is használta.¹⁴ A korszak másik magyar nyelvű színháza, az 1875-ben megnyílt Népszínház is reagált erre a tendenciára. Míg a Nemzetiben általában az operák bemutatóihoz kötötték a látványosságot,¹⁵ addig a Népszínházban – reagálva a közönségigényre – a Verne-regények adaptációi jelentették a látványos, a teret és a vizualitást kiemelten használó produkciók budapesti megjelenését.¹⁶

Mindezen elvárásokat az is fokozta, hogy a korszak európai újjító törekvéseit képviselő meiningeni udvari színház is többször vendégszerepelt Budapesten a Gyapjú utcai Deutsches Theaterben (1875, 1879, 1881, 1889). A vendéjátékokon több mint húsz művet játszottak, köztük a leghíresebb előadásaikat is: a *Julius Caesart* 1875-ben, a *Téli regét* és a *Tell Vilmost* 1879-ben, a *Homburg herceget* pedig 1881-ben. A meiningeni színházon kívül a budapesti Nemzeti Színház számára mintának tekintett bécsi Burgtheater 1871 óta vezető Franz von Dingelstedt rendezései is arról voltak híresek, hogy a kor technológiai innovációit alkalmazva, különleges színpadi látványosságokkal szolgáltak.¹⁷ Így a kor meghatározó színházi történeti-historikus trendje és a mintaként szolgáló bécsi Burgtheater is a vizualitásra és a látványosságra épülő produkciókat részesítette előnyben, ami arra sarkallta Paulayt, hogy kövesse az általuk alkalmazott gyakorlatot. Bár Paulay sokban Laube tanítványa volt,¹⁸ hiszen tőle tanulta a színpadi beszéd és az összjáték kultuszát, már az *Egmont*, a *Macbeth*, a *Lear király* rendezéseinél hasznosította a meiningenieknél, a Bécsben és Európa más nagyvárosaiban, elsősorban Párizsban látott színpadra állítási elveket is.

Paulay tehát a szövegből kiindulva, azt a Nemzeti Színház színpadi, technikai és anyagi lehetőségeihez igazítva, az egyes szakaszokat „képekre” tagolva és formálva alakította ki a *Tragédia* minden aspektusát átfogó kon-



Madách Imre

⁷ PAULAY [1883a] 1988, 211.

⁸ Lásd MÁLYUSZNÉ 1956, 240.

⁹ Az Előjátékba került az első három szín (Mennyek, Paradicsom, a Paradicsomon kívül), az első szakaszba Egyiptom és Athén, a másodikba Róma és Bizánc, a harmadikba Prága és Párizs, a negyedikbe London, az ötödikbe pedig a falanszter-, az eszkimó-szín, és a visszatérés a Paradicsomon kívüli lugasba. Lásd *Vasárnapi Ujság*, 1883, 609.; PAULAY [1883a] 1988, 216–231. Lásd még KERÉNYI 1983.

¹⁰ PAULAY [1883a] 1988, 218.

¹¹ PAULAY [1883a] 1988, 220.

¹² PAULAY [1883a] 1988, 232.

¹³ Lásd CZÉKMÁNY 2008.

¹⁴ Lásd MÁLYUSZNÉ 1963, 21–23. és MÁLYUSZNÉ 1964.

¹⁵ Gounod *Faust* című operájának bemutatásakor az újságok fényes ki-

állításról és bűvészműtávjányokról számoltak be. Lásd PUKÁNSZKY-NÉ 1940/I. 220.

¹⁶ Így például a Népszínházban minden évben szerepelt látványos kiállítású darab: a *Nyolcvan nap alatt a Föld körül* (1875), az *Utazás a Holdba és a tenger alatt* (1876), a *Kolumbusz Kristóf* (1878) és a *Strogoff Mihály útja Moszkvától Irkuckig* (1877). Ez utóbbi bemutatása kapcsán írta Rákosi Jenő visszaemlékezéseiben: „az öreg Lehman állította ki a Strogoff Mihályt, melybe az ő könyörgésére Csepreghy [Ferenc] belekomponált egy léghajó-utazást is. Mert az öreg festőnek volt egy eszméje, hogy miként kellene egy léghajó emelkedését és repülését megcsinálni. [...] Ez a darab az ő díszleteivel körutat is tett külföldön.” (RÁKOSI 1907/II. 72.)

¹⁷ KOLLER 1984, 161.

¹⁸ Laube is többször járt Budapesten társulatával. Lásd PUKÁNSZKY-NÉ 1940/I. 321–322.

a változások között használtak. Ennek felmenetele után a színpadon leghátul, a nézőtérrel szemben Istent háromszögben lévő szem jelezte, melyet szárnyas angyalokat ábrázoló, festett függöny vett körül. Leghátul, jobb és bal oldalon három-három trombitás és hárfás angyal állt, akiket tizenéves lányok személyesítettek meg. Közöttük álltak a színésznők által játszott főangyalok – Adorján Berta (19) mint Gábrriel, Fáy Szeréna (19) mint Mihály és Csillag Teréz (21) mint Ráfael. Előttük nyolc másik angyal térdepelt, s a rivaldával párhuzamosan hat gyermek-angyalfej látszott. A teret az angyalok között a színpad teljes szélességét átfogó kék, rózsaszín és fehér fátolyfüggönyök osztották meg. Lucifer a színpad bal oldalán, a szimmetrikus elrendezést megtörve, kis földgömböszelen állt, s amikor a jelenet végén Lucifer „elsüllyedt”, a színpad dörgések közt elsötétedett, felhők ereszkedtek le, miközben a függönyfalak között elhelyezett, négyszólamú női angyalkar továbbra is hallható maradt. A jelenetbeállítás, amely a látványt hangsúlyozva kiemelte a jelenet plasztikusságát és a térbeli elrendezés hatásosságát, pontosan találkozott a nézői elvárással.²⁵ Nem is csoda, hiszen Paulay több mint harminc szereplőt alkalmazott, a perspektivikusan szerkesztett díszlet és az alakok térbeli elhelyezése pedig olyan rendet jelenített meg, amely egyetlen helyről, egyetlen (istenti) tekintet nézőpontjából mutatott fegyelmet, koherenciát és konzisztenciát.

A későbbi színekben azonban a díszletezés, a tömegelrendezés és jelenetbeállítás már nem egyetlen, központi megfigyelő szempontjából jelenítette meg az eseményeket, hanem a tér és a cselekmény különböző nézőpontokból való megtapasztalhatóságát kínálta. Az egyiptomi képben például a színpadot mélységében kettéosztotta Paulay. Háttul kapott helyet egy festett piramis-függöny, előtte piramisépítő díszlet emelvények, rajtuk emberek, és körülöttük hatalmas faragott és faragásra váró kőtömbök. Mindez a nézők számára az előtérben elhelyezett palota csarnokívein és vörösés-tarka függönyökön keresztül volt látható. A palotában a rendezői bal oldalra helyezték a trónszéket, ahol is a jelenet alatt Ádám és Lucifer állt. Hasonló, aszimmetrikusan elrendezett térhatást alkalmazott az előadás a bizánci, a prágai, a párizsi, a falanszter- és az eszkimó-képekben. Ezeknél a térhatást aszimmetrikus elrendezéssel keltő díszleteknél és tömegelrendezésnél „ugyanazt” a folyton változó teret és miliót láthatta minden néző,

csak éppen más és más megfigyelői pozícióból, azaz más és más perspektívából, s egyik pozíció és egyik megfigyelői tekintet sem volt már az egyetlen és tökéletes, mindent látó és mindent felügyelő.

A mindent átfogó tekintet elvesztése a színházban vizuálisan és térbelileg megtestesítette, a nézők számára átélhetővé tette az isten(i tekintet) nélküli világot, illetve megegyezett a nagyvárosi életben tapasztalható vizuális és térbeli élménnyel is. Egyrészt azzal, hogy a néző számára a színpadon mutatott tér befogadásának élménye megfelelt a mindennapi életében tapasztaltnak: a befogadó a hétköznapiakban ritkán került olyan helyzetbe, hogy ő lehetett a szimmetrikusan szerkesztett, perspektivikus és totális látvány középpontja. Másrészt azzal, hogy az egyén a nagyvárosi térben véletlenszerűen felbukkanó, folytonosan megtört, aszimmetrikus elrendezések átmeneteivel találkozott, melyeknek viszont csak ő lehetett a folyton változó középpontja. Harmadrészt pedig azzal, hogy ekkor már a mindennapokban sem volt elég a vizuális információ alapján való tájékozódás, hanem a helyszínt is pontosan kellett ismerni. Ha úgy tetszik, a Nemzeti Színház előadása erre készítette fel a nézőt. Ha úgy tetszik, akkor a színpadra állítás is ezt a metódust alkalmazta.

Mindenesetre a meiningeni színházhoz hasonlóan a *Tragédia* színpadra állítása is háromdimenziós tereket jelenített meg, s a drámaértelmezésen alapuló, egységes előadást a csendben ülő nézők szemlélődő tekintete elé tárta. Következésképp az előadás értelmezésekor a nézőnek sem volt már elég a dialógusokat meghallgatnia, tudatosítania kellett azt is, hol és mikor történnék a látott események. Azaz a helyszínt és a miliót is pontosan meg kellett határozni, pontosan fel kellett mérnie és értelmeznie ahhoz, hogy a színpadon folyó történetet, az adott karaktereket társadalmilag, kulturálisan, gazdaságilag és politikailag adekvát módon el tudja helyezni.

A *Tragédia* színpadra állítása a kétdimenziós festett függönyöket éppúgy használta, mint a háromdimenziós díszletelemeket,²⁶ az új villanyvilágítás által létrehozott effekteket,²⁷ különböző vizuális trükköket,²⁸ speciális effektusokat²⁹ és a színház meglévő színpadtechnikai eszközeit.³⁰ A korszak legmodernebb technikai újításait alkalmazva tehát olyan háromdimenziós terek jöttek létre a nemzet színpadán, amelyek a nézők szeme látára mintegy mozgóképeként változtak időben és tér-

²⁵ A *Pester Lloyd* kritikusa, Dr. Adolf Silberstein a bemutató másnapján részletesen tudósított a nyitó képről: „A köztes függöny felgördül, és ott van előttünk az égi birodalom prospektje, a valóságos égé, ujjongó gyerekseregével, a szívárvánnyal és napsugarakkal keresztezett boldog égi mezőkkel. E jelenet áttetszőségét még emeli néhány könnyed gazefüggöny, melyek mindent mintha egy ritkás ködön csillogtatnának keresztül. Pompás, háttérből hangzó kórusok, elektromos fények, szimmetrikus amfiteatikus elrendezés egy pillanatra a magasabb világ illúzióját keltik.” (SILBERSTEIN 1883, idézi F. DÓZSA 1983, 119.)

²⁶ Paulay a rendezőpéldányban írta: „Háttérben egy »piramisfüggöny«, előtte pyramis emelvények, amelyen dolgoznak”, szétszórvva a színpad terében „több nagy faragott és faragatlan kő” (PAULAY 1883b).

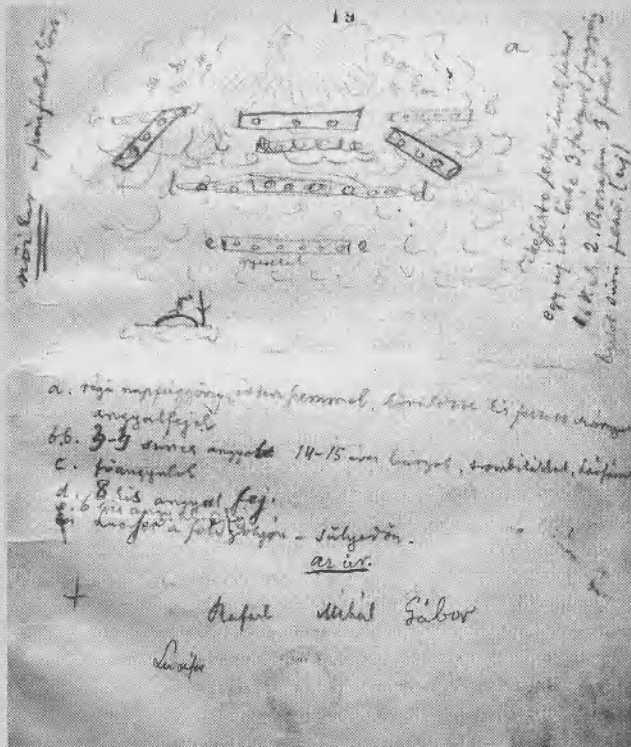
²⁷ A *Fővárosi Lapok* kritikusa írta: „A villanyvilágítás fény-, és árnyfokozatait gyakran vették igénybe a képek hatásának emelésére” (*Fővárosi Lapok*, 1883. szeptember 22. 1418–1419.). A nyitó színben a két paradicsomi fa közé helyeztek villanykörtét, és a második színben fejvilágítást alkalmaztak a kiütés után, mert a szcenárium tanúsága szerint

„az egész színpad elsötétül, csak Mihály arkangyal marad megvilágítva” (F. DÓZSA 1983, 106.). Németh Antal is megjegyezte, hogy „az egész pesti sajtó általában elragadtatva ír a világítási effektusokról, amiket az új villanyvilágítási berendezés tett lehetővé. A Bécsből hozott világítási berendezés először szerepelt összes hatáslehetőségeinek bemutatásával” (NÉMETH 1933, 15.).

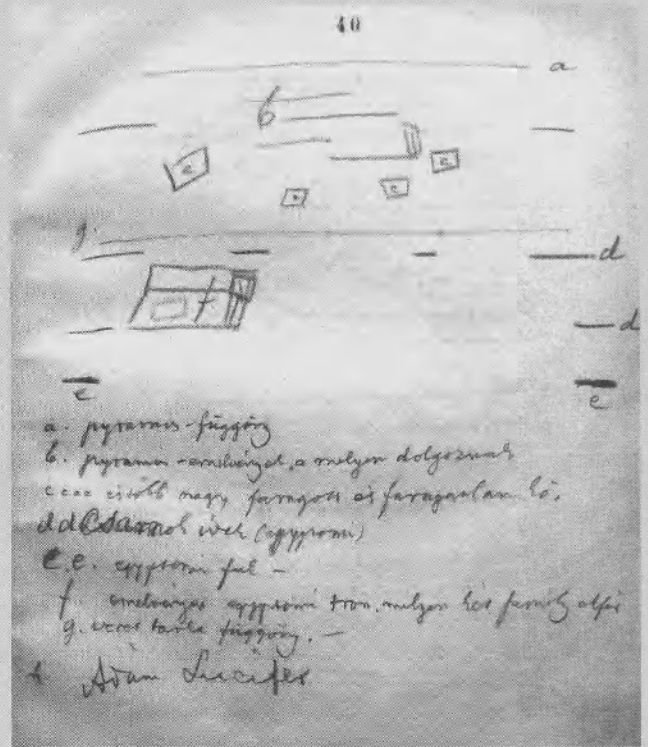
²⁸ Mint például a falanszter-színhez: „Paulay forgó gépműhelyt tervezett, s a lombikjelenetet a haragvó Földszellemmel a nézők tükörből láthatták” (F. DÓZSA 1983, 135.).

²⁹ A rendezőpéldány tanúsága szerint az előadás végén görögtűz szerepelt, miközben a kar a színpadon és a színpad mögött énekelte: „Hozsánna, hozsánna, hozsánna!” (PAULAY 1883b).

³⁰ A színház nem rendelkezett még forgószínpaddal, s így a díszletváltásra egy tengert és felhőt ábrázoló ún. változási függönnyt alkalmaztak. Ellenben több színben – mennyi, falanszter például – használtak süllyesztőt, sőt azokat az 1875-ben Drezdából hozott gépeket is, melyek segítségével hold- és napfény, felhővonulás és vízhullámzás illúzióját lehetett kelteni.



Paulay Ede rendezőpéldánya



ben: a szöveg értelmezése által meghatározott történeti korok idejében és terében.³¹

A vizuális látványvilághoz alapvetően hozzájárultak a jelmezek is. A kor hagyományos gyakorlata szerint ezek általában a színészek tulajdonát képezték, s vidéki színháznál az alkalmazás feltétele volt a saját ruhatár. A XIX. század második felében ugyan a történeti és népi tárgyú előadásokhoz már a Nemzeti Színház csináltatta a jelmezeket, de modern daraboknál a minél pompásabb megjelenés, a színpadi vetélytárs(nő) legyőzése volt a cél. A vezető színésznek Bécsből, Párizsból hozatták a ruhákat, vagy a legelőkelőbb pesti szalonokban csináltatták. Míg a pesti divatot a művésznők ruhái határozták meg, addig a férfi színészek – általában megbízható szabójuk által készített – öltözeke nem jelentett sajtótémát.

A színház anyagi helyzetére tekintettel, Paulay a *Tragédia* jelmezeinél a hagyomány újraértelmezésének a díszlet létrehozásánál is használt módszerét követte. A jelmezeket a szöveghez értelmezéséhez és a szöveg által kijelölt történeti korhoz adaptálta. Egyrészt maga válogatta a színház jelmeztárából, másrészt pedig a férfi főszereplők, azaz a hősszerepeket alakító Nagy Imre (Ádám – 34) és a Shylock szerepében 1880-ban bemutatkozott s aztán intrikusokat játszó Gyenes László (Lucifer – 25) ruháit maga tervezte.³² A többi szereplő viseletére vonatkozóan egyes források – *Fővárosi Lapok*,

Pester Lloyd – több száz (öt-, illetve négyszáz) új jelmezről adtak hírt. Tóth viszont arra emlékezett, hogy „új jelmezeket általában csak a három főszereplő kapott, de legnagyobbbrészt ezeknek a kosztümjei is csak »átalakítások« voltak”.³³

Kivételt képezett a női főszereplő, akit a hősnőket megismerő Jászai Mari (Éva – 33) játszott. Jászai Paczka Ferenc és Feszty Árpád festőművészek segítségével minden egyes színhez új jelmezt csináltattott özv. Lengyel Gézáné Váczi utcai műtermében.³⁴ Mint azt F. Dózsa Katalin pontosan megjegyezte: „jelmezei jellegzetes [XIX. század végi] historizáló szellemben készültek: egyszerre próbálták felidézni a történeti korokat és követni a napi divatot”.³⁵ S így, mint azt Pukánszkyne megállapította, „a díszletezésben és jelmezekben a legszébb feladatot találta Paulay nemes meiningenizmus. Nem egy kort, hanem az emberiség történetének egész sor jelenetét kellett színpadon érzékelhetővé tennie.”³⁶

A Paulay mintájának tekinthető meiningeniek a régészeti, történeti és művészettörténeti kutatások eredményeit a színpadra állított dráma által felidézett cselekmény konkrét helyszínéinek rekonstruálására használták, hiszen – mint gondolták – a múltbeli események csak saját kontextusukban érthetőek meg igazán. Következésképp, mint azt Kékesi Kun Árpád kiemelte, „a történeti hitelességre törekvő előadásokban archeológiai és szcenikai

³¹ Paulay részletesen ismerte az európai színházak gazdasági működését, az európai színházi elképzeléseket és színpadra állítási gyakorlatokat is. Már 1872-ben európai körutat tett, és felkereste a bécsi, a müncheni, a lipcei, a drezdai, a berlini és a párizsi színházakat (lásd PAULAY 1872). Budapesten pedig már 1850-től rendszerek voltak a külföldi vendégjátékok: Rachel, Ira Aldridge (1852, 1853, 1858), Adelaida Ristori (1856), Levasor és Teisserie, az Offenbach-társulat, Laube és a meiningeniek.

³² Azzal, hogy Paulay Lucifert az intrikus szerepkörre szakosodott színésszel játszatta, alapvető értelmezéseket indukált: akik ismerték a

Nemzeti repertoárját, azok tudták, hogy az intrikus intrikál, majd elbukik. Akik már előzetesen ismerték a *Tragédiát*, azoknak a szereposztás előzetesen is megerősítette Lucifer bukását.

³³ TÓTH 1926, 20. Gyenes László is azt nyilatkozta, hogy régi jelmezeket dolgoztak át – természetesen Paulay elképzelései alapján (GYENES 1923, 14.).

³⁴ Jászai jelmezeinek részletes leírását lásd –e: Éva öltözekei (*Pesti Hírlap*, 1883. szeptember 23.). Lásd még FÖLDES 1983, 171–174.

³⁵ F. DÓZSA 1983, 107. Lásd még F. DÓZSA 1997.

³⁶ PUKÁNSZKYNE 1940/I. 326.

részletekkel tarkított, aprólékosan megfestett és kifargott képek sorozatává transzponálták a klasszikus drámákat, amelyek így az akkoriban közkedvelt historista festészet [...] alkotásainak meghosszabbításáivá váltak”.³⁷

Előadásaikban a meiningeniek hangsúlyozták „a színeseknek egymáshoz és a díszlethez való vizuális viszonya fontosságát, elvetve a szimmetrikus elrendezéseket, illetve a színpad vizuális megszervezésének tökéletesítésére törekedtek, különösen a díszlet megvilágításával és megjelenítésével”.³⁸ Az általuk kialakított történeti realizmus (*historical realism*) legfőbb elvének a díszlet és a jelmez történetileg az adott korszakban hitelesnek tartott jellemzőinek megmutatását tartották, alárendelve ezeket a dráma értelmezésének, s így a jelenetek látványos, történetileg, de érzelmileg és értelmileg is „hű” színpadra állítását. „Náluk a hely, a kor és a bennük zajló történések érzelmi klímája mint az egész darabot és az adott jelenetet mozgó »értelem« közvetlennek tartott közvetítője vált elsődlegessé.”³⁹

A *Tragédia* előadásában az emberiség történetének érzékelhetővé tételéhez a meiningeni hatáskeltés módszerei nemcsak a szcenikában és a jelmezekben jelentek meg, hanem a tömeget szimbolizáló csoportok elrendezésében és mozgásában is.⁴⁰ Paulay több mint száz embert tanított be különféle szerepekre, s a nagyszámú statisztérián kívül a Nemzeti egész társulatára szükség volt a mű előadásához. A tömeget kisebb csoportokban mozgatta, önálló feladatokat adva számukra, s különösen a történeti színekben volt kiemelkedő a színpadi személyzet létszáma.⁴¹

A meiningeni gyakorlathoz ismét hasonló módon a kisebb szerepekben is a kortársak által nagyra tartott színészek és színésznők léptek fel.⁴²

A tökéletes illúzió megteremtése céljából a különböző hanghatások alkalmazása mellett Paulay meghatározó dramaturgiai funkciót szánt a kísérőzenének is. Már az előadás is nyitánnyal indult, s a rendezőpéldány har-

minc négy zeneszámról tudósít. Mint azt Kaizinger Rita megállapította, a felvonásközi közjátékoknál a zenekar együtt zenélt, „az egyes színek folyamán pedig [Paulay] hangszercsoportra bontva, alkalmanként akusztikailag is jól elkülönítve meghatározó hangszín-elemként, hangulatteremtő effektusként is használta”.⁴³



Az ember tragédiája tökéletes lehetőséget biztosított Paulay számára, hogy hatalmas pannókat és történeti tablókat felvonultató előadásában a látványon keresztül megjeleníthető (történeti) idő és (történeti) tér a korábbi színpadra állítási módszerekhez képest megváltozott formában jelenhessen meg⁴⁴ – pontosan azért, mert érzékelte, hogy a korszak elvárásainak megfelelően a vizu-

³⁷ KÉKESI KUN 2007, 17.

³⁸ BOOTH 1999, 334.

³⁹ KÉKESI KUN 2007, 22.

⁴⁰ Silberstein például így méltatta az egyiptomi színt: „Az egyiptomi dekoráció, a hieroglifákkal fedett oszlopok, az öt emelkedő piramis a háttérben lenyűgöző benyomást keltett. Paulay a színesjelmezű csoportokat is nagyon elevenen mozgatta. [...] Egészében véve ez a jelenet mélyen festői hatást gyakorolt.” (SILBERSTEIN 1883, idézi F. DÓZSA 1983, 121.)

⁴¹ Paulay rendezőpéldánya szerint az egyiptomi képen például harminc egyiptomi munkás, hat felügyelő, nyolc gyermek, négy házi, a halott rabszolgát kivéve munkás szerepelt a szöveges szereplőkön (Ádám, Éva, Lucifer és a haldokló rabszolga) kívül, míg a bizánci képen tizenhulló kereszties vitéz, nyolc pátriárkai katona, négy trónszékvívő, két repülő boszorkány, tíz eretnek, papok (a férfiak többi tagja) játszott, és a párizsi színben négy közönséges nő, húsz nép, tíz rongyos

újonc, hat nemzetőr, tíz nép, egy bakó, egy bakósegéd kapott helyet (PAULAY 1883b). Ebből a szempontból valóban sokkhatásként érhető a nézőket az eszkimó-kép mindössze négy szereplője.

⁴² Prielle Kornélia például a londoni képen egy asszonyt személyesített meg, míg Márkus Emma Hippát játszotta a római képen, Újházi Ede pedig Péter apostolt a bizánci képen, s Lovelt a londoni képen.

⁴³ KAIZINGER 1997, 44. A kísérőzene szövegegyét egészen 1939-ig használták.

⁴⁴ Mint azt a *Fővárosi Lapok* kritikusai írta: „Nem a »vanitatum vanitas« csüggesztő bölcsészete szól e műből; melegsívű költő szól belőle, ki a világtörténet drámailag jellemző, szomorú konkrét képei mellé vigasztaló állítja fel a szív benső világát és a hit biztató malasztját. [...] Sokan voltak, [...] s ez a nagy közönség négy óra hosszan át szakadatlan figyelemmel nézte ama nagy történeti tableaok életeleviségét, melyek némelyikéhez szűk a mi színpadunk.” (*Fővárosi Lapok*, 1883. szeptember 22.)

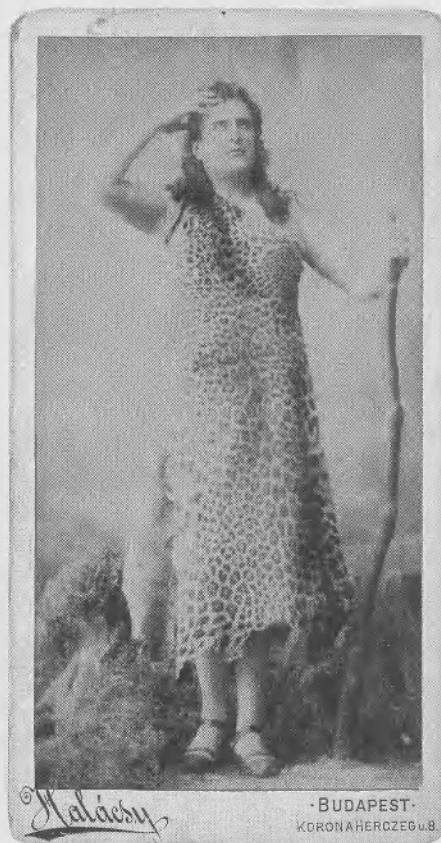
alítás szerepe megnövekedett, s a térről szerzett információk is alapvetően hozzájárultak a mindennapi életben való eligazodáshoz.⁴⁵ Ennek következtében a színpadon létrehozott tér megjelenítése és értelmezése már nemcsak pusztán háttérül szolgált az előtérben zajló cselekvésekhez, nemcsak dísz lett, hanem megtörtént a színész és az általa teremtett karakter integrációja is a színpad háromdimenziós tere által megidézett milióbe, amely ekkor már a jelentés létrehozását aktívan és tevékenyen befolyásoló tényezőként értelmeződött.⁴⁶

Az *ember tragédiája* több szempontból volt ideális választás. Egyrészt az előadásban tizenkét különböző mi-

tegy történeti panorámaként, mozgásban és (mozgó)képek alakjában került megjelenítésre.⁴⁹ Bár Molnár 1860-as években rendezett előadásainál nézők és kritikusok még egyaránt arról panaszkodtak, hogy nem láthatták jól a gyorsan változó eseményeket,⁵⁰ az 1880-as évekre már hozzászórtak az új megfigyelői pozíciókhoz, és szert tettek az új percepciós stratégiákra is. Ennek következtében a XIX. század utolsó harmadára a nézők már úgy tekinthettek a történeti és/vagy a kortárs világot egymást követő (mozgó)képekben megjelenítő színpadra, mint „a nagy és szép országokat összejárt utas”.⁵¹ A (mozgó)képek pedig a színpadi jelek által

megidézett valóság tökéletes illúzióját próbálták létrehozni: a lehető legtökéletesebben megidézve a helyszínt, a hangulatot, embereket és eseményeket.

Mindebben pedig a korszaknak a stabilitás, a gazdagság és a tudás iránti vágya és hite reprezentálódott, amelyhez a múlt színpadra állításait használták fel színpadon és a mindennapi életben egyaránt. Mint azt Ann Marie Koller pontosan kifejtette, „sok tekintetben a történeti festmények, a történeti színművek és a kortárs politikai események nehezen voltak megkülönböztethetők. Mindegyik látványosan »szervezett« felvonulást és dramatisztikus történetet faragott a »dicső múltból«, és mindegyiket a történeti hitelesség részletei jellemezték, amivel az eredetiség benyomását akarták a szemlélődőben felkelteni.”⁵² Így a realiztikus, a materiális, a vizuális és a térbeli a színpadra állítás alapvető elvei között jelenhettek meg mind a színpadon korhű miliót ábrázolva, mind pedig a színház



Gyenes László mint Lucifer és Nagy Imre mint Ádám

liót kellett Paulaynak megjelenítenie, s a történeti színek lehetőséget biztosítottak számára, hogy a nézők tekintete előtt elvonultassa a világtörténelem, pontosabban a nyugati történelem jelentősnek tartott eseményeit.⁴⁷ A kortársak számára Ádám „az emberiség megtestesüléseként”⁴⁸ tétéleződött, s az emberiség története min-

épületének külső dekorációjában és belső tereiben, amelyek megfelelő helyszíneket biztosítottak az újonnan kialakult társadalmi-hatalmi viszonyok reprezentálásához.

Másrészt a *Tragédia* azért is volt ideális választás, mert elkerülte a korszakban problematikusnak tekintett té-

⁴⁵ Erre a felfogásra nagyon jellemző, hogy a *Vasárnapi Ujság* névtelen szerzője a következőképpen foglalta össze az estét: „E változatos és tarka képek sorozata, látszólag lazán kapcsolva össze, mutatja be az emberiség vágyainak, küzdelmeinek, csalódásainak és reményének hatalmas tragikái folyamatát.” (*Vasárnapi Ujság*, 1883. szeptember 30. 637.)

⁴⁶ Mindez kiegészült még azzal is, hogy „a XIX. századi nézőnek a képi, a tárgyi és a régészeti iránti ízlése azt jelentette, hogy szemek előtt vonultatták fel a »valós« világot, lett légyen az modern vagy ősi, hazai vagy egzotikus” (BOOTH 1999, 339–340.). A láthatóság, a megfelelő környezetben való látni és látva lenni elve meghatározó eleme lett a XIX. századi gondolkodásnak. Sőt, a XIX. századi nézők számára a múltat, a történelmet is vizuális formában jelenítették meg. „Történeti festmények kiállításai turnéztak Európa-szerte, és befolyással voltak az emberek saját otthonaira is. A történelmet diorámák és panorámák népszerűsítették, amelyeket a közönség igaz szenved-

déllyel látogatott.” (KOLLER 1984, 89.) Mi több, ez volt az a korszak is, amelyben a történeti jelmezes felvonulások és jelmezbálok mániája is megjelent.

⁴⁷ A történeti színekről írta a *Vasárnapi Ujság*: „Most sorban vonulnak el a következő öt szakaszban a világtörténelem főbb epizódjai a néző szeme előtt.” (*Vasárnapi Ujság*, 1883. szeptember 30.)

⁴⁸ *Vasárnapi Ujság*, 1883. szeptember 30.

⁴⁹ A panorama által biztosított egészenben látás élményéről, a felszabadító hatásáról és illúziókeltő funkciójáról lásd GYÁNI 1995, 93–98.

⁵⁰ Lásd CZÉKMÁNY 2008.

⁵¹ A teljes idézet a *Fővárosi Lapokból*: „Az »Ember tragédiájával« úgy vagyunk, mint a nagy és szép országokat összejárt utas, ki nem egy hamar beszélhet el mindent, a mi szépet látott.” (*Fővárosi Lapok*, 1883. szeptember 23.)

⁵² KOLLER 1984, 89.

mákat: az Ausztriával és a nemzetiségekkel való viszonyt, Ferenc József szerepét és megítélését, illetve az emigráció, Kossuth s rajta keresztül 1848 és a függetlenség kérdését. Úgy tudott kozmopolita lenni, hogy közben nem sértette sem a királyi és császári érzékenységet, sem a nemzetiségek elképzeléseit. Úgy tudta tehát a hivatalos diskurzus által vágyott magyar szupremáciát hirdetni, hogy közben direkt módon nem sértett másokat. Mi több, európai dimenzióban mozgott, s az európai perspektívát világméretűvé tágította: a kortársak számára Ádám és Éva történetén keresztül nem csupán az európai, hanem a világtörténelem elevenedett meg a budapesti Nemzeti Színház színpadán.

Harmadrészt pedig azért volt tökéletes a választás, mert a kortársak által vágyott elvárásokat fogalmazott meg: a self-made man mítoszát, az elvárt gender-sztereotípiákat, és érintette a korszak megkerülhetetlen filozófiai és ismeretelméleti kérdéseit. A férfiak szabad társadalmi emelkedését ebben a korszakban fogadta be a jogrendszer, s a saját döntési jogkörrel rendelkező, saját tehetségéből és akaratából önálló döntéseket hozó férfi elképzelése a korszak egyik alapmítoszává vált.⁵³ Paulay szövegújításai pontosan azt mutatták, hogy Ádám, megvalva attól, hogy csupán parancsot figyelő és teljesítő figura maradjon, lemondott a paradicsomi lét és az Úr által kínált előnyökről és biztonságról. Az isteni gondviselést elhagyó Ádám nem születési előjogán, hanem tettei és döntései révén mutathatta meg akaratát, jelenhetett meg a történeti színeket különböző társadalmi szerepekben, fáraótól kezdve a falanszter egyik tudósáig, s nyerhette el létezésének örömeit és bánatait. A *Tragédia* tehát olyan férfit jelenített meg, aki az önállóság útját választotta, s ezért még Istennel is szembe mert szállni. Mindez pedig elengedhetetlen volt egy kapitalizálódó, a társadalmi mobilitást legalább elvileg előtérbe állító társadalom önreprezentációja számára.

Ennek következtében, bár a történeti színeket Ádám Évával közösen élte és álmodta végig, a *Tragédia* előadásában alapvetően férfiközpontú világ reprezentálódott. Míg Ádám saját kezébe vehette sorsának irányítását, addig Éva csak Ádámmal való viszonyaiban jelenhetett meg: nem önálló cselekvőként, hanem csupán függelékként. Olyan valakiként, aki a bemutatott korszakok nőideáljait tételezte, s akit a férfinak, főleg Ádámnak meg kellett hódítania, el kellett nyernie, vagy éppen ki kellett szabadítania. Pontosan azért, mert a közvélekedés csak a férfiakat tekintette a társadalom önállóan cselekvő tagjainak. Ezzel ellentétben, mint arra Gergely András felhívta a figyelmet, „a nőktől viszont a családi tűzhely ápolását, a család érzelmi és szexuális alapjainak

⁵³ Ennek a tökéletes és szinte politikamentes megfogalmazása Jókai *Az aranyemberben* Timár Mihály alakja. Jókai regénye és színpadi adaptációja (bem.: 1884. december 3., rend.: Paulay Ede) is többek között azért lehetett siker, mert egyrészt a hivatalos ideológiát jelenítette meg, a felfelé tartó mobilitás lehetőségét; másrészt pedig az idilliikus szigetre való kivonulást, a világból való kilépés lehetőségét is fenntartotta. Ebben a tekintetben Jókai műve egyenes folytatása Petőfi *János vitézének*. Az 1908-ban, az egyre erősödő magyar nacionalizmus közepette bemutatott operettváltozat azonban meg is változtatta a *János vitéz* befejezését: az egymásra talált szerelmesek nem maradtak Tündérorszámban, hanem visszatértek magyar hazájukba, kis magyar falujukba. Az „üzenet” egyértelmű. Lásd HUBER 2008.

⁵⁴ GERGELY 2005, 408–409.

⁵⁵ PAULAY [1883a] 1988, 213.



A Vasárnapi Ujság előadás-kritikája 1886-ból

biztosítását várta, s e téren a botlásokat szigorúan megtorolta”.⁵⁴

A *Tragédia* előadása ezt a XIX. század közepi, alapvetően férfiközpontú világot a múltba visszavezetve és a jövőbe vetítve jelenítette meg és legitimálta. Olyan világot reprezentált tehát, amelyben – a korszak elvárásai-val megegyezően – a patriarchális család vált modellértékűvé, amely ideálként valósult meg (Athén), vagy éppen hiánya vált problematikussá (falanszter). Mint arra maga Paulay is hivatkozott a *Tragédia* pesszimizmusa kapcsán: „Ott van mindenütt a férfi harcai, gyötrelme, kínja, csüggedése, kétségbeesése közt, mint vigasztaló, felemelő, biztató, lelkesítő ellenkép: az élettárs, a női ideál!”⁵⁵ Míg Paulay a férfit a harc és küzdelem által hátróztatta meg, addig a nő ideálként szerepel, olyan ideálként, amelyet természetesen a férfi képzelt el, s akinek egyetlen szerepe és funkciója a férfi vigasztalása, biztatása, felemelése és lelkesítése.

Bár a nyitó kép vizuális gazdagságával és térbeli elrendezésével kápráztatta el a Nemzeti nézőterét zsúfolásig megtöltő közönséget, az előadást alapvetően meghatározó, előbb elemzett férfi–nő-problematika már itt

megjelent. A jelenetben fizikailag is részt vevő szereplők – fiatal és idősebb nők, illetve gyerekek – közül csupán egyetlenegyét játszott férfi: Lucifert, „a tagadás ősi szellemét”. A rendezés tehát, mint azt Székely György találóan megfigyelte, egyrészt „nőiesített, miniaturizált mennyországot”⁵⁶ jelenített meg, ahol fiatal nők és gyerekek szolgálták és dicsőítették a láthatatlan, de férfihangon megszólaló Urat.

Másrészt a nyitó kép velük egyedül szembeszegülő Lucifert ábrázolt. Őt pedig Paulay már a Mennyben „demonizált”, „ördögi”, „mefisztói” vizuális jellemzőkkel látta el: vörös tarjú fejfedő, fekete denevérszárnyas ruha és fekete, testhez simuló nadrág.⁵⁷ Következésképp a rendezés egy, a nőiesített és gyermekiesített szolgálókkal benépesített mennyei hatalommal szemben álló, a hatalommal harcoló fiatal férfit jelenített meg. A felosztás pedig passzív, elfogadó, sőt szolgáló nőkre és gyermekekre, illetve az aktív, harcoló, önálló döntési jogkörrel rendelkező férfira alapvetően meg egyezett a korszak elfogadott nemi sztereotípiáival. Ennek következtében a *Tragédia* előadása értelmezhető a korszak hivatalos ideológiájának megjelenítőjeként és propagátoraként is.

A self-made man mítoszán és a kortárs gender-elvárásokon kívül a *Tragédia* előadása megjelenítette a kortárs világ számára fontosnak tételezett problematikákat is. Ennek következtében az előadást úgy is lehetett olvasni, mint ezen eszmék megtestesítését. Egyiptomot mint a közélet, magánélet, uralkodás kérdéseit, az egyén és a tömeg kapcsolatát; Athént mint a haza, hűség, demokrácia megjelenését; Bizáncot mint a hit és hitetlenség küzdelmét; Párizst mint a nemzeti, közösségi forradalom és az egyéni szabadság reprezentációját; Londont mint a kortárs szabad versenyes kapitalizmus színre állítását; a falansztert pedig mint a tudomány, az evolúció és a szocializmus megvalósulásának problémáját. A *Tragédia* előadása tehát úgy volt kortársi, hogy közben folyamatosan újrírta és újraértelmezte a múltat.

Egyetérthetünk Kerényi Ferenc megállapításával, miszerint „Paulay rendezése az ősbemutatón a kor uralkodó stílusirányzatának, a maradéktalan historizmusra törekvő meiningenizmusnak szellemében történt, figyelembe véve a magyar színjátszás hagyományait és a Nemzeti Színház anyagi lehetőségeit”.⁵⁸ Mindez kiegészíthető még azzal, hogy a Nemzeti Színház a *Tragédia* bemutatásával egyszerre tudta szolgálni a nemzeti kultúrát és a magyar szupremácia elvét. Bár közvetlenül nem érintette a magyar nacionalizmus témakörét, a magyar szerző kozmopolita szövege és ennek előadása univerzális értékeket tételezett, amelyeket egy, a magyarsághoz köthető intézmény mutatott be. A *Tragédia* előadása így kapcsolódik a vezető nemzet elképzeléséhez, amely így már a magyarság érdekeit, eszméit és értékeit tette meg követendő példaként egész Magyarország számára, beleértve az ország területén élő nemzetiségeket is. A *Tragédia* előadása tehát a kultúrpropaganda eszközeként is funkcionálhatott, hiszen azt sugallta, hogy a magyarságot reprezentáló intézmény (színház) képes felvetni az egész korszakban és az egész régióban mindenkire érvényes kérdéseket. Következésképp a *Tragédia* a látványvilágnak, a kortárs elvárások és ideák bemutatásának, illetve a birodalmi/nemzetiségi probléma elkerülésének köszönhetette sikerét. „A hatalmas

közönségsikerre való tekintettel még ugyanabban az évben tizenháromszor játszották, és tizenegy év múlva, 1894. május 13-án volt a századik előadás a Nemzeti Színházban, ahol még mindig a Paulay-féle változatot adták elő, egészen 1905-ig.”⁵⁹

KONKLÚZIÓ

Összefoglalásként elmondható tehát, hogy a korszakban a Nemzeti Színház mint elit kulturális intézmény hármaskör funkciót töltött be. Egyrészt a történeti tragédiák és a múlt jelesnek tekintett színműveinek előadásain keresztül a nemzeti – magyar – kultúra folyamatoságát biztosította. Másrészt a bemutatott múltbeli és kortárs európai drámákon keresztül az európai kultúrához köthetőnek tekintette a magyar kultúrát. Harmadrészt pedig a magyar univerzalizmust, az országvezető nemzet kulturális fölényét is megpróbálta a saját eszközeivel bizonyítani.

A *Tragédia* bemutatása – az 1880-as évek – a kiegyezés pozitív hozadékának a kora, a viszonylagos gazdagságé, a nyugalomé, a jobbiztonságé, a reménykéé és a jólétéé. A Monarchia ekkor még az itt élő népek által – többé-kevésbé – életképesnek ítélt szerveződések, melyet éppen az itt élő népek és nemzetek és csoportok pluralisztikus, polyglott és multikulturális közössége működtetett; ezeket ekkor még pontosan ez a rendszer kötötte össze. Ebben az összefüggésben a *Tragédia* ennek a felfogásnak a legitimálása, mivel azt mutatta be, ami az itt élő, egymástól nagyon is eltérő kulturális, politikai, etnikai és gazdasági csoportokat egymással és az európai nemzetekkel összekapcsolhatta. Bár az itt élő népek történelmének egyedi sajátosságai nem jelentek meg benne, de az egyénre – férfira és nőre, Ádámra és Évára – vonatkoztatott történelemképe az európai és a világtörténelem részét képezhette, a férfi és nő kapcsolatát szabályozó, a korban elfogadott gender-sztereotípiák bemutatására kerülhettek, s mindegyik nemzet, csoport és nép hitet tehetett a kor meghatározó eszméi (ráció, haladás, fejlődés) mellett, ezzel is a közös európai dimenzió felé orientálódva.

A századfordulóhoz közeledve azonban az 1880-as évek társadalmi konszenzusában jelentős változások következtek be, mind a magyarság, mind a nemzetisé-

⁵⁶ SZÉKELY 1997, 13.

⁵⁷ Jelmezét Paulay Liezen-Mayer Sándornak 1881-ben a Tavaszi Tárlaton bemutatott *Faust*-illusztrációiban szereplő Mephistopheles-figurához hasonló öltözék alapján tervezte meg, s Lucifer ezt a jelmezt hordta az egész előjáték folyamán.

⁵⁸ KERÉNYI 1983, 66.

⁵⁹ MÁTÉ 2009, 5. A *Tragédia* népszerűségét az is jól mutatja, hogy 1883–1893 között száznyolcvanhárom vidéki településen játszották (lásd KERÉNYI 1983; ENYEDI 1997; KERÉNYI 2008; MÁTÉ 2009). A századforduló felé közeledve, főleg az 1892-es bécsi Színházi Világkiállítás után, a külföldi színpadokat is meghódította: Hamburg 1892; Prága 1892, 1904, 1909; Bécs 1892, 1903; Berlin 1893; Krakkó 1903; Brno 1905; Plzeň 1905 és Zágráb 1914. (A cseh és szlovák előadásokról lásd GARAJ 2005, a többről pedig NÉMETH 1933.) Sőt, a Pruggmayr Orfeum bemutatta, feltételezhetően még 1883-ban, a Groisz Antal által írt *Tragédia*-paródiát (*Die Tragödie des Menschen – Parodischer Scherz des gleichnamigen Schauspiels mit Music – Az ember tragédiája – parodisztikus zenés tréfa a hasonló című színműből*). Sajnos, a paródia szövege nem maradt fenn, sem leírás az előadásról. A színlapról annyit derül ki, hogy mint azt Molnár Gál Péter megjegyezte, „lelkesen rávetették magukat a történelmi utazás mint alapötletre [...], mert a képes álmotutazás a variété változatos színhelyváltásainak és egzotikumigényének megfelelt” (MOLNÁR GÁL 2001, 164.).

gek vonatkozásában. Bár azt várnánk, hogy a Nemzeti Színház a nyelv által jelentkező nemzetmegtartó funkcióját csak hagyományként vitte tovább, a helyzet inkább az, hogy a századfordulóhoz közeledve a magyarosítás, a magyarok által kezdeményezett asszimiláció egyik alapvető eszközeként jelent meg. A magyar nyelvet az iskolákon, kulturális intézményeken és gyakorlatokon keresztül terjesztették az első világháború időszakához közeledve mind erőszakosabb formában. Következésképp a nyelvben (is) jelentkező nemzetfenntartás és nemzetmegtartás elve alapvetően a Habsburgok, de még inkább a Magyarország területén élő nemzetiségek s a XIX. század második felében önállóságukat kivívott (Szerbia, Románia) vagy éppen önállóságukért harcot folytató (Csehország, Szlovákia, Horvátország, Szlovénia) új nemzetállamok felé irányult. Mindezzel párhuzamosan az itt élő nemzetiségek önállósodási törekvései is egyre erőteljesebben jelentkeztek.

A magyar szupremácia elvéhez igazodva a századfordulóra a Nemzeti Színház repertoárjának profiltisztításával és magas művészeti elvárásaival elit kulturális intézménnyé vált, hogy a Kárpát-medencében a magyarság vezető szerepét megfelelő módon színpadra tudja állítani a jelenben, s az 1896-os millenniumi ünnepségek alkalmával is dicsőített, ezeréves magyar múltba is vissza tudja vetíteni. A XIX. század mind Európában, mind Magyarországon a történettudomány, a művészettörténet, a régészet jóvoltából már sokat tudott a múlttól, s „felülmúlhatatlan volt abban, ahogy azonosulni tudott a történelmi múlttal, mely múltba szinte beleálmódta magát”.⁶⁰ Pontosan azért, mert az egyre erősödő nemzeti ébredés és nacionalizmus korában a múlt szolgált legitimációként és a vágyott jövő megszervezőjeként mind a magyarság, mind az itt és a környező országokban élő nemzetiségek számára.

60 GYÁNI 2008, 162.

HIVATKOZÁSOK

- ANDOR 2008 – ANDOR Csaba: Az ember tragédiája ősbemutatója (Reflexiók). *Palócföld*, 2008/3. 44–50.
- BOOTH 1999 – Michael R. BOOTH: A tizenkilencedik századi színház. In *Képes színháztörténet*. Szerk. John Russell BROWN. Budapest, Magyar Könyvklub, 1999. 299–340.
- CZÉKMÁNY 2008 – CZÉKMÁNY Anna: Életszínház – Molnár György látványosságai. In *Alternatív színháztörténetek: alternatívok és alternatívák*. Szerk. Imre Zoltán. Budapest, Balassi, 2008. 90–104.
- CSATÓ 1960 – CSATÓ Kálmán: A Nemzeti Színház és Paulay Ede. In *úő.: Ilyennek láttam őket*. Budapest, Magvető, 13–28.
- ENYEDI 1997 – ENYEDI Sándor: Az ember tragédiájának vidéki előadásai 1884–1918. *Színháztudományi Szemle*, 1997/32. 132–140.
- F. DÓZSA 1983 – F. DÓZSA Katalin: Az ember tragédiája színpadtervei 1883–1915 között. *Színháztudományi Szemle*, 1983/12. 95–146.
- F. DÓZSA 1997 – F. DÓZSA Katalin: A kulisszáktól a stílizált színpadig. Még egyszer a Tragédia 1883–1915 közötti díszletterveiről. *Színháztudományi Szemle*, 1997/32. 33–48.
- F. DÓZSA 2011 – F. DÓZSA Katalin: A szcenikai művészet. In *Magyar színháztörténet 1873–1920*. Szerk. Gajdó Tamás. Budapest, Magyar Könyvklub – OSZMI, 2001. 373–386.
- FÖLDES 1983 – FÖLDES Anna: *Jászai Mari és a magyar színház*. Budapest, Magvető, 1983.
- FRIED 2005 – FRIED István: A Madách-kutatás hétköznapi ünnepei (Kerényi Ferenc Madách-köteteiről). *Forrás*, 2005/2. <http://www.forrasfolyoirat.hu/0702/fried.pdf> Letöltve: 2010. május 15.
- GARAJ 2005 – GARAJ Lajos: Az ember tragédiája a cseh és a szlovák színpadon. *Fórum*, 2005/4. III–125.

- GERGELY 2005 – *Magyarország története a 19. században*. Szerk. GERGELY András. Budapest, Osiris, 2005.
- GYÁNI 1995 – GYÁNI Gábor: *Hétköznapi Budapest: nagyvárosi élet a századfordulón*. Budapest, Fővárosi Önkormányzat, 1995.
- GYENES 1923 – GYENES László: Interjú a premier szereplőivel. *Színházi Élet*, 1923/4. 13–15.
- HUBER 2008 – HUBER Beáta: Játék határok nélkül. Az 1904-es János vitéz politikai szerepvállalása és műfaji határai. In *Alternatív színháztörténetek: alternatívok és alternatívák*. Szerk. Imre Zoltán. Budapest, Balassi, 2008. 123–140.
- KAIZINGER 1997 – KAIZINGER Rita: Erkel Gyula kísérőzenéje a Tragédia ősbemutatóján. *Színháztudományi Szemle*, 1997/32. 42–45.
- KÉKESI KUN 2007 – KÉKESI KUN Árpád: *A rendezés színháza*. Budapest, Osiris, 2007.
- KELÉNYI 1983 – KELÉNYI István: Paulay Tragédia-szcenáriuma (vagy: hány sorból áll Az ember tragédiája?). *Színháztudományi Szemle*, 1983/12. 31–53.
- KERÉNYI 1983 – KERÉNYI Ferenc: Az ember tragédiájának vidéki előadásai (1884–1886). *Színháztudományi Szemle*, 1983/12. 55–69.
- KERÉNYI 2005 – *Madách Imre: Az ember tragédiája*. Szinoptikus kritikai kiadás, sajtó alá rendezte és a jegyzeteket írta: KERÉNYI Ferenc. Budapest, Argumentum, 2005.
- KERÉNYI 2008 – KERÉNYI Ferenc: Színpadi Madách-tanulások (Az ember tragédiája ősbemutatójának 125. évfordulójára). *Palócföld*, 2008/3. 51–56.
- KOLLER 1984 – Ann Marie KOLLER: *The Theater Duke. Georg II of Saxe-Meiningen and the German Stage*. Stanford, California, Stanford University Press, 1984.
- KOLTA 1986 – KOLTA Magdolna: *A Népszínház iratai*. Budapest, Magyar Színházi Intézet, 1986.
- MÁLYUSZSNÉ 1956 – MÁLYUSZSNÉ CSÁSZÁR Edit: *Egy színészházaspár élete: Szerdahelyi Kálmán és Prielle Kornélia*. Budapest, Múvelt Nép, 1956.
- MÁLYUSZSNÉ 1963 – MÁLYUSZSNÉ CSÁSZÁR Edit: *Adatok a magyar rendezés történetéhez a XIX. század második felében*. Budapest, Színháztudományi Intézet, 1963.
- MÁLYUSZSNÉ 1964 – MÁLYUSZSNÉ CSÁSZÁR Edit: *Molnár György, a rendező*. Budapest, Színháztudományi Intézet, 1964.
- MÁLYUSZSNÉ 1983 – MÁLYUSZSNÉ CSÁSZÁR Edit: Egy polgár, magasba ívelő pályán (Paulay Ede, 1852–78 között). *Színháztudományi Szemle*, 1983/12. 5–29.
- MÁTÉ 2009 – MÁTÉ Zsuzsanna: Hermeneutikai dilemmák Madách Az ember tragédiájának Paulay Ede rendezte ősbemutatóján. *Nyelv- és Irodalomtudományi Közlemények*, 2009/1. 3–16.
- MOLNÁR GÁL 2001 – MOLNÁR GÁL Péter: *A pesti mulatók. Előszó egy színháztörténethez*. Budapest, Helikon, 2001.
- NÉMETH 1933 – NÉMETH Antal: *Az ember tragédiája a színpadon*. Budapest, Budapest Székesfőváros, 1933.
- PAULAY [1872] 1988 – PAULAY Ede: Paulay Ede Jelentése külföldi útjáról. In *Paulay Ede írásai*. Szerk. SZÉKELY György. Budapest, Magyar Színházi Intézet, 1988. 125–181.
- PAULAY [1883a] 1988 – PAULAY Ede: Az ember tragédiája színpadon. In *Paulay Ede írásai*. Szerk. SZÉKELY György. Budapest, OSZMI, 1988. 206–232.
- PAULAY [1883b] – MADÁCH Imre: *Az ember tragédiája*, színre alkalmazta és öt szakaszra osztotta PAULAY Ede, Nemzeti Színház, 1883. OSZK Színháztörténeti Tár, E. 162. [rendezői példány]
- PODMANICZKY 1888 – PODMANICZKY Frigyes: *Naplótöredékek 1824–1887*. Budapest, Grill Károly Könyvkereskedése, 1888.
- PRAZNOVSZKY 1998 – PRAZNOVSZKY Mihály: *„A szellemiadal ünnepei”, A magyar irodalom kultikus szokásrendje a XIX. század közepén*. Budapest, Új Mandátum, 1998.
- PUKÁNSZKYNÉ 1940 – PUKÁNSZKYNÉ KÁDÁR Jolán: *A Nemzeti Színház százéves története I–II*. Budapest, Magyar Történelmi Társulat, 1940.
- RABKIN 2004 – Gerald RABKIN: A félreolvasás játéka. Szöveg/Színház /Dekonstruktó. *Theatron*, 2004/2. 31–44.
- RÁKOSI 1907 – RÁKOSI Jenő: *Emlékezések*. II. kötet. Budapest, Franklin, 1907.
- SZÉKELY 1988a – *Paulay Ede írásai*. Szerk. Székely György. Budapest, Magyar Színházi Intézet, 1988.
- SZÉKELY 1988b – SZÉKELY György: Paulay Ede életműve. In *Paulay Ede írásai*. Szerk. Székely György. Budapest, Magyar Színházi Intézet, 1988. 525–582.
- SZÉKELY 1997 – SZÉKELY György: A Tragédia ősbemutatójának problémái. *Színháztudományi Szemle*, 1997/32. 6–22.
- TÓTH 1926 – TÓTH Imre: Egy színházigazgató emlékei. *Képes Krónika*, 1926. augusztus 1. 19–21.
- VASÁRNAPI UJSÁG 1883 – *Vasárnapi Ujság*, 1883. szeptember 30. 609.

A 2011-ES ÉV (XLIV. ÉVFOLYAM) TARTALOMJEGYZÉKE

A Színkritikusok Díja 2010/2011	
2010. évi tartalomjegyzék	10/2 2/45

CIKK, TANULMÁNY, ESSZÉ

Hobbink: a lapcsinálás (szerkesztőségi cikk)	2/2
FÜCHS LÍVIA Mit nevezzünk fizikai színháznak?	4/38
GÁSPÁR MÁTÉ Etatizmus és elitizmus A színházműködtetés átalakuló jogszabályi környezete	11/13
HALÁSZ GLÓRIA És a színház forog tovább Amikor a színházban vetítenek	12/11
HERMANN ZOLTÁN Hajmási Péter & Tsai Avagy szabad-e újrakölneni a Csárdáskirálynő dalszövegeit?	3/7
KARSAI GYÖRGY Genius loci A Vígsház elmúlt két évadáról	10/29
KOLOZSI LÁSZLÓ A film kéznyoma Mozgóképek a színpadon	6/16
Kettő maradt Miskolci Operafesztivál	8/9
KOLTAI TAMÁS Áthallások Kódolt beszéd a mai magyar színházban	3/12
Kivonulni? Hová? A mizantróp – háromszor csúcsra járatva	4/8
Magyar változat: a naxoszi modell Közszínház és üzleties színház	6/37
Mese, álom, folklór Külföldiek a gyulai Shakespeare Fesztiválon	9/26
KUTSZEGI CSABA A nyitottság sine qua nonja Gergye Krisztián testszínháza	3/17
Táncparadoxon A szóból származó mozdulatról	6/23
Nem minden arany, ami fénylik Autentikus és útkereső színpadi néptánc	7/30
Volt egyszer egy magyar balett Operaházi balettigazgatók tündöklése és bukása	9/10
Tárguló gyűrűkben konszolidációt...	12/30
Kortárs tánc Magyarországon 2011-ben	
NYULASSY ATTILA – UGRAI ISTVÁN – ZSEDÉNYI BALÁZS Amiről nem beszélünk: cigányok a színházban	3/2

PROICS LILLA Hatásokon túl Kisvárdai fesztivál	9/23
RÁDAI ANDREA Színházak és teátrumok Rivalda Fesztivál, 2011	7/12
SALAMON JÁNOS Barátunk, Szókratész Tűz a színházban Rousseau és a színház	5/2 11/2
STUBER ANDREA Drang nach Osten A Magyarországi Német Színházról	8/11
SZÉKELY GYÖRGY Egy látványos, okos színjáték: A varázsfuvola	2/28
UGRAI ISTVÁN – ZSEDÉNYI BALÁZS Színházi reprezentáció a közszolgálati televízióban Más karakter Az egri Gárdonyi Géza Színház egy éve	4/12 7/16
URBÁN BALÁZS Új időknek új dalai? Kortárs magyar drámák ősbemutatói	4/2
Egy válogató emlékiratai I. II. III. IV. V. VI. VII.	5/11 6/10 7/5 8/2 9/5 11/8 12/6
V. GILBERT EDIT Sztelen jegyzetek A DESZKA Fesztiválról	4/16
ZAPPE LÁSZLÓ Egy trendi színház Az Új Színházról	7/22

KRITIKA

DERES KORNÉLIA Petyus a kanapén Garaczi László: Ovibrader, Thália Színház	1/8
HALÁSZ GLÓRIA Babra megy a játék Joshua Sobol: Gettó, Pécs	2/19
HERCZOG NOÉMI A Horváth Jancsi szeme Még egyszer az Egyszer élünk-ről	10/17
HERMANN ZOLTÁN Poszttragédia Madách Imre: Az ember tragédiája, Nemzeti Színház	7/2
KARSAI GYÖRGY Wrocław Bonnie és Clyde Dorotea Masłowska: Két lengyelül beszélő szegény román, Kamra	1/22
KOLOZSI LÁSZLÓ Mefisztó bemutatja	1/17

Szergej Prokofjev: A tüzes angyal, Debrecen	
KOVÁCS BALINT „Az ükunokáink meglátják itt az új életet” Ljudmila Ulickaja: Orosz lekvár, Kecskemét Koldusgúnyában, hontalan Mihail Bulgakov: A Mester és Margarita, Eger	1/12 2/12
KUTSZEGI CSABA Bea bőrrönd lesz, de ki a madár? Vég veled, MU Színház	2/25
LÉNÁRT ÁDÁM Digitális kor, analóg rendezés Molière/B: A képzelt fősvény beteg, Szeged	1/20
MÁROK TAMÁS Remekmű kontra mestermunka Két előadás az Arnel Fesztiválon – Giuseppe Verdi: Rigoletto és Riccardo Zandonai: Francesca da Rimini	12/15
NÁNAY ISTVÁN A zöld emberke üzenete Kárpáti Péter: Országalma, Tatabánya	2/14
PÉTER MÁRTA Új dalra hív most az élet? Adaptáció Trikolor, Gergye Krisztián Társulata, MU Színház	1/38
PROICS LILLA Selejtező Mohácsi István: Francia rúdugrás, Pécs	2/18
RÁDAI ANDREA Egy öreg bútordarab Anton Pavlovics Csehov: Cseresznyés kert, Zalaegerszeg	2/16
SZ. DEMÉ LÁSZLÓ Egy kis kínai Roland Schimmelpfennig: Golden Dragon, Katona József Színház	1/10
Szárnyaló monumentum Mesés férfiak szárnyakkal, Debrecen	2/10
A butaság dicsérete. Meg nem is Gustave Flaubert – Forgách András: Dilettánsok, Katona József Színház	6/7
SZILÁGYI MÁRTON Párménio kivonul Bessenyei György: A' filozófus, Katona József Színház	12/2
SZOBOSZLAI ANNAMÁRIA Kulturmarketinges Hópelyhecske Játszótér; Jevgenyij Griskovec: Tél, Gyergyószentmiklós	2/26
TARJÁN TAMÁS Vodkalinca Vlagyimir és Oleg Presznyakov: Cserenadrág, Kamra	1/15
TOMPA ANDREA Ha a holtak feltámadnak Kacsóh Pongrác – Heltai Jenő – Bakonyi Károly: János vitéz, Szolnok	1/2
Célpont és az ujj a ravaszon Závada Pál: Magyar ünnep, Nemzeti Színház	2/3
Itt és most és mindörökké Kovács Márton – Mohácsi István – Mohácsi János: Egyszer élünk, avagy	6/2

a tenger azon túl tűnik semmisségbe,
Nemzeti Színház

TÖRÖK ÁKOS
Keleti beszállítás a Nyugatinál 1/40
Így jár az, aki a távoli ismeretlen
hangtól megijed, Forte Társulat,
West-Balkán

UGRAI ISTVÁN
Biztosítókötél nélkül 2/8
A gyáva – előadás és beszélgetés

**UGRAI ISTVÁN –
ZSEDÉNYI BALÁZS**
És a hepienddel mi legyen? 1/4
Csiky Gergely: Lumpok, Komárom;
Prolik, Eger

ZAPPE LÁSZLÓ
Csak Kaposvár hiányzik 1/7
Csiky Gergely: A nagymama,
Kaposvár

INTERJÚ

BÉRCZES LÁSZLÓ
Tragédia-trió 9/18
Szegedi beszélgetés Rátóti
Zoltánnal, Ónodi Eszterrel
és Trill Zsolttal

KOVÁCS BÁLINT
Mint a hadseregben
a könnyűlovasság 5/27
Beszélgetés a HOPPartról Herczeg
Tamással és Polgár Csabával

KOZÁR ALEXANDRA
„Nem vagyok az
a parfümös alkat” 9/29
Beszélgetés Szemenyei Jánossal

Kultúra helyett pompóz 12/21
állami gagyi
Beszélgetés Parti Nagy Lajossal

KÓVÁRI ORSOLYA
Nem mindenkinek feladata 1/31
a színházat megváltani
Beszélgetés Enyedi Évával

A néző is játszik 5/22
Beszélgetés Bodrogi Gyulával

Nem gondoltam,
hogyan ragadok 11/20
Beszélgetés Katona Lászlóval

KUTSZEGI CSABA
Elvegyük-e feleségül 4/19
a parasztlányt?
Beszélgetés Pálfi Ágnessel és
Szász Zsolttal

Nem az előző időszak tisztázatlan
ügye vagyok 5/31
Beszélgetés Barta Dórával

MÉNESI GÁBOR
A pusztá jelenlét öröme 8/14
Beszélgetés Lázár Katalin

A színháznak bátornak 12/25
kell lennie
Beszélgetés Znamenák Istvánnal

PÉTER MÁRTA
A szöveg érzékisége 3/20
Beszélgetés Gergye Krisztiánnal

Dolgozni a súlyos semmivel 6/26
Beszélgetés Udvaros Dorotttyával

RÁCZ JUDIT
Operaénekesnek lenni 4/25
Beszélgetés Komlósi Ildikóval,
Bátori Évával, Schöck Atalával,

Wierdl Eszterrel, Bretz Gáborral,
Bárány Péterrel, Andreas Scholl-lal
és Szegedi Csabával

TOMPA ANDREA
Emberpróba 1/25
Beszélgetés Tasnádi Istvánnal

Időszerűtlen kérdések 3/26
Beszélgetés Csizmadia Tiborral

Élhető kompromisszumok 5/17
Beszélgetés a POSZT-
válogatásról Szilágyi Lenkével és
Vekerdy Tamással

Periférián és központban 11/24
Beszélgetés Takács Gáborral

VARGA SÁNDOR MÁRTON
A harmadik emelet 9/15
Beszélgetés Volf Katalinnal

SZÍNÉSZEK, SZEREPEK

KÓVÁRI ORSOLYA
Eszményi színész 2/22
Szirtes Ágiról

Jelentősre gömbölyödvé 3/23
Csuja Imréről

Kafka bogara 4/23
Monori Liliről

A mesterség művésze 6/20
Molnár Piroskáról

Elegáns színész 7/27
Béres Ilonáról

Mérlegre téve 12/18
Ónodi Eszterről

MAGYAR SZÍNHÁZTÖRTÉNET

CSEH KALATIN
A teátrális demokrácia útjai I. 8/20
A színház szerepe az 1956-os
forradalomban II. 9/32

Válasz dr. Székely Györgynek 12/41
Dr. Csabai Tiborné Török Mária
(1925–2011) 10/borító II.

GOSZTONYI JÁNOS
Vágta 11/5
Huszár Zsolt (1971–2011)

IMRE ZOLTÁN
Nemzetiszínház-elképzelések 1/43
európai kontextusban
Pesti Magyar Színház, 1837

[V]égtelen időtől 5/4
A Nemzeti Színház 2002-es
Tragédia-előadása

Mari 11/6
Szántó Judit és Nánay István
Dr. Csabai Tiborné Török Mária
(1925–2011)

Ruszt József és Ádám Ottó 12/38
Részlet egy készülő könyvből

SPIRÓ GYÖRGY
MGP 9/2
(1936–2011)

DR. SZÉKELY GYÖRGY
Operettszínház – 1956 11/29
Megjegyzések Cseh Katalin
tanulmányához

VILÁGSZÍNHÁZ

ADY MÁRIA
Lecke Brooktól: a játék feltámasztása

Theatre World, Brno 9/42

BAAL, GEORGES
Abszurd hiperrealizmus 1/22
A Kamra Masłowska-előadása
Párizsból nézve

BERCZ ZSUZSA
A pusztá testtől a volksbodyig 12/34
Kis színházi japanológia

BERTÓTI JOHANNA
Mivel kortárs a román dráma? 9/46
Temesvári fesztivál

FALUHELYI KRISZTIÁN
Apokalipszis itt, utópia ott 8/30
A berlini Theatertreffen

HERCZOG NOÉMI
A lengyel KDF 1/60
Demoludý Fesztivál

Látomások és vágyálmok 3/42
a csupasz falon
Lengyel Nemzeti Fesztivál, Krakko

IRMÉR, THOMAS
Társadalmi rángásaink 3/31
dokumentációja
Christoph Schliegensef posztumusz

A mozgósító kórusok embere 5/40
Volker Lösch színháza

A csendes hang zenéje 8/43
Beszélgetés Jon Fosséval

JAKUBOVA, NATALJA
Hat szerző Odüsszeuszt keres 3/34
A Szirénének Mülheimben

JÁSZAY TAMÁS
Ki bírja tovább? 1/50
Szlovén showcase: Maribor

Nem a mítoszra 2/42
Sirenos Fesztivál, Vilnius

Kolumbusz, a híres 7/35
lengyel felfedező
Varsói Színházi Találkozó

KARSAI GYÖRGY
Hósvatag, terror, démonok 5/35
Mundruczó Kornél Ördögök-átírata
Hamburgban

A remízbe tartó villamos 8/45
Krzysztof Warlikowski
Tennessee Williams-parafrazisa

Szegény Iaszón 12/47
Kama Ginkasz Medeája

KISS GABRIELLA
„Anything goes” – „Semmiképp!” 3/37
Beszélgetés Erika Fischer-Lichtével

KLAIC, DRAGAN
Különválva és összegabalyodva 6/29

KOLTAI TAMÁS
Kolozsvár, Európa 2/34
Interferenciák Fesztivál

Halál pontos 5/38
Declan Donnellan Macbethje

A klisé és a helynéküliség 8/38
Bécsi Ünnepi Hetek

Az ördög a részletekben van 10/40
Bayreuth, Salzburg, 2011

Vitaképes eklektika 12/43
Nyitra, huszadik kiadás

KÖLLŐ KATALIN
Elárulva – szászok 3/40
Németországban
Cărbunariu müncheni
dokumentumjátéka

KÜMMEL, PETER
Egyszerűen bonyolult! 5/43

Beszélgetés Claus Peymann-nal és Gert Voss-szal	
MARKÓ RÓBERT	
Európai káosz	4/45
Bodó Viktor A Mester és Margaritája Grazban	
PÁLYI ANDRÁS	
A forma és az élet	2/37
Gombrowicz Yvonne-ja magyar szemmel lengyeleknek	
PÉTER MÁRTA	
Illanó arckép	11/31
Pina Bauschról	
Píszí a POSZT?	10/24
Beszélgetés külföldi kritikusokkal	
POPOVICI, JULIA	
Akik az alternatív színházat építik	1/35
Romániai gondolatok a függetlenségről – a DASZSZ kapcsán	
RÁDAI ANDREA	
Kafkai form(ul)ák	1/54
Cseh showcase: Plzeň, Prága	
Kiinduló- és nullpontok	2/40
Romániai Nemzeti Színházi Fesztivál	
Mostoha kultúrák	9/40
Beszélgetés Constant Meijersszel	
RÁKÓCZY ANITA	
Négysarkú világ	1/57
Spiró György Kvartettje három nyelven, öt szólamban	
Bébik és bolhák	5/46
Dublinoi Fesztivál, 2010	
Számoljunk, papa	8/35
A TESTAMENT a Theatertreffenen	
SIPOS GYULA	
Museum, Teatrum, Mausoleum	7/41
Patrice Chéreau a Louvre-ban	
Párizsi műsor	11/37
Rezüméné és kínáló	
SZOBOSZLAI ANNAMÁRIA	
Az élet szép, és ... Helló!	4/42
Beszélgetés Nigel Charnockkal	
Ez itt a fény, ez a csigolya	8/17
Russell Maliphant és Wayne McGregor koreográfiái	

SZTRÓKAY ANDRÁS	
Egy varázsfuvola	2/32
Peter Brook Mozartja	
TOMPA ANDREA	
Hátra sem fordul	6/42
Arany Maszk Fesztivál, Moszkva	
Fejben dől el	10/45
A Nature Theater of Oklahoma és a nem kreatív írás	
Dragan Klaić emlékére (1950–2011)	12/42

SZEMLE

GAJDÓ TAMÁS	
Kovács György öröksége	3/47
Kovács György 100	
GALGÓCZI KRISZTINA	
Descartes-tól Walt Disneyig: Testek a porondon	3/45
P. Müller Péter: Test és teatralitás	
KOLTAI TAMÁS	
A színház kertésze	4/47
Joó László: Burokban születtem	
A képzelet tere	6/46
Andrei Șerban: Életrajz	
A tisztaság nosztalgijája	7/46
Ruszt József: Napló 1962–69; Rekviem; Színhézdramaturgia; A Színitanoda	
A varázsló titka?	11/45
Georges Banu: Peter Brook és az egyszerű formák színháza	
SEDIÁNSZKY NÓRA	
Szerelem és mágia az operában	11/47
Jean Starobinski: A varázslónők	
SZ. DEME LÁSZLÓ	
Stoppard	1/63
Upor László: Majdnem véletlen	
VARGA SÁNDOR MÁRTON	
Hogyan írjunk kismonográfiát?	11/35
Egy Pina Bausch-tanulmánykötet	

DRÁMAMELLÉKLET

GARACZI LÁSZLÓ	
Ovibrader	I.

SUMMARY

At the Chamber, the smaller house of the Katona Theatre, a new, mind-expanding Polish play was performed with an impressive success. In his review, Tamás Koltai analyzes the importance, the deeper layers and the Hungarian repercussions of *Our Class*, Tadeusz Słobodzianek's play, and Polonist Patrícia Pászt introduces the author himself in a conversation with Słobodzianek.

Next, two events of Hungarian theatre making are recalled. Three contributors, Attila Nyulassy, István Ugrai and Balázs Zsedényi examine the experimental trilogy *Crisis* by the Chalk Circle which presents the life of a family as, separately, happening, film and opera. Tamás Jászay went to Kolozsvár/Cluj, where the Hungarian-speaking theatre presented a „mini-season”, offering for its friends seven different plays in a week.

Tamás Koltai wrote a deeply felt obituary for the great actor Dezső Garas (1934–2011), one of the most interesting personalities of our theatre and cinema, loved and appreciated in the same measure by the profession and the public.

Orsolya Kóvári portrays an actor appreciated mainly by experts and gourmets. János Derzsi, featured in smaller roles in his theatre, is the favourite of some great movie directors who are fascinated by his mysterious, multi-faceted, provoking personality.

In his essay on „New pretexts for new times” Csaba Kutszegi analyzes the increasing interest for dance productions related to events of the fine arts, presented e.g. at openings or closings of exhibitions.

Mária Ady and Eszter R. Sós examine the structural changes operated in Budapest's theatre network, where, due to the decreasing financial support, theatres tend to experiment with various forms of economical independence.

Finally Zoltán Imre, expert of theatre history, evokes the epoch-making first performance in 1883 of a national classic, *The Tragedy of Man* by Imre Madách at the Budapest National.

The issue closes with the complete Table of Contents of our review in 2011.

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



Derzsi János a Frankenstein-tervben

Schiller Kata felvétele

