

# Színház

INTERJÚ:  
Fesztbaum Béla  
Végh Ildikó  
Emanuel Gat



## Koldusopera

10.000.000/hó

392 Ft

XI VII. évfolyam 5. szám  
9 770039 813001  
15005  
MKA  
Magyar Nemzeti Kulturális Alap

Színházi Egyetemek Miskolcon

Vita a kritikáról



2015. június 18.

Székely Csaba: **Vitéz Mihály**  
Weöres Sándor Színház, Szombathely



2015. június 20.

Háy János: **Magyar Elektra**  
Csiky Gergely Színház, Kaposvár



2015. június 23.

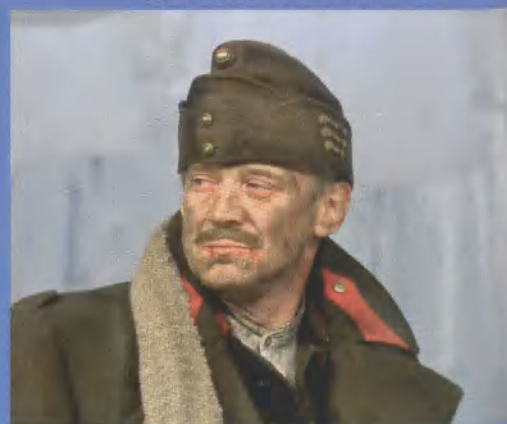
Beaumarchais: **Figaroházassága**  
Győri Nemzeti Színház



2015.  
június 18.  
- július 4.



## VÁROSMAJORI SZÍNHÁZI SZEMLE



2015. június 25.

Örkény István: **Tóték**  
Miskolci Nemzeti Színház



2015. június 27.

Kosztolányi Dezső: **Édes Anna**  
Csíki Játékszín, Csíkszereda



2015. július 2.

García Lorca: **Bernarda Alba háza**  
Békéscsabai Jókai Színház



2015. július 4.

Mészáros Tibor: **Istent a falra festeni**  
Csokonai Nemzeti Színház, Debrecen

7 VÁROS - 7 SZÍNHÁZ - 7 ELŐADÁS | SZEMLE BÉRLET | KÖZÖNSÉGTALÁLKOZÓK | BLOG  
SZAKMAI ÉS KÖZÖNSÉG ZSÚRI | INTERNETES KÖZÖNSÉGSZAVAZÁS | DÍJESŐ A LEGJOBBAKNAK

**Legyen Ön is a Színházi Szemle aktív részese!**





**szentivánéji álom szem**

Éder Vera felvétele

(6. oldal)



**Az imposztor**

Teatr Dramatyczny

Kasia Chmura felvétele

(9. oldal)



**Ötvös András**

Ifjúsági Program, Katona

Brozsek Niki felvétele

(19. oldal)

## Magyar játékszín

**2 Hermann Zoltán: Mindenki mindenkivel**  
*A Koldusopera a Vig & Szputnyikban*

**6 Kutszegi Csaba: Holland provokáció**  
Színházi Egyetemek Miskolcon

## Műhely

**9 Máté Gábor: A munka nem nyúl**  
*Az imposztor – varsói próbanapló III.*

**13 Stuber Andrea: Színház az egész színház**  
*Az imposztor a Teatr Dramatycznyben*

## Interjú

**16 Varga Kinga:**  
Vígshínházhoz, Vígshínházban, Vígshínházért  
Beszélgetés Fesztbaum Bélával

**19 Varga Kinga: Érvényes problémákról beszélni**  
Beszélgetés Végh Ildikóval

## Fórum

**24 Ugrai István:**  
Beágyazva, begyömöszölve, bekebelezve

**28 Kovács Natália: A kritikus (h)arca**

**A címlapon:** Mészáros Máté (Bicska Maxi) és Hajduk Károly (Tigris Brown) a vígshínházi *Koldusoperában*.  
Schiller Kata felvétele

## Tánc

**31 Kutszegi Csaba: Balett-számok**  
Operaházi balettok az elmúlt száz évben

**35 Antal Klaudia: Meglátni a zenét**  
Beszélgetés Emanuel Gattal

## Világszínház

**37 Jászay Tamás: Félkész a leltár**  
Malá Inventura, Prága

**40 Boros Kinga: HungaRo Saga**  
*A Double Bind* Marosvásárhelyen

**41 Tomas Irmer: Ébredés a rémálmodból**  
Miniportré Andriy Zholdakról

## Könyv

**44 Darida Veronika: Színpadok, színterek**  
*A színpadtól a színpadig.*  
Válogatás Marvin Carlson színházi írásaiából

**46 Antal Klaudia: Hiányra nincs panasz**  
*H/ány, csonkít[ás], kihúzás, (el)hallgatás*  
*a drámában és a színpadon*

**47 Koltai Tamás: Zsöllye, balközép 4. sor. I. szék**  
Lázár Egon: *Visszapillantó. Színházi évtizedek*

# színház

MAGYAR SZÍNHÁZI TÁRSASÁG I ORSZÁGOS SZÍNHÁZTÖRTÉNETI MÚZEUM ÉS INTÉZET

XLVIII. évfolyam 5. szám  
2015. május

Megjelenik havonta  
XLVIII. évfolyam  
HU-ISSN 0039-8136

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

Szerkesztőség és kiadó (SZÍNHÁZ ALAPÍTVÁNY): 1126 Budapest, XII., Böszörményi út 30-32. D épület 1. lépcsőház, II. emelet 8.; Telefon/fax: 214-5937, 225-1775; (bankszámlaszám: 10402166-21624669-00000000), <http://www.szinhaz.net>; e-mail: [szinhaz.folyoirat@t-online.hu](mailto:szinhaz.folyoirat@t-online.hu); Felelős kiadó: KOLTAI TAMÁS

Terjeszti LAPKER Rt. és alternatív terjesztők. Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Rt. Hírlap Üzletág. Elfizethető 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](mailto:hirlapelofizetes@posta.hu). Pénzforgalmi jelzőszám: 11991102-02102799. Előfizetés egy évre: 3900 Ft – Egy példány ára: 392 Ft.

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



Hermann Zoltán

# Mindenki mindenkivel

A KOLDUSOPERA A VÍG & SZPUTNYIKBAN



Király Dániel (Jimmy) és Hajduk Károly (Tigris Brown)

**B**odó Viktor *Koldusoperája* nem jó. Zseniális. Kétségbeejtően nem jó, vagyis kétségbeejtően zseniális.

Ami rossz benne, az tudatosan nem akar jó lenni. Mert ami *csak* jó, arra nem mondunk sosem „igent” vagy „nemet”, hideget, meleget: az mindig csak langyos.

John Gay és Johann Pepusch *The Beggar's Operájának* átdolgozását az ősbemutató kétszázadik évfordulóján vitte színre Brecht és „stábja”. Az 1928-ban Berlinben bemutatott *Dreigroschenoper* voltaképpen alig több, mint a Gay–Pepusch-mű egyszerű adaptációja. Brecht csak átszabta Elisabeth Hauptmann német fordítását, főképpen a dalszövegeket – a bemutató közönsége a fordítás nyolcvanoldalas füzetét kapta kézbe –, Weill pedig új zenét írt hozzájuk (bár 1920 után többször is modernizálták, újrarahangszerelték az eredeti zenei anyagot, olykor nem kis sikerrel). Az 1930-as magyarországi ősbemutatón – a Vígszínházban, Heltai Jenő magyar szövegével – még egy, a Gay- és a Brecht–Weill-darabból

kompilált változatot játszottak. A Brecht–Weill-parafrazis azonban a negyvenes évekre kivált a *Beggar's Opera* adaptációinak történetéből, Kurt Weill zenéje is megszólalt új zenei kulisszákkal – Duke Ellington 1946-os, bigbandre írt swing-változata egyenesen az amerikai musical-tradíciókba oltotta be –, de volt a darabnak zene nélküli változata is, Václav Havel munkája, 1975-ben.

A Brecht-parafrazis többé-kevésbé változatlanul hagyta a témát (kétszáz évvel közelebb hozta a cselekmény idejét, Mackie már nem a Hogarth-metszetsorozat Molly Hackaboutjának ágya mellett függő arcképminiatúr modellje, hanem egy XX. századi gengszter), a jelenetek sorrendjét és a darab „próza” szövegét. Tulajdonképpen nem is szerzője, hanem színpadra állítója Brecht a *Dreigroschenoper*nek, még inkább egy színházi csapatmunka koordinátora: a fordító Elisabeth Hauptmann, a zeneszerző Kurt Weill és a hangszerelő

karmester Theo Mackeben egyenrangú társai voltak az 1928-as előadás létrehozásában, sőt, lényegében ez a team alakította ki, tette ismertté a brechti színjátszás provokatív elemeit. (1931-ben Georg Pabst filmet is forgatott belőle, Lotte Lenyával Polly szerepében. 1933-ban betiltották a darabot és a filmet is.)

Bodó Viktor *Koldusoperája* nem tesz mást a Brecht-csapat parafrázisával, mint amit Brechték tettek az eredeti Gay–Pepusch-művel. Ugyanolyan bátorsággal tart meg és vet el megoldásokat a Brecht-*know-how*-ból, mint amennyire Brechték ragaszkodtak az 1728-as darab elemeihez, és mint amennyire felforgatták annak originális „mutatványosi” dramaturgiáját. Bodó Viktor rendezése háttal fordít a brechti eszköztelenségnek, elvont, metafizikus terek helyett egyszerű valóságosnak tetsző és szimbolikus terekben játszatja a darabot. Már a színpadkép, a több részre tagolt színpadi tér is jelentések sorát hordozza – emlékezzünk, egy „igazi” brechti előadásban a térnek nincs is jelentése. Bodónál viszont saját kontextusait idézi: a középső, kétszárnyas lengőajtót (felteszem, materiálisan ugyanezt az ajtót már láttuk az általa rendezett *Revizor* uszodabejárataként); az oldallépcsők a *fent* és a *lent* társadalmi és lélektani hierarchiájának létezését rögzítik, fentről szólnak a színpad „földszintjén” állókhoz, vagy odalentről kiáltanak valamit a fentiekhez, jelenetről jelenetre más-más szereplők (az „igazi” brechti színpadnak nincs vertikális kiterjedése, hacsak az 1931-es filmben is látható akasztófa-ácsolat nem az); de súlyos metaforákat teremt Bodónál az is, ahogyan a terek funkciót váltanak (hogyan lesz a hálószobából börtöncella, a klozetből körletfolyosó vagy fogházi beszélő, a „vállalati” irodából rendőrőrs, a Peacock-ház szalonjából lóistálló, utca és még sok minden más). Balázs Juli díszletei és Kiss Julcsi jelmezei egyszerűen szépek és kényelmesek, épp amilyen szépek és kényelmesek a színészek cipői. Valahogy még ezt is látja a néző. A koreográfia ezt a „lezser”, természetes jelenléte törli meg a néha fizikai képtelenségnek tűnő mozdulatsorokkal.

A színpadi mozgás furcsaságai, a musicalek tánckarparódiái, a klipszerű vágástechnika színpadi alkalmazása, az elhangzó szövegeknek a *South Park*-animációk ritmusát követő, egyidejű „lereagálása” (a meta-ironia jelenlétének jelzése) – ez az, amit a „szputnyikos” színészgárda jobban tud a „köszínháziknál” – Bodó *Koldusoperájában* tökéletesen a helyükön vannak, sokkal inkább, mint a *Revizorban*. A színházi revü, a mozgások dinamikája itt ugyanis nem fedi el a szerepek belső személyiségváltozásait, hiszen ilyesmik a *Koldusoperában* jószerevével nincsenek is. Mindenki olyan, amilyen, legfeljebb másnak akar mutatkozni, vagy mások akarják másnyennek látni. A koreográfiához tartozik még a Gay–Brecht-szövegben nyomokban felfedezhető „narratív” önkomentárok sorozata, a jelenetek sorszámának, a hátralévő időnek a bemondása, vagy amikor Peacock és Peacockné (Hegedűs D. Géza és Börcsök Enikő) színészi énjükbe visszalépve, kollegiális fricskákkal figyelmeztetik egymást a rendező által kijelölt helyük elfoglalására vagy az előírt testtartásuk felvételére stb. Az előadásnak a színházi és mozgóképkultúra utóbbi évtizedeiben kidolgozott – a bemutató közönsége ön-

feledten tapsolta meg az összes, ironikusra hangolt geget – „visual effect”-jei ugyan csak távoli rokonságban vannak a modernista brechti *V-effektekkel*, de Bodó problémamentesen helyettesíti be mai képi hatásokkal a húszas évek színházi látványait. A vakmerőség sokszor alkalmazza is őket, nem nagyon érdekli, „hányszor lehet büntetlenül” megismételni egy-egy hatáselemet. Nyilvánvalóan annyiszor, ahányszor a közönség nevet, és tapsol ezeknek az abszurd idő- és térbeli zökkenőknek. A bemutatón mindenestre kivétel nélkül mind „bejött”.

Az előadás talán éppen ezért tudja megmutatni az alternatív társulatok ellehetetlenítésének vagy önfel-számolásának néhány vigasztaló következményét – miközben nyilván keserű tanulságai is vannak, mondjuk, éppen a Szputnyik megszűnésének –, és talán részben erről is szól az előadás: mintha valóban a „társulati színházak” korszakának végét jeleznék az utóbbi egy-két év bemutatói, és egy produkció-központú gondolkodás indulna el a magyar színházi világban. Éppen ezért nem mindegy, hogy a színházi kooperációk tudnak-e sikeresen működni. A Víg például ezt virtuóz módon képes megoldani, talán azért is, mert a saját társulata is nyitott és alkalmazkodóképes színészekből áll. Ez adottság is. Másfelől azonban a szemléletváltás sikeressége vagy sikertelensége azon is múlhat – láthattuk a Nemzeti Színház több gyatra és egy-egy kivételszerűen működőképes előadásán –, hogy mennyire hangolhatók össze a közös produkcióban az eltérő színházi gondolkodásmódok, esztétikai alapvetések, diskurzusok, hogy mely színházi kultúrák párbeszédképesek, és melyek nem azok. Nagyon komoly veszélyei is vannak ennek a – talán kényszerűségből is gyakorlattá váló – kooperatív színháznak, de a Bodó-*Koldusopera* – illetve Brecht! – éppen azt teszi láthatóvá, hogy a Víg-színház és a Szputnyik valahol ugyanannak a modernista színház-esztétikának a folytatója és újraértelmezője. A két társulat színházi felfogásának eddig látványos(nak tűnő) különbségei és rejtett azonosságai is látszat-szerűek, s hogy jórészt csak az intézményesség és annak hiánya volt a felelős ezekért a látszatokért.

Ahogy a Brecht-team 1928-ban is megújított egy kétszáz éves színházi tradíciót, miközben ragaszkodott az eredeti mű egyes megoldásaihoz, úgy a Víg & Szputnyik is – a *Szputnyik* oroszul ’útitársat’ jelent: mintha a társulat a nevével is jelezte volna a nagyszínházi hagyományok vonzását, de a tőlük való diszkrét távolságot is – innovatívan nyúl a brechti megoldásokhoz (a térről, a jelmezről és az elidegenítő hatásokról már volt szó), ugyanakkor mintha az előadás törekedne a Weill–Mackeben-féle zenei hangzás precíz rekonstrukciójára. (A zene lenyűgöző minősége a konzulensként is közreműködő Dinyés Dániel és karmestertársa, Cser Ádám nagyszerű munkáját dicséri.)

A Bodó-*Koldusoperának* ugyanis a zene a kulcsa. A szöveg másodlagos. Bizonyos értelemben persze nem az, mert nem az operett-musicales változatot halljuk, és nem a nagyon jól mondható és énekelhető Vas István- vagy Blum Tamás-fordítást, hanem a nyers és darabos Eörsi István-szövegből a rendező, Róbert Júlia és Veress Anna által átigazított textust. Az Eörsi-szöveggel küzdeni kell, prózában is, énekelve is, mert az



Eörsi-librettó szándékosan mond le a jól bevált műfordítói mutatókról, hogy minél mesterkétebbnek, közvetlenebbnek hasson. Első hallásra a dramaturg-team csak a színpadi jelenlét olyan önreflexív elemeivel és aktualizáló kiszólásokkal cseréli le, illetve egészíti ki az Eörsi-fordítást, mint hogy például nem a koronázás előestéjén, hanem a miniszterelnök beiktatása előtt játszódik a darab stb. Ahogy a XVIII. századi angol parlamenti és alvilági elit szimbiózisa átírható volt a weimarizálódó Németország viszonyaira (az is jelkép, hogy a német kultúrában Goethe és Schiller várososa negatív konnotációt kaphatott a XX. században), úgy a haldokló weimari köztársaság is metaforája lehet a mai, köztársaság-mentesített Magyarországnak. Ezek ugyanazok a metaforák, amiket a tértranszformációk (lényegében csak átnevezések) mutatnak a nézőnek a hálószoba/börtöncella, polgári szalon/kupléráj átváltozásokban: a látszólagos különbségek és látszólagos azonosságok felszámolásai. A hatalom társadalmi kereszt- és hosszmetsetekben: a morál viszonylagossága és felcserélhetősége.

A *Koldusopera* – ma már alighanem így látnánk – a zene nélkül nem szólna semmiről. Václav Havel feloldozásának talán még megvolt az a tragikum, amelyben a különbségek és azonosságok eltűnését morális veszteségként lehetett megélni. A Brecht–Weill–Hauptmann-darab ugyanis ma már a tökéletes és össztársadalmi illúzióvesztettség állapotáról szól, ami már nem is bizarr és nem tragikus, mert ez az állapot nem veszélyként fenyeget, hanem

Bicska Maxi: Mészáros Máté

jelen van. Az 1990-es, Gothár Péter rendezte *Koldusopera* bemutatója idején – szintén vígszínházi előadás volt, Kaszás Attilával (Maxi), Hegedűs D. Gézával (Brown rendőrfőnök) és Börcsök Enikővel (Polly) – még háborogtunk, hogy micsoda disznóság ez a hatalmi–alvilági összefonódás, viszolyogtató volt a koldusmaffia és a politikai pornográfia. A disznóság maradt, ahogy a pornográfia pornográfia, csak éppen a mai néző már nem háborodik fel. Hogyan lehet ebben a szociológiai és politikai kontextusban a *Koldusoperát* játszani? Hogyan lehet az 1728-as londoni, az 1928-as berlini és a 2015-ös budapesti valóságról bármit mondani, ha a darab kritikus mondatai mára ordináre közhelyeknek hangzanak? (A kiábrándulás „történeti” folyamatára és médiahírré silányulására is van utalás az előadásban: Maxi „*Moritat*”-ja – a régi vásári képmutogatók vérfagyasztó, bűnügyi témájú klapanciáinak brechti átírata – angolul, németül és magyarul is elhangzik.)

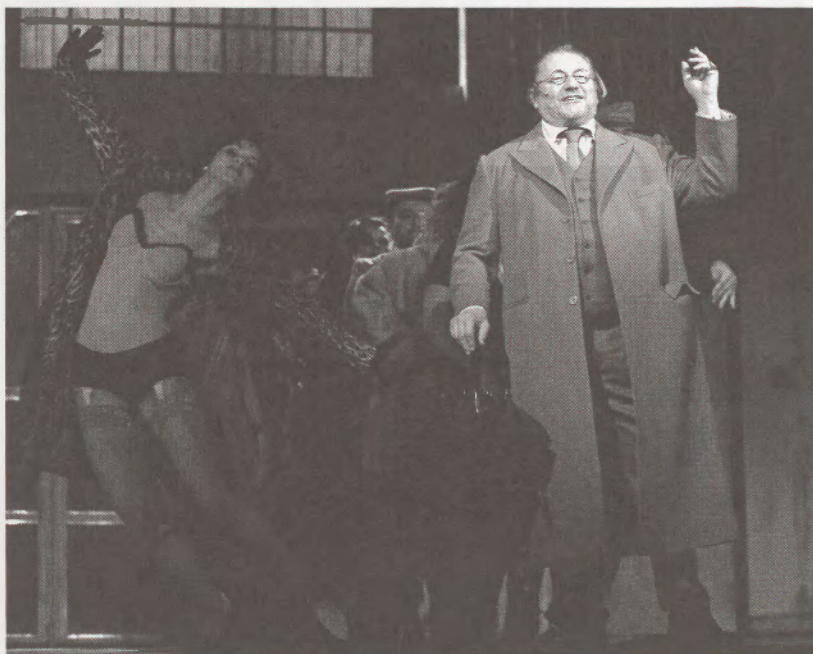
Minden, ami miatt nem egyszerűen jó, hanem zseniális a Bodó-*Koldusopera*, az a rendező és dramaturgok ötletein, döntésein múlik. Lehet, hogy ezek esetlegesek néha, lehet, hogy nem akarnak vagy nem tudnak többet mondani annál, mint megmutatni, milyen kétségbeesetten közhelyszerű bármi, amit erről a hibátlanul amoralissá lett (tett?) világról mondani lehet. Átgondolt és jó a szereposztás, de zseniális húzás Mészáros Mátéval ját

szatni Bicska Maxit – elementáris az általa énekelt *Strici-ballada* és a bűnbocsánat-kérés Villon-parafrazisa –, Hegedűs D. Géza, Börcsök Enikő, a rendőrfőnököt játszó Hajduk Károly (Szputnyik) és Király Dániel (Smith felügyelő, szintén Szputnyik) színészi munkája pedig végig hibátlan, sőt frenetikus. Amitől azonban maga az előadás is hibátlan, az paradox módon a színészi szerepfelfogások sokféleségéből és egyenlenségeiből következik – akiknek prózai színészek és énekesnek is kell lenniük, s ezt jelenetről jelenetre váltogatniuk kell. Van, akitől nem várunk nagy énektudást, mégis énekesként is remek. Van, akitől azt várjuk, hogy énekesként kiragyog az előadásból, mégsem ebben, *A kalózkodó szeretőjének balladájában* nyújt nagyot, hanem Maxi cserbenhagyásának prózai jelenetében (Pető Kata – Polly). Van, aki csak

jelenetekre jó, de akkor nagyon (Réti Adrienn Lucyje a veszekedős-kibékülős epizódban lejátssza a színpadról Pollyt; Járó Zsuzsa Kocsma Jennyje is csak pillanatokra tud a Maxiért versengő Pollyval és Lucyvel egyenrangú versenytársá válni, de remek a *Salamon-dala*). A tömegjelenetek színészei – Bodó Viktor nagyon jól találta el, milyen intenzitású mozgások és milyen koreográfia nem billenti fel a színpadot még az imitált, „mindenki mindenkivel” tömegszex-jelenetekben sem –, a kurvák, rendőrök, gengszterek (Karácsonyi Zoltán, Lajos András, Szabó Zoltán, Molnár Áron, Kárpáti Pál, Géczi Zoltán, Kopek Janka, Rainer-Micsinyei Nóra, Kurta Niké, Gonda Kata) a darab önreflexivitásának megteremtői, utánozhatatlan precizitással dolgozó élő díszletek.

Az előadásnak a nonszensz határát súroló eredetisége, hogy ebből a tökéletes színészi és nézői illúziótlanságból, az értelmezést lehetetlenné tevő sztereotípiákból – nem a darab tehet róla, hanem a kontextus, amelyben színre kerül – színpadi hatás lesz. Ezért olyan fontosak a Weill-dalok és a „historikus” kíséret, mert a dal – a régi *recitativo/ária*-szerkezet brechti átértelmezése – mindig a néző felé fordulást jelenti. Azt a beszédhelyzetet, ami kiszakítja a színészt a drámai szituációból, és Brechtnél főleg a szentenciózus üzenetek súlykolására szolgál („Mi egy bankrablás egy bankalapításhoz képest?” Stb.). Bodó azonban valami egészen mást csinált az éneklő színészeivel – valami olyasmit, amit nem lehetne megcsinálni vagy megérteni, ha nem lennénk nyakig a kétségbeesésben.

A Bodó-*Koldusoperában* a színészi jelenlét egy végtelen egyszerű, ugyanakkor pokolian nehéz „mutatványra” épül. Az előadásnak van egy adott, már Eörsinél is, szándékai ellenére, közhelyes szövege, van egy ijesztő közéleti és színházi kontextusa, amelyben már minden és mindennek az ellenkezője is elhangzott, a Brecht-darab tézismondatait ott olvassuk a hírportálok címsoraiban, halljuk a villamoson elkapott beszélgetésekben. A színészek azonban az a feladata, hogy ezt az illúziótlanságot elfelejtse a nézővel, úgy kell odaállnia a színpad elejére énekelni,



Schiller Kata felvételei

Gonda Kata (Molly) és Hegedűs D. Géza (Peacock)

mintha ő lenne az, akitől ezeket a mondatokat most először hallja a közönség. És ehhez kell énekelni, mert az ének – valószínűleg ezért „opera” a darab – *fiziológiai* értelemben hitelesebb, erősebb színpadi jelenlét, mint a beszéd. A prózai jelenetekben – Bodónál is! – nagyon gyakran szét kell válnia a test-beszédnek és a kimondott mondatoknak: Peacock öltözésének, Peacockné vérfagyasztó nyájosságának, Maxi férfias, de puhány mozgásának ez az értelme. Az akció és a dikció szétartása, a színpadkép iróniája, az önreflexív, önmagát külső nézőpontokból mutatni képes színészi játék – mind a songok közvetlenségének, lehengető erejének az ellenpontjai. Észrevenni azt, hogy mi van a közönség arcába ordított és a színész-kollégáknak szóló mondatok, az analógiák és a különbségek *eltűnése mögött*: ez az, ami megy az egyik színésznek, de gondot okoz a másiknak.

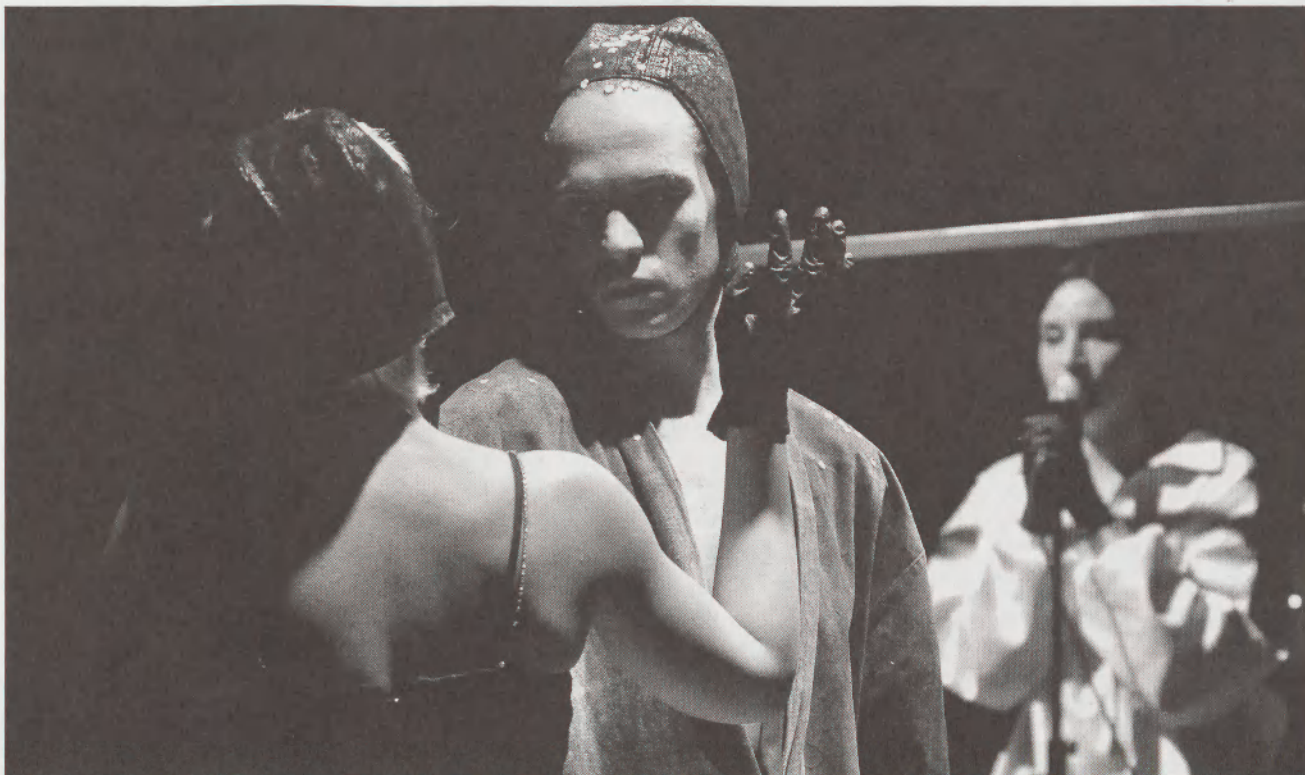
A Víg & Szputnyik *Koldusopera*-variációjában azonban ez is üzenet. (Vagy ez a kétségbeesés üzenet.) Az énekekben a színész egész teste benne van, az éneklésbe „bele kell állni”. Úgy tűnik, nemcsak a Weill-Mackeben-hangszerelés kamarazenei formáit mentették át az egyes dalokba, de azt az éneklést is, ami a berlini ősbemutató szereplőivel az 1928 és 1931 között készült gramofonfelvételeken vagy a filmfelvétel hanganyagáról készült hanglemezekre hallható. (Mackeben mellett két dalt maga „Bert” Brecht is énekel ezeken.) Hegedűs D. Géza és Hajduk Károly éneklésében – az *Ágyú-dalban* – mintha Bert és Theo nyersségét hallanánk. Pető Kata (Polly) musicales énektechnikája azonban szöges ellentéte Carola Neher vagy Lotte Lenya egyenes fehangjainak, kabaréénekesi frazeálásának. Ami nem hiba, hanem a rossz – vagy a szimplán jó – tudatos választása.

Nem nagy találmány ez, a zenés színház eleve a színészek (ek) játékának erre a kettősségére, az ellenpontokra és a szerepváltásokra épül. Csak Bodó Viktorék nélkül nem vagyunk rászorítva, hogy ezt észrevegyük.

Kutszegi Csaba

# Holland provokáció

SZÍNHÁZI EGYETEMEK MISKOLCON



A kastély (ArtEZ Színművészeti Akadémia)

Az SZEM idén is sokszínű volt: a két pólusán tematikájukban egymástól határozottan eltérő előadásokat láthattunk, de akadt néhány olyan is, amelyen éppen a két véglet közötti termékeny átmenetiség volt megfigyelhető. A bukaresti és a varsói hallgatók stúdiumprezentációkat hoztak, melyek előadásszerűen összefűzött helyzetgyakorlatokból álltak, míg a kaposváriak és a budapestiek készre érlelt előadásokkal léptek fel. A kettő közötti – metodikailag izgalmas – átmenetnek gondolom a verscói (Svájc) és az amszterdami–arnheimi ifjú színművészek produkcióját.

Az első nap két „magyar” előadásáról, a *Karnyónéról* és a *brémai muzikusokról* sajnos lemaradtam (mindkettő a budapesti Színház- és Filmművészeti Egyetem előadása, a *Karnyónét* a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetemmel közösen hozták létre), de a hírük alapján (az Ódry Színpad sikerelőadásai) biztos állíthatom, hogy egyik sem belterjes helyzetgyakorlat. Számomra a fesztivál a bukaresti I. L. Caragiale Színház- és Filmművészeti Egyetem *Szentivánéji álmójával* kezdődött, mely előadás külsőségeiben ugyan nem több egy helyzetgyakorlat-fűzernél, de minősége, vagyis a szereplők felkészültségen

és féktelen játékkedven nyugvó teljesítménye révén nagyon szerethető színházi élményt nyújt.

Eszköztelen üres térbe (a színház nagyszínpadára, ahol a nézők is helyet foglalnak) egyenként jön be a mindösszesen hét szereplő. Mai, laza, otthoni ruhákban vannak, egyedül a majdani Oberon hord hosszú, vékony bőrkabátot. Szerepnevükön mutatkoznak be, és vele rögtön karakterizálják is magukat: mindegyik mai, hűsvér, kedves-gyarló fiatal ember, mintha Shakespeare rájuk írta volna a darabot. Játsszanak, gyakorolják a színeszet fogásait, megfelelnek az instrukcióknak, és beleteszik a játékba önmagukat, miközben teljesen természetesen maradnak. A két szerelmespár bonyolódó kalandozása igazi maikamasz-vircsaft, az egy Puckot játszó két (lány–fiú) hallgató egymással, vagyis önmagukkal folyton vitázó-csetepatézó két kedves, parádézó clown, Oberon leginkább enyhén narcisztikus, saját hangjába eléggé szerelmes operaének szakos egyetemistára emlékeztet. A nem megjelenő szereplők hiányát nem érzékeljük, a történet csak a jelen levő hét

szereplővel kapcsolatos eseményekre korlátozódik, mégis gördülékeny, és jól pereg, mert a darabot ügyesen és szakszerűen húzták meg.

A varsói Aleksander Zelwerowicz Nemzeti Színművészeti Akadémia Miskolcra érkezett csapata hasonló módszerekkel szerelte össze kétrészes előadását, melynek címe (kicsit ügyetlen magyar fordításban) így hangzik: *Shakespeare szerelmes monológok és dialógok I. és II.* (de maradjunk abban, hogy ez a magyar cím csak általában a többféle értelmezhető ségre akar utalni, mint a sokszor emlegetett „a királynőt megölni nem kell félnetek” idézet). A lengyel fiatalok azt kapták feladatuk, hogy szabadon, tehát többféleképpen értelmezzék a kiválasztott monológokat és dialógokat, ennek megfelelően kísérleteik eredményei is igen eltérőek. Egy azonban bizonyos: minden olyan próbálkozás, amelyben a szereplők saját, belül őszintén és közvetlenül átélt-megélt, mai figurákra alkalmazták a veretes sorokat, rögtön színházi előadásá vált, míg ez nem történt meg, ha távolról közelítettek a jelenetre, ha kicsit pátoszosan, manírosan, régebbi korok stílusát idézve próbálták megoldani a feladatot. Stúdiumnak persze ez utóbbi is igen hasznos, de például a *Macbeth*-jelenetek, amelyekben egy mai fiatal nő régi tragikák hangján és modorában szólalt meg, nem ragadták magukkal a nézőt. Nekem az első *Rómeó és Júlia*-jelenetek kissé erőltetett „modern felfogása” sem jött be (mai fényképész Rómeó fotókról idézi fel a történetet, és szerelmét ábrázoló felvételeivel beszélget). Ám az utolsó *Rómeó*-változat, amelyben Júlia egy különórakra hajszolt kamasz lány (az erkélyre például, ahol Rómeó kilesi, sutyiban lóg ki cigizni és megpihenni egy kicsit), mának szóló, őszinte és hiteles képeket villant fel.

A délutáni és esti lengyel Shakespeare-monológok között el lehetett csípni a svájci Dimitri Színművészeti Iskola alig egyórás, *Lopott arcok könyve* című előadását. Ez bizony átmenet a helyzetgyakorlat és az előadás között, mert bár a produkció minden ízében az utóbbi (sőt: a nézőre erősen hatni akaró, valóságos show-műsor), mégis gyakorlatsorozat-jellege (is) van. A főszereplője ugyanis szellemesen összefűzött kis jelenetekben mindenfajta tudását igyekszik bemutatni: zongorázik, énekel, táncol-mozog, kellékezik-vetkőzik-öltözik, és persze beszél, magyarul, monologizál – vagy négy nyelven, köztük magyarul is. A *one man show* alakítója – a neve alapján (is) – magyar, sokrétű nyelvtudása révén pedig minden bizonnyal külföldön élő magyar. Játékán nemcsak a nyelvi és kulturális sokféleség érződik, hanem iskolájának tradíciói is: a ma már főiskolai rangú intézmény eredetileg bohócképző volt, és falai közt ma is folyik klasszikus bohócképzés, commedia dell'arte és egyéb veretes módszertanok oktatása, de láthatóan egyre inkább nyitnak az újcirkusz és a fizikai színház felé is. A *Lopott arcok könyve* sem csak felszínesen nevetetni akarja a nézőt, drámai atmoszféra is jelen van az előadáson: központi alakja az emlékei révén identitását, gyökereit keresi, miközben határozottan hitet tesz az egyik legfőbb érték, az egyén szabadsága mellett. A tartozni valahova és a teljes függetlenségre törekvés paradoxonja táplálja a darab eredendő drámaiságát. Igen beszédes, hogy a főszereplő férfi már valamikor a darab elején egyszer csak hirtelen belecsap a *Traviata* híres

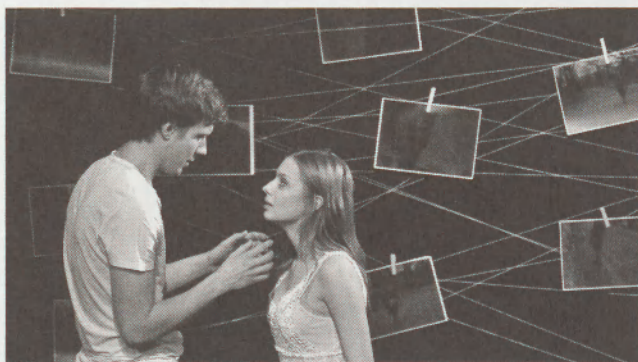


Lopott arcok könyve (Dimitri Színművészeti Iskola)

*Sempre libera*-áriájába, mellyel igencsak érzékletesen (és persze kellő nevetető bohóckodással) felveti az örök elkötelezettség és a szabad élet kettősségét. A *Lopott arcok könyve* – a kortárs abszurd és groteszk, „mutatványos” jeleneteiben – számos jól átgondolt, inyeneknek való finom utalást is tartalmaz.

A budapesti Színház- és Filmművészeti Egyetem *Nincstelenek*-előadásán annak a folyamatnak a végeredményét lehet megcszemlélni, amelyben egy beszédvizsga részletei – szakszerű beavatkozás révén – jól sikerült előadássá érnek össze. Ez csak akkor következhet be, ha a téma, a szövegrészletek, a felhasznált irodalmi alkotás eleve szinte kiált a darabokra szedés és újra-összerakás felé. Borbély Szilárd regénye eleve nem lineáris cselekményszál és szabályos kronológia mentén szerveződik, hanem az időmetszetek és az események önkényesen, vagy inkább véletlenszerűen, vagy még inkább titkos törvényszerűségek, például a prímsszámok tudományosan máig megfejtetlen egymást követése alapján cserélődnek (az író a regényben folytonosan hivatkozik a csak eggyel és önmagával osztható, „misztikus számokra”).

Olvasás közben az ember hajlamos azt gondolni, tökéletes a szerkezet, egyik sort, jelenetet sem szabadna meghúzni, kibővíteni, áthelyezni, felcserélni a másikkal, de mindeközben az is érződik, hogy a regényben mégis bármi felcserélhető bármivel, nem lesz tökéletlen a forma, hiszen benne minden részlet valamilyen *oszthatatlan* (lásd: prímsszám) nagy egyet szolgál, aminek érzékeléséhez egyszerre kell líra és logika, istenhit és matematika. A *Nincsteleneknek* tehát bármennyi és bármelyik jelenetét „károkozás” nélkül ki lehet szerkeszteni és színpadra lehet vinni, mert valamilyen kozmikus-szagrális homeosztázis mintha mindig helyreállítaná az egyensúlyt, egyé és oszthatatlanná tenné a fragmentumok halmazát. Talán ezt eleve tudta az osztályfőnök rendező Máté Gábor (vagy menet közben ismerte fel), mindenesetre a „diákszínjátszós”, szerény, de ötletes eszközökkel (kellékekkel, díszlet- és jelmezjelzésekkel) szcenírozott beszédgyakorlat-jelenetek végig izgalmas, humoros és/vagy lírai előadássá állnak össze. Az alapanyag tehát mintha megmunkálná önmagát, persze tudható, hogy ehhez kellett egy Máté Gábor és egy rendkívül tehetségesnek tetsző, fogékony-érzékeny osztály. (Természetesen más előadások rende-



Shakespeare szerelmes monológok és dialógok (Aleksander Zelwerowicz Nemzeti Színművészeti Akadémia)

zótanárai és előadói is érdemelnének kiemelt dicséretet, de a *Nincstelenek*kel idén a budapesti egyetemisták produkálták a fesztivál kimagaslóan legjobb előadását.)

A leginkább provokatív előadás díja pedig a hollandoknak járna a Franz Kafka regénye alapján készült, *A kastély* című előadásért. A stúdiógyakorlat vagy készre csiszolt előadás kettőssége esetükben az előadáson belül egy markáns húzás, egy hirtelen, éles téma-, módszer- és stílusváltás bedobásával jelenik meg. Az amszterdami és arnheimi székhelyű ArtEZ Színművészeti Akadémia hallgatói majd' egy óráig művészes, szövegben, mozgásban, gesztusokban, előadásmódban pontosan kidolgozott, látványvilága minden részletében igen esztétikus (bár már ebben a részben is többször provokálóan formabontó) produkcióval rukkoltak ki, aztán amikor már mindenki azt gondolta, hogy vége az előadásnak, rátettek egy spontán improvizációnak feltüntetett akciózós félórát, mintha csak ráadásaként módszertani prezentációt mutatnának be a nagyérdeműnek. A hollandiai produkció élesen különbözik a kelet-európaiaktól abban is, hogy az első, előadásszerű része egyáltalán nem szegény színházi eszközökkel készült. És a több pénz nemcsak kényelmet és jólszituáltság-látzatot teremt, hanem bizonyos esetekben más esztétikai minőséget is eredményez. Az ArtEZ-hallgatók műgondal testükre szabott, jó minőségű, jelentéskódokat is hordozó jelmezekben lépnek fel, öröm látni megjelenésük kortárs artisztikus szépségét. A jó jelmez felnagyítja, hangsúlyozza a testnyelvet, az apró gesztusokat is, eltakarja a természetes látvány egy részét, ezáltal a másik részét kiemeli. Az alakítás külön tudománya viselni a jelmezt, és ez csak akkor gyakorolható, ha van is testre alakított, minőségi kosztüm.

Az egy részben játszott, összesen nyolcvanperces előadásban persze meg sem kísérlük a Kafka-regény cselekményének még csak jelzésszerű visszaadását sem, viszont arról igencsak differenciált képet festenek, hogy miként manipulálja a hatalom az egyént, hogyan kényszeríti természetes ösztönvilágának elfojtására, mennyire képes deformálni a lelkeket. A faluba érkezett földmérő idegenül mozog a számára átláthatatlan világban, csak lassan ismeri fel, hogy a helyiek, akik látszólag otthonosak (és látszólag jót akarnak neki) szintén idegennek érzik magukat, mert ők sem láthatják át a rendszer működését – ennek megjelenítése zajlik az első egységben, esztétikai kódolásban: különböző abszurd, torz akciókkal, elvont

jelleléssel, helyenként sokkoló, naturalisztikus képekkel. Aztán, mintha csak vége lenne az előadásnak, a társaság „átmegy civilbe”, és nemsokára kiderül, hogy napjainkban is, még egy művészpályára készülő fiatal felnőtt európai polgár is a végtelenségig megalázható, kiközösíthető. A hatalmi befolyást gyakorló személy (kvázi rendező, kvázi tanár főnéni) a teljes önfeladás és közönségkiszolgálás érdekében embertelen, konkrétan testbe és lélekbe vágó utasítások végrehajtására kényszeríti az egyik női szereplőt (egy kiválasztott művészt, konkrétan múltat, alsó testnyílásán át meg kell próbálnia magába feldugni). A közvetlenül a rövid ingben kínlódó hölgy mögött ülő osztálytárs beárulja, hogy az ing alatt nem is teljesen meztelen, így tehát csak imitálja a feladatot. Ezért súlyos büntetést kap: már teljesen kiborulva-zokogva a nézők közé kell mennie, és mindenkitől bocsánatot kell kérnie, mert csalt. Engem sikerült provokálniuk: mély empátiával szemlélve a helyzetet, nem szabadulva a hatása alól, szabályos fizikai rosszullétet éreztem, átfutott az agyamon, hogy távozom, de az is, hogy közbelépek, leállítom az előadást, és megmentem a lányt. De nálunk ez utóbbi (még?) nincs benne a színházi kultúrában, talán sok vérnek is el kell folynia a színpadon (kevés szándékos folytatását már láthattuk nemegyszer), hogy közbe merjünk lépni. Nagyon valószínűnek tartom, hogy a hollandiai fiatalok (rendező osztályfőnökükkel közösen) direkt azt tesztelik, lesz-e, aki beszól, közbelép.

A kaposvári egyetemisták első világháborús szörnyűségeket felidéző előadása – *A kastély*hoz képest – számomra lírai dajkamesének tűnt. Annál is inkább, mert a ma élő emberek már kivétel nélkül konkrétan mesélés útján birtokolhatnak csak személyes információkat a Nagy Háborúról. Erről szóló mesét viszont az én generációm tagjai elég sokat hallhattak, hiszen nagyszüleink gyerekként, ifjúként személyesen élték meg az eseményeket. Ebben a témában a mesélés (az oral history) azért is értékelődik fel, mert az első világháború korából rögzített hangosmozgóképes dokumentumok gyakorlatilag nem vagy alig maradtak fenn. Ezért jó ötlet, hogy a huszoneves hallgatóknak családjukban felmenőik első világháborús emlékeit kellett kutatniuk, és a fellelt pár mondatos történeteket be is illesztették az előadásba. Így lett a mai fiataloknak közük a száz évvel ezelőtti történelmi eseményekhez, és ez a generációs távolság és személység teszi hitelessé az előadást. Melynek – elmentésben a fesztivál kísérő anyagaiban olvasható információkkal – vajmi kevés köze van Molnár Ferenc *A fehér felhő* című „mirákulumához”. A Kaposvári Egyetem Művészeti Karának előadása sokkal inkább a Nemzeti Színházban is bemutatott, éppen *A fehér felhő* elé rendezett *Fekete ég – háborús előhang* című egyfelvonásos egy változata. Tehát egy történelmi, emlékezős színházi tabló, sok-sok tragikus, rémségeket feltáró, valamint „szép”, lírai jelenettel, zenével, énekkel, mozgásos akciókkal. A produkció történelmi és színészi „továbbtanuláshoz” egyaránt jó alkalmat teremt, néhány részletében színházi élménnyé a már fentebb említett generációs távolság ellenére megteremtett bensőséges, lírai hangulat révén válik. És ez utóbbi persze Molnár Ferentől sem idegen.

Máté Gábor

# A munka nem nyúl

AZ IMPOSZTOR – VARSÓI PRÓBANAPLÓ III.



## Emlékpróba XXVI-XXVII.

Különböző érkezési problémák és egyéb lengyel ügyek, mint például: „ilyenkor még nem szoktunk próbálni”, csak fél 12-kor kezdtük a munkát.

Megértőnek kellett mutatkoznom.

Némi baj is történt. Skibińska elfelejtette (!), hogy próba van – hiszen nem szoktak próbálni ilyenkor. Kis balesete is volt, szilveszterkor fellépett valami bulvárszínházban, ahol három méter magasról lezuhant egy ajtóval együtt, nagyon megütötte magát – egyéb baja szerencsére nem történt. Maga Boguslawski pedig 29-én a csónakja (!) alól ki akart piszkálni valamit, ami a szemének vágódott, nagyon megütötte a szemcsontot ez a tárgy, némileg be is dagadt. Biztatott, hogy pár nap alatt rendbe jön. Ennek ellentmond, hogy a próbán délelőtt és este is rendkívül dekoncentrált volt. Nemcsak szavakat felejtett el, mondatokat, hanem az első rész végén (második felvonásvég) azt hitte, hogy Kamińskával való jelenetével kezdődik a szünet. Mint

Witold Dębicki (Boguslawski) és Agnieszka Wosińska (Skibińska)

aki jól végezte dolgát, kiszállt a darabból. Úgy kellett rászólni, hogy még Rybakkal is van jelenete. Több ízben aggódnom kellett, hogy vajon visszaáll-e az eredeti állapot. Ahogy hagytam. Ezen kívül lazán és kedélyesen gördültek a jelenetek. Nem is számítottam többre. Eleve feltételeztem, hogy nem lesz könnyű visszaállni. Noha azt hittem, nem a próbateremben, hanem a nagyszínpadon lehetek. Döbbenet láttam érkezésemkor, hogy *A velencei kalmár* vasdíszelete érintetlenül ásít a színpadon. Igen, mire ezt egy január 2-i tempóban szétszedik, legalább másfél nap.

Spiró György színművét Máté Gábor rendezésében a Teatr Dramatyczny mutatta be. A napló első két részét márciusban és áprilisban közzeltük. A mostani a befejező rész.

A harmadik felvonást csak este akartam nézni. Jött egy újságíró, aki élénken érdeklődött a munkánk iránt. Kis gogoli figura, de nem kérdezett rosszul.

Este a második felvonás végét gyakoroltattam. Mint egy rádiójátékot. Próbáltam szellemes instrukciókat adni, hogy meggátoljam a felvonásvég tempótlanságát. Körbeültettem őket, és míg fantáziával bírták, javult is az energiaszint. A legvége azonban továbbra is bágyatag volt. A harmadik felvonás is a szétesés jeleit mutatta. Witek éppolyan dekoncentrált volt, mint délelőtt. Az ének fals volt. Talán csak a *Tartuffe*-előadás kedve maradt meg. Vagy netán fejlődött. Különösebben nem vagyok elkéseredve, de azért ennél többre számítottam. Mindent beleng, hogy itt Lengyelországban vízkereszt (január 6.) előtt nem dolgoznak. Az is kisebb forradalmat váltott ki, hogy a szombat esti próbán sminkelni és öltözni kell, mert akkor már ötre a színházban kell lenniük. Nem izgatja őket, hogy a premier dátuma január 10.

A munka továbbra sem nyúl.

Rövid ideig néztem, ahogy énekeltek, aztán a két tervezővel focacciázni, vörösborozni mentünk a lenti kávézóba.

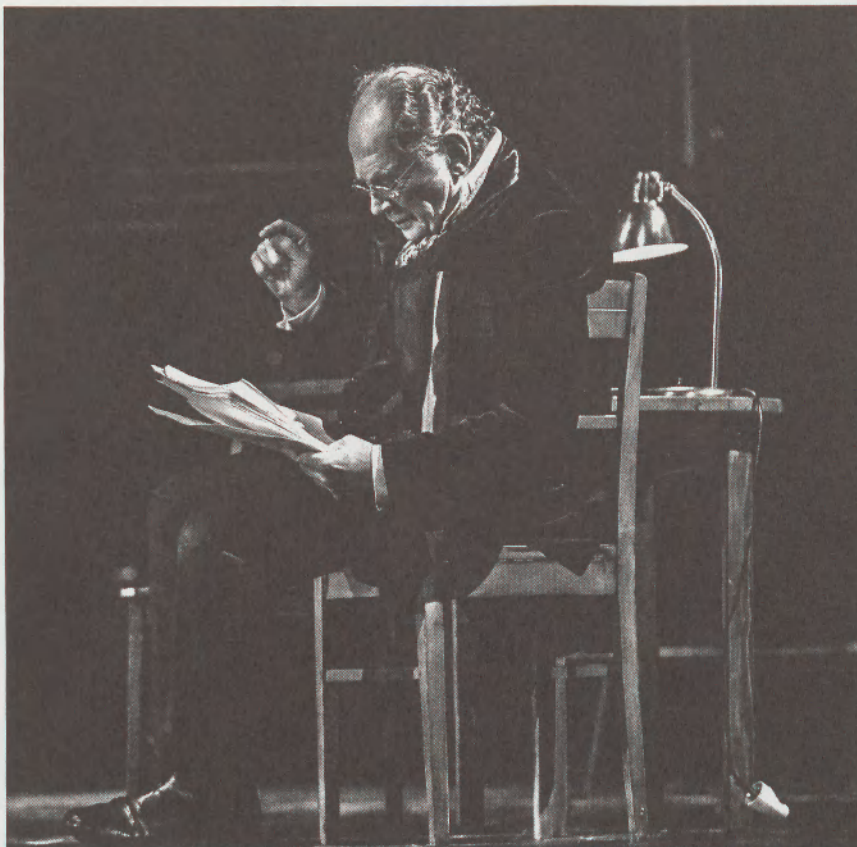
### Emlékpróba XXVIII.

Délelőtt egy ideig Bogusławski és Każyński jeleneteit vettem, addig a többi színész énekelt. Sikerült érdeklődést keltenem a két jelenet iránt, új, mélyebb elemzéssel. Bogusławski egy hegy – mondtam, amit Każyńskinak újra és újra meg kell másznia. Szükség volt erre, mert egyre inkább Każyński tűnik erősebb alkatnak, Bogusławski nem lehet epizodista mellette, próbálom Sławomirt úgy instruálni, hogy ne billenjen el a darab. Aztán megint átvettem, most már mindenki jelenlétében, a két igen fontos jelenetet. Megkerült a Kellékest játszó színész. Aki kakukktorjasként tengerparti barnán érkezett vissza kubai „nyaralásából”. Hozzá képest a többiek holtsápadtak. „Othello, a vilnai kellékes” című darab megy majd itt, amíg le nem kopik a bőre. Később még a harmadik felvonás kínosan vontatott végét nézegettem.

Délután tervezőimmal közös ebéden vettünk részt. Kicsit elpilledtem.

### Összpróba III.

Este végre a nagyszínpadon próbálhattam, teljes jelmezzel, díszlettel, sminkkel. Összpróba. Ez így együtt soknak mutatkozott. Ennyi idő után megint a rendes színpad. Az ambíciók és ambíciótlanságok helyenként anarchiát szültek, ami tapasztalatom szerint nem áll távol a nemzeti karakterüktől. Nehezen kezdtük el, nehezen folytattuk. Az átöltö-



Witold Dębicki

zések, sminkelések kellően szétverték azt a kevés kis összetartozást is, amit eddig nehezen felraktunk. Lengyel Déva vára. Az elkéseredés határán voltam. Witek újbóli dekoncentrátsága lehangolt. Kis dolgokra pazarolja erejét, apró reakciókat keres olyan momentumokra, amit egy Bogusławski észre sem vesz. Sokszor ugyanarról vagyok kénytelen beszélni vele, mindig más és más megfogalmazásban. Hátha valamelyik felizzítja ösztöneit, és jó irányba halad majd. Hosszasan instruáltam az első rész után a büfében.

A pulton már ott volt egy vodkásphár kiivott állapotában. Hamarosan érkezett Kamińska is, új jelmezében, jól sikerült festéssel. Jelezte, hogy ne menjek utána a büfébe, mert nem az én szememnek való, ami következik. A berendelt vodkát eltüntette feneketlen gyomrában. Ezek után dohogva mentem a második részt nézni. Füzér Anni jelmezei sajátos világot mutatnak. De már ennek sem tudtam feltétlen örülni, mert egyébként minden maradt felejthős állapotában. 10-kor be kellett fejeznem a próbát. Megbeszélésre semmi mód. És ami meglepett, a színészek ezt nem is igényelték. Nem úgy, mint otthon. Ahol nem fordulhat elő, hogy a színész még aznap este ne akarja hallani, hogy mi történt, milyen volt, mit kéne máshogy. Ők hazamentek. Vissza se néztek. És – ugye – vasárnap jön, nem tudok próbálni. Legközelebb hétfő délelőtt lehet elemezni, mi történt. Ha még vissza tudok emlékezni.

Gondolom, majd vízkereszt után változik a hozzáállás.

Vasárnap nem lehetett dolgozni, csak néhány szerződöttetett világosító ténfergett 11 óra 15-ig a színházban, lámpákat állítottak be.

## Emlékpróba XXIX.

Dél előtt a Faust-tanulás után megbeszéléssel kezdtem. Eltartott negyed 12-ig, így már biztos volt, hogy az egész darabon nem tudok végigmenni. Az első részt néztük. Igen jó állapotban ment le. 1 óra 35 perc volt, a vége sem tűnt annyira hosszúnak.

Délután a rádióba kellett menni. Egyórás beszélgetés egy kritikus vezetésével. Jelen volt még egy Bogusławski-kutató színháztörténész asszony és Zbigniew Brzoza, aki a Katona nagy barátja, többször járt nálunk, és ő volt a Stúdió igazgatója, mikor a *Tartuffe*-öt itt játszottuk. Elég megégettnek tűnt. Évekig nem engedték dolgozni. Spiró egy nyilatkozatát is beadták a műsorba, amiben Majorról beszélt. Milyen jók a magyar drámák, szemben a lengyel darabokkal. Mennyivel jobb színház a magyar, pláne a Katona. Ilyenek. Aztán persze kellett vagy kellett volna szidni a magyar miniszterelnököt. Van-e cenzúra, mit tartok a legrosszabbnak a mostani helyzetben, én az öncenzúrát jelöltem meg. Patríciát jól megdolgoztattuk.

Kicsit pihentem. 10 percet.

Aztán megbeszélés 6-tól. 7-től

**összpróba.**

Nézte az igazgató. És a sleppje. 3-4 nő a színházból. Fotós. (Kuncogott.) Az első rész egész jól ment. A másodikban annyira bosszantottak a világítás ügytelenségei – például hogy néha egyáltalán nem látszódtak a színészek –, hogy nem is tudom, mi történt.

Aztán Patríciával felmentünk az igazgató irodájába. Ott apróra részletezte, mivel elégedett, és mit tart problémának. Negyedórával hosszabbnak érzékeli az első részt a kellesténél. Elmondta, számára hol ér véget. Kifogásolta továbbá, hogy a második részben miért a Gubernátor páholya felé játszanak a színészek, miért nem a közönség felé. Ott van a hatalom – mondta. Volt egy-két megjegyzése a jelmezekre. Hogy például a Gubernátor ne cári tiszti egyenruhában legyen. Ezek mind átgondolandó kifogások. Annival például magunk is nehezen döntöttünk az egyenruha mellett. És könnyen lehet, hogy jobb lesz, ha nem ebben a „jelmezben” mutatkozik a politikus, hanem „civilben”. A hosszúság nekem is bajom volt eddig. Jelezte, hogy a belső színházi világ ábrázolásá-

ból lehetne húzni. Rogowskiról például mindig ugyanaz derül ki, így az, hogy először nevetve, aztán sírva ad elő valamit, nem sokat tesz hozzá. Igen. Egyébként pár laposabb rész nem húzható ki, mert a történet szempontjából kellenek azok az epizódok.

A két tervezőm várt a lenti kávézóban, kiderült, hogy néhány színész (Pięknowska, Skibińska és Kazymiński) is izgatott volt, mit szolt az igazgató, az *Oidipusznál* állítólag az egész rendezést meg kellett változtatni az utolsó héten. Ők hárman is ott ültek a tervezőimmel egy asztalnál. Szóval volt valami otthoni hangulata az egésznek.

Evés-ivás után még a szobámban tervezgettem az átalakításokat, és 2 után tértem nyugovóra. Persze hajnali 6 előtt már fent voltam. Szép MacAiremben húzogattam, foltozgattam Spiró Gyurit.

## Emlékpróba XXX.

Reggel 9-től Patríciával lefordítottam az átalakításokat, aztán 10-től, míg énekeltek a színészek Bella vezetésével, akit – eddig nem írtam – leginkább Bélának kell ejteni, a világítástervezővel konzultáltam. Meglepően könnyedén vették a kanyart a kárvallottak, Rogowski és Pięknowska. Közel másfél órás megbeszélés után a húzások okozta problémákat nézegettük. A legtöbb leállást a sűgönk értetlenkedése okozta. Ez azt jelenti, hogy míg a színészek csinálták, amit kellett, ő újra meg újra leállította, és nem találta, ki mit és miért mond akkor éppen. Ilyenkor nagy kupaktanács tömörült a sűgő köré. Közel 10 percek. 2-kor befejeztem.

Ébédeltünk a büfében, pluszban megjelent Kamińska férje és családja (2 gyerek), ők is ott ettek. Hallottam, hogy köhécselnek a lurkók, na, mondtam magamban, hamarosan az anyjuk is beteget jelent. Estére már jelezte is nagy teásbögrével a kezében, hogy nagyon megfázott. (Hősiesen próbált, és mikor a megbeszélésről el akartam engedni, kikérte magának.) Az egész épület kihalt volt, még a színházi folyosókon sem égett a villany. Hiszen vízkereszt volt.

Este 6-tól kis éneklés, aztán fél 7-től **összpróba.**

Kicsit lelketlenebb, pontatlanabb és ritmustalanabb volt, mint előző este. Patrícia órája szerint 5 perccel összement az első rész. A nézőtér bal széléről néztük a próbát, hogy kiderüljön, mi minden nem látszik onnan nézve. 9-től újabb megbeszélést tartottam. Patrícia szerint a lengyel színészek bizonytalanok, mit gondolok róluk, nem dicsérem őket nemhogy eleget, hanem egyáltalán. Mondtam, hogy nem szoktam. Erre azt az aggódó választ kaptam, hogy a lengyelek már az óvodában hozzászoknak a dicséretkehez. Igénylik.

Na, majd ma megpróbálom.

## Tegnap két

**összpróbám** is volt. Dél előtt lazábban ment, este kevésbé, de talán a délelőtti ment jobban. Egy baleset is történt. Az utolsó jelenetnél elégedetlen voltam, hogyan és mikor érnek be a színészek az átdíszítés után. A nagy káoszban és sötétben Kamińska nekirohant egy padnak. A világosítók nem raktak le irányfényeket.



Jelenet az előadásból

Az esti főpróbát újra nézte az igazgató. Rendkívül meg volt elégedve, a próba után alig győztem a füleimen átengedni a dicsőreteit. Egyedüli fennakadást csak Kamińska parókája jelentett. Amit nem voltak hajlandók megtrágyítani. Paróka nélkül próbált. Most hiányzott nekem is. Eddig úgy éreztem, nem kell. Kisebbségi aggodalomra ad okot, hogy Witek minden összpróbán kihagyott valami lényegeset. Délelőtt azt a passzust ugrotta, mikor elemzés közben azt mondja Elmíráról, megcsalja a férjét, este pedig nem amatőrözött le a vilnai színészeket – erre a mondatra sok apró dolog kell, hogy történjen, még széket is behoznak. Így a szék kint maradt.

### Részpróbák

Mivel 13 órára sajtótájékoztatót írtak ki a nagyszínpadra, esélyem se volt nagyobb próbára. Igazából már nem is akartam végigmenni a darabon, bizonyos részeket tovább tömörítettem. Ez biztos jót tett. Még Chodźko, a kritikus ki- és bemászását néztem a páholyba. Véres zsebkendőt kértem, ami nagy nehezen került. A Gubernátornak való fordítást pedig annyiban változtattam meg, hogy az orra alatt leragasztattam leukoplaszttal a tolmácsot, hiszen beverte az orra alatt, mikor bemászott a páholyba.

A sajtótájékoztatón a helyi polgármester-helyettes, Słobodzianek, Patrícia és jómagam vettünk részt. Félórás volt, megpróbáltam 5 perc alatt összefoglalót adni a magyarországi *Az imposztor*-játásnak. Ezután be kellett volna mutatni 2 jelenetet a tv-knek, fotósoknak, de ebből csak egy jelenet lett, olyan nehezen lehetett összeszedni a színészeket. Két szereplőm egyszerűen eltűnt. Każyńska vártunk, aztán majdnem elkezdtek, mikor rájöttünk, hogy a Díszítő sincs sehol. Kínos volt.

Azán ebéd. Kamińska paróka-ságája tovább folytatódott. Estére találdott megoldás. Nem állítom, hogy a vörös paróka, amihez olyannyira ragaszkodott, megtaláldott, mert szóke póthaj lett a vége, de úgy tűnt, hogy ez beváltja a hozzá fűzött reményeket. Na, kíváncsi leszek, mi lesz holnap... nézte a főpróbát a férj. Słobodzianek szerint csak neki hisz. Remélem, nem kuszálja össze az alakítását – amit kiemelkedőnek tartok.

### Főpróba I.

Az esti főpróbán egyébként – leszámítva kisebb hibákat – Witek uralta a színpadot. Ez nagyon megnyugtató volt. Teljes egészében meg vagyok vele elégedve. Nincs bennem álszent vagy tettetett rajongás. Pont azt játssza, amit kell, nagyon illúziókeltő. El lehet hinni neki, hogy a színház az otthona. Elegancia, fölény és helyenként szenvedély jellemzi a játékát, az egésztestet sajátos bölcsesség lengi át.

Voltak hibák, főleg a Súcónőt alakító hölgy jóvoltából – talán kicsinyli a szerepét –, egyre beljebb akar kerülni a színpad szélére, és ennek súlyos következményei voltak. Eltolódott minden rendezői bal irányba. Székek nem kerültek a helyükre, és láthatóan a színészek fel sem fogták, egy-egy bútor elhelyezése mivel jár. Fortyogtam az egész első rész alatt, hogy mi mindent nem látok, mi hova kerül, ki hova ül le, melyik széknek mi lesz a későbbi sorsa.

A megbeszélést ennek a problémának a taglalásával kezdtem, aztán érzékletesen igyekeztem előadni színházi anekdotákat instrukció gyanánt, ezzel azonban nem volt sikerem, vagy Patrícia volt fáradtabb, vagy én akartam feleslegesen szerepelni. Nem tudom. Most kedvetlen vagyok, mert érezhető, hogy nyilván itt is működnek az egymás instruálása szülte védelések. Ezzel együtt nem tartottam szükségesnek tovább nyúzni őket egy holnap délelőtti próbával. Ők maguk többségében szintén nem érezték szükségét az újabb délelőtti összpróbának. Végül abban egyeztünk meg, hogy néhányan bizonyos részeket elpróbálnak délután 5-től.

Majd elválnak, jó döntést hoztam-e, vagy erőltetni kellett volna a mindenáron való munkát.

Egyébként a főnök megint nézte. Most a Súcónő felesleges szerepeltetését a *Tartuffe*-előadás alatt kifogásolta. És a leukoplaszt sem tetszett neki. Ezekre alszom egyet.

### Főpróba II.

(Faustot tanultam, ettem, vásároltam ajándékokat a munkatársaknak.)

Megérkezett a magyar különítmény, nagyon örültem nekik, a Novotel előtt szálltak ki a taxiból. Megszerveztük, hogy főpróba után a Kulturálnába megyünk, ott várnak minket.

Szépszámú főpróbaközönség előtt játszottunk, akkor reagáltak, amikor kellett, talán nem olyan intenzitással, mint a magyar nézők szoktak. Az első rész most volt a legrövidebb. 1 óra 26 perc, ez ideális. Többnyire jó ritmusban és ihletetten pergett a mű. A második rész is a lehetőségekhez képest megütötte az elvárható minimumot. Sajnos a fényváltásokat mind elrontották. Nincs rá sok remény, hogy ez változni fog. Ez kiéreződött a színészek pillantásaiból a megbeszéléskor. Maga Słobodzianek is szólt a színészekhez, de valójában engem méltatott, nem győztem elég szerénynek látszani, és mindenképp kellett válaszolnom a szép szavakra. Egyszer csak Każyński felszólt, ne erről beszéljünk, hanem soroljam fel, miket fogok rendezni a jövőben ebben a színházban. Meglehetősen meleg szavakkal „búcsúztam”, hiszen ilyen megbeszélést nem tartok már többet. Azzal kezdtem, hogy – ugyan nem dolgoztak jól, mégis – élvezetesen játszanak. Kiemeltem, hogy ellentétben a magyar kollégáikkal, akik folyvást a „miértekre” keresik a választ, szívesen adják át magukat a különböző rendezői kéréseknek. Természetesen elmondtam, mennyire fontos tapasztalatokat szereztem, és mekkora élmény volt megérezni a színészet hatalmát.

Ezek után részletezni kezdtem a hibákat, és újabb elemzést próbáltam adni Kamińska állapotáról a harmadik felvonásban. Felemlégettem a primadonna önzését. Szóval, hogy Kamińskát egyáltalán nem érdekli, mi van a vilnaiakkal, mi történt Rybakkal, csak azon kattog, hogy most vele mi fog történni, miféle stratégiát kellene választania. Örömmel elemzem és bontom ki a lehetőségeket a nő előtt, mert egy kincsesbánya, tele váratlan és érzelmdús megoldásokkal. Szegény Maciejt (Niedzielski) letoltam hosszadalmas játékáért, ezalatt kétszer is csörgött a mobilja – a felesége kereste –, de nagyon jó ritmusban. Felvette, mondta az asz-

szonynak, most ne zavarj, épp engem csesznek le.

Előadás után a munkatársakkal együtt szeretteink körében ücsörögtünk.

### Premier

6-tól megnéztem egy új fénybeállítást arra a jelenetre, mikor széttépik a díszítők a papírdíszletet. Eddig ezzel volt a legtöbb bajom. Körbejártuk a színészeket, itt fenékbe kell rúgni mindenkit premier előtt, ez hoz szerencsét. Akit láttam, finoman megrúgtam. Aztán ahogy beülni készültem, összefutottam Spiróékkel és a fordítóval a nézőtéri ajtó előtt. Ezt jó jelnek véltem. Majd kisebb zökkenőkkel, kihagyott részekkel, túlzásokkal, felnagyított tetszést kicsikarásokkal lement az első rész. A telt házas közönség derült, amin lehetett, néha lezuhant a feszültség, nem tudom, miért. Ezt Kazynski is érezhette, mert improvizatív káromkodott, ahol csak lehetett. Megbeszéltük, hogy háromnál sose legyen több. 8 és 12 közötti „kurvá”-val tetőzött.

A szünetben az igazgatói irodában kellett vodkázni az alkotóknak, „mert akkor siker lesz” – jelentette ki Słobodzianek. Nem zavarta, vagy nem ismerte fel, hogy whiskeyt töltött a poharakba, és azt ittuk meg. Patríciaval még gyorsan végigszaladtunk a színpalak mögött készülődő színészek biztatásaként. Majd jött a második rész. Talán a lehető legjobb formájában. A tapsról nem tudom lemérni, mekkora volt, többek között azért, mert nekünk is – Anni, Balázs, a két tolmácsunk – fel kellett menni a színpadra. Kaptunk vi-

rágot, meghajoltunk, majd Spiró Gyuri is ott hajlongott már az utolsó körben. Forróbb lett a taps, szépen meg is bravózták. Boldog színészekkel ölelkeztünk a színpad mélyén. A közönség ezalatt rosszabbnál rosszabb – talán lengyel fehér- és vörösborokat iszogatót a sztálinista előcsarnokban. A szerző és fordító kedvesen gratuláltak. Gyuri az előadás hibáját a saját írói hibájával magyarázta... Bogusławski, ahogy feljelenti Rybakot, és rögtönöz a *Tartuffe*-előadásban – ügyetlen. Nem lehet érteni. Ezért nincs is hatása. Magyar barátaim tudták követni, örömmel fedeztek fel itthoni színházi momentumokat az előadásban. Egyöntetű tetszést a Skibińskát alakító Agnieszka aratott. A további szereplők játékát ki-ki másként ítélte meg. Nem részletezem. Ezek után még fel kellett menni a színészbüfébe, ahol tóosztokat mondtak, ajándékokat kaptunk Anni, Balázs, Patrícia és férje, no meg jómagam. Ismét számtalan dicséret hangzott el. Különösen Patríciát bravózták lelkesen újra meg újra a hálás színészek. A beszédeket az igazgató, majd színpadi mása, Kazynski tartotta. Színésznök adták át az ajándékokat, nekem is kellett valamit mondanom... de képtelen voltam udvariasan ömlengeni, ezért inkább felhívtam a figyelmet a hibákra, mire vigyázzanak a további előadásokon, mi ne történjen meg, ha lehet. Aztán következett az ivászat. És az újra és újra hálálkodó színészek, Słobodzianek, hol Patríciástul, hol angolul.

Fél 3-ig bírtam ezt körülbelül.

Stuber Andrea

# Színház az egész színház

## AZ IMPOSZTOR A TEATR DRAMATYCZNYBEN

Lengyelország a lengyel színház kétszázötven éves jubileumát ünnepli idén. A dátum ahhoz kötődik, hogy az első állandó és hivatásos lengyel színházat Nemzeti Színház (Teatr Narodowy) néven 1765-ben hozta létre az utolsó lengyel király, Szaniszló Ágost. (Ekkor Wojciech Bogusławski, a színház későbbi igazgatója és felvirágoztatója még csak nyolcéves.) Az évforduló tiszteletére meghirdetett ünnepi Wojciech Bogusławski-év nyitó eseménye egy kortárs magyar dráma bemutatója volt január 10-én, magyar rendező rendezésében, a varsói Drámai Színházban (Teatr Dramatyczny).

A mű természetesen *Az imposztor*, amelynek címszereplője a lengyel színház atyjaként számon tartott Bogusławski. A szerzőnek, Spiró Györgynek és műve-

inek lengyelországi recepciótörténete külön regény (kalandos). A rendező, Máté Gábor a Teatr Dramatycznyt vezető Tadeusz Słobodzianek *A mi osztályunk* című drámáját vitte színre kiváló előadásban a Katona József Színház Kamrájában. Így állt össze ez a konstelláció *Az imposztor* varsói bemutatójához. Spiró György színdarabját 1988-ban tűzték műsorra legutóbb Lengyelországban, Olsztyanban, ám az 1991-es tévéfilmváltozat jóvoltából ma is él a köztudatban, erősen összefonódva a Bogusławskit a kamerák előtt megformáló Tadeusz Lomnicki alakjával, akit művészi potenciálja és pozícionáltsága alapján nyugodtan nevezhetünk az egykori lengyel Major Tamásnak.

Az előadás már az első pillanatokban sejteti, hogy fő témája, vezérfonala a színház. A kezdés becsapós:



Kasia Chmura felvételei

a csupasz színpad elején, az elkopott fekete padlózatot gurítható ruhafogas áll. Beszaladnak a színészek, ki-ki magához ragadja a jelmezt, és elsiet vele. Gondolhatnánk, azt a sztereotip keretjátékot látjuk, mely szerint a színészek eljátsszák, hogy színészek, akik mindjárt szerepet fognak játszani. Valójában azonban máris Az *imposztor* vilnai társulatának tagjai nyüzsögnek előttünk. És amikor a műszakot alakító két színész, Aleksander Trąbczyński és Zbigniew Dziduch odébb tolják az állványt, amögött már ott ül a látogató, akit nem ismer meg senki. Idősebb férfi, a mostani divat szerint hordott sállal a nyakában, fesztelenül elhelyezkedve a széken. Mire feláll, hogy körbejárja a színpadot, tapsolva megvizsgálja az akusztikát, szemrevételezve a világítást, valahogy más alakot ölt. Látszik az utazóköpenyeről, a táskájáról, a mellényéről-nyakkendőjéről, hogy mégsem mai figura, hanem korabeli, kétszáz évvel ezelőttről. A körülmények feltérképezéseként lerótt köréből szakmai érdeklődés és teátrális érzék sejlik elő. Aki ott járkal a színpadon, az délelőtt tízkor, a Díszletező és a Kellékes előtt is ad magára, ha színpadra (vagy színpadon) lép. Most a Díszletező és a Kellékes is egyszerűen néző. (Sőt később is. Amikor cukorkafogyasztóként gyanútlanul belezörgőzaccsóznak a társulati vitába.)

A Bogusławskit alakító Witold Dębicki senkire nem hasonlít azok közül, akik eddig felléptek a Major Tamásra írt címszerepben. Hetvenkét éves, de öt-tíz évet nyugodtan letagadhat. (Major 73 éves volt az ősbemutató idején.) Hullámos hajának első felét már elvesztette, szemüveget hord – lehetne éppenséggel könnyelőnek nézni. De olyan a tartása, a járása, a magabiztos mozdulatai, mintha ezt az ellen-külsőt is csak játszáná.

#### Jelenet az előadásból

Önironikus nevetése (például Hrehorowiczówna szavaira: Milyen öreg!), lassú, kitartott megszólalásai és az elplezett, intenzív figyelme mind arra utalnak, hogy ez a Bogusławski határozott, kiértelt személyiség, aki már megválogatja, mi érdeklé egyáltalán. A szereppéldányába bújlik, rá sem néz a vilnaiakra, mégis felmér közben mindenkit. Jól ismeri a világot, a színházat is beleértve. Azonnal tudja hová tenni például Damse (Bartosz Waga) intrikus megjegyzéseit, s erőfőlényből rögtön szembeszegül vele: néhány szóval és Major Tamás-i felémelt mutatójával rendez le a fiatalembert. Szereti a nőket. Némelyik gesztusa – ahogy Pięknowska (Anna Szymańczyk) karján végigsimít, vagy megmarkolja a rangidős Hrehorowiczówna (Małgorzata Rożniatowska) fenekét – jelzi kollegiális udvariasságát és járatosságát a közegben. Dębicki Bogusławskijának nagyon könnyen megy, hogy a *Tartuffe*-próba alatt – amelyet erős húzásokkal adnak – Molière szavaival a száján megszédítse partnernőjét, az Elmirát alakító Kamińskát játszó, szőkés-vörös hajzuhatagú Agnieszka Warchulskát. Annál is inkább, mert nem hagyja közömbösen a nő csábereje, amikor Kamińska megpróbálja rávenni, hogy vigye magával Varsóba. Ez az a jelenetsor, amikor a vilnai társulat tagjai úgy járulnak egymás után a Mesterhez, mint Gogol Hlesztakovja elé az előjárók. Dębicki látszólag nem figyel. A *Tartuffe* szövegét tanulja, a példányába mélyed – amikor a papírok földre kerülnek, gondosan megtapossa –, de valójában mindent lát és ért. Miközben Kamińska rohamozza őt, hosszú csíkokra tép egy lapot. (Melyiket vajon? Talán a Rendőrhadnagy jele-

nését a végéről?) Később látjuk, hogy mire szolgált ez: könyvjelzőül a példányában ahhoz, hogy a próbán a darabból származó idézetekkel igazolja *Tartuffe*-értelmezését. Mindazonáltal Kamińska el tudja vonni a Mester tekintetét a betűkről, elég odaguggolnia elé, megfogja a lábát, és mélyen a szemébe néznie. Bogu-sławskinknak jólesik a nő közeledése, s maga is beleizzad abba, hogy elutasítja a vilnai sztárt. Nem csoda hát, ha Kamińska úgy távozik, hogy nem adta még fel ezt a dolgot.

A fenti leírás talán jelzi, hogy szépen alakuló, pontosan felrajzolt viszonyok teszik hitelessé és érdekessé a játékot. Ez a produkció nem annyira a politika, a megszállás vagy az elnyomatás témakörét forszírozza, bár *Az imposztor* erre is módot adna. Máté Gábor rendezése nagymértékben arról szól, hogy egy színházi társulatban milyenek az emberek, hogyan érintkeznek és dolgoznak egymással. A színház mint létforma mutatkozik meg, mint alapvető tevékenység, hétköznapi és ünnep, közösségi tér – szűkebb és nagyobb: társadalmi méretekben. Mint olyan hely, ahol lenni érdemes és jó és szenvedelmes, és ahol leképeződik a külvilág is a maga egzisztenciális kiszolgáltatottságával és perszonális viszonyaival.

A darab nyilván valamiféle személyességgel szólal meg, amit a lengyel nyelv és a varsói társulat nem ismeretében nincs módunk a nézőtérrel felmérni. De egészen biztos, hogy amikor Każyński igazgató bemutatja Bogu-sławskinak a színészeit, az a közönség számára többet jelent annál, hogy Rogowski úr, Kamiński úr, Kamińska asszony, Pięknowska kisaszszony, Skibiński úr és Skibińska asszony. Azt is jelenti, hogy Andrzej Blumenfeld, Sebastian Skoczeń, Agnieszka Warchulska, Anna Szymańczyk, Mariusz Drzęk, Agnieszka Wosińska. Mariusz Drzęk a „meg nem értett művész” öszülő tincseivel olyan Skibińskit játszik, aki önpusztítón él, iszik és dohányzik, köhög és részeg, sorscsapás bármely társulatra nézve, mégis gyengédség és segítőkészség veszi körül. (Annyiban homogénnek mondható a trupp, hogy mindenki iszik. Amikor Każyński megszomjazik, és kihirdeti az alkoholtilalmat, a színház valamennyi tagja a zsebébe nyúl, és a direktor lába elé helyez egy-egy saját tulajdonú vodkásüvegecskét.) A fiatal és feltűnően szép Pięknowska úgy rivalizál az érettebb, dekoratív Kamińskával, ahogy kell. Már az első képből egymásba akadnak és összeszikiprésnek. Míg Kamińska Elmírát próbálja, Pięknowskánk részen van: mozog a szája a szöveggel, nyilván bármikor kész beugrani a kollegina szerepébe. Kamińska pedig még a *Tartuffe* oly kinos záró képének próbáján is él hierarchikus előnyével, s négykézláb előrébb mászik, mint ahol Pięknowska hódol a cárnak. A botrány pillanataiban aztán inkább marad hátul persze.

A darabbeli *Tartuffe*-előadás ízes és pörgős betétje a produkciónak. Cziegler Balázs a Gubernátortól kért dotáció gyötrő hiányára rájátszva papírdíszletet tervezett a vilnaiak bemutatójához. Úgy lóg le a tekercs a magasból a tartóról, mint egy guriga konyhai kéztörölő. Bach-toccató és -fúgára zizeg-surrog a színpad, ahogy a gyűrt, nyersszínű vászonjelmezbe öltözött, erősen kifestett arcú szereplők tapodják. A botrányt a bal oldali proscéniumpáholyban sápiatózó és kiabáló

Każyński direktor arcáról olvassuk le. (Nehéz is hatásvos színpadi skandalumot teremteni abból, hogy valaki nem jön be.) Az exkluzív zárójelenettel végződött *Tartuffe*-előadás után a Gubernátor öltönyös fogdmegjei szétverik-széttépi a színpadot. (Ez a momentum finoman összejátszik az *eredeti* vilnai vendégjátékkal, Spiró *Az Ikszek* című regényéből. Ott egy Goldoni-komédia díszletét verik szét maguk a varsói vendégművészek.) A Teatr Dramatycznyben a vilnai társulat igazgatóját Sławomir Grzymkowski játssza. Każyńskija jellegtelen külsejű, hivatalnokforma, lobbanékony keszeg ember. Ruhája – ahogy a többieké is – jellemzően jelenkori, valahol 1960–2010 között. A kötött sapka és mellény például, amit Füzér Anni a Sűgönőt játszó Jolanta Olszewskára adott, minden létező sűgönők tipikus egyenruhája lehetne. A vilnai társulat tagjai mintha elszürkült, a szokások és divatok rabjává lett utódai volnának a XVIII. századi Mesternek. Aztán megszínesednek tőle.

Az előadás viszonyrendszere két tengely mentén mozdul el, ellentétes irányba. Debicki Bogu-sławskija úgy jött, mint akiben minden erő, tudás és elhivatottság megvan ahhoz, hogy a színházzal elérje, amit akar. (Rendkívüli gázsit, forradalmat, felkelést, szakmai öntudatra ébresztést, bármit.) A Skibińskát játszó Agnieszka Wosińska olyan színésznőt ad, aki voltaképp kívülálló. Ő az egyetlen, akit csöppet sem érdekel Bogu-sławski érkezése. Nem ambicionálja, nem csigazza fel a vendég jelenléte. Kis beszéde, amit elmond a helyi közönség igényeiről, szintén arra utal, hogy nem hisz a színházban. És épp ő lesz az, aki a botrányos *Tartuffe*-előadás végén hitetlenkedő, bugyborékoló örömmel járkal fel-alá, mert megérezte a közönség reakcióján, hogy mire képes a színház. Eddigre Bogu-sławski rég nincs jelen, sőt tulajdonképpen már korábban hátrébb vonult, hagyta az energiáit átfolyni a felbolydult társulat tagjaiba. Valami átköltözött belőle a többiekbe. A legtöbb (vagy a legkevesebb?) talán Rybakba, akinek képében Kamil Zigmund oly katonátlanul áll cári egyenruhában a Gubernátor előtt. Az történt itt most a varsói Vilnában, hogy egy középkorú színésznőnek – aki nem a fia elvesztésén rágódik magában, hanem talán a Rybak iránti szerelmén – Bogu-sławski jóvoltából meggyőződése lett a színház. Spiró darabja egyebek közt a színház hatalmáról szól. A varsói előadás ebbe szó bele egy finom, individuális szálal.

Amikor az elején Bogu-sławski megérkezik, s sikerrel letárgyalja a gázsiját Każyński igazgatóval, nyomban távozik is. Siettékben keresztülgyalogol a díszlet díványon. Mellette áll az ügyelő, akit Henryk Niebudek játszik végtelenül szolgálat- és áldozatkész járással és mozgással. (A kardigánját is begombolja, mielőtt átadná a horribilis összegű gázsit, amit Bogu-sławski legombolt róluk.) Az ügyelő egy észrevétlen, finom mozdulattal lesimítja a vendégművész után a megtaposott heverőt. Becses tárgyról van szó. Díszlet. Végül aztán épp ő, a dolgos ügyelő (és besűgő) lesz majd kirúgva a balhé után. Ő, valamint a kelőten tenyérbe mászó Chodźko kritikus (Piotr Siwkiewicz). A két lúzer. Pedig ez az ügyelő biztosan tudja tudja azt, amit Rybak kiált oda távoztában a többieknek: Örüljete, hogy színházban élhettek!

# Vígszínházhoz, Vígszínházban, Vígszínházért

Székérossy Zsuzsa felvétele



## BESZÉLGETÉS FESZTBAUM BÉLÁVAL

–Kövári Orsolya a lényegyet megragadó, kiváló színészportréjában „vígszínházi színészként” határoz meg téged (SZÍNHÁZ, 2014. február), a budapesti online szlengszótár, a Népszótár Vígszínház-as Bélaként tart számon. Tudsz azonosulni ezzel a jelzővel?

–Amennyiben ez a jelző azt jelenti, hogy az ember a Vígszínházhoz hú, a Vígszínház iránt elkötelezett, annak vélt vagy valós értékei mentén szerveződik a színésze, akkor mindenképpen vígszínházi színésznek tartom magam. Azt gondolom, értem a vígszínházi jelenséget, kutatom is a Vígszínház történetét, a vígszínházi képben el tudom magam helyezni. Ez a dolognak az eszmei vagy a történeti érzetek felől megközelíthető része, de a gyakorlati oldalát is kedvelem, azzal is szívesen azonosulok. Szívesen játszom nagyszínpadon, élvezem annak minden nehézségét és kihívását. Abból a szempontból is szívesen vagyok vígszínházi színész, hogy sokféle előadástípusban játszhatok, Shakespeare-t, kortárs darabot, Molnár Ferencet vagy Csehovot egyszerre, ráadásul ugyanakkor prózai, zenés, felnőtt- vagy gyerekelőadást. A Vígszínház mint vegyes műfajú színház lehetőséget ad arra, hogy a színész ne csak egyféle repertoár mentén mutassa meg és képezze magát. Ez egy nagyszínházi működési modell, ahol a színházi létezés lehet és kell is tanulni. Ez úgyben is szívesen vagyok vígszínházi színész.

–Mikor tudatosult benned, hogy a Vígszínház felé vezet az út? A dráma tagozatos szentesi gimnáziumban vagy a Főiskolán, ahol Marton László osztályába jártál?

–Nem volt különösebben kacskaringós út, de végül is már a szentesi Horváth Mihály Gimnázium is egy vígszínházi gondolat, hiszen Várkonyi Zoltán ötlete alapján hozták létre, tehát kvázi neki köszönhetem, hogy már kiskamaszként megismertem a kultúrát és a színházat. Ez a gimnáziumi négy év a mai napig sokat jelent nekem. Szentesen a művészi munka szempontjából óhatatlanul többször került szóba a budapesti Katona József Színház vagy Kaposvár. Aztán onnantól, hogy Marton László szerződötetett a társulatba, évs évs között hirtelen és jóízűen megjött a vígszínházi étvágyam. Marton az elején nem ígért

semmi konkrétat, csak munkát, és hogy figyelni fog rám. Ehhez mindketten tartottuk magunkat, és itt ragadtam. A kezdetektől sokat játszom, gyakran havonta harmincat vagy a fölött, és közben a Vígszínház nemcsak színházam lett, hanem afféle továbbképző helyem és iskolám.

–Végül is mitől függ az, hogy kiből lesz vígszínházi színész, hogy tovább tudja-e vinni ezt a vonalat?

–Nem mindenkinek a Vígszínház az útja, aki a Marton-iskolából jön; az 1997-ben végzett főiskolai osztályunkból Majsai-Nyilas Tünde, Csöre Gábor és én vagyunk itt hosszabb ideje, illetve a budapesti kamaraszínházi évek után most már Karácsonyi Zoltán is. És Csöre Gabi és a Tünde is ugyanúgy értik, ismerik és „csinálják” a Vígszínházat, mint én. A vígszínházi színészség megértéséhez egyébként sokat segít, ha az ember játszott autentikus vígszínházi szerző vígszínházi darabjában. A Vígszínház első tíz-tizenöt éve az 1910–1920-as évekig bezárólag érdekes bélyeg, ha az a világ, stíl jól áll valakinek, arra sokkal könnyebben mondjuk rá, hogy vígszínházi színész, mint arra, aki tehetségesen játszik, mondjuk, egy kortárs német darabot a Pestiben, és itt van már tíz éve.

–Mint mondd, sokat játszol egy hónapban, és szinte nincs olyan nap, amikor ne lépnél színpadra. Nincs olyan évad, hogy ne lenne legalább két bemutatód. Hullan Zsuzsa vígszínházi színészekkel készített öt évvel ezelőtti kötetében, a Vig Szín Házon Belül-ben eljátszott szerepeidet kis és közepes szerepeknek nevezted, de úgy fogalmaztál, nem vagy türelmetlen, mert eljön az, aminek el kell jönnie. Az Álomkommandó kettős főszerepével eljött?

–Az Álomkommandó valóban fontos állomás, saját magam részéről is és a színház részéről is, hogy egy másfajta dologban is számít rám. De nem vagyok türelmetlen, mert ezeken a kicsi és közepes szerepeken keresztül tanultam meg ezt a szakmát: sok gyakorlati tapasztalatot és örömet adtak, és lehetőséget arra, hogy tudjak más dolgokkal foglalkozni, a színházon belül a színházzal kapcsolatosan dolgozni és terveket szőni. Ha nem lettek volna kis szerepeim, lehet, hogy nem lett volna Kosztolányi-estem, két jelenés között ugyanis (a Padlásban például negyvenöt, az Úr-

hatnám polgárban kilencvenöt percben) nagyon sokat olvastam, szerkesztettem, meg tudtam írni kutatási beszámolókat és egy szakdolgozat jelentős részét.

–Nincs a színészen rossz érzés a kis szerepek miatt?

–Nem szeretnék színészközhelyeket pufogatni, de tényleg mindegyik feladat egyenrangú, és a legkisebb hangszernek is jól kell szólni, hogy a végeredmény tökéletes legyen. Igyekszem természetesen, hogy mindegyik szerepnek legyen valami egyedi vagy különös íze, hogy emlékezetesek maradjanak a nézők számára. Általában a színész persze nem a főszereplő barátját szeretné játszani. Fenyegettek a pályakezdetkor, hogy majd ez vár, de a főszereplő barátjaként vagy mellékszálként éppen olyan fontos dolgokat lehet megfogalmazni, mint egész estét betöltő szerepekben. Ezeket a kis szerepeket tisztelettel megköszönve nagy örömmel formázgatom. Az ideális nyilván az lenne, hogy a kis és nagy szerepek váltakozzanak, a színésznek mindkettőre szüksége van ahhoz, hogy a színészte gazdagodjon, és kiteljesedjen a pályája.

–És ez az egyensúly most létrejött?

–Azt hiszem, hogy igen, legalábbis vannak erre utaló jelek. Ez az évad két kisebb szerepet hozott ugyan: A *Mester és Margarita*-ban Pilátusként másfél jelenetet, közel kétórai várakozással köztük, és a *Julius Caesar*-ban a sok összeesküvő egyikét. De mind a kettő fontos láncszeme egy nagyobb gépezetnek, ahol mások viszik a prímet, de valakinek le kell szűrnie Caesart. És ebben a rendezésben a tőr az én kezemben van.

–Mennyire fenyeget a veszélye, hogy az évek múlásával a nagyszínházi működésben való részvétel rutinná, hétköznapi munkahellyé válik?

–Az ember munkahelyre jön be, ezzel szembe kell nézni, de ezt nem lehet nem örömmel csinálni. A bajszragasztásban, a sminkelésben, az átöltözésben, tehát a munkahely munkahely-jellegében persze van megszokás vagy gépiesség, de amikor eljön a pillanat, és belépsz a színpadra, akkor valami mélyebb öröm vezérel, mint egy másik foglalkozásnál. Mert valamit máshogy mutathatsz meg saját magadból, a világból vagy abból az irodalmi alapanyagból, amivel foglalkozol, és ez örömet okozhat aznap este.

–Kosztolányi-ested, A léggömb elrepül hét éve van műsoron a Házi Színpadon. A kritikai és az egyéni nézői visszhang is azt mutatja, hogy itt előadó és feldol-

gozott anyag megtermékenyítő találkozásáról van szó. Hogy jött az ötlet, hogy Kosztolányival foglalkozz?

–Nem voltam különösebb Kosztolányi-rajongó, de egy szentesi felolvasás alkalmával, amikor régi kedves tanárom a kezembe adott egy *Esti Kornél*-novellarészletet, a humora, az intellektusa, a humánuma, a szerethető és ismerős költőisége abban a pillanatban megfogott. És mindig a második és harmadik lépés a nehéz, miután már megvan az intuíció: „Még mindig tetszik? Még mindig akarom?” És volt annyira erős a hívás, hogy bár továbbra sem lettem Kosztolányi-irodalmár, lefutottam a kötelező Réz Pál-körököt, végigolvastam a Babits–Juhász–Kosztolányi-levelezést és természetesen magukat a műveket. Az anyag kialakította magát, és létrejött egy kilencvenperces példány, amiről azt gondoltam, hogy minden egyes sorát és gondolatát személyes ügyként tudom kezelni, ami egyébként szintén a vígszínházi színészség régebbi hagyománya. Amikor ez az est elkészült, én ezzel szerettem volna saját magamhoz, a generációmhoz, a színházhoz, és általában a világhoz hozzászólni.

–A léggömb elrepül novella nem hangzik el az előadáson. Miért ezt a címet választottad?

–Mert ez egy Kosztolányira jellemző jó cím. A léggömbben, a repülésben van valami lágyág és játékoság, és az est folyamán két ponton ténylegesen előkerül a léggömb. A novella túl hosszú, hogy elmondjam, de úgy találtam, a játék, a művészet és a halál hármának szellemiségét, ami gyerekkora óta foglalkoztatta Kosztolányit, és ott lüktet minden művében, ennél a novellánál jobban semmi sem adja vissza. Egy kisfiút hogyan gyógyít, és aztán hogyan repít el a játék, a fantázia, a költészet. Ezek azok az érzetek, amelyek miatt nagyon lehet szeretni az író.

–A színlapra rajzolt, léggömbbe kapaszkodó kisfiú és az est utolsó képe, a ballonkabátos, felnőtt férfi, aki piros luftballonját szorongatva lassan rugaszkodik el a talajtól, mert indulásra kész, legalábbis képi síkon kanonizálja ezt a feledésbe merült novellát. Szándékosan kerestél ismeretlenebb írásokat?

–A szerkesztés ki akart tekinteni a kánonból, az ismertebb Kosztolányi-anyagból, elsősorban a versein és a publicisztikáján keresztül. A publicisztikája egészen különleges érték. Ezek szépirodalmi jellegű szövegek. Egy flekk Kosztolányi sokkal jobban megismerteti a szerzőt, mint tanulmányok egész sora, mert

**ÉLET ÉS** ●  
**IRODALOM**  
IRODALMI ÉS POLITIKAI HETILAP

**MINDEN  
PÉNTEKEN!**

**KERESSE A HÍRLAPÁRUSOKNÁL  
VAGY FIZESSEN ELŐ!**

**Kedvezményes éves előfizetési díj 18.000 Ft**

Megrendelhető a szerkesztőségben:

1089 Budapest, Rezső tér 15.

Tel: 06-1 210-5149, 210-5159

Fax: 303-9241

e-mail: lapterjesztes@es.hu

abban költészet van és pontosság, van eleje, közepe és vége, eredeti és bátor. A publicisztikai írásai olyanok, mint a versek. Az est lüktetését ezek és a valódi versek változtatásai adják

–*Hét év sok idő. Változtattál az est összetételén, felépítésén a bemutató óta?*

–Szándékosan nem változtattam. Az összeállítás során szempont volt, hogy ne legyen benne olyan szöveg, amit nem tudnék őszintén elmondani, hogy ne kerüljön bele a *Szeptemberi áhítat* vagy a *Számadás*, vagy a legvégső nagy férfifajdalmak, amelyekkel egyébként még talán most sem, de az est készülésének pillanatában, hét-nyolc évvel ezelőtt meg pláne nem tudtam volna azonosulni.

–*Az elmúlt évtizedek alatt Máté Gábornak és Bálint Andrásnak is volt Kosztolányi-estje. Ezek mennyire jelentenek előképet?*

–Máté Gáborét megnéztem felvételtől, amikor a sajátommal elkészültem, Bálint Andrásét nem láttam, viszont nagyon inspiráló volt az összes, amit láttam tőle, élén a Máraival. Egy ember ott ül egy zakóban egy kicsi térben, és rettenetesen gazdag és szellemes szövegeket fogalmaz egyes szám első személyben.

–*Hol van a szerep–színész határ egy ilyen előadói esten?*

–Az a jó, ha minél közelebb kopírozódik a kettő, mert akkor lesz a befogadó számára is több, mint az anyagok egyszerű felmutatása. Sokkal érdekesebb valami egy személyes szűrőn keresztül. Az előadónak ilyenkor nyilván az a célja, hogy minél inkább elmosódjon a határ.

–*A Molnár Ferenc írásaiból szerkesztett-rendezett Monokli előadás a Vígszínház hatvanas–hetvenes éveiben a társulathoz szerződött nagy generációját léptette fel. Volt ebben tudatosság a vígszínházi hagyományok folytatására?*

–A Monokli részben felajánlás, részben felkérés alapján született a Pestiben, egy praktikus vígszínházi helyzetből. A nagyszínpadon *A lovakat lelővik, ugye?* című darabot rendezte Eszenyi Enikő, amiben a társulat apraja-nagyja benne volt, kivéve azt az idősebb csapatot, amelyre épp akkor nem számított a sok táncot, erőteljes koreográfiát használó rendezés. És akkor az én javaslatom/ajánlatom találkozott ezzel a konkrét helyzettel. Molnárból is valami olyasmit akartam megmutatni, ami kevésbé ismerős. Az volt a céloim, hogy egy sikeres színpadi szerző és egy társadalmilag és a közélet iránt ritka érzékeny és éles szemű író portréját egymáshoz közelítsem. Ez volt az első színpadi rendezésem, és minden hibájával együtt büszkén vállalom, hálás vagyok a sorsnak, hogy megcsinálhattam.

–*Vannak egyéb terveid, ötleteid, amiket megrendeznél?*

–Vannak terveim, de megvalósulásuk nem csak rajtam múlik. „Szembejött” viszont egy Seress Rezső-anyag, és megtalált az Óbudai Társaskör engem meg a Kék Duna Koncert-Szalonzene-kart, és ebből egy koncert és egy színházi előadás között mozgó, Seress Rezsőt megidéző este lett. Itt az ő eszével élek, csevegek a közönséggel róla és a korról, amelyben élt és dolgozott, és közben egy remek zenekar közreműködésével egy régi pianínón eljátszom tizenkilenc dalát.

–*Mennyire figyeled a színházi életet a Vig falain kívül?*

–Igyekszem színházba járni. Jó lenne látni a többi-eket, pótolni a hiányosságaimat, de az embernek folyton csak restanciái támadnak. Tényleg nagyon sokat játszom, és a maradék néhány estét muszáj pihenéssel töltenem, de ezzel együtt azért igyekszem eljutni előadásokra. Ebben az évadban jártam már a Nemzeti Színházban, a Radnóti-ban, és már megvan a színház-jegyem a Színművészeti Egyetem két előadására is, tehát figyelem és kíváncsi vagyok a színházi környezetre, és vannak természetesen más színházakban barátaim-kollégáim, akikkel tartom a kapcsolatot.

–*Eszenyi Enikő megkezdheti igazgatásának második öt éves ciklusát, ami a közbeekelt másfél éves kitérő miatt elhúzódott kissé. Ez alatt az időszak alatt a társulat mennyire érzékelt bizonytalanságot, fenyegetettséget?*

–Nem volt fenyegetettségerzet, szerintem a Vígszínház, ha megszemélyesítjük ezt az épületet, és tulajdonságokkal ruházzuk fel, érezte, hogy nem lesz váltás, változás, pontosabban a színház és a színházat körülvevő közeg most a folytatás mellett döntött, azzal, hogy a meglévő energiákat és alkotói minőséget igényli a továbbiakban is.

–*A Vig nagy múltra tekint vissza, amihez hozzájárul az is, hogy mindig meg tudott újulni. Tudományos szinten is foglalkozol a Vig hagyományával, hogy látod, milyen távlatai vannak ennek a színháznak?*

–Ez egy fontos kérdés, és természetesen vissza lehet menni Várkonyiig, aki a Vig legújabb kori történetének meghatározó alakja. Amikor az ötvenes években Néphadsereg Színháza néven újra nyitott a színház, Várkonyi először csak rendezőként, később aztán főrendezőként, majd igazgatóként lett emblemikus figurája. Az 1960-as évek már egyértelműen Várkonyi jegyében teltek, ő Horvai Istvánnak, Horvai Marton Lászlónak adta át a stafétabotot. Marton pedig Eszenyi Enikőben látta a folytatást, aki ezt pályázatával meg is erősítette. Egyértelműen látszik egyfajta belső folyamatosság. A rendszerváltás óta persze pályázati rendszer van, a színház vezetői posztján „külvülről” is beállhat változás. Most, a másfél éves lebegtetés után végül is az látszott, hogy nincs ilyen akarat. Hogy meg tud-e újulni a színház, erre nyilván nem tudok válaszolni, de végignézve az elmúlt éveket, sok területen szembeütő a változás, és nem hinném, hogy a színház vezetése a jövőben megtorpanna, vagy hátrafelé indulna el...

–*Ha az élet valamiért úgy hozná, el tudod-e magad képzelni egyrészt a Vígszínházon kívül, másrészt hogy adott esetben a színházeten túl más módon is összefonódjon a neved a Vig történetével?*

–Meglátjuk, hogy mit hoz a jövő, igyekszem magam tartani a vígszínházi színészséghez és mind-ahhoz, amivel ez együtt jár. Minden, amit a színházról megtanultam pró és kontra, és minden kérdésem, ami a színházzal kapcsolatban megfogalmazódott, mind a Vígszínházhoz köthető. Nem volt ennek a helyzetnek az elmúlt időszakban alternatívája, én sem kerestem, és más sem kérdezett rá. Egyelőre úgy vagyok vele, ahogy a *Padlás* című darabban a Rádiós éneklő a *Fényév távolságban*: „Nekem itt van dolgom, nekem itt vannak álmaim...”.

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE: VARGA KINGA

# Érvényes problémákról beszélni

BESZÉLGETÉS VÉGH ILDIKÓVAL

Végh Ildikó 2011 óta vezeti a budapesti Katona József Színház a kezdeti hétszáz helyett ma egy évadban négyezer diákot foglalkoztató Ifjúsági Programját, amelyről úgy érzi, jelen pillanatban csúcsra van járatva. Állandó színházpedagógus munkatársával, Vági Eszterrel együtt hét-nyolc ember dolgozik valamilyen pozícióban a programban, a teendő mégis annyi, hogy csak három határidőnaplóban lehet számon tartani. A rengeteg munka megtérülni látszik, hozzáértő, a színházművészetre és a társadalmi problémákra fogékony közönséget nevelnek, és ma már nincs olyan, a témát érintő hazai szakmai beszélgetés, ahol a Katona Ifjúsági Programja ne kerülne szóba. Mégis mintha a hangsúlyok sokszor nem a megfelelő helyre kerülnének.



Broszsek Niki felvétele

–*Honnan indultál? Honnan merítetted az inspirációt?*  
 –Szegeden kezdtem magyartanár szakon ógörög C szakkal és színháztudománnyal. Ott akkor jó színház volt, Szikora János volt az igazgató, Kürtösi Katalin pedig indított egy színháztudomány-specializációt. A program keretében izgalmas kurzusaink voltak, beleláthattunk az alkotófolyamatba, meg tudtuk hívni az akkori rendezőket, az igazgatót. Mellette amatőr társulatnál színészként, rendezőként, független produkciókban pedig rendezőasszisztensként dolgoztam. Ekkor döntöttem el, hogy ezt akarom tanulni és csinálni. Nem is fejeztem be a szegedi egyetemem, hanem az utolsó évben felvételiztem a Színházművészeti Egyetemre dramaturg szakra, ahol Kerényi Ferenc osztályába jártam. Azt pedig, hogy elsősorban színházpedagógiával szeretnék foglalkozni, a berlini ösztöndíjam során döntöttem el. Itt ismertem meg a kőszínházakhoz tartozó színházpedagógiai műhelyek rendszerét. Elképesztő volt látni, hogy mennyi energiával, hányféle munkaformával, programmal dolgoznak; hogy a műhely részt vesz a színház életében; hogy egy berlini középiskolának mennyire természetes elmenni egy színházi előadásra és utána megnyilvánulni; hogy mennyire flottul mennek a közönségtalálkozók, amelyek nem úgy néznek ki, hogy leül egymással szemben négy színész, a rendező és száz érdeklődő, és banális kérdéseket tesznek fel, hanem van egy moderátor, aki bizonyos fókuszokat jelöl ki, és a közönség és az alkotók is érdemi kérdésekkel foglalkoznak; hogy ennek igenis van egy szakmai, tanulható része.  
 –*Egészen pontosan mi jellemzi ezt a „német modellt”?*  
 –Lényegében egy alkalmazott művészetpedagógia.

Ezek közösségépítő műhelyek, amelyek célja, hogy a résztvevői ne csak nézők legyenek, hanem az adott anyaszínház életének aktívabb részesévé válhassanak. Akár úgy, hogy belelátnak egy produkció alkotófolyamatába, akár úgy, hogy beszélgetések kapcsán szélesebb kontextusba tudjanak helyezni előadásokat, ami által a színházat fórumként lehet használni, és ez nálunk, a Katonában is fontos lett. Ehhez hozzátartozik, hogy ne legyen hierarchia, ne legyen távolság fönt és lent, színpad és nézőtér között, hogy legyen oda-vissza kommunikáció az alkotók és résztvevők között, nemcsak az előadásokról, de a nézőket érdeklő olyan témákról is, mint akár a kivándorlás, a hajléktalan-kérdés, az egészségügy vagy a múlttal való szembenézés. Fontos tehát az, hogy egy védett helyen, egy védett térben kialakuljon egy közösség, amely tudja, hogy a színház az adott évadban mit vállal, hogy legyen róla véleménye, amit el is mondhat. A németeknél ez könnyebb, hiszen az egy sokkal politikusabb színházkultúra, nem ritka a tematikus évad, amelyhez öt-hat előadás és egy komplex programsorozat kapcsolódik, politológusokkal, szociológusokkal, történészekkel való beszélgetésekkel és workshopokkal.  
 –*A színházpedagógia hogyan viszonyul a drámapedagógiához?*

–Egy német modellben működő színháznak a foglalkozásokon azt kell megmutatnia, hogy a színház nyelvén hogyan lehet érdemben beszélni problémákról, hogy az a nyelv, amit egy-egy előadás használ, mennyire volt jó vagy rossz annak a témának, annak a darabnak, szövegnek a megvalósítására, amelyről éppen szó van. Ez nem jelenti azt, hogy ne használna

olyan játékokat, munkaformákat, amelyeket a dráma-tárból szerez, de itt a színházra helyeződik a hangsúly, hogy a színházból tanítunk sokat. Egyesek a német színházpedagógiát azzal vádolják, hogy kiszolgálja az előadásokat, és pusztán a nézők becsalogatására törekszik. Hogy a színházra nevel, nem pedig a színházzal nevel. Ez butaság. A színházélmény nagyon fontos, a jó színház, a színházi nyelv fontos, de nem fontosabb azoknál a problémáknál, amelyekről az előadások szólnak, amelyekről a foglalkozásokon gondolkodunk, amelyekből kiindulva a fiatalok újrafogalmazták magukat, a problémához való viszonyukat egy általuk létrehozott előadásban.

–Azzal a szándékkal jöttél haza Berlinből, hogy meg-honosítod a német modellt? Volt ennek itthon előzmé-nye? És miért éppen a Katona?

–Amikor hazajöttem, először egy független társulat-tal dolgoztam, néhány frissen végzett rendező és dra-maturg állt össze az ún. *Amőba*-projektre, melyhez az anyagot különböző iskolatípusokban – vidéki és buda-pesti iskolában, szakközépiskolában, gimnáziumban – gyűjtöttük múlt–jelen–utópisztikus jövő és antiutó-pia fókusszal, a rendezők és a dramaturgok a színé-szek segítségével ebből készítettek egy-egy előadást, aztán ezt vittük el fiatalokhoz. Úgy gondolom azon-ban, hogy a fiatalokkal végzett munka nem volt min-denkinék annyira fontos, mint nekem. Ezután osztály-termi előadásokban vettem részt dramaturgként vagy fordítóként. De főként a német modell érdekelt, amelynek nem voltak előzményei Magyarországon. A Kolibri-ban ugyan tartottak háromlépcsős foglalkozáso-kat [az előadás befogadását – az előadás megnézése előtt és utána is – segítő foglalkozások – A szerk.], az ő hely-zetük azonban speciális, mert a közönségük diákköz-ség, a középiskolai, az általános iskolai és az óvo-dás korosztályt szólítja meg.

Azt gondoltam, hogy ennek a modellnek itthon egy jó kőszínházban kell megszületnie, mert akkor könny-nyebb a szakma felé képviselni, hogy ez érvényes és fontos módja a közönséggel való párbeszédnek. Olvastam Máté Gábor igazgatói pályázatát, aki írt ha-szonló tervekről, Várady Zsuzsa dramaturg pedig mondta, hogy írjak Gábornak, mert szerinte fogékony lenne egy ilyen programra. Leültünk beszélgetni, kap-tam egy fél évet, így kezdődött.

–Hogyan tudtál megküzdeni az úttörő szerepből adódó problémákkal?

–Mivel nem volt kitaposott út, nem tudtam, hogyan épülhet be egy ilyen jellegű munka a színház nagyon bonyolult működésébe, ennek megszervezése sok figyelmet és energiát követel a színház részéről. Nem tudtam, hogy a színészeket mennyire lehet bevonni a folyamatba, hogy hol fogunk tudni dolgozni. Máté Gábor, a színház igazgatója tényleg nagyon nyitott volt, akarta ezt a programot. Nyilván van konfliktus és nehézség a szervezésnél, van, hogy ugyanabban az idő-sávban különböző próbák zajlanak, ilyenkor keres-sük a színházban a használható zugokat, és van, hogy egy színésznek előadás és próba között az Ifjúsági Programban is részt kell vennie. Igen, ez bonyolult. De eddig még mindig mindent meg lehetett oldani. Nem tudom, hogy ezt máshol meg tudtam volna-e csinálni. Azt gondolom, hogy ehhez kellett a Katona

nyitott szellemisége és Gábor elkötelezettsége a pro-gram mellett.

–Ismert, hogy a Katona Ifjúsági Programjának két leg-nagyobb tevékenységi köre a színházba rendszeresen be-járó fiatalok klubfoglalkozásaiból és a középiskolásokat alkalmilag megszólító úgynevezett háromlépcsős progra-mokból tevődik össze. A gyakran hallott Katona Klub ki-fejezés tehát az Ifjúsági Programnak csak egy részére vo-natkozik. Milyen ezek aránya? Kiegészülnek egyéb pro-gramtípusokkal is?

–A legtöbben a háromlépcsős programban vesznek részt. Főleg úgy, hogy egy gimnáziumi osztály három-négy előadást megnéz, ehhez hat-nyolc szín-házpedagógiai foglalkozás tartozik; ezek egy folya-mattá állnak össze, amelynek során meg lehet tanul-ni, hogyan lehet gondolkodni és beszélni egy színhá-zi előadásról. Amennyiben a diákok olyan előadást látnak, ami közel áll hozzájuk, és találnak hozzá kap-csolódási pontokat, azt is megtapasztalhatják, hogy a színház élő, létjogosult művészet. Ez mintegy 1500–1700 diákot érint évadonként. A Katona Klub idén kb. száz fővel működik, ennyien járnak be heti rendszerességgel a programjainkra. A különböző klubcsoportokkal létrejövő előadásokat középiskolák-ba és – ritkábban – egyetemre visszük el, vagy a kö-zépiskolás közönséget a Sufniba hívjuk be. Ezeket a tavalyi évadban kb. 1300–1400 fő nézte meg. Aztán vannak kifejezetten osztálytermi előadásnak szánt produkcióink is, mint a Katona színészeivel készült *Üvegfal mögött* – ezeket egy évadban kb. 700 diák látja. Egyéb színházpedagógiai programjaink havonta egyszer vagy egy-egy alkalommal vonzanak be hoz-zánk diákokat vagy felnőtteket, vegyes társaságokat, olyanokat, akik most ismerkednek a színházzal.

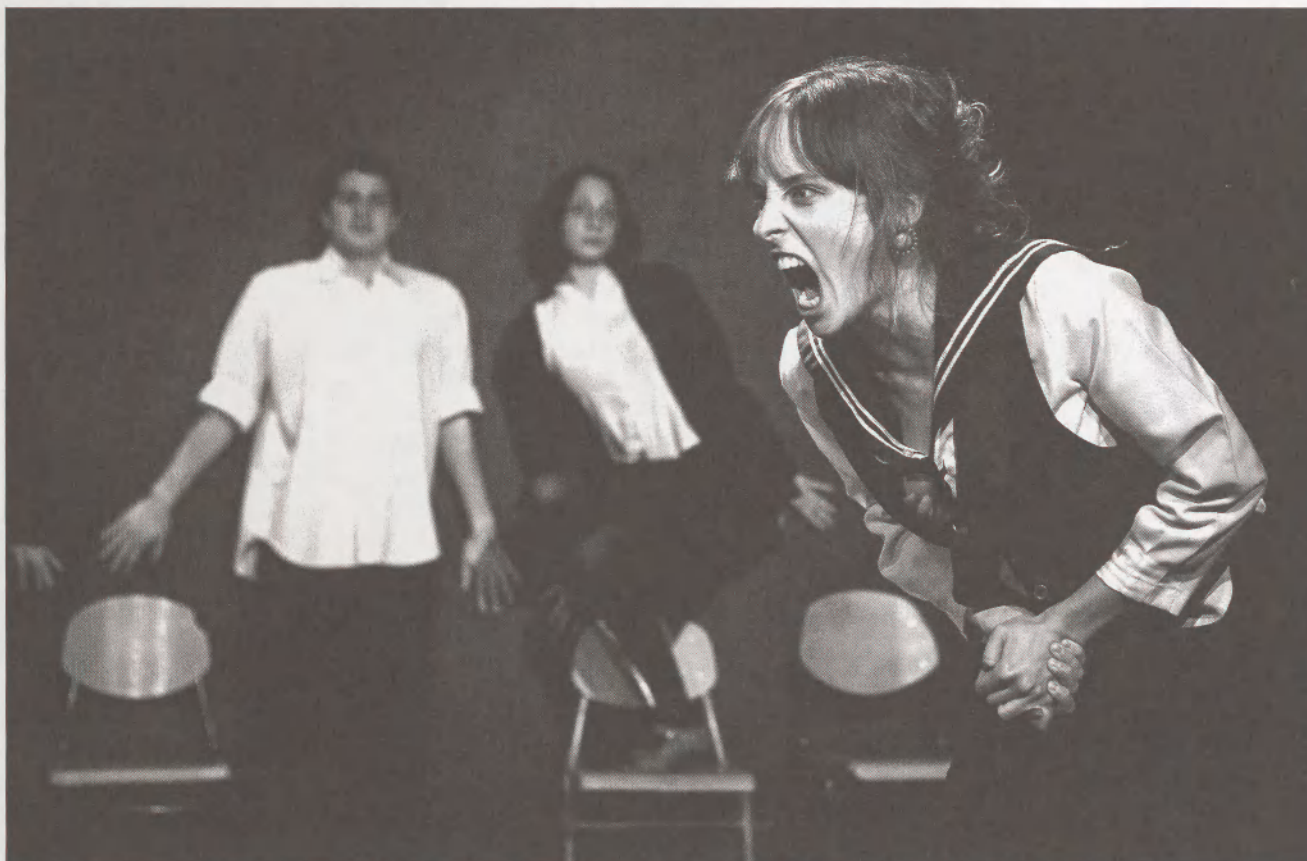
–Ez a paletta rendkívül színes; a klubfoglalkozásokon részt vevők csak kis hányadát teszik ki azoknak, akiket ez a program megmozgat, viszont talán mert velük többet ta-lálkoztok, nagyobb hatékonysággal tudtok együtt dolgozni. Az is látszik, hogy a rendszer rendkívül strukturált, hiszen sokszor a klubfoglalkozások következtében létrejövő elő-adást viszitek el középiskolákba. Van fontosabb foglalko-zástípus, vagy ezek nem lennének meg egymás nélkül?

–Mindennek együtt kell meglennie. Személy sze-rint a klubfoglalkozásokat élvezem leginkább, hiszen hihetetlen dolgokat lehet elérni a fiatalokkal a rend-szeres munkával. Viszont annak van a legjelentősebb



Üvegfal mögött

Brozsek Niki felvétele



Domóky Dániel felvétele

hatásfoka, amikor egy klubelőadást középiskolás közönségnek játszunk, így például a múlttal való szembenézést középpontba állító *Rétegeket*, a magyarságtudatot feszegető *Origót*, a magyar oktatási rendszert elemző *Rendszerhibát*, hiszen ilyenkor a fiatal az előadás után a saját generációjával tud vitát kezdeményezni. Egyszer az *Origó* után mondták, hogy nem gondolták volna, hogy ez egy középiskolásokat érintő téma, azt hitték, hogy ez a szüleik témája, hogy erről ők így nem gondolkozhatnak, és azt is, hogy nem lett volna jó ugyanerről felnőtteket hallani, mert a fiatalok hitelesebbek voltak. Mindig elmondom, hogy nincs felnőtt- és diák-probléma vagy -előadás. A fiatal egy kisebb közösségben él, a családban, aztán az iskolában, és van egy nagyobb közösség is, amelyhez magyar állampolgárként tartozik. A problémákról folyton beszélni kell, reflektálni rájuk a látott és általuk létrehozott előadások által. Az Ifjúsági Programnak ez a legfontosabb feladata.

–*Megkülönböztettek ún. írói és játékos klubfoglalkozásokat; mindkettőben közös, hogy egy témát érintve rengeteg kutatómunka zajlik a háttérben, egy fiatalnak tehát számos készségét megmozgatjátok, míg a látszat szerint úgy tűnhet, hogy egyedül az előadások létrehozása a cél.*

–Ez nem színészképző, és nem színjátszó szakkör. A klub alkotóközösségként is működik, a klubfoglalkozások során számos készség fejlődik, de ezeknek a célja elsősorban az, hogy egy-egy témáról érvényesen lehessen gondolkodni, vitatkozni, aztán a színház nyelvén beszélni róla. A kiindulópont lehet egy konkrét előadás (például a *Rücherc*), egy forma (például a közösségi színház), vagy lehet egy konkrét szöveg (például Büchner *Woyzeckje* vagy Goethe *Faustja*). A legfontosabb az, hogy közben a résztvevők megtalál-

### Rendszerhiba

ják a közüket ezekhez a szövegekhez, előadásokhoz vagy azokhoz a fókuszokhoz, amelyeket az előadások során felvetettünk, mint amilyen például a magyarságtudat, az oktatási rendszer, a kirekesztés vagy a múlttal való szembenézés.

–*Milyen korosztályt, milyen szociális réteget szólít meg ez a program, változott-e az összetétel a kezdetek óta?*

–Heterogénebb lett. Az első félévben csak középiskolások vettek részt, mind a foglalkozásokon, mind a klub programjain. Két iskolával dolgoztunk, egy elit gimnáziummal és egy VII. kerületi szakközépiskolával, szakiskolával; próbáltunk közös projektet létrehozni, ami akkor nem sikerült, mert az elit iskola diákjai nem voltak nyitottak a közös munkára. Ez fontos tanulság volt. Az egyik cél ugyanis mindig az, hogy minél vegyesebb legyen a társaság. Ez nehezíti a munkát, de sokkal izgalmasabb is. Vagy ha egy homogénebb társaság kerül össze, mondjuk, főként elit gimnáziumból, akkor fontos, hogy olyan projekteket készítsünk, amelyek nemcsak őket érintik, nemcsak az ő problémáikkal foglalkoznak, és hogy az elkészült előadásokat más összetételű középiskolákba vigyük vissza.

Azóta felfelé és lefelé is kiszélesítettük a korhatárt, az alapvető klubfoglalkozásokra fiatal egyetemisták is jöhetnek, az irányadó felső korhatár huszonehárom év (ez azonos a németországi szisztémával, ott a műhelyhez tartozó klubok általában korosztályosak, középiskolásoknak és egyetemistáknak). Most már van fiatalabb, egy általános iskolás és egy kiskamasz csoportunk is, akikkel a színházzal való játékot, a színházról való gondolkodást tudjuk elkezdni. A kicsikkel a ré-

málmokról gondolkodunk, a kiskamaszoknál pedig Anna Woltz *Száz óra sötétség* című könyve van a középpontban. Sőt, most már a felnőttek felé is nyitunk.

–*A klubba járók hosszú távra vagy egy-egy projekthez csatlakoznak? Visszajárnak?*

–Sokan visszajárnak. Jövőre kicsit változtatni fogok a struktúrán, azt gondolom, két év lesz a maximum időszak, amelyet a klub kötelékében tölthetnek – ennyi idő alatt lehet annyit tanítani, amivel már jó kilépni innen. Szeretnék egy olyan programot elkezdni, ahova a már „végzetek” havi vagy kéthavi rendszerességgel be tudnának kapcsolódni más típusú kommunikációba, műhelymunkákba, és ahol nemcsak a saját korosztályukkal, hanem felnőttekkel közösen dolgoznának.

–*Figyeled, hogy mi történik azokkal, akik kikerülnek a klub kötelékéből?*

–Igyekszem. Nyilván látszik a közös munka során, hogy kinek van tehetsége a Színművészeti színész vagy dramaturg szakáéhoz. Én a dramaturgoknak tudok igazán segíteni, rájuk külön is odafigyelek. A mostani Jákfalvi–Kárpáti–Upor-osztályban négy olyan diák is van, aki részt vett a Katona Ifjúsági Programjában, de többen rendezőasszisztensnek mentek. Van tehát a programnak olyan hatása is, hogy a résztvevőket beszippantja a színház, de a többség megmarad érzékeny színháznézőnek.

–*Az Örkeny Színház a hatásodra vagy párhuzamosan indította el a saját ifjúsági programját, amely szintén a német modell alapján szerveződik?*

–Neudold Júlia, az Örkeny ifjúsági programjának, az IRAM-nak a vezetője két évvel később kezdte el a saját programját, de ő is Németországban kapta az inspirációt. A Katona elkezdte, és felvállaltan csinálja ezt a programot, ez kedvet és lendületet adhatott más színházaknak is. De az Örkenyben is volt egy belső szándék erre. Mivel a repertoárjuk egy része kötelező olvasmányokból áll, adekvát volt egy olyan foglalkozássorozat készítése, hogy a diákok mélyebben tudjanak kapcsolódni ezekhez az előadásokhoz. Konkurenciát nem jelentünk egymásnak, mert a színházunk is más, és ezért más jellegű előadásokat és programokat tudunk kínálni a fiataloknak.

–*Sok egyéb magyarországi színház is hirdeti magáról, hogy rendelkezik színházpedagógiai műhellyel. Ezek mennyire relevánsak?*

–A függetlenek között a Szputnyikban, a Krétakörben és a Trafóban nagyon elkötelezett emberek dolgoznak a programban. Zalaegerszegen Madák Zsuzsi több éve vezeti az ifjúsági programot, a Radnótiiban és a Vígben is indult program. Egyre több kőszínház kezd el, de a legtöbb esetben nem szakemberek végzik, és kevés helyen strukturált a program. Ennél picit nagyobb elszánással, energiabefektetéssel kéne a színházaknak kiválasztaniuk a megfelelő szakembereket és elindítani a saját programjukat.

–*Van honnan meríteni? Képeznek színházpedagógusokat?*

–Németországban nem pedagógusok, hanem dramaturgok vagy színházesztétikát, színháztudományt végzett szakemberek vezetnek a színházpedagógiai műhelyeket. Nálunk nem így van. Ez egy szemléletbeli különbség: egy színházpedagógusnak fontos az, hogy érvényes színházi szakemberként átlássa a szín-

házi rendszert, hiszen a színházi nyelvet kell megtanítani, azt kell közvetíteni, hogy a színház egy érvényes kifejezési mód, amelyet ha használok, pontosan és erősen tudom képviselni a gondolataimat. Fontosnak tartom, hogy a színészek, rendezők, dramaturgok képzésébe beépüljön a színházpedagógia.

–*A színházak sokszor csak mint címszót hirdetik meg a színházpedagógiai foglalkozást.*

–Így van. Sokszor mondják, hogy amikor egy színház elindít egy ilyen programot, az csak pénzszerzésről szól. Volt rá példa, hogy társulatok, színházak a TÁMOP-os pénzeket nem oktatási célra használták fel. És tényleg nehéz felépíteni egy színházpedagógiai műhely struktúráját, mert minden színházpedagógusnak, színházvezetőnek magának kell kitalálnia, hogy éppen abban a színházban milyen projektek lehetnek jók, hogy mely réteget akarja elérni, hogyan akar vele kommunikálni, és melyek azok az előadások, amelyek alapján ezt meg akarja tenni. A foglalkozásoknak szervesen be kell épülniük a színház szellemiségébe, abból lehet kiindulni.

–*Ma már szinte nincs olyan színház, amely ne engedné be a kíváncsi nézőket a színpalák mögé, mely ne tartana nyílt napokat.*

–Átgondolt program nélkül ez csak egy körömcipős program, végiglibegni a színpalák mögött, és kipróbálni a forgót.

–*Tisztában van a szakmai közvélemény a munkátok mibenlétével, jó helyre pozicionálják a Katona Ifjúsági Programját?*

–Nálunk még mindig nincsen a köztudatban, hogy a színházpedagógia mennyire fontos, hogy mennyi ága van. Cziboly Ádám és Bethlenfalvy Ádám a *Színházi nevelési programok kézikönyve* című kötetükben említették az összes ezzel foglalkozó társulatot és színházat, lejegyezték az előadásokat, készítettek egy nem minősítő elemzést, összegezték az irányokat és a hatásokat, terminológiát adtak a szakmának, amire nagy szükség volt. Nagyon kevés anyag születik ugyanis ezekről a programokról, egyáltalán arról, hogy a színház funkciója megváltozott a XXI. században. Mintha egy színház működéséből csak a héttől tízig tartó előadásokat vennénk észre. Ez így nagyon



Origó

Démóky Dániel felvétele



Broszek Niki felvétele

nincs rendben. Egy színház már régóta nem csak az előadásaival kommunikál, a Katona biztos, hogy nem. Ez egy kulturális tér, amit másként kell kihasználni, más részvételi formákat kell kínálni a közönségnek, és mintha erről a kritikusok, a színházi szakírók nem tudnának. Érdelem elemzések nagyon ritkán készülnek. Sok olyan projektünk van, ahol nem érdemes csak az előadásról írni anélkül, hogy mi az a munka, ami előtte zajlik, hogy melyek voltak a megfogalmazott célok. Ráadásul a kész előadások nem mind kiemelkedőek színházilag. Nehéz a hatásról írni, és azzal már nem foglalkoznak, hogy egy-egy előadás eljut hétszáz gyerekhez, és van benne egy nyitott helyzet, egy fórumbeszélgetés, hogy annak mi a kérdésfeltevése, hogy mennyire mozgatja meg a diákokat.

–Magatokról kifelé eléggé szűk keresztmetszetben kommunikáltok. A honlapotok rövid leírásokkal csak egy-egy, a klubfoglalkozások alatt keletkezett előadást mutat be.

–Erre van a legkevesbé energiánk. Tervezem, hogy erre jobban oda fogunk figyelni, és gyakrabban frissítjük az információkat. Hiányoznak a munkanaplók is, amelyeket akár a klub résztvevői, akár én készíthetnék a munkafolyamatokról. Pedig éppen ez, a folyamat a lényeg. Van, hogy egy klubfoglalkozásnak nem is előadás készítése a célja, hanem csak az, hogy mondjuk, egy éven keresztül elmerüljünk egy problémakörben, amelyről aztán nem fogjuk tudni negyvenöt percben megmutatni, micsoda munka van mögötte. Remélem, hogy a projektek résztvevőiben nincs rossz érzés emiatt.

–Mennyire szervesül az Ifjúsági Program a Katonának mint repertoárszínháznak a mindennapi életébe?

–Egyre inkább szervesül. Meg kell találni az alko-

## Rétegek

tók, a színészek, a dramaturgok, a rendezők helyét ebben a programban, hogy mi az, amit elvárhatunk egymástól a közös munka során. Azért akik bekapcsolódtak a projektbe, azokat be is nyelte, most már egyre intenzívebben dolgozunk együtt.

–Miben összegeznéd a legfontosabb hatást, amit el lehet érni a programban résztvevőkkel?

–A hosszú távú hatása most még nem mérhető. Egyre több diák kapcsolódik be, de hogy mennyire lesz belőlük később színházba járó néző, nem lehet tudni. Fontos, hogy olyanokból, akik alapvetően nem járnak színházba, létrejöhessen olyan közönség vagy közösség – nem feltétlenül a Katonáé –, amely megtanulja a színházi nyelvet, amely a színházat egy érvényes kifejezési módnak gondolja, ahol történik valami, és ugyanolyan fontos és természetes kulturálódási szokás, mint elolvasni egy könyvet vagy megnézni az esti híradót, vagy napilapot olvasni. Abban azért többé-kevésbé biztos vagyok, hogy azokban a fiatalokban, akik a hosszú programban, a klub foglalkozásain vesznek részt, történt változás. Biztos, hogy érzékeny felnőttekké, tudatos és aktív állampolgárokká fognak válni, akiknek lényegi kérdés a társadalmi szerepvállalás. Ezek a fiatalok megtanulnak egyfajta minőséget – ezen nemcsak az előadások színvonalát értem, hanem azt is, hogy milyen részvételi formákat tud kínálni a színház. És ha ezt nem kapják meg máshol, vagy rossz előadásokat kapnak, akkor tovább fognak menni, és ezt a minőséget fogják keresni.

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE: VARGA KINGA

Ugrai István

# Beágyazva, begyömösözölve, bekebelezve

Rádai Andrea *Embedded criticism*: beágyazott kritika című írása lapunk januári számában jelent meg. A benne felvetett kérdésekre a márciusi számban Bérczes László és Stuber Andrea, az áprilisi számban Takács Gábor reagált.

2012-ben, egy Schilling Árpáddal folytatott beszélgetésünkön<sup>1</sup> szóba került a kritika, a kritikusok szerepének változása, formálódása a rendszerben. Schilling többek között a kritikusok felelősségét is felvetette, hogy a jelenlegi lehetetlen helyzet előállhatott. Arról is beszélt, miért ne lehetne, sőt kívánatos felhasználni a színházcsinálásban, a menedzsmentben, a szervezésben, az előadás-készítésben a kritikus szaktudását, gyakorlatban alkalmazni azt az információhalmazt, mind tartalmi, mind technikai értelemben, amely az aktív színháznéző kritikusban felhalmozódott, hiszen az értékes tapasztalat. Schilling a kritikus szerepének gyökeres megváltozását vizionálta, nem véletlenül: látja a felgyorsult információcsere és a technikai fejlődés által virtuálisan (és a motorizáció miatt fizikailag is) csökkenő távolságok keltette lehetőségeket. (Mi is hasonló módon gondolkodtunk, így kezdtünk bele a színházi előadások létrehozásába és forgalmazásába a Kultúrbrigádon belül; ez a direkt váltás ugyan szokatlan jelenség, ám számos kritikus dolgozik és dolgozott már korábban is – időben korántsem elhatárolva a tevékenységeket – dramaturgként, szövegíróként, asszisztensként vagy éppen sajtósként, netán szakmai kurátorként, tehát a két „világ” közti átjárás egyáltalán nem lehetetlen.)

Ekkorra a *7óra7* szerkesztőiként már túl voltunk egy, talán részlegesen az *embedded criticism* műfajába tartozónak nevezhető kísérleten, éppen a

Kréta-körrel: a *Krízis*-trilógia harmadik részeként színre kerülő *A papnő* próbáin voltunk jelen, s megpróbáltunk megfelelni a kritikus szellem, az informativitás, a külső szem és a munkafolyamatot elemző attitűd igényének.<sup>2</sup>

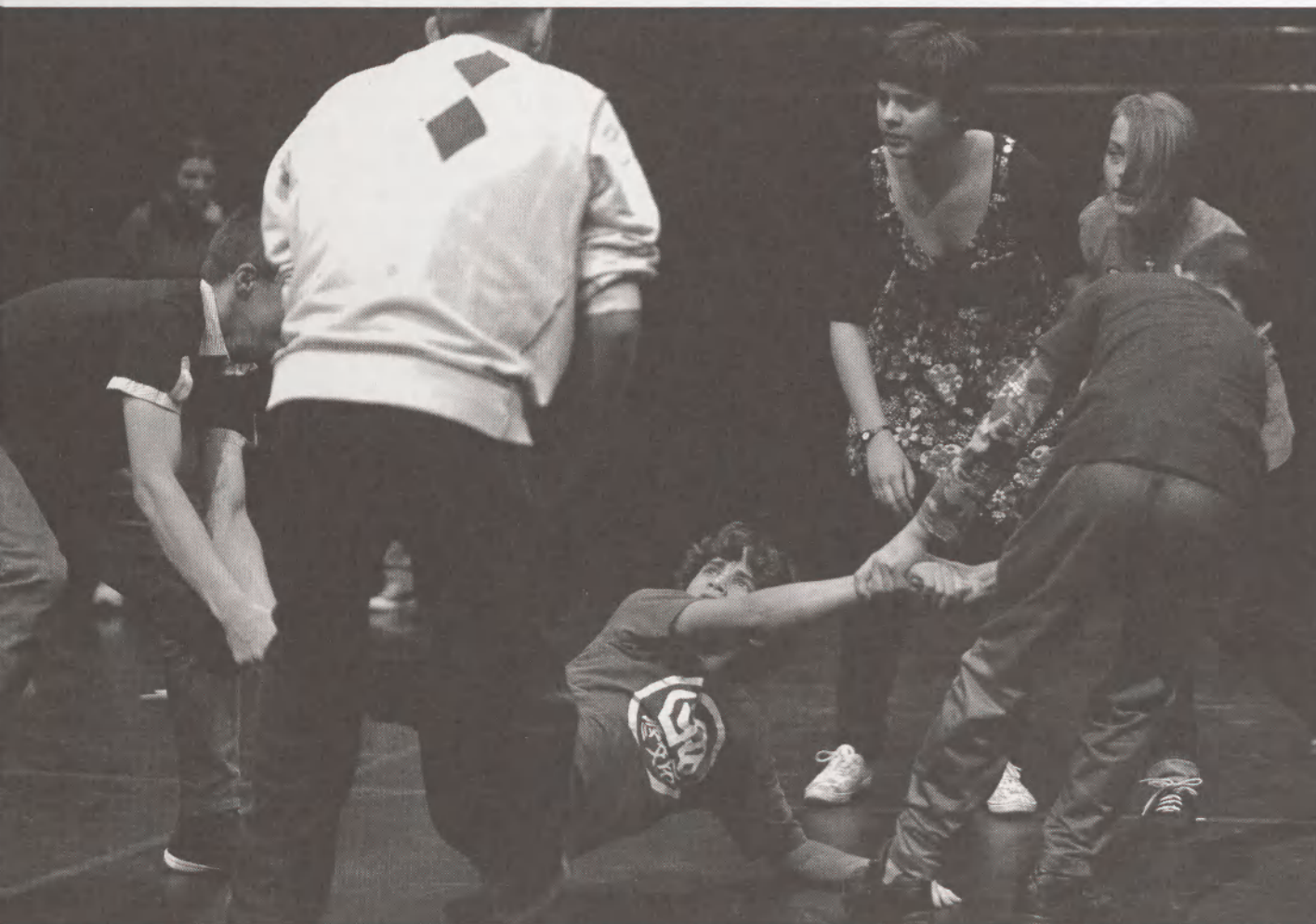
A próba folyamatát szöveggel, képpel a Twitter-csatornákon közvetítettük, az eseményeket pedig két elemző cikkben összegeztük. A *Krízis* kapcsán született sorozatunkról írta utóbb a Kréta-kör történetét feldolgozó PhD-értekezésében Jászay Tamás: „[...] azért különösen lényegesek, mert a Kréta-kör új projektjei nemcsak a hagyományos színházi, nézői stb. szerepeket írják újra, hanem a megfelelő érzékenységű kritikusoktól is másfajta felkészültséget, érzékenységet, terminológiát és – esetenként úgy tűnik – más műfajt is kívánnak. A Kréta-kör tudatosan felbolygatja a kritikus és a kritizált, vagyis az alkotó hagyományos viszonyát is.”<sup>3</sup> A következtetés egybecseng a mi tapasztalatainkkal. Az ötlet a Kréta-kör ügyvezetőjétől, Gulyás Mártontól jött, mi pedig jó szakmai lehetőségnek, továbbá exkluzív anyagnak tartottuk a dolgot, így belevágtunk, a többnapos munkára szerződést kötöttünk, és jelképes összegért csináltuk, mintegy támogatva is a Kréta-kör tevékenységét, amellyel kétségtelenül rokonszenvet és szellemi rokonságot éreztünk, tehát nem volt kérdés, hogy számunkra vállalható lesz a végeredmény, még ha nem lehettünk is biztosak abban, hogy a mi értékelési szempontjaink szerint jó minőségű előadás jön létre. Ennek szellemében azt is eldöntöttük, hogy az előadásról nem írhat az, aki a próbákat végigülte, akkor sem, ha tevételesen nem volt részese a munkának, nem vett részt semmilyen módon a létrejövő produkcióban; az az érzés viszont határozott volt (és későbbi tapasztalataink igazolják is), hogy kritikát nem szabad annak írnia, akinek az előadásról vannak az egyszeri nézőn túli élményei. Így mind a beágyazott kritikus, mind az előadásról író kritikus, miközben önnön szakmai és emberi elveit és értékeit képviselte, autonóm, független személyiség maradt (amely a kritikairás egyik legfontosabb attribútuma). Az volt a tételünk, hogy az előadásról író recenzensnek az előadást (és nem a kö-

<sup>1</sup> A cikk szerzője a Kultúrbrigád produkciós vezetője, korábban a *7óra7.hu* szerkesztője.

<sup>2</sup> A próbanapló elolvasható: 1. rész: <http://7ora7.hu/hirek/probanaplo-a-gondolkodas-mint-kozosseghformalo-ero>,

2. rész: <http://7ora7.hu/hirek/probanaplo-semmi-sem-veletlen>

<sup>3</sup> Jászay Tamás: *Körülírások* (Fejezetek a Kréta-kör Színház történetéből: 1995–2011). [http://doktori.bibl.u-szeged.hu/1924/1/jaszay\\_phd.pdf](http://doktori.bibl.u-szeged.hu/1924/1/jaszay_phd.pdf)



Jelenet A papnóból

zeget!) tekintve ugyanolyan előfeltételekkel kell a színházat befogadnia, mint bármely más nézőnek, hogy elkerülhessük a bennfentesség csapdáját, hogy a pluszinformációkkal például teljes gondolatot lássunk egy olyan színpadi jelenségben, amely a valóságban csak csonkként van jelen. Egy rendezői instrukció, egy dramaturgiai elemző mondat is terelheti az ember figyelmét, így nem szabad azt még csak véletlenül sem az előadás részének tekinteni.

A színház ugyanis más módon jön létre, mint ahogyan a néző előtt megmutatkozik. Olyan művészi motívációk indokolhatnak érvényesen és hitelesen a közönség részéről korántsem hasonló logikával fogadott helyzeteket, cselekvéseket, hatásokat, amelyek sokszor magukban nem érhetők tetten. A színészi, tervezői, alkotói munka hosszú utazás, ami lehet, hogy hosszabban vagy akár rövidebben érik be a kívánatosnál. Nem véletlen, hogy a színészek körében nem örvend túl nagy népszerűségnek az egyre elterjedtebb nyílt próba intézménye: sokszor ellentmondónak látszó utasításoknak kell megtalálni a közös nevezőt, nem rögzített mozdulatok, mondatok sokszor egészen más hatást hoznak létre. A próba próbálkozást jelent, a közönség viszont kíváncsi, és könnyen boldoggá lehet tenni azzal, hogy a kulisszák mögé kukkanthat. Sokszor ilyen esetben a rendező és a színészek gyorsan „megrendeznek” előre egy próbát, vagyis egy már lepróbált jelenetet mutatnak meg próbaként, de a meghirdetett leskelődés a munkálatokba sokkal inkább egyszeri performansz, mint valódi *voyeur*-helyzet.

## A közös nevező

A beágyazott kritika tulajdonképpen a közönség és a színház közelítéséhez lehetne egyfajta segítség. A mi krétakörös próba-beszámoló sorozatunk éppen a Rádai Andrea cikkében szereplő próbanapló műfajmegjelölést kapta. Azonban igen nagy különbségek vannak a próbanaplókban is, a blogok megszaporodásával meg-megjelentek próbanaplók az interneten, azonban ezek sokszor bulváros élménybeszámolók, és olvasópróba-galériákban ki is merültek: a nagy lendülettel induló cikksorozatok sokszor soha nem fejeződnek be, csonkok maradnak, egész egyszerűen azért, mert a színházi próba olvasmányos, ráadásul szakmailag hű leírása olyan összetett feladat, hogy gyakorlatilag nincs rá erőforrás. Sokszor efféle kísérletek célja csupán a marketing, aztán hamar kiderül, hogy annak vannak hatékonyabb és egyszerűbb módjai is. A dramaturgnak – ha van egyáltalán – kisebb dolga is nagyobb annál, mint hogy blogoljon a próba közben, a kritikus meg ugyan tud(hat)na ilyesmit csinálni, de „külső szemét” beültetni bonyolult dolog: a színházi próba nem véletlenül nem nyilvános, már annak eldöntése is nagy felelősség, hogy mi tartozik a közvéleményre és mi nem, az pedig már egy másik kérdés, hogy hogyan. És ehhez hozzá kell számítani azt a bizonyos kritikus autonómiát. Összességében

ebbe úgy lehet belevágni, hogy a felek jó előre tisztázzák a játékszabályokat.

A Krétakör azt a megoldást választotta, hogy bízott bennünk, és nem szóltak bele abba, mit csinálunk, nem volt tabu, nem volt olyan, hogy valamit nem szabad leírni. Igaz, a próbafolyamatban már az előadás egyfajta felújításáról volt szó, a budapesti bemutatót megelőzte egy sepsiszentgyörgyi, amelyhez képest természetesen voltak eltérések. A végén a társulat megköszönte a közös munkát. Ez a bizalom az, ami nem feltétlenül van meg ma a színházcsinálók között: a kritikusok és a színházi alkotók nem csupán egymást nem becsülik sokra, de jellemzően (de azért korántsem kivétel nélkül) saját szaktársaikat, kollégáikat sem, vagy legalábbis erős fenntartásokkal viseltetnek egymás iránt. Óriási törésvonalak vannak, és még csak nem is feltétlenül politikai, hanem sokszor gazdasági vonalon (ráadásul a kettő erősen össze is függ). Egy-egy tervbe vett előadás nem valósul meg, mert félnek, mit szól hozzá a fenntartó (vagyis a politika). Még gyakoribb megoldás, hogy kiherélve kerül színpadra egy „kockázatosabb” darab. Frusztráció és levezethetetlen, felesleges energiák tépázzák a rendszert. Az állami támogatású színházak nemigen kísérleteznek, mert a fenntartó nézőszámot vár, ezért már a művészszínházak is műsorra tűznek amúgy gögösen leszólt bulvárzsánereket. Ráadásul nagy az információhiány, a színházi szakma nem érzi kötelességének, hogy megnézzen mindent, amiről véleményt formál. (Magam is olvastam saját előadásunkról markáns véleményt olyan színházi embertől, akiről tudván tudom, hogy nem látta azt.)

A lényeg: nincsen, vagy rendkívül korlátozott az a közös nevező, amely alapja lehet a párbeszédnek, a bizalomnak.

## A kritikai függőség és függetlenség

A *kritika* szó értelmezése rendkívül sokféle lehet. Beletartozik a gyors reakálású zsrnalkritika ugyanúgy, mint az alapos szakmai elemzés, és természetesen mindnek jogosultsága van, ahogy egy adott orgánium vagy egy adott szerző is eldöntheti (műfaji, terjedelmi, fontossági szempontok alapján), hogyan foglalkozik egy adott produktummal. Másként fogalmaz az ember egy szaklapban, és másként egy internetes portálra írva, a közeg determinálja a szerkesztés, a fogalmazás módját, a szóhasználatot. Azonban független lehet-e a kritika egy alapvető színházi vagy akár társadalmi, sőt világnézeti értékrendtől? És lehet-e független a kritikus személyes élményeitől? Egyáltalán biztos-e, hogy ugyanabban a műfajban, konkrétan a kritikában utazik, mondjuk, az *Élet és Irodalom* két zenekritikusa (hogy határterületet említsek), a nyilvánvalóan alanyi élmények oldaláról közelítő, ám kétségtelenül tapasztalt Fáy Miklós és a konzekvensen szakmai érveléssel operáló Csengery Kristóf? És ha, mondjuk, nem, és, mondjuk, Fáy írásait nem nevezzük kritikának, hanem szubjektív élménybeszámolónak, az számít-e az írás minősége alapján olvasó előfizető számára? Vajon szerencsésebb lenne-e, ha a mi szókészletünkben is lennének az egyes kritikai alműfajok számára különböző szavak, mint az angolban, amelyben a *'comment'*-től [hoz-

zászólás] és a *'review'*-től [gyorskritika] a *'critique'*-ön [kritika] és a *'critical treatise'*-on [elemző kritika] át a *'carper'*-ig [rosszindulatú kritika] színes skálán irható le a véleménykifejezés minősége?

Úgy gondolom, mindnek van létjogosultsága, még akkor is, ha a (bármely minőségű) kritika befolyása a színházlátogatásra csekély. Talán az is befolyásolja a kritika megítélését, hogy a legolvasottabb lapok között is van olyan – és itt már nem a papír alapú, hanem a népszerű nagy, internetes lapokra gondolok –, amely megengedi magának azt a felelőtlenséget, hogy ne kritikusok (itt értsd: kulturális területen tapasztalt, rendszeresen színházba járó<sup>4</sup> újságírók) írják a kritikát, hanem laikus, amúgy a belföldi vagy életmód rovatot szerkesztő újságírók, akik alapvető tévedésekkel teszik hiteltelenné a szakma szemében az összes kritikát, még ha erről a „hivatásos” kritikusok nem is tehetnek. Természetesen a piac és az olvasottság dönt, ám így egészen biztosan nem lesz közös nevező.

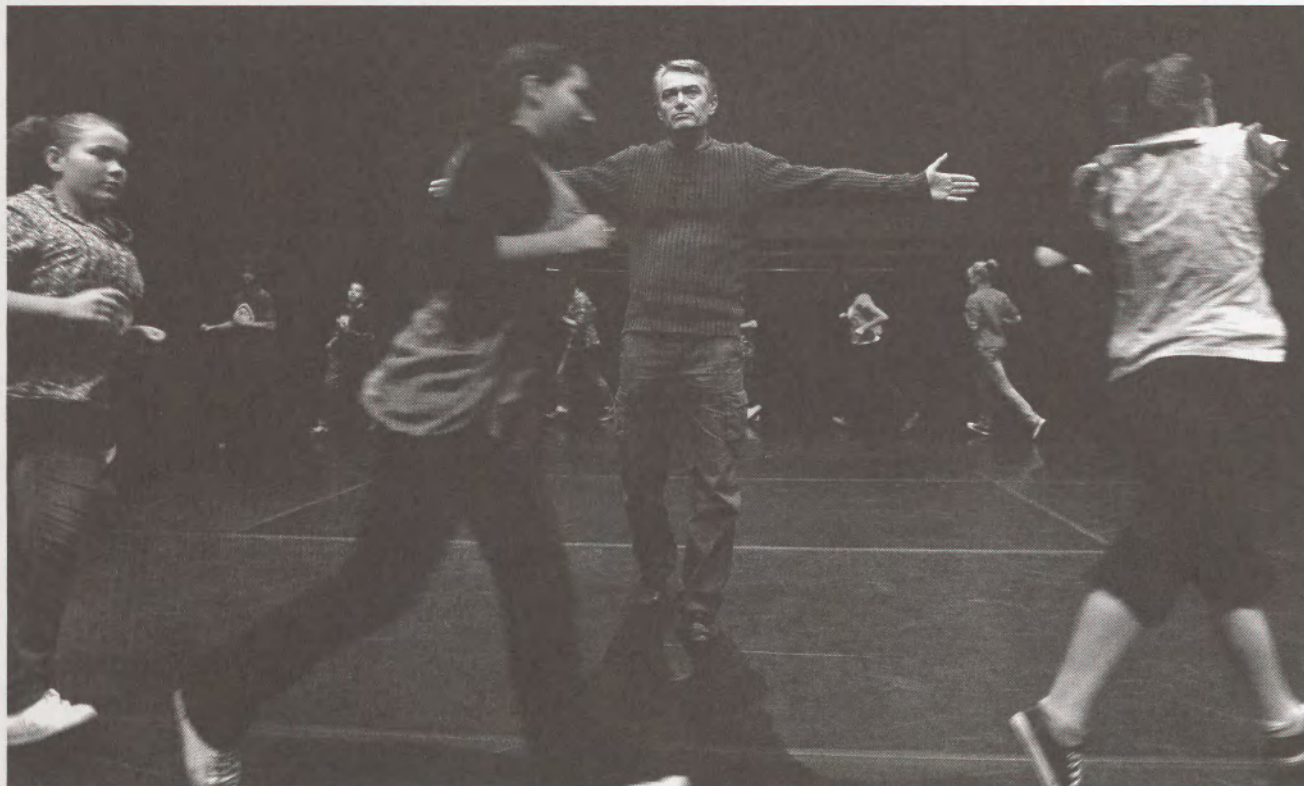
## A párbeszéd

Márpedig erre a közös nevezőre igen nagy szükség lenne a beágyazott kritika egyik pozitív hozadékként megjelenő párbeszéd létrejöttéhez. Kritikusként sem voltam biztos abban, és most sem gondolom, hogy a kritikusoknak és a színházi szakmának mindig mindenről beszélgetnie kéne, hiszen a színházcsináló színházat csinál, a kritikus pedig ír. Noha mindkét tevékenység *alkotó munka*, a párbeszéd az eltérő médium miatt korlátozott. A párbeszéd csak kölcsönös elfogadáson és tiszteleten alapulhat. A magyar színházi szakma a rossz kritikára automatikusan megsértődik, általában minél jobbsabb a kritika, annál jobban. A jól sikerült előadás általában erősebben hat a rossz és igazságtalan kritikánál, a rossz előadás alkotói azonban kitűnően meg tudják találni a hibát – és a néző elmaradásának okát – a kritikákban. Ennek minősített esete, amikor a rossz előadás népszerű; tapasztalatom szerint az ilyen produkciók alkotói várják el a legerőszakosabban azt, hogy most már ki kellene mondani, hogy ő igenis jó, és ha ez nem történik meg, akkor egész biztosan kritikusi összeesküvés zajlik. Természetesen azt sem érdemes elhallgatni, hogy a kritikák sem hibátlanok: oktalan sommás ítéletmondás, a munka jellemzése helyett a személyek minősítése, az érvelés hiánya, az egyszerűsítés és a figyelmetlenség mind előforduló jelenségek.

Persze nem érdemes elfelejteni, hogy a rossz(ul megírt) kritikacikk sem szándékos, ahogy a rossz(ul sikerült) előadás sem az. Az nem hibázik, aki nem dolgozik, szól a mondás. Ahogy a kritikustól elvárjuk,

<sup>4</sup> A rendszeres színházba járás a kritikáirónál nem a havi vagy akár heti rendszerességnél kezdődik. A Színházi Kritikusok Céhe évi 90 előadás megtekintéséhez köti a jogosultságot a kritikusdíjban való szavazáshoz, közmegegyezés szerint ez az alsó határa annak, hogy valaki „képben legyen”, és a színházi közegben meg tudja ítélni egy-egy előadás minőségét.

<sup>5</sup> További, itt is releváns gondolataimat a kritikáról a *Revizor* kritikavivájában foglalmaztam meg: [http://www.revizoronline.com/hu/cikk/4187/vita-a-kritikarol-a-revizoron-7/?label\\_id=4703&first=0](http://www.revizoronline.com/hu/cikk/4187/vita-a-kritikarol-a-revizoron-7/?label_id=4703&first=0)



Schiller Kata felvételei

A papnő című előadás (középen: Terhes Sándor)

hogy a függöny felmenetelével felejtse el az elvárásait és előítéleteit, az alkotóknak is előfeltevések nélkül érdemes kritikát olvasniuk, hiszen a közönség nincs arra kötelezve, hogy tesszen neki az előadás, és hogy ezt vagy azt vegye mindenképp észre. Meggyőződésem, hogy egy kritika nem kritika, azaz a kritikák összessége tekinthető kritikának, és ahhoz érdemes alkotói szempontból viszonyulni. Ahhoz, hogy alkotó és kritikus párbeszédet folytasson, mindkét fél által vitaképesnek tartott előadás és kritika szükségeltetik. A beágyazott kritika ezt nyilván létrehozná, és az előzetes közös tudás is fennállna, ám kérdés, hogy az így létrejött párbeszéd nem fordulna-e át szakmai, belső, sőt bennfentes párbeszédbe. Kérdés, hogy vajon ez egészen biztosan a nyilvánosságra tartozik-e, és hol vannak ennek a határai. Ezekre a kérdésekre érdemes lenne válaszolni, ám az a gyanúm 2015 márciusában, hogy az erre valamelyest is nyitott műhelyek vagy eltűntek már, vagy küzdelmet folytatnak a fennmaradásért. Sem a független társulatoknak, sem az üzleti alapon működő magánszínházaknak nincs lehetőségük ennek intézményesítését még csak megpróbálni sem. Az állami színházak nagy többségének pedig nem áll érdekében ilyen párbeszéd generálása, vagy éppen pénze nincs rá. (Hiszen az idő pénz, és bizony a kritika pénzbe kerül. Elvileg.)<sup>5</sup>

### Öncenzúra, a vélemény következménye és a félreértett beágyazás

A legtöbb kulturális tartalmat szolgáltató médiafelület ódzkodik karakteres vélemények, köztük kritikák közzétételétől, hiszen ha egy hirdető rá nézvést negatív tartalmú cikket talál az adott sajtótermékben, lehet, hogy nem fog benne többé hirdetni, márpedig az a kiadónak veszteség. A színház logikája is lehet ez: ha én pénzzel támogatom a „kritikus” munkáját, ne írjon rólam nega-

tív tartalmú cikket. A színházi szaklapok ezért szorultak ki egy sor színházból: mivel nem vagy nem gyakran írtak róluk „jót” (értsd: általuk elvárt véleményt tartalmazó cikket), ők nem terjesztik az adott lapot. Ez üzletileg indokolt lehet, ám egy állami fenntartású színházban erkölcsileg kevésbé vállalható, hiszen az állami tulajdon első számú ellenőrzője a média.

A politikai térhódítás miatt vidéken – néhány kivétellel – szinte csak „kvázi beágyazott kritika” van: a helyi lap újságírója nem fog rosszat írni a rossz előadásról, hiszen a színházak vezetése és a helyi önkormányzati többség, amelynek többnyire jelentős, legalábbis informális befolyása van a helyi lap szerkesztőségére, azonos politikai platformon áll, és ennek egzisztenciális velejáróit az újságírók is jól ismerik. Ez azonban nem „*embedded criticism*”, hanem a *criticism* lehetőségének teljes hiánya, és az ebből következő öncenzúra. A vidéki kulturális újságíró úgy védekezik ez ellen, hogy a vállalhatatlan előadásokról nem ír véleménycikket, csak hírt ad a bemutatóról. A kecske jóllakik, a káposzta megmarad, a polgári nyilvánosság minősége romlik, így születik az illiberális demokrácia és a nemzeti együttműködés kultúrája.

Van kivétel is: például a szegedi *Délmagyarország* című lap kritikusa, Hollósi Zsolt nem átalotta megszokott olvasókkal lesújtó véleményét a helyi színház színvonaláról. A jutalma nem maradt el: „Huszonegy év óta dolgozom újságíróként, a véleményemért kaptam már színigazgatótól pofont a nyílt utcán, többször megfenyegettek, voltak éjszakai telefonok, de csak most jutottam el a megtiszteltetésig, hogy a kiemelt, nemzeti kategóriájú szegedi teátrum színpadán a főrendező produkciójában egy magánbosszú részeként halljam a nevem. Hol? Ló! Si! – poénkodnak,

majd kifinomult ízlést emlegetve felhívják a figyelmet a kis közjátékra, megismétlik, és köpnek” – adta közre a hírlapíró véleményének következményét.<sup>6</sup> Szegeden legalább megjelenhet a kritikus álláspont, a színház reakciója azonban hű kép a mai magyar intelligens vitakultúráról a kulturális szférában.

Ugyancsak félreértett változata a beágyazott – bár sokkal indokoltabb lenne a „bekebelezett” jelző használata – kritikának, amikor egy színház a maga felületein közül többnyire dicsérő (ritka esetben kisebb kétségeket is megfogalmazó) kritikát magáról. A Nemzeti Színház duzzadó költségvetése már folyóirat-műhely létrehozását is megengedte, s a lapokban a részletes ajánlók mellett recenziók is helyet kapnak, ahogyan a *Magyar Teátrum* című lap is a hasonló társaság színházainak előadásait méltatja. A Magyar Teátrumi Társaság egy ideje mindent megtesz azért, hogy saját magának rendelje meg a kritikát. „A szakmai hozzáértés, a kritikaiírói tapasztalat, a függetlenség, a rálátás és az elemzés készsége nem szempont a beszélgetés résztvevői számára, akik abban látják a megoldást, hogy a Magyar Teátrumi Társaság az Írószövetséggel közreműködve maga neveli ki a »fiatal írókból«, »frissen végzett bölcsészekből« álló új kritikugenerációt. [...] Az sem világos, hogy mi a garancia arra, hogy a fiatal írók és bölcsészek mentesek lesznek a fent megfogalmazott problémáktól” – írta 2012 áprilisában Herczog Noémi és Rádai Andrea,<sup>7</sup> problémaként a rosszhiszeműséget, az előadással való azonosulás hiányát, az elfogultságot és a színházi gyakorlati tájékozatlanságot felvetve. Az „újkritika” számára mintha a beágyazott kritika maga lenne a vágyott recenziós attitűd. Mármost a pszeudokritika, hiszen ebben a rendszerben megvan annak a veszélye, hogy a kritika írója elveszti az autonómiáját, értékrendjét és elveit adaptálja az adott színházhoz és előadáshoz. Ez az elvárás kvázi alkotótársá fogadja a „kritikust”, és feltétlen lojalitást vár tőle, így degradálódhat a műfaj ajánlóvá, tartalomismertetővé, a színházi lényegét mellőző szolgáló leírás-

sá, rosszabb esetben indokolatlan magasztalássá.

2015-ben is jellemzően az íróasztalok védelme határozza meg a színházi szcénát, nem tud megszabadulni a politikai nyomástól; a független színházi műhelyek egy része haldoklik, más része – a Krétakör, a Szputnyik – jó esetben időlegesen tetszhalott állapotban van, rosszabb esetben végképp eltűnik. A szakmai utánpótlásképzést is évek óta fel akarja falni a politikai-ideológiai elkötelezettség. Erről a helyzetről, ennek okairól és következményeiről viszonylag ritkán lehet tényfeltáró, oknyomozó cikket olvasni, nagyon nehéz lenne néhánynál több publikáló, publikálásra lehetőséget – időt és pénzt – kapó szerzőt összeszámolni, aki tájékozott, felkészült, képes utána járni az ügyeknek, és társadalmi-kulturális kontextusban láttatni őket. (Vagy ha van is ilyen, jellemzően nincs mögötte média; a kivétel itt is erősíti a szabályt: az utóbbi években például Nagy Gergely Miklós<sup>8</sup> vagy Hamvay Péter<sup>9</sup> munkái.) A színházi sajtó legnagyobb része kimerül az ajánlásban, illetve az interjúzásban, a kritikai fórumok támogatásának nagy részét visszavágták, vagy egyszerűen megvonták. A napilapokból kikopott a napi frissességű kritika, a meghatározó online sajtóban nincs megfelelő helyen kezelve a színházi (és a kulturális) újságírás. A valódi *embedded criticism* olyan szakmai felkészültséget, jártasságot, moderációs és kreatív készséget igényelne, amely keveseknek van meg. Tartalmi működéséhez pedig olyan finom vitakultúrára, méltányos társadalmi és kulturális közegre lenne szükség, ami azonban a jelenlegi kultúrpolitikai és színházi berendezkedésben a lehetetlennel szinte egyenértékű vágy – rendszerszinten mindenképp.

<sup>6</sup> Hollósi Zsolt: Mitől döglök a pók? *Délmagyarország*, 2014. november 24.

<sup>7</sup> Herczog Noémi – Rádai Andrea: Újkritika, avagy mit kíván a Teátrumi Társaság. *SZÍNHÁZ*, 2012. április.

<sup>8</sup> Például: Bojkott lesz? *Revizor*, 2011. május 17.; Önmagával vívja – Vidnyánszky Attila pályaképe. *Magyar Narancs*, 2013. június 27.

<sup>9</sup> Például: Eljátszott színházak. *Élet és Irodalom*, 2013. február 15.; Tehermentesítés – A Centrál Színház privatizálása. *Magyar Narancs*, 2014. július 24.

Kovács Natália

# A kritikus (h)arca

A beágyazott kritika körül sűrűsödő kérdések kapcsán szóba kerül a kritikus személye, valamint pozíciója, a kritika helye és jogosultsága, a kritikairás kortárs körülményei, formái és funkciói. Szövegemben arra keresek választ, mi a kritika feladata napjainkban, és – ennek megfelelően – milyen az ideális kritikusi pozíció ma, illetve milyen új funkciókat és miként kellene betöltenie a kritikának.

Jákfalvi Magdolna két évvel ezelőtti, Proics Lillának adott interjújában így fogalmazott: „Fantasztikus az a

státus, amit Kosztolányitól, az impresszionista kritika mesterétől cipelünk magunkkal, de ideje továbblépni.” Jákfalvi megjegyzését ma is aktuálisnak tartom. Azt hiszem, túlságosan ragaszkodunk bizonyos hagyományokhoz, és talán ez lehet az oka annak, hogy nem rendelkezünk megfelelő válaszokkal azokra az igényekre, amelyek egyrészt a megváltozott, illetve újonnan jelentkező színházi formák, másrészt a szintén megváltozott és szintén újonnan jelentkező mediális struktúrák kapcsán merülnek fel.

Megkísértem összegyűjteni az új igényekhez tartozó fontos szempontokat, ezért újraolvastam Proics kritikáról szóló interjúsorozatát. Ezekben a beszélgetésekben számos színházi alkotó nehezményezi, hogy a kritikusok többsége nem képes megérteni, mit akartak ábrázolni az egyes előadásokban. Ezt én egy téves elvárásból következő félreértésnek tartom. Az említett rosszállás jellemzően alkotói oldalon fogalmazódik meg, olyanok részéről, akik sosem próbálkoztak az elemzői oldal művelésével. Személy szerint helyesnek tartom, hogy aki kritikát ír, az nézzen végig legalább egy próbafolyamatot, és testközelből is ismerkedjen meg a színházzal. Úgy gondolom, hogy a publikált bírálatokból kitetszik, ki ismeri ezt a folyamatot, és ki nem. Akinek ugyanis voltak ilyen szárnypróbálgatásai, az egyrészt tudja, hogy mind a létrehozásnak, mind a megértésnek és a megértett leírásának is vannak technikái, amelyeket ugyanúgy meg kell tanulni, mint akármelyik másik mesterség fogásait; másrészt viszont tudja, hogy a kritikusnak nem azt kell megértenie, amit egy alkotó *létre akart hozni*, hanem amit *létrehozott*. Lényegi különbség, hogy megpróbálom kitalálni, mi jár a másik fejében, vagy pedig azt fogalmazom meg, amit én gondolok a végeredményről (és szigorúan csak arról). Erről Novák Eszter a vele készült beszélgetésben a következőképpen fogalmaz: „Kíváncsinak lenni a másakra nagyon nehéz. Nehéz egy másik ember elképzelt és leképzett rendszerét akarni és tudni megérteni. [...] nem könnyű másvalakinek a világába belehelyezkedni és abban a rendszerben rámutatni arra, mi az, ami nem logikus, vagy nem működik.” Valóban nehéz feladat (mindig) rátalálni egy megfelelő értelmezési keretre, amelyben az adott előadás működőképes, s következetesen elhatárolódni attól, hogy értelmezésünket kizárólag saját (és ezért önkényes) logikai rendszerünk irányítsa. Ráadásul előfordulhat, hogy a kritikus nem talál releváns értelmezési keretet bizonyos rendszerekre, ami olykor a saját hibája, máskor az alkotóké.

Összességében tehát a kritikus dolga szerintem, hogy leírjon és értékeljen valamely más(ok) által létrehozott rendszert, de azt gondolom, a leírás már önmagában betölti az értékelés funkcióját, amennyiben visszajelzés a létrehozók felé arról, hogy a külső szem számára mi látható abból, amit ők megalkottak. Ezt az alapvető funkciót szükséges szerintem kibővíteni, mert addig, amíg a kritika pusztán értékelő szerepet tölt be, egycsatornás rendszer marad, a benne végbenő kommunikáció pedig egyirányú és lezárt. Pelsőczy Réka a színész szemszögéből nézve a következőképpen látja ezt a problémát: „Már az sem igazságos, hogy a kritikus kritizál, mert ez a munkája, de őt nem kritizálja senki. Én nem szólalhatok meg. Nem magyarázkodhatok. Nem védhetem meg magam.” Nem gondolom, hogy ne létezne a *kritikusok kritikája*, viszont igaz, hogy intézményes keretek, megfelelő fórum híján megmarad a (dühös) szóbeszéd, elejtett megjegyzések szintjén. Rádai Andrea cikkében említ egy brit internetes felületet (*welcomto-dialogue.com*), ahol alkotók és elemzők folytathatnak párbeszédet egymással. Rádai hozzáteszi, hogy a „párbeszéd iránti igény Magyarországon is gyakran megfogalmazódik, de egyelőre nagyon kevés az erre

megfelelő felület. A kritikai megnyilvánulások nagy része lezárt, és a párbeszédként definiálható aktusoknak többnyire csak két fordulója van.” Ezt azért tartom magam is problémásnak, mert a kritikus fent megfogalmazott feladata mellett a kritika intézményének funkcióját abban látom, hogy termékeny viták, hasznos eszmecserék számára adjon keretet. Eddigi megfigyeléseim alapján viszont úgy látom, hogy nem ez a jellemző hozzáállás, megfelelő fórumok és indíttatás nélkül pedig a véleménykülönbségek nem vitához, hanem sértettséghez vezetnek.

Ezt viszonylag hamar megtapasztaltam a saját bőrömon is. Nagyjából másfél évvel ezelőtt felkérést kaptam, hogy írjak egy előadásról, ami nagyon nem tetszett. Ezt ki is fejtettem, pontról pontra indokolva a véleményem, és megfogalmazva a bennem felmerülő kérdéseket. Miután megjelent az írásom, sok pozitív visszajelzést kaptam szintén író, illetve szakmán kívüli emberektől. Zavarban voltam. Publikálni és dicséretet kapni elvileg jó érzés, de nem azért írok kritikát, hogy bárkinek a tetszését elnyerjem, hanem mert érdekelnek a színház és a leírás problémái. Egyáltalán nem örülök, ha valami nem tetszik, és még kevésbé szeretem ezt megírni. Ilyenkor mindig lelkiismeret-furdalásom van, és azt remélem, kiderül, hogy tévedtem. Kisebb veszteség az emberiségnek, ha egyedül én tévedek, másfél-két órányi befogadás után, mint ha egy csapat hetekig, hónapokig együtt dolgozó ember. A szóban forgó előadás kapcsán is ebben reménykedtem. Nem hagyott nyugodni, újra és újra végiggondoltam, de továbbra sem tudtam belátni az alkotók igazát, nem találtam megfelelő magyarázatot arra, miért ezt és miért így. Úgyhogy amikor néhány hónappal később közönségtalálkozót szerveztek, elmentem rá, annak reményében, hogy esetleg olyasmit hallok, ami közelebb visz a megértéshez, s talán szembesít saját tévedéseimmel. Nem így történt. Semmitmondó kérdések és sablonos válaszok képeztek „párbeszédet” arról, milyen jó volt együtt dolgozni, és mindenki örül, hogy részt vehetett a közös munkában; mindezt lelkes nézők dicsérete övezte. Mígnem egyszer csak az egyik hozzászóló az írásmat idézve elkezdte szidni a kritikusokat, de elsősorban a szöveg szerzőjét, tehát engem. A jelenlévők teljes körű egyetértése fogadta, ahogy kifejtette lesújtó véleményét mind írói képességeimről, mind pedig az általam képviselt álláspontról. Mielőtt bárki azt gondolná, azért meséltem ezt el, mert megsértődtem, jellem: a legkevésbé sem. Egy ideig haboztam, feltegyem-e a kezem, szóljak-e, hogy tőlem származnak azok a bizonyos sorok. Főleg, mert néhány pontban szívesen megvédtem volna magam, de végül nem tettem. Ott maradtam csendben, láthatatlanul a végéig.

Mégis, két nagyon fontos dolgot tanultam ezen az estén. Egyrészt először szembesültem azzal, hogy a szavaimnak ereje és következménye van, hogy adott esetben akár fájdalmat, sértettséget válthatnak ki a másik félből, akinek rosszulleshet, ha kifejezem, hogy nem tudok azonosulni a világgal, amelyet megalkotott. Másrészt meg kellett értenem azt is, hogy kritikusként az ízlésem, a műveltségem, a tudásom, az íráskészségem, az értékrendem és a véleményem folytonosan kritikának (ami ijesztő, de jogos és érthető), valamint előítéletnek

(ami ijesztő és jogtalan, de értem) lesz kitéve. Ahogy ebben a szituációban viselkedtem, egyszerű gyávaságnak tetszhet, és talán tényleg nem tettem jól, hogy nem szólaltam meg. Azt azonban azóta sem gondolom, hogy a túlfűtött hangulat valódi vita talajaként működhetett volna. A közönségtalálkozók zöme kimerül az alkotók dicséretében, nem arra szolgál, hogy ellentétes nézeteinket megvitassuk, pedig szükség lenne megfelelő keretekre, amelyek közt a nemtetszést kifejező szavak nem támadásként, pusztán szubjektív véleményként értelmeződnek. Továbbá szükség lenne arra is, hogy az egyes alkotók vagy kritikaolvasók a kritikusok munkájáról alkotott véleményüket is nyilvánosan artikulálhassák. Fontosnak tartom, hogy ezek a vélemények nyílt vállalások, ne pedig haragosan eldörmögött mondatok legyenek, hiszen vitatkozni csak nyílt színen lehet, az pedig mindenkinek érdeke, hogy minél magasabb színvonalon folyjon eszmecsere a szakmáról.

Rádai cikkében felmerül az a fontos probléma is, hogy „Magyarországon is egyre több az olyan előadás, amivel az eredményközpontú kritika nem tud mit kezdeni”. Abban a rendszerben, amely gyakorlatilag a premierek értékelésére épül, valóban nem minden színházi forma írható le, ahogy a különféle műfajok sem mérhetők egyazon esztétikai mércével. Azt gondolom, a kritikának ezt a tényezőt is figyelembe kell vennie, amikor újraértelmezi és újraalkotja önmagát, immár nem zárt publicisztikai műfajként, hanem a mai színházi formák, valamint a mai mediális feltételek figyelembevételével, (mindenki számára) nyitott és folyamatos párbeszédként. Ebben az értelemben a nyitottság egyrészt azt jelenti, hogy nyitott a vitára, másrészt azt, hogy lezáratlan. Andrew Haydon az értékítéletet tartalmazó szövegeket nevezi lezártak, én viszont azt gondolom, hogy az és csak az a szöveg lezárt, amelyhez nem szólunk hozzá. Az értékítélet felülírható, sőt megváltoztatható. Amennyiben a kritikát egy adott vita részeként értelmezzük, akkor többé nem zárt struktúra, hanem egy nyitott rendszer alkotóeleme. A folyamatosság ezzel egyrészt szinonim, másrészt viszont arra is vonatkozik, hogy hasznos lenne, ha egy előadástól nem csak a bemutató után, sőt, talán nem csak egy szöveget írna egy elemző. A színház itt és most jellegének következménye, hogy a kritikus azt tudja megírni róla, amit ott és akkor látott, befogadott, megjegyzett. Nyilvánvaló, hogy többszöri megtekintés több részlet megfigyelésére ad lehetőséget, s érdemes lenne foglalkozni azzal is, merre halad egy-egy produkció, mit lát újra néző kritikus hetekkel, hónapokkal, esetleg évekkal a bemutató után is. Vagy hogy milyen ugyanazt a rendezést saját közegében, milyen vendéglőadásként vagy fesztiválon látni. Ez lehetőséget nyújtana arra, hogy ne csak egyes estékről, hanem folyamatokról számolhassunk be (akár [nyílt] próbafolyamatokról is); igaz, hogy ez több munkát jelentene, és időigényesebb lenne, de lehetőséget adna a kritikus számára, hogy akár saját korábbi véleménye módosításával, valamint hogy tágabb kontextusból szemlélve, jobban rálásson egy-egy színházi munkára.

Ezek a távlatok megmutathatják, hogyan változzon a Kosztolányi-féle hagyományt őrző kritikus, akinek krízise összefügg a nyomtatott média hanyatlásával és az olvasói szokások megváltozásával. Ez a probléma első-

sorban a napi kritikát érinti, amelynek ahhoz, hogy széles olvasóközönséget tarthasson fenn, mindenképpen nagyobb rugalmasságot kellene tanúsítania a kortárs olvasói, sőt általában az internethasználói szokásokhoz való alkalmazkodás terén. Rádai, Jákfalvi, Haydon, Aleks Sierz és mások is említik, hogy a nagy szaktudású, tekintélyes kritikusok eltűnőben vannak, mivel egyre kevesebben tudnak megélni kizárólag ebből a foglalkozásból. Ez jelentős problémának tűnik, mert az emberek csak így adnak a véleményére. Logikus. Viszont ha elvész a tekintély és a nagy tudás, velevész a bizalom is, ami akár a teljes kritikus szakma csődjét is jelenthetné. Éppen ezért olyan formát kell teremteni, amely bizalmat kelt az elemző számára. Elképzelésem szerint ez az új forma a személyiséggel rendelkező kritikus lehet. Haydon azt állítja, a beágyazott kritika esetében a kritikus számára megmutatkozik az alkotók emberi mivolta, így másképp viszonyul hozzájuk. Szerintem a kritikus emberi mivoltának megmutatkozására is éppígy szükség lenne: nem mint a szövege „halott” szerzője, hanem egy attól független szubjektum, aki egyrészt kívül helyezkedve azon, kész felülbírálni a benne foglaltakat, másrészt szubjektumként szubjektív (de szakszerű) álláspontot képvisel – mindez újraalapozhatná az olvasó bizalmát.

Ahhoz, hogy ez megvalósulhasson, a kritikusnak mindenekelőtt ki kell lépnie a láthatatlanság oltalma alól, legyen az bármily kényelmetlen, meg kell mutatkoznia, vállalnia kell az arcát nemcsak a szakma, hanem a nagyközönség előtt is. Ez persze elsősorban az új generációra, az én korosztályomra vonatkozik. A szakmában hosszú évek óta tevékenykedő és ismert szakemberek munkáiból nyilvánvalóan kirajzolódik valamiféle személyiség, ilyen értelemben van egy, a szélesebb olvasóközönség számára is ismerős arcuk. Ennél azonban konkrétabb önmegmutatást tartok szükségesnek. A személyi kultusz intézménye ma soha nem látott virágkorát éli az interneten. Hírességek élete részleteiben vált napi szinten követhetővé... A popkultúrának olyan jelensége ez, melyet lehet szeretni vagy nem szeretni, de figyelmen kívül hagyni semmiképp, hiszen ahhoz túlságosan is meghatározó. Már a magas kultúra képviselői is felismerték, hogy hasznos, ha nyilvános profilt hoznak létre, amelyet bárki követhet, hiszen ez az önreklám egyik legegyszerűbb, legolcsóbb és leghatékonyabb módja. A kritikus is könnyen saját szakmája javára fordíthatná, ha olyan nyilvános karaktert építene, akinek izlését, értékrendjét ismerheti az olvasó, ezzel valamilyen viszonyba kerülhet – szerencsés esetben bizalmat táplálhat ítélete iránt. Nem minden probléma megoldását látom a közösségi médiában, de azt gondolom, ez méltatlanul kihasználatlan lehetőség.

A kritikus, aki ezeket az (egyébként egyszerű és kézenfekvő) eszközöket felhasználva megépíti saját arc(ulat)át, közvetlen, nyitott és emberi. Lehet vele vitatkozni, és nem kell rá megsértődni. A pozíció, ahonnan beszél, mindig nyilvános, viszonyai és érdekei tisztázottak, személye ismert és megbízható. Ezek a tényezők képezik álláspontja mindenki számára ismerhető kontextusát.

Kutszegi Csaba

# Balett-számok

## OPERAHÁZI BALETTOK AZ ELMÚLT SZÁZ ÉVBEN



Fotó: archív

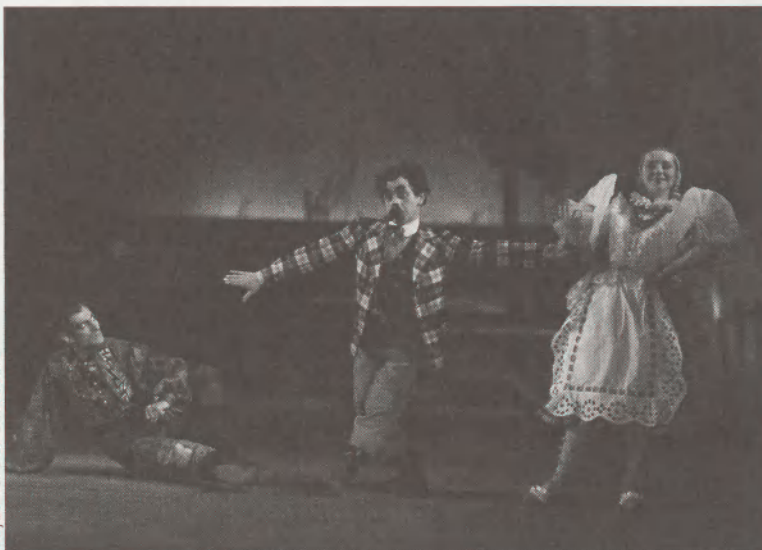
Csongor és Tünde 1930

**F**urcsa ellentmondás, hogy körülbelül száz évvel ezelőtt hamarabb eljutottak a budapesti Operaházba a világ legkorszerűbb balettirányzatai, mint napjainkban, az ezredforduló tájékán. Ha belegondolunk, hogy az 1910-es–1920-as években a kommunikáció és az utazás sebessége összehasonlíthatatlanul lassabb volt, mint manapság, tényleg érthetetlennek tetszik, hogy akkortájt miért jelenhetett meg Pesten néhány éven belül a balettban az akkori legkorszerűbb formáció, a Gyagilev alapította Orosz Balett friss premiere, illetve később annak saját, értékeiben adekvát, budapesti változata. Nyilvánvaló, hogy a szándék és a szemlélet változott meg: régen természetes volt, hogy egy korszerű és jelentős operaháznak része kell hogy legyen egy korszerű és jelentős balettegyüttes, illetve a színház vezetői koncepciókat dolgoztak ki arra, hogy milyen legyen a balett (is).

Az elmúlt tizenöt évben a Magyar Állami Operaházban ilyen koncepciónak a nyomát is alig lehet felfedezni, és nagyon nehéz megmondani, mi

van helyette, milyen ötletek, gondolatok, motiváció mentén alakítják az egymást követő balettigazgatók a „műsorpolitikát”. Jómagam egyetlenegy törvényszerűség működését tudom felfedezni: a balettigazgatók azokat a koreográfiákat mutatják be, veszik meg, amelyeket – a legtöbbször valamilyen személyes kapcsolatrendszer segítségével – a legkönnyebben tudnak megszerezni. Tehát nem az a lényeg, hogy milyen az a balett (korszerű-e, illik-e hozzánk, van-e valamilyen szakmai hozadéka, vagy a közönség kifejezetten erre vágyik-e stb.), hanem hogy kézre esik-e, értsd: van-e személyes kapcsolat a tárgyalás megkezdéséhez (egyéb személyes érdekeket nem akarok feltételezni). Ha a kiszemelt koreográfia elérhető közelségben látszik, akkor már csak azt kell megmagyarázni, hogy miért jó (szép, fontos, nélkülözhetetlen stb.) nekünk; ilyenkor jönnek elő csőstül azok az okfejtések, hogy

Vajda M. Pál felvétele



Csárdajelenet 1936

Bolla Anna felvétele



A bahcsiszeráji szökőkút 1952

Országos Színháztörténeli Múzeum és Intézet Táncarchívuma

régi adósságunkat törlesztjük, ez hiánypótló vállalkozás, ezt a darabot minden jelentős balettegyüttes a repertoárjára veszi, és más, ehhez hasonló hangzatos, ám semmitmondó frázisok. Igen szomorú a látéletem, de mintha manapság minden csak a pozíció és befolyás (valamint a vele járó, lenyúlható pénz) megszerzéséről-megtartásáról (ezért kell jól csengő, „csillogó-villogó” premierekkel előállni), nem pedig a feladat elvégzéséről, a tárgy megmunkálásáról szólna. A balettel különben is igen könnyű visszaélni, mert kevesen értenek hozzá, és a műfaj olyan attraktív és anyagerős, hogy az elavult régiségek és a közepszerű férctmúnél születésükkor sem jobb üres látványosságok – jó reklámkörítéssel – képesek nézők tömegét elégedetté tenni. Az elégedettek persze már valószínűleg nem is tudják, mit várhatnának-kaphatnának általában az operaházi balettművésztől, így előbb-utóbb az értékes, korszerű balettművészet iránti igény is végleg eltűnik majd. Amikor ez bekövetkezik, akkor jön csak el igazán a színház- és együttesvezető szerencselovagok fénykora. A csupán társasági elvárás miatt

operába járó, művészi igényeket nem támasztó sznoboknak ugyanis tökéletesen megfelel az igazi helyett az üveggyöngy, színvonalas művészet helyett a felszínes parasztvakítás.

Ha végigtekintek az Operaház elmúlt száz évének néhány számadatán, szubjektív esztétikai feltételezések nélkül, csupán egzakt adatok alapján is furcsa jelenségekre derül fény. Furcsának és megmagyarázhatatlannak tetszik ugyanis, hogy egy születésében eleve európai kooperációra apelláló, mozgékony, nyelvi akadályok nélküli művészet a nemzetközi együttműködések, a globalizáció korszakában tartalmi és formai kérdésekben és színvonalban miért szigetelődik el a világtrendektől, miért provincializálódik. A negyven évig tartó vasfüggöny-mögöttséggel és az ezzel járó – európai léptékben valóban súlyos – kulturális alulfinanszírozottsággal csak részben magyarázható a jelenség. Szerintem nálunk a balettművészet irányítói hosszú évtizedek óta nem tudják megfelelően értelmezni a hagyományörzés és a korszerűség fogalmát, jó ideje nincsen használható elképzelésük arról, hogy egy nemzeti balettegyüttesnek hogyan kellene viszonyulnia a nemzetközi (klasszikus) és a saját hagyományokhoz, illetve hogy a balett műfaji adottságai közepette egyáltalán milyen kritériumai lehetnek a korszerűségnek. De hogyan is lehetnének felvértezve ilyen gondolatokkal, miért is lennének megalapozva elméletileg a vezetők, ha sohasem bíbelődnek valódi esztétikai és/vagy művészetfilozófiai kérdésekkel, mert a pozícióért vívott harc közben ilyesmire nem marad idejük-energiájuk, sőt: az újabb generációk (akikből a jövő vezetői lesznek) már abban a tudatban szocializálódnak, hogy ilyesmire abszolút nincs is szükség.

A hőskorban, amikor meg kell (lehet) teremteni egy addig csak nyomokban létező művészetet, még nem pozíciókban és pénzben gondolkodnak az úttörők, hanem valódi művészi, „kulturpolitikai” eredmények elérése motiválja őket. Ez persze feltételezés, de bizonyos tényekből erre lehet következtetni.

1914 szeptemberében – a világháború miatt – nem kezdődött el az évad az Operaházban (a Nemzeti Színházban sem), a csonka szezon száz évvel ezelőtt, 1915. március 21-én indult el – természetesen a *Bánk bán*-nal. Önkényesen akár innentől is számíthatjuk egy hosszú periódus kezdetét, melynek egyik jelentős történése a magyar nemzeti balettművészet megteremtése lett. Az Orosz Balett 1912-ben, majd 1927-ben vendégszerepelt Budapesten. Ez utóbbi turnén bemutatták *A háromszögletű kalap* című táncjátékot, melynek koreográfusa Léonide Massine volt. Az a Massine, aki 1917-ben Cocteau-val és Picassóval a legendás *Parade* című balettet mutatta be Párizsban. A *háromszögletű kalapot* már egy évvel a vendégszereplés után műsorára vette az Operaház – Albert

Gaubier-nak, a Gyagilev-balett táncos-koreográfusának betanításában. A kor szokásainak megfelelően Gaubier jelentős mértékben átvette Massine táncait, de saját tudása és ízlése szerint át is alakította a koreográfiát. Ez az 1928. december 29-én lezajlott premier tekinthető az egyedi fejlődésnek induló, önálló értékekkel rendelkező magyar balettművészet, ha nem is bölcsőjének, de fogantatásának. Ebben a munkában fedezte fel Gaubier a fiatal, képzetlen, de östehetség Harangozó Gyulát, akinek parádés beugrása a premieren a Kormányzó szerepébe el is indította tánc történeti jelentőségű karrierjét.

Ezt megelőzően is voltak persze önálló magyar próbálkozások, pedig sem balettkar, sem képzett szólisták nem álltak a betanítók rendelkezésére. Feltétlenül kiemelendő egy hősies kezdeményezés: 1917-ben bemutatták a Bartók Béla zenéjére készült *A fából faragott királyfi* című táncjátékot – Balázs Béla rendezésében, Zöbisch Ottó balettmester koreográfiájával. A bukás kódolva volt, mert a koreográfus nem értette a zenét, végül a koreográfiát a táncban képzetlen Balázs Béla készítette el, aki viszont a szöveggönyvet is jegyezte, és szorosan együttműködött Bartókkal. A zene megszólaltatása, a megfelelő karmester megtalálása sem volt – finoman szólva – problémamentes, a díszlettervet is jegyző Bánffy Miklós intendáns mégis ragaszkodott a bemutatóhoz. Manapság ilyen kockázatot nem vállal fel senki. Az elmúlt tizenöt évben két olyan balettpremier volt az Operaházban, melynek koreográfiája, zenéje, szöveggönyve és színpadképe a bemutatóra készült, eredeti műalkotás volt: *Az ember tragédiája* (2000, koreográfia: Barbay Ferenc, zene: Kocsák Tibor) és *a Hófehérke és a 7 törpe* (2004, koreográfia: ifj. Harangozó Gyula, zene: Kocsák Tibor). Nem csökkentve az utóbbi értékeit, megjegyzendő: a *Hófehérke és a 7 törpére* művészi kockázatvállalás egy kicsit sem jellemző, sőt, inkább biztos sikerre utazó, szórakoztató „családi” mesebalettnak készült.

Eredeti, a Nemzeti Balett együttesére alkotott koreográfia az említett időszakban mindösszesen tizen négy készült: öt „egész estés” és kilenc egyfelvonásos, ebben benne vannak a felújítások. Mindeközben az összes balettpremier (és annak számítható felújítás) száma negyven körül mozog. Ezek az arányok (tizen négy akár magyar, akár külföldi alkotó által jegyzett, de nekünk készült bemutató és huszonhat eredetileg máshova alkotott koreográfia megvásárlása) akár megfelelőek is lehetnének, ha a vásárlásokban fellelhető volna valamilyen korszerű, trendkövető koncepció.

Ezzel szemben a kezdetekben, szintén önkényesen, 1915 és 1935 között körülbelül húsz táncbemutatót számolhatunk az Operaház műsorán, de ez a szám akár meg is duplázódhat, ha hozzávesszük a műsoron levő koreográfiák „új betanulásait”, ami az esetek többségében új „koreográfust”, azaz betanító balettmestert is jelentett. Ilyenkor a koreográfiák is többkevesebb mértékben változhattak, de az előadás őrizte alapvető jellegét. Ezek a bemutatók, illetve új betanulások szinte kivétel nélkül az Operaház számára készült, „saját” premierok voltak; persze ismételten hangsúlyozni kell: abban az időben természetes volt, hogy világot látott balettmesterek táncokat, koreográfiai megoldásokat egyszerűen átvettek máshol futó

darabokból (tehát a saját változatok eléggé „nemzetköziek” voltak). A korszakban két olyan premiert jegyez a tánc történet, amelyet más együttesnek készített külföldi koreográfus, és utána nálunk betanították; mindkettő az Orosz (Gyagilev-) Balett repertoárjáról származik: az egyik a már emlegetett *A háromszögletű kalap* (1928, koreográfia: Albert Gaubier), a másik a *Seherezáde* (1930, koreográfia: Rudolf Kölling). Mivel képzett, nagy létszámú balett együttes akkor még nem működött az Operaházban, nyilvánvaló, hogy eleve nem is lehetett cél külföldi sikerdarabok gyakori hazai betanítása, adaptálása. Viszont a tendencia mégis látszik: külföldi mintára, de saját erőből és döntő többségében saját tartalmú-értékű bemutatókkal igyekezett a balett építkezni, ha vásároltak is ehhez a repertoárra külföldi koreográfiákat, azokkal a legkorszerűbb, friss európai irányzatokat próbálták honosítani. De látható az is, hogy a dal-színház vezetői (élükön 1925–1935 között Radnai Miklós igazgatóval) – koncepció alapján – minden területen igyekeztek előrébb jutni: szervezték a táncosképzést, és keresték azt a külföldi szakembert, aki – állandó szerződésben – a magyar balett számára dolgozik, a színház számára készít korszerű koreográfiákat. Így került Budapestre 1927-ben Jan Cieplinski, aki Gyagilev és Anna Pavlova társulata mellett még számos kiváló és korszerű együttesben szerzett táncosként és koreográfusként tapasztalatot. Cieplinski számos „időszzerű”, lengyel létére magyar kulturális kontextusba helyezett alkotással rukkolt ki. Ilyenek voltak – egyebek mellett – az alábbi balettek, táncjátékok: *Csongor és Tünde* (1930), *Magyar ábrándok* (1933), *József legendája* (1934), *Játékdoboz* (1936).

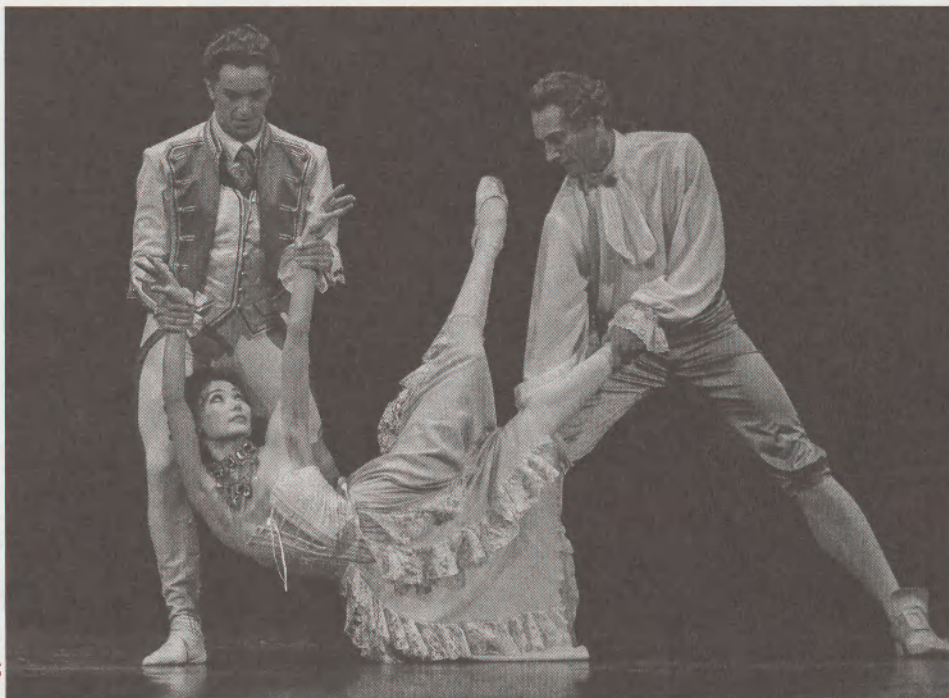
De éppen 1936-ban új időszámítás kezdődött a magyar operaházi balettművészet történetében: a *Csárdajelenettel* elindult Harangozó Gyula koreográfusi pályafutása, amely aztán körülbelül harminc éven át meghatározta a magyar balett pozícióját. Működése nyomán kialakult egy – számos külföldi példa szerint is – jól működő modell: az együttest egy nemzetközi mércével mérve is kiemelkedő tehetségű koreográfus oeuvre-je fémjelzi, ez képezi a repertoár tengelyét, minden más koreográfia ehhez képest illeszkedik a műsorrendbe. Harangozó a harminc évét igen zaklatott időszakban dolgozhatta végig. Indulásakor (a világtrendben is) a legkorszerűbb törekvésnek számított a népi karakterű táncok klasszikusbalett-technikába illesztése – mindez gyors, pergő cselekményű egyfelvonásos koreográfiákban. A fejlődést, az irányt megtörte a második világháború és még inkább ami utána következett: az 1950-es évektől – gyors, nagy és látványos lépésekkel – megteremtődött a szovjet-orosz nagybalettek hegemoniája, aminek révén ideológiai tartalmak is megjelentek ugyan a balettszínpadon (lásd például *Párizs lángjai*, 1950), de az oroszok technikai tudása, képzési rendszere és Marius Petipaig visszanyúló klasszikus hagyományaik egyértelműen megtermékenyítő erőként hatottak a magyar balettra (elég az alábbi egész estés produkciók megjelenését megemlíteni: *Diótörő*, 1950; *A hattyúk tava*, 1951; *A bahcsiszeráji szökőkút*, 1952). Az elsősorban Harangozó nevével fémjelzett „európai magyar” hagyományok még ideig-óráig együtt élhettek a szovjet ízléssel, de az együttes-

alapító koreográfiái a hatvanas évektől már nem állhatták a versenyt – egyrészt a szovjet hatással, másrészt pedig az egyre markánsabban megfogalmazódó új szemlélettel szemben (lásd például Eck Imre indulását).

1968-ra, a *Spartacus* bemutatásának éveire datálható egy új periódus kezdete: ezzel a balettel jelentkezett be Seregi László a magyar balett-történetbe, és határozta meg ezt követően a menetét jó harminc éven keresztül. Ebben az időszakban az ő munkássága adott a magyar balettnak itthon és külföldön egyedi karaktert, mindehhez a kor kiemelkedő teljesítményt nyújtó balettigazgatója, Lőrinc György – kidolgozott koncepció alapján – sokszínű repertoárt szervezett. Magas színvonalon őrizte és fejlesztette a klasszikus, egész estés darabokat (ez időközben Európa nyugati felén és Észak-Amerikában is trenddé vált), megszerezte és repertoáron tartotta a század jelentős külföldi balettújítóinak

korszakos műveit (így kerültek nálunk műsorra évtizedekig a vasszögnyőn belül egyedülálló módon például George Balanchine és Maurice Béjart koreográfiái), és lehetőséget biztosított hazai kísérletező alkotóknak is. Vezetése alatt, a hetvenes években kezdődött el a magyar balett egy-két évtizedes aranykora, amely nemcsak a hazai repertoár sokszínűségén és az előadások színvonalán volt lemérhető, hanem a külföldi sikereken is. Az Operaház balettegyüttese jórészt Seregi-balettekkel bejárta a fél világot, és közben Seregi László számos rangos külföldi együttesnek betanította a koreográfiáit. Egy művészeti ág nemzetközi rangja ezeken mérhető le: meghívják-e az együttest jelentős helyekre, illetve van-e a nemzeti társulat repertoárján olyan saját alkotás, amelyet külföldi színházak is szívesen meghívhatnak és/vagy megvesznek és repertoárra tesznek. Ha ilyen, rendszeresen forgalmazható, saját készítésű portékái nincsenek a nemzeti társulatnak, akkor minden szólam az együttes nemzetközi rangra emeléséről csak üres fecsegés. A szólisták cseréje sem az adott művészeti ág nemzetközi rangját jelenti, hanem „csak” azt, hogy vannak tehetséges balettművészeink és a társulatunknak erős, iskolázott a balettkara, ezért a nemzetközi sztárok is szívesen eljönnek vendégszerepelni, ha megfizetik őket.

Elérkezve napjainkig, elmondható: az új évezredben alig született értékelhető, átfogó koncepció alapján kidolgozott tervezés részeként kísérlet arra, hogy a magyar balettművészet egykori hazai és külföldi rangjához méltó szintre kerüljön vissza. A XXI. század eddigi magyar balettigazgatói vagy meg sem értették, hogy mi a feladatuk, vagy letettek a megvalósításáról, vagy eleve csakis saját reputációjuk, karrierjük és anyagi jólétük érdekében törtek pozícióra. Ebben az időszakban jelentős külföldi sikert nem ért el a Magyar Nemzeti Balett, Seregi László utolsó bemutatója (*A makrancos Kata*, 1994) óta nem készült nemzetközi porondon ki-



Nagy Attila felvétele

Manon 2015

tartó érdeklődésre számot tartó magyar (vagy magyarországi) koreográfia, és nem is zajlik erőfeszítés annak érdekében, hogy magyar vagy külföldi koreográfusok az együttes számára versenyképes, eredeti koreográfiákat készítsenek. Helyette belharcok dúlnak, önjelölt balettigazgatók igyekeznek hatalomhoz jutni, illetve hatalomra kerülve tűzzel-vassal megtartani pozíciójukat. A felső vezetés (és a politika) mindeközben általában vagy kivár, vagy adminisztratív eszközökkel próbál operálni, mert a balettel kapcsolatban csak egyetlen dologban érdekelt: legyen látszólag csend, rend, nyugalom a házon belül és – mindegy, hogy felszínes – csillogás kifelé.

Ölbe tett kézzel várni, hogy szülessen egy új magyar koreográfustehetség – ez sem lenne éppen koncepció. Ráadásul – legalábbis a vezetők közül – ezt nem várja senki. Egy tehetség pályafutását segíteni, kibontakoztatni ugyanis igen macerás, hosszú távú vállalkozás lenne, ez nem érdeke a rövid távon gondolkodó vezetőknek, sőt, az illető még konkurenciát is jelentene nekik, és képes lenne hamar saját dicsőségre dolgozni. De a várakozás nem is megfelelő megoldás. Keresni kéne, ha kell, szerte a nagyvilágban, a mi emberünket (embereinket), ahogy ezt Radnai Miklós is tette a múlt század húszas éveiben. Egészen biztos, hogy akár nem is olyan távol rengeteg tehetség vár támogatást, felkarolást, értelmes koncepcióban kidolgozott, hosszú távú, kreatív munkalehetőséget. Napjainkban valószínűleg le is jár a hosszabb időszakokat egyedül meghatározó korszakos zsenik kora, helyettük közös célért, koncepció alapján dolgozó alkotógárdáké a jövő. A magyar balettnak akkor lesz megint sikerekkel kecsegtető jövője, ha lesz vezetője, aki képes nekilátni a feladatnak: a hosszú távú koncepció kidolgozásának és hozzá a team megszervezésének.

Az elmúlt tizenöt évet koncepciótlan álmeoldások,

tervszerűtlen ötletelés és elméleti káosz jellemzi. A balettvezetők szemében (és a repertoáron) a modernség keresése összefolyt a hagyományok őrzésével. Több évtizede készült neoklasszikus koreográfiákat egyszerre akarnak aktuális, kortárs alkotásnak és követendő hagyománynak kikiáltani, miközben a saját tradícióink helyett az angol és a dán hagyományokat ápoljuk, amelyekben az angolok és a dánok a legjobbak a világon. A klasszikus balettnak vannak immár egyetemessé vált hagyományai, ezek a híres XIX. századi romantikus balettok, bőven elég feladat ezeket igényesen műsoron tartani (miközben őrizni kellene a saját hagyományainkat, és meg kellene teremteni a korszerű arculatunkat).

Szubjektív ítéletek helyett a tények, a számok is árulkodnak. Az alábbiakban felsorolom a Magyar Nemzeti Balett XXI. századi bemutatóit és premierként elkönyvelt felújításait. Zárójelben jelzem, hogy melyik volt ősbemutató, illetve magyarországi bemutató esetén megadom az ősbemutató évszámát.

2000. 2000 mozdulat, balettest: Szarkazmus (1981); Középre, kissé megemelve (1987); Mokka (1988); Az ember tragédiája (ősbemutató). 2001. A hattýúk tava

(1895); Concerto (ősbemutató). 2002. Anyegin (1965); Hommage à Dohnányi, balettest: Változatok egy gyermekdalra (1978), Súlyos suhanások (ősbemutató), Szimfonikus percek op. 36 (ősbemutató); Hat tánc (1986). 2003. Wolfgang AMADEUS Mozart (ősbemutató); Coppélia (1953). 2004. Mayerling (1978); Hófehérke és a 7 törpe (ősbemutató). 2005. A próba (1982). 2006. A fából faragott királyfi (1917); A csodálatos mandarin (1926); Emberi himnusz (ősbemutató). 2007. Elfújta a szél (ősbemutató). 2008. Bajadér (1877); Szenvedély, balettest: Menyegző (ősbemutató); A nő hétszer (1984); A Nap szerettei (1978). 2009. Balanchine-est: Szerenád (1934); Concerto Barocco (1941); Who Cares? (1970); Karamazov testvérek (1995). 2010. Örvényben, balettest: A halál és a lányka (1980); A szerelem és a lány (ősbemutató); Meddig még? (2001); A napfény természete (2007); Örvény (2009); A rosszul őrzött lány (1960). 2011. Giselle (1841). 2012. Don Quijote (1869); Anyegin (1965). 2013. Öt tánc, balettest: A napfény természete (2007); Duett (1995); Örvény (2009); Petite Mort (1991); Hat tánc (1986); Aranyecset (ősbemutató). 2014. A víg özvegy (1975); A szilfid (1832); Trójai játékok (1974). 2015. Manon (1974).

# Meglátni a zenét

## BESZÉLGETÉS EMANUEL GATTAL

**A** marokkói-izraeli gyökerű francia koreográfus, Emanuel Gat immáron negyedszer látogatott el társulatával a Trafó – Kortárs Művészetek Házába. Gat huszonhárom éves korában került kapcsolatba a táncsal, első koreográfiáját Bach zenéjére készítette el, tíz évvel később, 2004-ben pedig megalapította saját, Emanuel Gat Dance nevű társulatát, amellyel Franciaországban telepedett le. A társulat a *Tavaszi áldozat* című előadásával elnyerte a New York-i Tánc- és Előadó-művészeti, Bessie-díjat, és nemzetközi hírnévre tett szert. A Trafó közönsége március 13-án és 14-én a *Plage Romantique* (Romantikus tengerpart) című produkcióban vehette újra szemügyre a francia csapat zenei, akarom mondani tánc tehetségét...

–Kezdetben zenét tanultál, és karmesternek készültél...

–Az már nagyon régen volt, szinte olyan, mintha meg sem történt volna.

–Mi ösztökölt arra, hogy a zenei tanulmányaidat félbehagyva, huszonhárom éves korodban elkezdj táncolni és később koreografálni?

–Nem volt előre megtervezve: egyszerűen az történt, hogy elmentem Nir Ben Gal egyik amatőröknek tartott workshopjára, és beleszerettem a táncba.

–A zene azonban nem tűnt el nyomtalanul az életed-

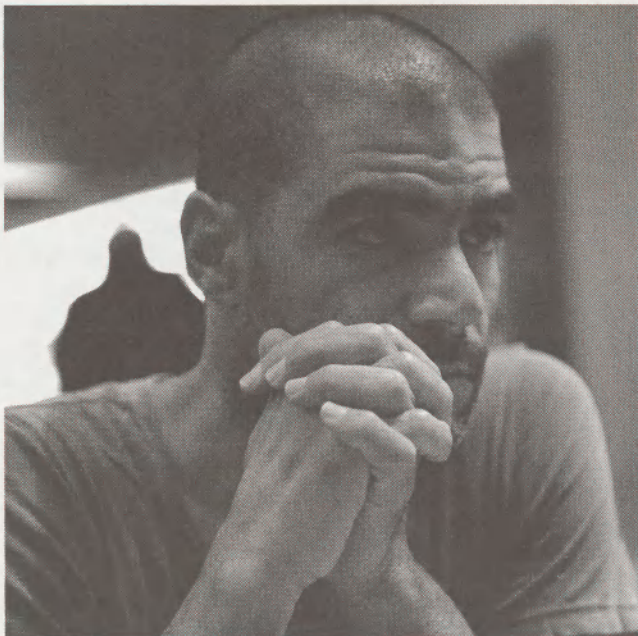
ből, hiszen központi szerepet játszik ma is a munkáidban. Például a *Silent Ballet* vagy a *Brilliant Corners* című előadásokban úgy tűnik, mintha arra használnád fel a táncot, hogy zenét komponálj.

–A tánc valójában nem más, mint zene: anélkül, hogy a koreográfus különösebb figyelmet fordítana rá, a táncosok mozdulatai önkéntelenül is zenei struktúráként kezdenek el működni, és a táncból végül zenei esemény születik. Ez a tánc természetéből és nem a koreográfus törekvéséből adódik.

–A *Plage Romantique*-ban is a táncosok teste mint egymást követő hangjegyek hullámoznak, és áll össze egyetlen zeneművé. Ez korántsem tűnik csupán szerencsés véletlennek.

–Természetesen sok időt töltünk el a mozdulatok mechanizmusának, dinamikájának és ütemezésének a kidolgozásával, melyek a zeneszerzésnek is fontos alapjegyekt képezik. Azt mondhatjuk, hogy a zene egyike azon eszközöknek, vagy helyesebben szólva: nyelveknek, melyeken keresztül a tánc kommunikál. Így természetes, ha megnézel egy táncelőadást, nemcsak hallani, látni is fogod a zenét.

–A Téli utazásban *Schubert*, a *Tavaszi áldozat*-ban *Sztravinszkij zenéje*, míg a *Plage Romantique*-ban *Pascal Danel* popslágere hangzik fel. Milyen szempontok



Schiller Kata felvételei

alapján választasz zenét az előadásaidhoz?

–Jó ideje már úgy dolgozom, hogy az előadás zenei világa a koreográfiával párhuzamosan születik meg, tehát nem választok ki előre, majd viszek be egy konkrét dalt a táncosoknak a próbára. A *Plage Romantique* akusztikus elemeinek is egyik részét élőben, a színpadon hozzák létre a táncosok, míg a másik részét, melyet a próbafolyamat során rögzítünk, felvételtől hallhatja a közönség. Különbözőféleképpen használjuk fel a táncosok mozgásából fakadó hangokat, de a legfontosabb szempont mind közül az, hogy visszatükrözze, ami a színpadon történik. Ezáltal a zenére mint a koreográfia melléktermékére, nem pedig mint egy, az előadásba beemelt idegen elemre tekinthetünk.

–Minék köszönhető, hogy az elmúlt években, úgymond, a free jazz felé vetted az irányt? Ezzel fellazítod az előadásaid struktúráját, és utat engedsz a táncosok improvizációinak...

–Az évek során arra kellett rádöbennem, hogy egyre kevésbé lelem örömet egy olyan alkotófolyamatban, amelyben mint egy parancsnok, én határozom meg, hogy mi történik a táncosokkal. Ezért inkább arra törekszem, hogy megteremtsem „a lehetőségek terét” a táncosok számára, azaz utat engedjek az önálló gondolkozásnak és munkának, illetve a kreativitásuk kibontakoztatásának. Ezáltal az alkotófolyamat nagyon szabad és nyitott lesz, ugyanakkor sokkal megszerkesztettebb előadások jönnek végül létre, mint mikor mindent egyedül én irányítottam és határoztam meg: mivel nem egy, hanem tíz ember közösen hozza létre a produkciót, még nagyobb szükség van logikus és koherens felépítésre.

–Tehát igyekszel olyan teret és környezetet teremteni, amely inspirálja a táncosokat. Milyen befolyással van – a gazdasági, társadalmi vagy épp kulturális – környezet rád mint koreográfusra?

–Minden hatással van mindenre, így a körülöttünk lévő világ is befolyással bír – nem feltétlenül rám, hanem ránk mint csoportra. A próbafolyamat minden egyes aspektusa, például hogy hol és mennyi ideig dol-

gozunk együtt, illetve hogy milyen technikai és gazdasági feltételek állnak a rendelkezésünkre, utat talál és felszínre tör a koreográfiában. Az alkotófolyamat tehát nem egy buborékban, az élettől és a valóságtól elszigetelten megy végbe, hanem folyamatos hatások érik.

–A *Plage Romantique* című produkciótokban az egyik táncos már az elején figyelmezteti a nézőket, hogy az előadás nem a romantikáról és a szerelemről fog szólni, és nem is arról, amiről a műsorfüzet ajánlójában olvashattak. Ezzel az előadás egyfajta görbe tükröt állít azon kritikusok elé, akik folyamatosan arra törekednek, hogy egy központi témát vagy valamilyen összefüggő történetet fedezzenek fel a koreográfiáidban.

–Igen, ez is benne van, bár nem volt célom kifigurázni senkit. Az előadás egyik fontos eleme az, hogy folyamatosan ellentmondásba kerül önmagával; például biztos, hogy egy mozdulat vagy egy mozdulatsor teljesen máshogy fog befejeződni, mint ahogy azt az elején gondoltuk. Igazából ugyanaz történik a színpadon, mint az életben: eltervezel valamit, például hogy bemész a munkahelyre, majd történik valami váratlan, mondjuk, egy közlekedési baleset, és teljesen máshogy végződik a napod, mint ahogy azt reggel még elképzelted. Az előadás is elindul egy úton, de közben bármikor bármilyen új irányba elmehet. Igyekszem meghagyni a koreográfiák nyitottságát: a táncosokkal arra törekszünk, hogy olyan helyzeteket teremtsünk, melyekről nem lehet előre megjósolni, hogy miről fognak szólni, vagy épp mi fog történni bennük. Az előadásokban csupán javaslatokat teszünk, és a nézőre bízunk, hogyan értelmezi őket, milyen jelentéseket tulajdonít nekik. Nincsen hivatalos értelmezési kerete az előadásnak, nincs olyan, hogy ezt vagy azt jelenti a produkció.

–Történet és központi téma híján hogyan éred el mégis, hogy például a *Plage Romantique* képes legyen alapvető kérdéseket feltenni a minket körülvevő világról?

–Kilenc ember lép színpadra, ennyi. Igazából semmit nem kellene csinálniuk, elég lenne, ha csak állnának szemben a nézőkkel, már az is egy sor kérdést vetne fel. Csupán annyit teszek, hogy a táncosokat különböző szituációkba helyezem, melyek majd gondolkodásra késztetik a közönséget. Azonban nem szabad megmagyaráznom, hogy az előadás miről is szól, mert ezzel azt sugallnám: nem bízom abban, hogy a nézők megértik azt, amit látnak. Ráadásul – ahogy az előbb is említettem – nincs jó vagy rossz válasz vagy értelmezés. A kilenc táncos azért lép színpadra, hogy különféle dolgokat mutasson, hogy estéről estére valamit közösen létrehozson, hogy együtt legyen a nézőkkel, akik így megvizsgálhatják, elemezhetik őket és a cselekedeteiket. Ebben a folyamatban nincs szükség rám és a kérdéseimre: az előadás nyitott az értelmezések tág spektrumára.

–A koreográfiáid a zenén és a táncon kívül nem operálnak más médiumokkal. Miért?

–Talán azért, mert engem elsősorban az érdekel, hogy mit csinálnak az emberek. Adott kilenc ember, egy órán keresztül közösen léteznek, mozognak, alkotnak – nem érzem a szükségét, hogy ehhez bármit is hozzá kellene tennem. Számomra ez így teljes.

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE: ANTAL KLAUDIA

Jászay Tamás

## Félkész leltár

MALÁ INVENTURA, PRÁGA



**H**add kezdjem távolabbról: tavaly decemberben Kolozsváron elismerően és némi nem titkolt irigységgel lapozgattam azt az igényes és biztosan nem olcsó kiadványt, amelyet egy cseh kritikus- és kurátorkolléga mutogatott büszkén. A prágai Színházi Intézet által évente megjelentetett *Czech Performance Collection*, mint a neve is mutatja, valójában egy katalógus: az adott év(ad) félszáz legjobb cseh előadását tartalmazza, benne a produkciók legfontosabb adatai, rövid leírások és kritikarészletek. Meg persze a kontaktszemély elérhetőségei és a produkció közelítő ára, hiszen a formás kis kötet egyedüli célja a cseh színház nemzetközi turnéokra bocsátható, műfajok szerint csoportosított előadásainak lényegre törő, praktikus be-

javítás

mutatása, magyarul a cseh színház külföldi promotálása. A kiadványt bárki megrendelheti jelképes áron, de online, folyamatosan bővülő adatbázisként ingyenesen is elérhető.<sup>1</sup> Ja, és angolul van. Természetesen.

Most akkor mindenki képzeljen ide egy kitérőt arról, hogy milyen izgalmas lehetőségek rejlenek a magyar színház külhoni reprezentációjában, meg arról, hogy ehhez képest mi a rideg valóság. Hogy létezhetne ná-

<sup>1</sup> <http://theatre.cz/czeh-performance-collection-2014>



Magdalena Minolová felvétele

lunk is a külföldi kulturális térhódítást kifejezetten támogató kultúrpolitika (ennél radikálisabb álláspontot képviselő olvasók kedvéért: létezhetne bármilyen kultúrpolitika), működhetne a kétségkívül fontos archiválás mellett az élő magyar színházat más, gyakorlatorientált eszközökkel is segítő Színházi Intézet, és így tovább. Ezt a szálát most mellőzöm, mindenesetre az említett könyv és személyes tapasztalataim is arról győznek meg, hogy a cseh színház sokkal ügyesebben reklámozza magát, mint a magyar. És mégis – de azért ez ne legyen érv amellett, hogy nálunk minden úgy van jól, ahogy van –: alig tudok olyan jelentékeny európai színházi fesztivált megnevezni, ahol cseh előadásba botlani, miközben magyar (főleg független) alkotókkal szerencsére egyre több helyen találkozni. (Kivételek mindig vannak: Budapesten is megfordult 2013-ban a prágai *Europeana* című, sokfelé meghívott, a fiatal cseh rendezőgeneráció külföldön is népszerű tagja, Jan Mikulášek rendezte előadás, lásd SZÍNHÁZ, 2013. július.)

A cseh színház vágyott és valóságos pozíciója közötti kiáltó ellentmondás okai nem egészen világosak, mindenesetre kíváncsi voltam rá, hogy a sok helyen a színházi élet motorjául szolgáló független mezőny legjava most hol tart, mi érdekli és mi nem, továbbá hogyan látja és prezentálja önmagát. Úgy tűnt, ennél keresve sem találni jobb alkalmat az idén februárban Prágában tizenharmadik alkalommal megrendezett Malá Inventura fesztiválnál. A név annyit tesz: kis lel-tár, és ez már sejteti, amit aztán a rendezvényt évek óta irányító Adriana Světlíková meg is erősít, vagyis

### Trombiták az égben

hogy nem feltétlenül a legjobb előadásokat rendezik itt egymás mellé. A fesztivál hét helyszínéül szolgáló kis, kisebb és legkisebb befogadó színházak és produkciós házak maguk ajánlanak előadásokat a fesztivál műsorába. És miközben persze nem tételezem fel egyikükről sem, hogy szándékkal rossz produkciókat választanak ki a jól érzékelhető nemzetközi érdeklődéssel kísért programba, azért egy független szakmai kuratórium segítségére bízást lehetne támaszkodni. A fesztivál szervezője a Nová Sít nevű, több mint tíz éve létező szervezet, ami a cseh határon belül és kívül a független produkciók és alkotók hálózatba szerveződését, jelenlétét igencsak hatékonyan segíti. Ez utóbbit bizonyítja a csehek mellett a fesztiválon színpadra lépő számos külföldi művész is, akik különböző rezidenciák, workshopok keretében ismerkedhettek meg az itteni alkotókkal. A viszonylag szerény, de legalább tervezhető büdzsé java része Prága városától, a kulturális minisztériumtól és a Cseh Centrumoktól érkezik.

A fesztiválígazgató kérdésemre elmondja: a *független*, *alternatív* vagy *underground* jelzőket nem véletlenül nem találok a fesztivál szóróanyagain. Homályosnak, a művészek kezét mégis túlságosan megkötő fogalmaknak találták ezeket, ezért aztán mindazt, amit a Malá Inventurán látunk, néhány éve egyszerűen *új művészetnek* nevezik. Védhető, mégis merész állítás, különösen az általam látott tíz, rendkívül széles spektrumon elhelyezkedő előadás ismere-

tében. Ha általános jellemzőket kellene találnom az ott-tartózkodásom négy napjába zsúfolt színházi és táncos meg a kettő közötti határokat megszüntető produkciókra, akkor a minimális szöveghasználatot, a kis költségvetésű látványvilágot, az új média olykor szükségtelenül túlzó használatát, továbbá sok figyelemre méltó ötletet és kevés, következetesen megvalósult koncepciót emelnék ki. Vagyis ahogy én láttam, a leltár a legnagyobb jóindulattal is csak félkész.

A fent már röviden érintett fogalmi bizonytalanság a fesztivál előadásai kapcsán is tetten érhető. A szervezők által már előre a legradikálisabbnak és leginkább felkavarónak címkézett, norvég–cseh–svéd–finn koprodukcióban megvalósult, Juli Apponen, Ann Sofie Godo & Nela H. Kornetová nevével fémjelzett *Trombiták az égből* (*Trumpets in the Sky*) című „black box-specifikus” előadás igazi atmoszféra-színház, ami felér az érzékeink és értelmünk ellen indított sokcsatornás támadással. Indokolhatatlanul hosszú ideig bámuljuk a sötétben pislákoló-vibráló, fellobbanó és kihunyó, a térnek csak bizonyos szeleteit megmutató fényeket, hallgatjuk a zúgó kalapácsütésekre emlékeztető bejátszásokat, és közben azon gondolkodunk, hogy a két bizarr, fehér hálógingszerűségbe bújtatott, vörös hajú alak vajon mit és miért tesz a színen. Könnyű, kályhaezüsttel lefújt oszlopokat pakolnak, majd hengergetnek, konzervdobozokon egyensúlyoznak; idővel afelől is bizonytalan leszek, hogy valóban ezt látom-e, vagy csak a képzeletem játszik velem. A zárlatot megelőzően több száz üveggolyóval árasztják el a színpadot, a kiszámíthatatlan rend szerint egymáshoz csapódó apró gömböket tátott szájjal bámulja az ember. Megfejtés azonban nincs, legalábbis benem biztosan nem született meg.

Több előadás végén másfajta elégedetlenséget éreztem: az elszalasztott lehetőség mindig idegesítőbb annál, mint ha valami szimplán és becsületesen rossz. Az *Imago* című tánccuettel (koreográfus: Lucia Kašiarová) például egy jó dramaturg csodákat tehetne. Az egymás testével-lelkével óvatos, finom, gyengéd mozdulatokkal ismerkedő lány és fiú lassan térképezi fel a másikat. Figyelnek és vigyáznak egymásra, később küzdenek is egymással: a skála széles, az infantilis ujjal mutogatástól a szenvedélyes verekedésig. A színpadon elszórtan különböző méretű, porózus kövek, a csodaszép, ám didaktikusan túl színháziassá tett fináléban a két szereplő maga is sziklává változik.

Az éppen tíz éve bemutatott, azóta folyamatosan játszott, az újcirkusz elemeivel kacérkodó, a helyiek által legendásnak mondott *Őrüült csésze tea* (*Mad Cup of Tea*) című előadás valóban elvarázsolja a nézőt, életkortól függetlenül. A Krepsko előadásában ott van egy bicikliző nő a levegőben, a földön maguktól libasorban vonuló csészek, artistaszámok porcelánra komponálva, hangszerekké változó teáskészlet, majd közös csészehorgászat és akrobatikus teaöntés. És közben egy magas állvány tetején marcona külsejű, háromfős kamarazenekar húzza a dallamos talpalávalót: ahogy a zenének, úgy az egész előadásnak is van egy kis franciás hangulata, könnyed és bájos. A főszereplő nő és férfi látszólag laza nemtörődömséggel teszi oda magát, közben meg minden pillanat vérprofin kitalált – és ha az előadás végét se

maszatoznak el, maradéktalanul elégedett lennének.

Ez utóbbi állapot csupán egyetlen előadásnál következett be: a VerTeDance és a Clarinet Factory közös munkája, a tavaly Az év táncelőadása címmel kitüntetett *Javítás* (*Korekce/Correction*) című produkció esetében. Jiří Havelka koreográfus és hét táncosa a gúzsba kötve táncolás mesteriségét a legmagasabb fokon úzik: a táncosok ugyanis az előadás egy órája alatt nem mozdulnak, mert nem mozdulhatnak el a színpadon előre rögzített helyükről. Amikor a terembe lépünk, a négy lány és három fiú már bent van a színpadon: velünk szemben, egy sorban, egymás mellett, laza, kis terpeszben állnak, civil ruhában. Nemcsak a jelmezük, valahogy az egész habitusuk és testalkatuk amatőr szereplőket sejtet, ám az együtt töltött óra végére kiderül, hogy pazar táncosokról van szó, akik önként vállalt fogságukból nem akármilyen erényt kovácsoltak.

Az előadás szépen és pontosan építkezve, ráérősen halad előre: a saját, jól körülhatárolt mikrovilágukba bezárt emberek karnyújtásnyi távolságra vannak egymástól, hosszú ideig mégsem közelednek a másikhoz. Azt hiszem, unatkoznak is, de ezt talán maguknak se vallják be, ki-ki jól elvan az őt körülvevő láthatatlan falak mögött. Aztán az egyikük észreveszi, hogy jelentéktelen akciója apró reakciót vált ki, előbb csak a körülötte állóban, majd állókban, de ha jól csinálja, akkor nemsokára az egész sor úgy táncol, ahogy ő fütyül. A lehetőség felismerésével a testek mintha ölmos álomból ébrednének, lassan megnyílnak egymás előtt és előttünk, a játékos pedig egyszerű gegekkel, tréfás gesztusokkal tesztelik saját kiterjedésüket és a másik határait. És közben valódi arcot kapnak, egyéniséget nyernek: ott van köztük az, akinek minden mindegy, meg a másik, aki folyton kezdeményez, vagy az, aki csak azért sem hajlandó azt csinálni, amit a társai.

Valódi fizikai akció, magyarán a másik meglökése viszonylag sokáig nem következik be, aztán a játékos, majd egyre vadabb lökdösés hullámszerű reakciókat vált ki a sor szereplőiből. Minden létező variációt látunk, amit hét, földbe gyökerezett lábú ember kipróbálhat egymással: a szólók után két-, majd háromfős kiscsoportok alakulnak, melyek tagjai összekapaszkodnak és szétválnak, a laza oldalirányú kilengéseket az előre és hátra rugózás, majd teljes lendülettel való, először megmosolyogtató, később már zaklatott hajlongás váltja fel. És akkor esik le, aminek tulajdonképpen az első pillanattól fogva világosnak kellett volna lennie: a talpukkal soha egy millimétert el nem mozdulnak a táncosok a nyitó pozíciójukból, márpedig itt az idő múlásával a fizika törvényeinek nyíltan ellentmondó gyakorlatok egész sorát látjuk. A színlepon emlegetett szabadsághiány így nyer értelmet: a könnyed mókázástól a félelmetes bezártságig terjedő skálán mozog a bravúros előadás. És ahogy erre ráébrednek a szereplők, az is világossá válik számukra, hogy csak úgy vethetnek véget saját kiszolgáltatottságuknak, ha egymás ugratása és a másik kinevetése helyett végre együtt döntenek közös ügyeikről. A lehetőség mindenki előtt ott áll, csak élni kellene vele.

*A cikk megírását a Cseh Centrum támogatása tette lehetővé.*

Boros Kinga

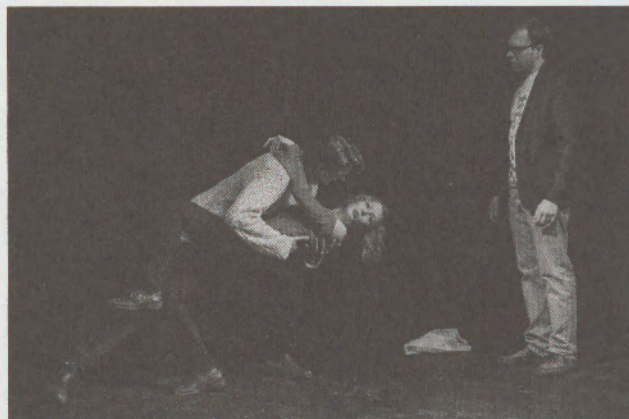
# HungaRo Saga

A *DOUBLE BIND* MAROSVÁSÁRHELYEN

„**P**e tema asta s-a mai făcut un spectacol, *20/20*, în care am jucat” („Erről a témáról már készült egy előadás. A *20/20*. Játszottam benne”) – mutatkozik be a Marosvásárhelyi Nemzeti Színház *Double Bind* című produkciójában Berekméri Katalin. Más alkotókkal, más intézményben, de a két előadásnak valóban sok hasonló pontja van témaválasztásában, alkotói módszereiben, diplomatikus „egyensúly-érképében”, valamint „eredményeiben”. És ez jó.

A *20/20* az 1990 márciusában Marosvásárhelyen lezajlott etnikai zavargások apropóján foglalkozott a román–magyar együttélés kérdéseivel. Az előadást a Sebestyén Ába vezette Yorick Stúdióban hozta létre 2009-ben Gianina Cărbunariu író-rendező marosvásárhelyi magyar és bukaresti román színészekkel, dokumentarista módszereket is alkalmazva. Az akkori alkotócsapatnak magam is része voltam, és ez az élmény letagadhatatlanul meghatároz mint nézőt öt évvel később, a *Double Bind* nézőterén. Ahogy Berekméri fogalmaz az előadásban: én már végigmentem ezen a folyamaton, és — állapítják meg Elena Pureával közös jelenetükben — nem is értem, miért beszélünk erről, amikor sokkal fontosabb dolgunk is vannak — teszem hozzá gondolatban: itt, Vásárhelyen, Erdélyben, Romániában, Európában. A színházban és a poliszban egyaránt. Másfelől meg egyértelmű: a román–magyar együttélés bája és kínja nem foglalható bele egyetlen katartikus előadásba, csitulásához nem elég egyetlen megtisztító tragikus játék, nem is az a formája, itt, ma nem úgy működünk mi, magyarok, románok, emberek. A *Double Bind* egyik előadása után a *Maghia Românisme* (MagyaRománia) blog<sup>1</sup> által szervezett beszélgetésen nézők és játszóik mintegy folytatták az előadásban elkezdett sztorik sorát arról, hogyan élnek saját nemzeti identitásukat a másikkal közös helyzetekben, hozzá viszonyítva, vagy éppenséggel az ő ellenében. Hasonló beszélgetésre hívta meg a nézőket a *20/20* minden egyes előadása. Nem bírunk kifogni a személys történetekből, az érzelmi töltet hatalmas. Saga ez, újabb és újabb hajmeresztő fordulatokkal. Hol a székelyek menetelnek,<sup>2</sup> hol a „kis egyesülést” ünnepel százötven méteres román trikolórral,<sup>3</sup> valahol juszt is kitűzik a székely zászlót, máshol leparancsolják a magyar nyelvű várostáblát...<sup>4</sup> A valóság naponta kínál anyagot újabb produkcióhoz.

A kétnyelvű, a másik nyelven mindvégig feliratozott



Christina Căni felvétele

Jelenet az előadásból

*Double Bind* olyan dokumentum-színházi (nem verbatim) előadásként határozza meg magát, amely az alkotók saját történetei alapján az egyazon városban élő két közösség viszonyát viszi színre. Abból is a belterjes titokként őrzött érzéseket és gondolatokat, amelyekről ugyan mindenki kölcsönösen tud, de nem beszél. Legfeljebb „verekedés előtt, után vagy közben”.<sup>5</sup>

A Kincses Réka és Alina Nelega által jegyzett előadás már a színlap alapján nyilvánvalóan legalább két, tartalmi vonatkozásait is meghatározó pontján különbözik a Yorickétól: ez a Marosvásárhelyi Nemzeti Színház produkciója, és a tizenegy színész és két író-rendező mind Marosvásárhelyen él, vagy élt korábban.

A Romániában működő kilenc magyar költségvetési repertoárszínház közül öt szoros közelségben dolgozik a helyi román színházzal. Akár a színpadot kell megosztva használnia a két társulatnak, akár az intézmények adminisztrációja közös, a művészi munkát a két társulat egymás előtt gondosan bezárt ajtók mögött végzi. Nem ellenséges elzárkózásból, inkább öntudatlan (vagy öntudatos?) különállásból. A nyelvi különbség legitímált alapot biztosít a közömbösségnek, amit csak

<sup>1</sup> <https://maghiaromania.wordpress.com/>

<sup>2</sup> <http://fotok.transindex.ro/?galeria=1013>

<sup>3</sup> [http://foter.ro/cikk/20150125\\_zavarta\\_a\\_sic\\_tabla\\_a\\_kis\\_egyesules\\_unneplot](http://foter.ro/cikk/20150125_zavarta_a_sic_tabla_a_kis_egyesules_unneplot)

<sup>4</sup> <http://www.maszol.ro/index.php/tarsadalom/42457-elbukott-a-ket-nyelvu-helysegnevtablak-ugye>

<sup>5</sup> Mondja Kincses Réka a színház weboldalán olvasható interjúban. <http://www.nemzetiszinhas.ro/eloadasok/ujbemutatok/spect/double-bind/numar-spectacol/496.html>

erősít, ha az adott közösség az anyanyelv őrzőhelyének tekintí a színházat. A konzervek nem nyitnak egymás felé. Az előzmények nélküli koprodukciónak nem segíti elő a minden réteg kiszolgálását előíró repertoár-színházi kötelezettség. Adott esetben a színház arculatát meghatározó alkotók művészsínházi ambíciója is kizárja az agoraszerű színházcsinálást. A román-magyar együttműködés az erdélyi színházakban a jó nevű román rendezők meghívását jelenti, ritkább esetben egy-egy magyar színész vendégszereplését román produkciókban, román nyelven.<sup>6</sup> Ebben a kontextusban a vásárhelyi Nemzeti diszkrétan évek óta foglalkozik két társulata közelítésével (a két társulat együtt játssza a *Carmina Burana* című táncelőadást), illetve a többség-kisebbség kérdésével (Berekméri Katalin magyar feleséget alakít a Liviu Rebreanu Társulat *Hármaspont* című előadásában). Mint ilyen a *Double Bind* akkor is tapsot érdemelne, ha unalmas volna. De nem az.

Mert mindegyik alkotónak nagyon erős személyes köze van a körüljárt kérdéshez, és saját viszonyulásukat arcpirító őszinteséggel vállalják fel. Civil öltözkében lépnek elénk, civil nevükön mutatkoznak be, és a játékkonvenció megőrzi az előadást előkészítő workshop kötetlen munkahangulatát. Megrendítőek a hozott történetek: a külföldi pékségben dolgozó erdélyi magyar lányról, aki hezitál, hogy mit válaszoljon a „honnan jöttél?” kérdésre; a kivándorolt, hazalátogató magyarról, akit román taxis visz végig a központon, mindig elvétve az utcát, mert mintha két külön városban járnának, ugyanannál a saroknál más utcanevet mond az utas, és mást a GPS; a román szülőkről, akik az 1940-ben kis híján felkoncolt nagymama emlékét adják át gyermeküknek, és az az (egyébként jól csokolózó) magyar iskolatárs lányon bosszulja ezt meg. Az egyéni igazságok párhuzamos érvényessége egyértelmű és persze szívfájdító, ám ha a nézőtér sötétjében önsajnálta meg önfelmentésbe burkolóznánk, az előadás félidejénél a paródiára hangolt talk-show-jelenet kíméletlenül megakadályoz ebben: a tévé-műsorban az autonómia koncán marakodó román

és magyar politikusok spontán összezárják soraikat, amint egyéb másságok kerülnek szóba, és kedélyesen élcelődve leszögezik, hogy nőknek és homoszexuálisoknak nincs helyük a politikában.

Az előadás legjobb jeleneteit a közös munkáról szóló történetek adják. Hiszen ez a munka nemcsak színházi emberekként, hanem magyarokként és románokként is együttműködésre bírta az alkotókat, és ez az együttműködés kísértetiesen ugyanolyan természetűnek bizonyult számukra, mint a két nemzet viszonya általában. „Arról beszélek, hogy mi történik köztünk a színpadon. Elegem van abból, hogy folyton hátra kell lépnem, nehogy megsértsem valamelyiküket. [...] Hogy ha önmagam vagyok, a magam energiája visz, akkor ők megfélemlítve érzik magukat. Ha én nem vagyok én, önmagam árulom el” fogalmazza meg az előadás címét adó *double bind* (kettős kötés) szociálpszichológiai jelenségét az egyik jelenetben Andrei Chiran. Erre a reménytelen együttállásra, bizonyos értelemben a közös projekt kudarcának beismerésére fut ki Alina Nelega és Kincses Réka (Purea és Berekméri által előadott) vitája: te csak a tiedről írsz, te meg azt hiszed, tudod, mi van a mi fejünkben, pedig nem. Maradjon akkor ki-ki a maga előadásával. A maga nemzetével. A maga Vásárhelyével. A másik valódi elfogadása? „Majd ha már csak néhány székel marad egy rezervátumban, népviseletben, népdalokat énekelve-táncolva a fotózó kínai turistáknak.”

*To be continued.*

<sup>6</sup> Üdítő kivétel a sepsiszentgyörgyi Andrei Mureșanu Színház tavaly bemutatott *A szentgyörgyi szent* című előadása. Peca Ștefan és Ana Mărgineanu *Romániáról csak jót* című projektsorozatának negyedik darabja a városból inspirálódik, a megkérdezett városlakók egybehangzó kívánsága alapján foglalkozik a magyar román cigány együttéléssel és az ezen kapcsolatokban megnyilvánuló nagylelkűséggel. A kétnyelvű előadásban a román társulat tagjai mellett szabadúszó magyar színészek lépnek fel. *A szentgyörgyi szent* ritkán kerül műsorra, mert a színháznak jelenleg nincs saját, kizárólagos használatban lévő terme, a Tamási Áron Színház épületében játszanak. Íme, egy példa arra, hogy a kényszerű együttlétezés hogyan áthatja alá a vágyat a tényleges együttműködésre.

Thomas Irmer

# Ébredés a rémálmokból

## MINI-PORTRÉ ANDRIY ZHOLDAKRÓL

A legjelentősebb ukrán rendező közel tíz év óta él Németországban. Andriy Zholdak<sup>1</sup> most éppen Oberhausenban mutatta meg ismét, ki ő – és hogy a hazájában mekkora szükség volna rá.

A faépítményekkel tagolt színpad közepén asztal áll, rajta mikrofonok. Kafka *Átváltozásának* ebben a feldolgozásában a színészek először maguk is nyílt színi átváltozáson mennek keresztül: orrot, szakállt

ragasztanak, és polgári megjelenésüket XX. század eleji jelmezekkel torzítják el. Ezen átalakulásoktól csak a fiatal Moritz Peschke menekül meg, akiben hamarosan csodálatos Gregor Samsát ismerhetünk meg. Tiszta, nyugodt hangon kezdi olvasni: „Amikor Gregor

<sup>1</sup> Az átírásban megőriztük a Nyugat-Európában rögzült formát. (A Szerk.)



Átváltozás. Klaus Zwick, Henry Meyer és Moritz Peschke

Samsa egy reggel felébredt nyugtalan álmaiból...”

A felolvasott „átváltás” végül a többi színészre is áterjed, és Gregor családja körvonalakat nyer: Michael Witte mint hasát dölyfösen kidüllesztő apa, Anna Polke mint riadt anya és Anja Schweitzer mint Grete, Gregor nővére, akinek a rendező még egy egészen különleges átváltozást is tartogat. Kezdetben azonban bosszantó, hogy a kiválóan előadott karkai prózán kívül jóformán semmit sem értünk. A családtag-figurák rőfögnek, és félelmetes fogsoron át szuszognak bele sertésorrukba – igazán sajátos látvány. Eszünkbe jut, hogy Kafkánál a Gregor késését vizsgáló cégvezető Gregor hangját „állathangként” érzékeli. Itt tehát fordított a helyzet. Gregor – és vele a közönség – a többieknek csak mint állathangokat hallja, amelyeket részben a mikrofonos asztalon állítanak élőben elő a mindenkori cselekvő személy számára. Ezzel az alapvetéssel jön létre a perspektíva a történetre, abban a formájában, ahogy Zholdak a színpadon elmeséli. A külvilág Gregor által átélte deformálódásáról van szó – így értelmezik a karkai elbeszélést. Ennek megvan az az előnye is, hogy a rovat nem kell megmutatni – és közben annak belső perspektívája mégis megmarad. A lídercnyomásos játékot szuggesztív *soundok* és Szergej Patramanszkij vonatott zenéje töltik fel – az atmoszféráról a Sigur Rós izlandi poszt-rock banda és Vegard Vinge<sup>2</sup>, a skandináv depresszionizmus mesterei gondoskodnak. Amikor Peschke újra meg újra bekeveredik az elbeszélésbe, az is kiderül, hogyan mosódik el a kísérteties groteszk légkörében a történet időbeli lefolyása, amelyet Kafka oly pontosan rögzít.

Aki Zholdak régebbi munkáit ismeri, úgy érzi, az oberhauseni színház nagy színpadán látható előadás valójában kamarajáték. Korábban, amikor klasszikusokat ültetett át a jelenbe, minden bombasztikusabb és csikorgóbb volt, és közben csupa erő, csupa zűrzavar. 2002-ben rendezett meg a moszkvai Nemzetek Színházában egy *Sirályt* Csehov után, amely egy le-

pusztult gyárban játszódott, ahol sirályhúst töltöttek konzervdobozokba. Ez a posztszovjet szomorúságra utalt, és egyszersem arra is, hogy az emberek mind e szomorúság ellenére a színházban még mindig kényelemben akarják érezni magukat Csehovval. A közönség soraiban található csehovi teavívóknak a hajuk is az égnek állt. Az akkori orosz és ukrán színház kontextusában Zholdak robbanékony gesztussal mutatott rá, hogy ha a színház a nosztalgia innenső oldalán el akarja érni az emberek életérzését, akkor a hagyomány ápolta kultusza nem illik a politikai zűrzavar és a viharos kulturális változá-

sok korába. Zholdak a Szovjetunió felbomlása előtti években Anatolij Vasziljevnel tanult Moszkvában, és bizonyára már ezekben a peresztrojka években megtapasztalta, hogy a társadalmi változások közepette a színház mélybe hatoló erejének új területeket kell feltárnia, amelyek távol esnek a szovjet közép- és középrétegek közérthető önfelvilágosításától. Azt mondhatnánk, a birodalom széthullása után a színházban még elemibb dolgokról volt szó, talán azért is, mert a visszatekintésen túl nem létezett többé semmiféle iránymutatás. Zholdak ezután végigrendezte az egész ukrán vidéket, egészen Kijevig, ami persze mindig nagy színházakat és népes társulatokat jelentett. Formátuma a látványos színház lett, amely éppoly találékony, mint valamilyen nagyszabású, kereskedelmi célú show, miközben egyszersem a hagyomány és a jelen vonatkozásában felforgató és zavarba ejtő. A közép-ukrajnai Cserkasszi színházában ma mindenki büszke a legendára, miszerint Zholdak ott kezdte pályáját.

2002-ben Zholdak átveszi a harkivi Sevcsenko Színház igazgatását. Ez nemcsak építészeti szempontból egyike az ország legnagyobb színházainak, hanem ebben az időben – nem sokkal a narancsos forradalom előtt – az egyik legfontosabb is. Kezdetnek előadja az *Ivan Gyenyiszovics egy napját* Alekszandr Szolzsenyicin Gulag-kisregénye nyomán, valamint Ivan Turgenyev *Egy hónap falun* című drámájának egy változatát. A jó öreg szamovár-idillek állományából a turgenyevi klasszikust szürreálissá alakítja, számos állatszoborral, amelyek feloldják a társalgási darabot, és emlékeztetnek rá, hogy ennek világát csak a régmúlt színházában lehetett megálmódni. A lágerdarab előadásában másfajta tapasztalatot tartogat a közönségnek: a nézőknek félhomályban kell elmenniük ugató ju-

<sup>2</sup> Vegard Vinge norvég rendező, 2008 óta Ida Müller német rendezővel közös előadásokat készít a berlini Volksbühnén, 2011-es *John Gabriel Borkman* jukat játszották a Theatertreffenen. (A szerk.)

hászoktatás mellett, mielőtt a klausztrófóbiás térben szemtanúi lehetnek a bizonyos fokig eseménytelen lágeréletnek. 2005-ben Zholdak már a Berlieni Ünnepi Játékokkal együttműködve rendezte meg Harkivban, óriási társulattal, a *Romeo és Júliát*, azzal a céllal, hogy az előadást az ukrainai bemutató után, egy kis Zholdak-szemle nyitányaként, a Volksbühnében mutassák be, az „Európa-szezon” keretében. Ukrajna Kelet és Nyugat közötti hányódását, amelyről itt akkoriban csak kevesen tudtak, Zholdak az egymással szemben ellenséges Capulet és Montague családokhoz szóló prologussal tematizálja, amelyet egy sokhangú, Schleefet idéző kórus ad elő: derékgig meztelen férfiak, akiket a harcosok elszántsága hevít, és akik talán mindjárt megfordulnak, hogy rárontsanak az őket körbeülő nézőkre. A tulajdonképpeni cselekmény szegényes uszodában játszódik, mintha a mai Ukrajna Romeónak és Júliának ennél nem sokkal többet tudna nyújtani. Zholdaknak saját színházán belül is voltak ellenfelei. Titokban filmre vett próbákat úgy mutattak be a város elöljáróinak, mint a színházi hagyomány megcsúfolását, amely tisztázatlanul, de bizonyára kényelmetlenül érinti Harkiv és Ukrajna közvetlen jelenét. Zholdak lemondása afféle alku volt, hogy távozása mégse egészen tűnjön kirúgásnak, holott persze valójában mégis az volt, még akkor is, ha a *Romeo és Júliát* még sikerült Berlinben az eredeti szereplőgárdával bemutatni.

Annyi bizonyos, hogy Zholdak a maga műhelyszemléjével Berlinben rekedt, további felkészülés és nyelvtudás nélkül, habár volt egy, a csatlakozás előzményének szánt meghívása a Volksbühnébe, a *Médeia* színrevitelére. Miután menet közben több színész kilépett az előadásból, az a német színházban való debütálás helyett katasztrófával ért fel, és egyszeres kemény leszámolást hozott magával a rendező hazájával, azzal az országgal, amely eladja a fiatal nőket, hagyja lezúlni az értelmiséget, és ahol – az előadásban – az állam ünnepi lakoma közben megy csődbe. A végén Médeia gyermekeit nem ölik

meg, hanem – egy e célra filmre vett képsorban – a Lichtenbergi pályaudvaron felrakják őket a Kijevbe tartó vonatra. Zholdak szakítását Ukrajnával – avagy Ukrajna szakítását a rendezővel – brutálisabban meg sem lehetett volna mutatni.

Mit jelent ez ma, majdnem tíz évvel később, a mai sorsfordulatok közepette? A medve alkatú rendező kialakította a viszonyát mindehhez. Az európai színházban már huzamosabb ideje nemzetközi rendezőnek számít, aki rendszeresen dolgozik Skandináviában, és utoljára egy gazdag kiállítású *Elektrát* vitt színre Macedóniában. Számos munkája rögtön fesztiválokra kerül, legutoljára még Brazíliába is eljutott. Ám ő azt mondja: a gyökerek Ukrajnából erednek, beleértve a még annak idején Harkivban keresett csatlakozást a húszas évek modernista ukrán színházának rövid időszakához.

2013/2014 telén, egy újévi rokonlátogatás alkalmából, a Majdant is felkereste. Azt, ami ezután történt, túlságosan áttekinthetetlennek tartja ahhoz, hogy helyállón értelmezni lehessen. Jevhen Nyiscsuk színész, az átmeneti kormány kulturális minisztere (aki már nincs hivatalban), legszívesebben azonnal visszahívta volna, legalább egy, nagyobb szabású munka erejéig. Ez fontos gesztus lett volna, de Nyiscsuk egyszeres mind aggódott is, hátha egy botránnyá felfújta előadás egyszerűen nem lenne ebben az időszakban helyénvaló. Ötlete, mondja Zholdak, lett volna elég, hiszen Ukrajna a színházban is a végletek országa.

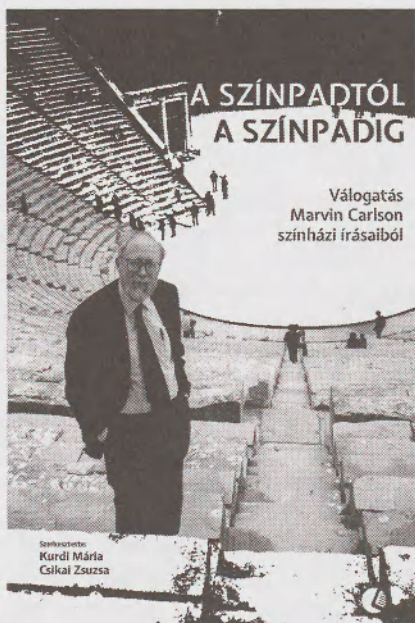
Ezúttal Peter Carp, az oberhauseni intendáns hozta vissza Zholdakot a német színházba, először egy Dosztojevskij-adaptációval, most pedig ezzel a Kafka-változattal. Ebben, a perspektívák felcserélése révén, könnyen találhatóunk rá az Ukrajna körüli viták megannyi felcserélt perspektívájának párhuzamára – egészen addig, hogy kiderül: a világok átváltozásai egymás számára immár nem érthetőek. Zholdak az előadás végén meglepő tablóval ábrázolja ezt, amely nem a tények, hanem az asszociációk alapján kapcsolódik Kafka családjának életrajzához. Grete, aki vérfertőző vonzalommal kötődik Gregorhoz, Gregor halála után egyszer csak menyasszonyként áll egy Gestapo-köpenyt és horogkeresztes karszalagot viselő fiatalember mellett – Pascal Nöldner kontratenor megejtő szépséggel adja elő Händel *Xerxészének* kezdő áriáját, az „*Ombra mai fu*”-t (Soha nem volt az árnyék...). Erőszaknak és szépségnek ezzel az álomszerű egymás mellé helyezésével vagy inkább egymásba játszatásával Zholdak gyakran a káosz fokozta rendezéseit. Ezúttal a német színházba való második megérkezése valóban sikerült.



Klaus Fröhlich felvételei

Anja Schweitzer, Michael Witte, Anna Polke és Moritz Peschke

FORDÍTOTTA: SZÁNTÓ JUDIT



Darida Veronika

## Színpadok, színterek

Marvin Carlson neve szinte ismeretlen a hazai olvasóközönség számára, a neves színháztudósnak, a City University of New York professzorának mindaddig kevés írása jelent meg magyarul (*A színház közönsége és az előadás olvasása*<sup>1</sup> és *Mi a performansz?*<sup>2</sup>). Ahogy a Kurdi Mária és Csikai Zsuzsa szerkesztésében megjelent tanulmánykötet előszavában olvashatjuk, a magyar válogatás ötlete egy pécsi konferencia során született, melynek díszvendégeként Carlson *Tér és színház* címen tartott előadást. Ez a kurrens színháztudományi kutatásokhoz kapcsolódó szöveg a könyv záró tanulmánya. Kezdjük mi is innen az ismertést! Vitathatatlan tény az, hogy a színház mint művészeti és kulturális tevékenység már a görögök óta a tudományos gondolkodás egyik fontos tárgyát képezi, a színháztudomány önálló diszciplínaként való megjelenése mégis egészen a XIX. századig váratott magára, amikor is elsődleges feladata az lett, hogy felszámolja azt az el-

gondolást vagy inkább téveszmét, mely szerint a színház csupán az irodalom kiszolgálójaként, a szövegek színpadi megszólaltatásaként értelmezhető, és ezáltal megkezdi az irodalomtudománytól való függetlenedési folyamatát. A XX. században egyre erőteljesebb figyelem irányult a korábban kevésbé vizsgált kérdésekre, így ettől a paradigmaváltástól kezdve, Carlson idézve: „a modern színháztudomány a tér újraorientálására épül”. A térkutatás nehézsége abban áll, hogy a színpadi terek egyszerre lehetnek létező és elképzelt terek. Az imaginárius terek közé tartoznak a szövegekben megidézett, diegetikus terek (ilyen például az a hármás útkereszteződés, amelynél a saját származásának titkáról mit sem sejtő Oidipusz megöli az apját). A színpad valóságos terén belül is elképzelt terek elevenednek meg, hiszen a színpadi térben semmi nem az, ami (minden színpadi tárgyra ki lehetne írni Magritte mondatát: „*ce n'est pas une pipe*” – ahol a pipa tetszés szerinti főnévvel helyettesíthető). Arról sem feledkezhetünk meg, hogy a színházi térnek nem csupán a színpad, de a nézőtér, sőt a színpadon túli terek is alkotórészei (idetartoznak a színpadi előterek, a közösségi terek, valamint a nézők elől elzárt részek: az öltözők, a próbatermek, a műhelyek, a színházi alkotómunka terei). Továbbá, ahogy Carlson pontosan megjegyzi, a színház építészeti formái is szociális értékkel és funkcióval bírnak: teljesen más egy nyugati és egy keleti színháztér (gondoljunk a nó-színház szakrális helyszínére), egy hagyományos kőszínház és egy alternatív színháztér vagy akár egy performansz esetleges helyszíne. Végül a színházi terek fogalmát is újradefiniálták az elmúlt évtizedek technikai vívmányai, az új médiumok (videó, digitális képkalkotás) betörése a hagyományos színháztérbe, melyek eddig ismeretlen térbeli dimenziókat és térkonceptiókat tártak fel. Különbséget kell persze tennünk a között, hogy az előadásokban használt felvételek már egy előzetesen rögzített képanyag lejátszásaként jelennek meg a színen, vagy élő produkcióként (amikor a forgatás szimultán időben, egy, a nézők számára látható vagy látthatatlan térben zajlik). Ez utóbbira lehetnek példák Frank Castorf Dosz-tojevszkij-rendezései, melyek közül Carlson a *Megalázottak és megszorítottak* házszerű díszletét emeli ki, ahol a forgószínpad mozgása során mindig más és más szobák tárultak a nézők elé, míg a további helyszínek a háttérben, vetített képként jelentek meg. Ez az „élő kubizmus” azonban végig megmaradt tördelt és töredékes perspektívák sorozatának, nem állt össze egységes látvánnyá. Carlson konklúziója arra mutat rá, hogy az új médiumok használatával a színház együtt halad a kortárs tapasztalatokkal és az új észlelési, érzékelési formákkal. A videó és a digitális technikák alkalmazása mindazonáltal nem csökkent a színház elevenségét és közvetlen hatását, épp ellenkezőleg: a virtuális tér kiterjeszti a színpadi tér lehetőségeit.

A *színpadtól a színpadig* (a cím is a színházi tereket idézi) válogatáskötet, melynek összeállításában a szerző is segédkezett, ezen az először itt publikált szövegen kívül még tíz másik tanulmányt is tartalmaz, melyek mind 1990 és 2010 között íródtak, és nem csupán a közel nyolcvanéves tudós utolsó húsz évének legfontosabb munkáit összegzik, hanem az elmúlt évtizedek színháztudományi diskurzusának átalakulására is rámutatnak. Elég Carlson könyvcímeit felsorolnunk, hogy lássuk az általuk kijelölt fő gondolkodási irányokat: *Színház-szemiotika: az élet jelei* (1990), *A kísértetjárta színpad: a színház mint memóriagépezet* (2001), *A performansz: kritikai bevezetés* (2004), *Nyelveken szólás: játék a nyelvvel a színházban* (2006), *A színház szebb, mint a háború* (2009).

Ezekben a művekben szó esik a színház-szemiotika, a kulturális emlékezet, a posztmodern performansz kérdéseiről, ahogy az interkulturális és posztkoloniális elméletek által kirajzolt új problémahorizontokról is. Fontos azonban megjegyeznünk, hogy habár Carlson figyelemmel kíséri a kor tendenciáit, az új teóriákat pontosan ismeri, mégis megőrzi hagyományos színháztörténeti szerepkörét, mely tisztán látszik abból, ahogy egy megragadó és pontos alkotói portrét rajzol – a szintén konzervatívnak vagy inkább „a színház archeológusának” nevezhető rendezőről – Peter Steinről.

Ha az egyes tanulmányokban felmerülő gyakorlati kérdéseket vesszük

<sup>1</sup> Imre Zoltán fordítása, *Critikai Lapok*, 2000/3 – 4. 22 – 33.

<sup>2</sup> Boronkay Soma, Mátrai Diána, Solt Róbert fordítása, *Theatron*, 2008. tavasz-nyár, 84–88.

sorba, az első elemzés a szerzői utasítások (didaskáliák) szerepét tárgyalja, melyek megnövekedett fontosságát mutatja például az a heves felháborodás, amellyel Samuel Beckett tiltakozott az ellen, ha darabjait nem az ő pontos instrukciói szerint állították színre. A szerzői utasítások, főképp az elmúlt század gyakorlatát tekintve, már a drámaszöveg speciális részét alkotják, ezért a darabok értelmezése feletti harc (mely a kortárs rendező és az élő vagy akár halott szerző között folyik) fontos elemeiként tekinthetünk rájuk. Ez a küzdelem pedig még távolról sem ért véget. Ugyancsak érdekes kérdés lehet, hogy a kortárs előadások vagy performanszok „partitúráját” hogyan olvassa majd az utókor.

Itt máris egy másik fontos problémához jutunk, hiszen a kötet több tanulmánya is foglalkozik a színház és az emlékezet kapcsolatával. A színházra mint intézményes formára tekinthetünk az emlékezés egyik kitüntetett helyeként, ugyanakkor „a múlt eljátszása” lehet egy közösségi, a színháztól független játék is (ahogy ez az amerikai olvasóközönség számára a polgárháború eseményeinek újrarájátszása, az ún. „élő történelem” kapcsán ismert). Mindazonáltal nem feledkezhetünk meg arról, hogy még a leggondosabb előkészületek és a legkidolgozottabb szövegek nyomán sem lehetséges a múlt holisztikus felidézése, az „élő történelem” eleven tablói sem vállalkozhatnak arra, hogy egy tévedéstől mentes, teljes igazságot tárjanak a későbbi nemzedékek elé. Ugyanakkor, ahogy Carlson hangsúlyozza, ezek a kollektív események a műfeldolgozás részei lehetnek, hiszen az újrarájátszás során egyfajta „testi emlékezet” lép működésbe, így válhat a játékos számára valóban személyes, önálló cselekvésként megélt élménnyé a közös múlt rekonstruálása.

Visszatérve a színházi emlékezés kérdéséhez, hozzá kell tennünk, hogy minden dramatikus szöveg önmagában is számos más szöveget hordoz és idéz fel, így (Derrida egy kifejezését kölcsönvéve) minden színpadi szöveg „kísértetjárta” szöveg, melyben ott kísértenek más, tudatosan vagy tudattalanul előhívott szövegelemek. Ám éppen ezek a felismerhető referenciák adják a néző számára az újrafelismerés vagy az ismétlés örömét, aki így egyfajta „kettős látással” tekinthet a szövegre vagy az előadásra: felfedezve azt, hogy az egyszer már tapasztalt, valamint a jelenben bemutatott történet (gondoljunk akár *Hamlet* és a *Hamletgépezet* példájára) egyszerre azonos és teljességgel más. A néző az újraértelmezett archetipikus történetek által kérdezhet rá a tradícióhoz és a múlt-hoz való saját viszonyulására.

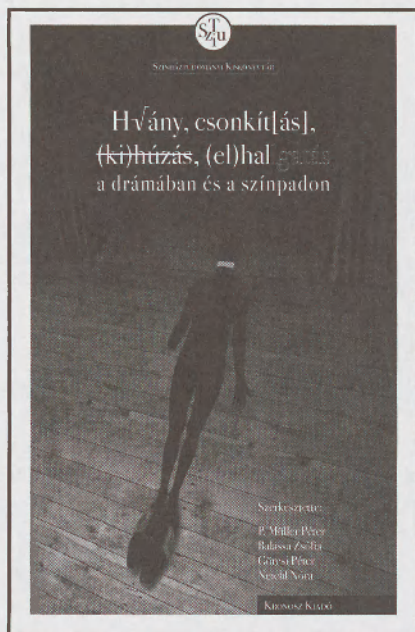
A könyv kutatásainak legátfogóbb témakörét mégis talán a performansz vagy még pontosabban a posztmodern performansz kérdései alkotják. Carlson tézise az, hogy a hatvanas évek performanszait még más igény hívta elő, mint kortárs változataikat, melyek egészen más esztétikai alapelvek szerint szerveződnek. Ez legpontosabban úgy fogalmazható meg, hogy a jelenlét esztétikája, a kollektív élmény, a teljességre törő tapasztalat felől egy erőteljes elmozdulás figyelhető meg a hiány esztétikája (a töredékességet, az elcsúszást feltáró szerkezetek) irányába. A kötetben külön fejezetek tárgyalják az identitás kérdésének előtérbe

helyeződését: az önéletrajzi, a feminista vagy a perzóna-performanszok kapcsán. Továbbá az ezredvég (és a XXI. század) performanszait a multikulturalizmus és a kisebbségek önkifejezése iránti erőteljes és elkötelezett érdeklődés is jellemzi, ez adja politikai tartalmukat és jelentőségüket. Carlson nézete szerint az etnikai származással vagy nemi identitással foglalkozó performanszok, vagyis a „subaltern” új kifejezési formái lehetnek azok, amelyek valóban radikális színházi nézőpontot vagy nézőpontváltást képviselnek. A kortárs színházi gyakorlatban (ahogy az irodalomelméletekben is) fontos szerephez jut a posztkolonialis perspektívák érvényesítése. Általánosságban elmondható, hogy míg korábban a performanszkutatások leginkább az Egyesült Államokra és Európára irányultak, addig az elmúlt évtizedekben ez a kutatási terület egyre inkább kiterjedt más kultúrákra, illetve a különböző kultúrák találkozásának határterületére is. Ez pontosan látszik azokon az előadásokon, amelyek jellegzetességét az adja, hogy egy különös, egyedi nyelvi kollázst hoznak létre. A posztdramatikus színházban az előadás nyelve már nem az értelem (logosz) kitüntetett hordozója vagy letéteményese: a kortárs színház heteroglosszikus kísérletezései (gondoljunk Peter Brook, Frank Castorf, Christoph Marthaler, René Pollesch, Luk Perceval rendezéseire) terepet biztosítanak arra, hogy az idegen, az alávetett, a Másik hangja szólalhasson meg. Ezekben az előadásokban ezek a disszonáns szólások már nem elszigetelten hangzanak fel, hanem egyenértékűként, különböző hangok fúgaszerű kórusaként.

Hogyan értelmezhető ez az új színházi nyelv? Végkövetkeztetéseiben Carlson hű marad a színházzemiotikához; az újraértelmezett szemiotika feladatának azt tartja, hogy az interkulturális és posztkolonialis performanszokat értelmezze, rámutatva azok szokatlan, bonyolult és szövevényes jelentésbeli mintázataira.

Ebből a válogatáskötetből is kirajzolódik tehát egy erőteljes értelmezői elkötelezettség, egy kitartó ragaszkodás a kezdeti alapelvekhez, vagyis a gondolkodás következetessége és folyamatossága. Hozzá kell tennünk ugyanakkor, hogy habár a sokszínű válogatás izgalmas olvasmány, mégis a könyvekből kiemelt fejezetek magukon viselik a kiszakítás nyomait, így számos olyan előre- vagy hátrautalás található bennük, melyek referenciái üresen maradnak. Ezért csak reménykedhetünk abban, hogy ez után a gazdag bevezetés után egyszer talán egy teljes Carlson-kötet is megjelenik magyar nyelven. Hiánypótló kiadás lehetne, hasonlóan ahhoz, ahogy ez a számos egyetemi oktató, kutató, hallgató közös munkája révén létrejött kötet is fontos előrelépésnek tekinthető a kortárs színháztudományi diskurzusok magyarországi megismertetésében.

*A színpadtól a színpadig. Válogatás Marvin Carlson színházi írásaiából.* Szerkesztette: Kurdi Mária, Csikai Zsuzsa. Fordította: Bach Ani, Balassa Zsófia, Csikai Zsuzsa, Göröcs Péter, Kromják Laura, Kurdi Mária, Nyisztor Miklós, Oroszlán Anikó, Rosner Krisztina, Surányi Ágnes, Szverle Ilona, Vasas Katalin. Americana Ebooks, 2014.



Antal Klaudia

## Hiányra nincs panasz

Bécsy Tamás 1987-ben alapította meg a dráma C szakot az akkor még Janus Pannonius névre hallgató, ma Pécsi Tudományegyetemen. A színházi képzés huszonötödik évfordulóját egy kétnapos színház-tudományi konferenciával ünnepelte az egyetem, melyre 2012 óta minden évben sor kerül a színház-tudomány jeles szakembereinek és fiatal kutatóinak a részvételével. A konferencia mindig egy, a dráma- és színház-történetből vett izgalmas kérdést jár körül, a tavalyi, „Hiányod átjár, mint...” címet viselő rendezvény például a hiány, csonkítás, kihúzás és elhallgatás témáját vette górcső alá.

Az előző évben megrendezett konferencián elhangzó harminchétfelől előadásból huszonöt már az olvasók számára is elérhető a Kronosz Kiadó és a PTE Bölcsészettudományi Kar Színházi programja által elindított sorozat legújabb, *Hvány, csonkít[ás], kihúzás, (el)hallgatás a drámában és a színpadon* című kötetében. Bár

a kötet szerkezeti felépítése felvázol egy történeti ívet Szophoklész és Euripidész drámáitól a kortárs szerzők – például Parti Nagy Lajos és Martin McDonagh – darabjaiig, a XVI. századi angol színpadtól a XXI. század magyar színjátszásáig, nem egy dráma- és színház-történeti összefoglaló törekszik lenni, hanem a hiány és a csonkítás szerteágazó példáit kívánja szemléltetni a dráma és a színház területén. Míg az előző években megjelent, a Pécsi Tudományegyetem egyik professzorának, Rosner Krisztinának könyve<sup>1</sup> „csupán” a csend dramatikusan és teatrális vonatkozásaival foglalkozott, addig (a többek között) P. Müller Péter szerkesztette kötet kiterjeszti kutatását a test- és szövegcsontok okaira és hatásaira, a kommunikáció hiányának és a néma gyász felforgató erejének mibenlétére, illetve a hiány szerepére a tradícióképzésben.

A kötet – érthető módon – egyszerre hiánypótló és hiányos: a hiány jelenlétét reprezentáló példákból csupán egy csokorra való gyűjtöttek össze a szerkesztők, és rengeteg drámai szöveg, előadás és szempont maradt érintetlenül. Nagy meglepetésemre például csupán egyetlen, Kérchy Vera Gerge Krisztián *T.E.S.T.* című koreográfiáit középpontba állító tanulmánya foglalkozik a tánc műfajával, és több írás nem hoz példát a tánc, a fizikai színház és a performansz területéről – hogy egy külföldi és egy hazai példát említsék, Jérôme Bel és Horváth Csaba rendezéseit is lehetne elemezni a kötet szempontjai alapján. Ugyancsak alulreprezentáltak a drámai szöveg színpadra állításának kirívó esetei, például a Mohácsi fivérek előadásai, színpadi szövegei. A hazai kortárs viszonylatból egyedül Parti Nagy Lajos színpadi írói munkásságát említik. A színpadi térről – mely ugyancsak kitűnő példákkal tudna szolgálni, legyen szó helyspecifikus előadásról vagy az „üres tér” színházáról – csak Gálosi Adrienne a színpadi tér reneszánsz kori változásával, azon belül is Serlio komikus színt ábrázoló metszetével foglalkozó tanulmányában esik szó.

A kötetbe került előadások nagy előnye és erőssége az olvasmányosságukban rejlik, így nemcsak a szűk szakmát, hanem az olvasók széles közönségét tudják megszólítani. Az elemzések egy része mellőzi a tudományos írásművek alapvető elvárásait, hogy minél több referenciával, lábjegyzettel, szakirodalomból vett példákkal támasszák alá felvázolt gondolatmenetüket, s „csupán” az olvasott és a látott anyagra koncentrálnak és hoznak példákat – természetesen ezek között is akadnak kiemelkedő és kevésbé jó írások. Karsai György előadása mindenképpen az előbbiektől táborát gazdagítja: a rá jellemző humorral veszi górcső alá az Aiszkhülösz-, Szophoklész- és Euripidész-drámák szereplőinek ki nem mondott szavait és mondatait, felhíva a figyelmet arra, hogy azok miképpen árnyalják a karakterek jellemrajzát, illetve hogyan formálják az eseményeket. Például Hippolitosz hallgatása egyrészt saját halálát okozza, másrészt azt is jelzi, hogy az igazság kimondása mit sem segít, ha a hatalom – jelen esetben Thészeusz király – már egyszer döntött.

Az előadásokat a szerkesztők – ahogyan már fentebb említettem – egy történeti ívet kiemelve időrendileg tagolják, érdekes lehet azonban őket abból a szempontból megvizsgálni, hogy mi jellemző külön a dráma és a színház jelenségeit körüljáró írásokra. A drámairodalomból például feltűnően sok az angolszász példa: Varró Gabriella és Seress Ákos Attila egyaránt az amerikai álom fogalmát mint hiányallegóriát vizsgálja az amerikai abszurd jeles képviselőjének – például Edward Albee – műveiben. Természetesen nem marad megemlíthetlenül a nagy Shakespeare William sem: Kiss Attila Atilla a hiány köre szerveződő szemiotikai utalásokat veszi górcső alá Shakespeare *Titus Adronicus* című darabjában, hogy például mit jelent az, hogy Lavinia hiányzó nyelve helyére apja levágott keze kerül, míg Bókay Antal a „legtöbb hiánnyal és titokkal terhes drámát”, a *Hamletet* elemzi Jacques Derrida kísértet-fogalmának tükrében. Gyöcsi Péter pedig az *in-yer-face* egyik nagymesterének, az utóbbi években a magyar színpadokon is felkapott Martin McDonagh-nak eddig itthon be nem mutatott, *A Behanding in Spokane* című művét elemzi. A magyar drámairodalom palettájáról a korábban említett Parti Nagyon kívül még Katona Józsefről, Madách Imréről és Weöres Sándorról esik szó. Ezek közül a legérdekesebb, Tóth Orsolya *Bánk bán*-elemzése már

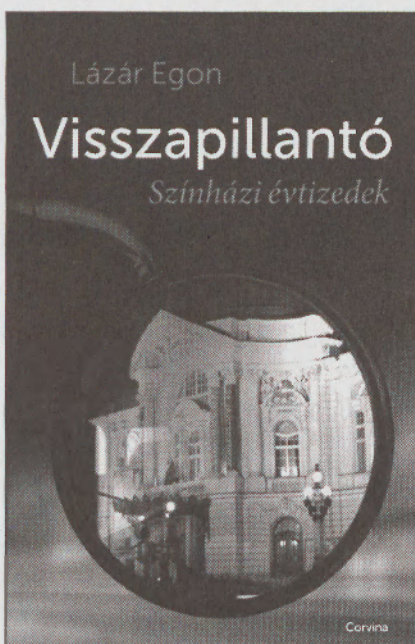
<sup>1</sup> Rosner Krisztina: *A színészi jelenlét és a csend.* L'Harmattan, Budapest, 2012.

részben átúszik a színház területére: az „oszlop módra állott, földre szegezett szemmel” instrukciót elemezve támasztja alá, hogy a szó hiánya nem egyenlő a kommunikáció hiányával. Ahogyan Johann Caspar Lavater is állítja, a hangzó nyelvvel valójában elrejtjük a gondolatainkat, a gesztusaink azonban nem tudnak hazudni, így kiemelten fontos szerepet töltenek be a drámai instrukciók.

Az előadás-elemzéseknél a Shakespeare- és McDonagh-feldolgozások (Reuss Gabriella Egressy Gábor *Lear király*-adaptációját vizsgálja, Szverle Ilona pedig Gothár Péter és Bérczes László *Vaknyugat*-rendezését hasonlítja össze) mellett már több germán – Martin Kušej és Bertolt Brecht munkásságát vitató – példáról is olvashatunk. A hiány, csonkítás és elhallgatás témáját körüljáró elemzéseknél rengeteg politikai tényezővel, szemponttal találkozunk: Imre Zoltán Kálmán Imre *Csárdáskirálynő* című operettjének 1915–1921 közötti átírásaiban azt vizsgálja, hogy azok miképpen járulnak hozzá a Kelet-Európa mint a Másik, illetve az Osztrák Magyar Monarchia multikulturális társadalmának az ábrázolásához. Heltai Gyöngyi a Vígszínház darabhiányának politikai és gazdasági okait is ismerteti, Molnár Dániel elemzésé-

nek tárgya pedig az, hogy a revü műfajának a hagyományos elemei – például az erotika és az attrakció – hogyan értelmeződnek át annak érdekében, hogy megfeleljenek a szocialista erkölcsöknek. Varga Luca a *Harmincéves vagyok* című musicalszínpadi szövegét abból a szempontból vizsgálja, hogy az egyes történelmi figurák, korszakok, jelenetek kihagyása miként szolgált a felszabadulás témájához kapcsolódó motívumok tompítására. A legizgalmasabb olvasmányok azonban azok a tanulmányok, melyek a színház háttérterületeiről hoznak példákat: Deres Kornélia a videoinstalláció és a színház ötvözéséről híres Gob Squad társulat produkcióját szemlélteti, amivel a jelenlét változó fogalmaira fordítja a figyelmet, P. Müller Péter pedig a nyilvános hallgatást mint performatív aktust elemzi. A kötet tehát egyaránt fontos és érdekes olvasmányul szolgálhat a színház és dráma iránt akár csak kicsit is érdeklődő, illetve az ezen a területen jártasabb olvasók számára is.

P. Müller Péter – Balassa Zsófia – Görcsi Péter – Neichl Nóra (szerk.): *H/ány, csonkít[ás], kihúzás, (el)hallgatás a drámában és a színpadon*. Kronosz Kiadó, Pécs, 2014.



Koltai Tamás

## Zsöllye, balközép 4. sor 1. szék

Egy időben minden vígszínházi premieren azt figyeltem, hol ül Lázár Egon. Vagy a balközép 4. sor első székén ült, vagy a jobb oldali

proscéniumpáholyban. Nem volt nehéz a megfigyelés, mivel a premierjegyünk egy ideje – nem tudom pontosan, mióta, de talán már két évtizede is van – az alternatív Lázár Egon-ülés mögé, a balközép 5. sor első és második székére szól. (Ez az állandó hely a Vígszínház különleges, megtisztelő udvariassága, úgy tudom, ilyen csak a háború előtti színházban volt, Ambrus Zoltánnak például mindig a zsöllye meghatározott székére szólt a jegye, mindig látcsővel ült be, aztán amikor kinevezték a Nemzeti Színház igazgatójának, ugyanoda telepedett le az első próbán, a látcsővel együtt. Abban a pillanatban bukott meg mint igazgató. Engem ez szerencsére nem fenyeget. Se látcsövem, se igazgatói ambícióm.) Visszatérve a lényegre, furdalt a kíváncsiság, és egyszer megkérdeztem Egontól, hogyan dönti el, hova ül. Egyszerű, válaszolta, ha jó az előadás, beülök a nézőterre. Ha nem jó, nem biztos, hogy végig kibírom, akkor jön a páholy.

Így aztán minden alkalommal, mielőtt elkezdődött volna a premier, anélkül, hogy megkérdeztem volna, tudtam, milyen az előadás – Lázár Egon szerint. Ez komoly támpont volt. Nem azért, mert sorvezetőnek használtam a véleményét, hanem mert megismertem a színházi ízlését. Sokszor egyetérttünk, sokszor nem, de a véleménykülönbség rendszerint nem a szakmai minőség megítéléséből, hanem az eltérő színházi szemléletünkből fakadt. A bevett nézői recepcióval ellentétben nem annak van igaza, akivel egyetértünk, hanem annak, aki hitelesen, következetesen, elfogultságok nélkül képviseli az ízlését és a véleményét, és nem kapható rajta a szakmai szempontokat felülíró szubjektív kisiklás. (Ezen a küszöbön a legnagyobb kritikusok is elbotlottak már.)

Azt nem volt nehéz tudni, hogy Egon többször látja az előadást, mielőtt beül a premierre, és azt sem, hogy jól ismeri, amit játszanak, hiszen gazdasági igazgatóként tudnia kell, mire ad pénzt és mennyit. De a *Visszapillantó* című könyvből, amely a Corvina Kiadónál jelent meg, az is kiderül, hogy nemcsak jóval az olvasópróba előtt olvassa a darabokat, hanem az olvasópróbára is beül, mert a színész reakciója, amikor először találkozik a szereppel, sokat elárul, és ebből hasznos következtetéseket von le saját munkakörét illetően is. Lázár Egon nemcsak együtt él a színházzal, hanem szinte a színházban él, mint gazdasági tanácsadó még ma, kilencvennegyedik életévében is mindennap bejár a Vígszínházba, róla aztán igazán el lehet mondani a közhelyet, hogy élete a színház.

Mindenekelőtt a Vígszínház. Bevallja, hogy nagy álma volt a Vígszínházban dolgozni, ami Várkonyi Zoltán hívására meg is valósult. Ennek kis híján negyven éve. Előtte is szinte csak színházban dolgozott, a Dérynében (azelőtt Faluszínház), az Operában, a Vidám Színpadon és rövid kitérővel a Színházi Intézetben. A színházi hivatás választását lehet véletlennek tekinteni, mint sok mást az életben, még ha figyelembe vesszük is, hogy Egon színészként kezdte, nem kisebb helyen, mint a nagy Szovjetunióban, ahol nem teljesen önszántából öt évet töltött hadifogolyként. A különféle helyeken különféle lágerelőadásokban folytatott – patetikusan szólva – *játék az életért* leírása a könyv egyik megkapó része, nem kis mértékben a visszaemlékezés stílusától, amely felülemelkedik a borzalmakon, úgyszólván lazán, könnyedén, jó kedéllyel meséli el a történeteket. Egon erőssége a mesélés, nemcsak ezekben a részekben, hanem az élettörténet anekdotákban való elbeszélésében is. Ezek a frappáns, szellemes, olykor poénra kihegyezett mozaikok, amelyek szereplői nemcsak színészek, kollégák, hanem politikusok is, mélyen, jellemzően, ironikusan bevilágítanak a kor valóságába. Akinek volt alkalmra rá, tanúsíthatja, hogy Egon nyilvánosság előtt ugyanezzel a nyomdakész, lekerekített, pontos fogalmazással képes előszóban is elbűvölni a hallgatóságot.

A saját különleges nézőpontjából bizony színháztörténet ez a karcsú kötet. Lázár Egon belülről látja azt, amit az olvasó kívülről, és ha az olvasó színházi ember, akkor sok apró részletet vagy magyarázatot fedez fel, amire nem is gondolt volna. Ki hitte volna például, hogy az épület tetején levő vörös csillag eltávolítása egy kupolarestaurálás örve alatt történt, az ő stiklije volt, egyszerűen „elfelejtette” visszatetetni? Vállalt némi kockázatot, nem kétséges – a színházat akkor épp Néphadsereg Színháznak hívták –, és még az előcsarnokban elhelyezett makettől is meg kellett szabadulnia, amely természetesen ott volt a vörös csillag. Ezt is megoldotta, nem is akárhogy, a legkevesbé sem úgy, hogy eltüntette a makettet. Nagylelkűen elajándékozta a Színházi Intézetnek, ahol nem volt annyira szem előtt. A hasonló történetek sokat jelentenek egy bizonyos korosztálynak. Egon is említést tesz róla, hogy jelképes volt például a jóval későbbi átépítés során az eredeti, „polgári” páholyosok visszaállítás. Csakhogy én élveztem a korábbi nézőteret, a háború utáni újjáépítésben „újított” oldalsó galériák egymás mögötti, remek kilátást nyújtó üléseit. Sokkal jobbak voltak, mint a páholyok, amelyekben egymást takarják a benne ülők, főleg, ha valamelyikük előrehajol. Nem véletlen, hogy a modern színházépületek már jó ideje galériások, nem páholyosak. Sohasem felejttem el, hogy a jobb oldali erkély első so-

rában ültem középtájon (az apám előtt), amikor először voltam a „Néphadseregben”, királyian éreztem magam a kényelmes fotel-ülésen, arra is emlékszem, hogy Kárpáthy Gyula *Dózsa*-drámáját láttam. (Ez 1955 elején történt, alig múltam tizenkettő.)

Darabok, színházi emberek, események merülnek föl az időben, hozzátéve valamit a nem teljesen *outsider* olvasó emlékeihez. Esetleg elvéve valamit az illúziójából. Az előadások és egyes személyek megítélése nem mindig fedi azt, amit a kortársak némelyike táplál, de ez éppenséggel nem baj, ellenkezőleg, hasznos, mert fénytörésben láttatja a dolgokat. Lázár Egon igazi úriember, nemcsak azokkal, akikért rajong – a hierarchia csúcsán Várkonyi áll –, azokkal is, akikről nem olyan jó a véleménye, egy kritikust például csak a monogramjával nevez meg. Talán Abody Béla kapja tőle a legrosszabb osztályzatot, az író, akit a Vidám Színpad igazgatójává neveztek ki – nem is tudott együtt dolgozni vele, hamarosan eljött.

Tetszenek nekem azok a megjegyzései, amelyek az eltelt időben már mást jelentenek. Egy romániai vendégszerepléskor például a Vígnek csak azért kellett Craiovára utaznia, mert az Ceaușescu szülővárosa. Sivár hely, alig volt néző, annak a fele is elment a szünetben – panaszkodik a szerző. Craiova ma Európa egyik legnevezetesebb színházi városa, olyan nemzetközi fesztivállal, amelyet mi el sem tudunk képzelni; ha oda eljut(na) magyar színház, a legnagyobb megtiszteltetés lenne. Ki emlékszik Ceaușescura? *Tempora mutantur et nos mutamur in illis*, mondhatjuk Egonnal együtt, aki latinos volt, és erről idézetekkel is vall.

Sok példát hozhatnék, de tessék inkább elolvasni a fölöttébb élvezetes könyvet. Olyan ember írta, akinek mindene a színház, de a színházon kívüli életet is tudja értékelni – nevezetes teniszjátékos, és mindössze pár éve, hogy a rendszeres heti partikat abbahagyta –, s aki a színház (és a „saját” színháza) iránti elfoglalt szeretetét józan ítélőképességgel és a mások – olykor az övével ellentétes – véleményének maximális tolerálásával bizonyítja. Ezzel bizony felülemelkedik könyvének sok (fő)szereplőjén. Hosszú ideje viszonylag gyakran előfordul, hogy egy-egy írásom után felhív telefonon. Már az is kitüntetés, hogy figyelmet szentel nekik, de ami különös megtiszteltetés, hogy véleményt is mond róluk. Írtam már nagyon rosszat és nagyon jót a Vígszínházról, a telefonok nem maradnak el. A lényéből fakadó mosolygós kedvesség sem, ahogy kivétel nélkül minden premieren odajön üdvözölni. Büszkévé tesz – erre írásos bizonyítékom van –, hogy a barátjának tart. Ha a Vígszínház mint minőség kerül szóba, elsőként ő jut eszembe.

Lázár Egon: *Visszapillantó. Színházi évtizedek*. Corvina, 2014.

**Kérjük, támogassa lapunk megjelenését adója 1%-ának felajánlásával!**

A SZÍNHÁZ Alapítvány adószáma: 19673776-2-43

**Köszönjük hozzájárulását lapunk fenntartásához.**

# SZEGEDI SZABADTÉR 1 JÁTÉKOK 5

Verdi

## AZ ÁLARCOSBÁLÉ opera

07. | 3., 4.

Kocsák-Somogyi-Miklós

## ABIGÉL musical

07. | 10., 11.

Johnson – Andersson – Ulvaeus

## MAMMA MIA! musical

07. | 16., 17., 18., 19.

Shakespeare

## TÉVEDÉSEK VÍGJÁTÉKA vígjáték

07. | 31., 08. | 1.

Hugo – Schönberg

## A NYOMORULTAK musical

08. | 14., 15., 16., 19., 20., 21.

SZEGEDI [www.szegediszabadteri.hu](http://www.szegediszabadteri.hu)  
SZABADTÉR

### JEGYÉRTÉKESÍTÉS:

Az Interticket országos jegyirodai hálózatán, valamint a [jegy.hu](http://jegy.hu) weboldalon.

**Országosan:** az IBUSZ, Tourinform, Libri jegypénztáiraiban

[jegyrendeles@szegediszabadteri.hu](mailto:jegyrendeles@szegediszabadteri.hu)

**Budapesten:** Művészetek Palotája Jegyiroda, 1061 Budapest VI., Andrásy út 28., 1095 Budapest IX., Komor Marcell utca 1.

**Szegeden:** REÖK, 6720 Szeged, Tisza Lajos. krt. 56.

Tel.: +36-62/541-205



OPERA

MAGYAR ÁLLAMI OPERAHÁZ  
HUNGARIAN STATE OPERA

# FAUST 225

2015.  
május 15. –  
június 1.

**Gounod** Faust május 15., 17., 19., 21., 23., 26., 31.

**Stravinsky** A kéjenc útja május 16., 20.

**Busoni** Doktor Faust május 22., 24.

**Weber** A bűvös vadász május 27., 29.

**Boito** Mefistofele május 28., 30.

**A Budapesti Filharmóniai Társaság szimfonikus estje** – karmester ▶ **Michael Schønwandt**

2015