

# Egy hónap Pesten

**V**ictor Ioan Frunză a román színház kiemelkedő alkotóegyénisége. 1989 után a Kolozsvári Nemzeti Színház igazgatója lett, Románia számos színházában dolgozott, magyar társulatokkal is: a Kolozsvári Magyar Színházban a Vizkeresztet rendezte, Temesváron pedig sok jelentős előadást hozott létre (köztük a Lorenzacciót és a Hamletet). Budapesten a Nemzeti Színházban a Cseresznyés kertet vitte színre. Ebben az évadban a Budapesti Kamaraszínházban Anouilh Médeiját jegyzi. A következő szezonban az Új Színházban rendez. (A Szerk.)

Másfél hónapig éltem és dolgoztam Budapesten. Harmincöt színházi előadást láttam ezalatt, s ennek nyomán alakult ki bennem az a benyomás, hogy a mai magyar színháznak négy tartóoszlopa van: a közönség, a drámaírók, a színészek és a rendezők. Az alábbiak egy színházi ember súlyosan szubjektív véleményét tükrözik, kérem az olvasót, erről ne feledkezzék meg.

## KÖZÖNSÉG

A magyar közönség melegszívű, és a hét minden napján dugig megtölti a nézőtereket. Még akkor is, amikor az előadások nonkonformisták, az alternatív játéktér kényelmetlen, sőt még akkor is, amikor a jegyárak meglehetősen magasak. Olyan közönség ez, amely szereti, lelkesíti és bátorítja a művészeit. Ez a közönség erős jelzés: azt üzeni, hogy szükség van színházra. Létezik tehát egy gyengéd, tiszta és változatlan kapcsolat a színház és a színházat igénylő közösségek között. A közönség kitartó bátorítása érzelmeket teremt, ez jellemzően a katarzis feltétele. A statisztikákból megtudhattam, hogy 4,8 millió színházjegyet adnak el évente. Ha ezt az ország nagyságára vonatkoztatjuk, arra következtetésre jutunk, hogy Európa-szerte egyedi jelenségről van szó, amely egyben a magyar színház identitását is meghatározza. A magyar színházi élet identitásképző tényező. A különbözőségek kifejezésének e közös terében, amelyet ma Európának nevezünk, a magyar színház kitartó és izgalmas közönségével együtt az ország védjegyévé fog válni.

A magyarországi színházi élet – kiemelkedő ereje és tehetsége révén – egy egyéni (nemzeti) sorsnak a visszaperlésére tesz kísérletet. Kik vagyunk, honnan jövünk, merre tartunk? Identitásunk hamis, értelem nélküli, ha nem tudjuk megválaszolni ezeket az egyszerű kérdéseket. A magyar színház ma képes választ adni ezekre a kérdésekre.

Egyik este láttam a tévében egy magyar politikust, aki valamilyen ünnep alkalmából beszélt a színházról, és arról, hogy „mit is kéne vele kezdeni”. Az önelégült és semmitmondó hangnem azt a benyomást keltette, hogy nem minden politikus van tudatában annak, milyen értéket képvisel a jelenlegi magyar színház. Mintha a politikusok nem fognák fel egyediségét, és zavarban volnának, ha meg kell ítélniük nagyszerűségét és lehetőségeit. Ez vezet ahhoz a hibás nézethez, amely a színházat egyfajta vállalkozásnak tekinti. Veszélyes vállalkozói ambíciókat a színház fölé rendelni. Mert a színházat szakmai és nem adminisztratív logika szerint kell megszervezni (netán megreformálni). A színházról alkotott vállalkozói elképzelésben az a legrosszabb, hogy a létező társulatokból kiiktatja azt, ami bennük a kimondhatatlan és leírhatatlan, és ugyanígy meggátolja az újabb társulatok létrejöttét. Ha nincs szabad akarat – minthogy a karteziánus szellem a kreativitás ellensége –, a színház kiszámíthatóvá válik. Gyárrá változik. Akkor, abban a kritikus órában a katarzis eltűnik. És akkor jaj a színháznak!

A színház könnyen válhat politikai frusztrációk szabad prédájává, és akik azzá teszik, látszólag legitim módon járnak el: a közpénzek védelmét hangsúlyozzák, és azt a benyomást keltik, hogy a művészek a köz pénzeinek elherdálói.

A kultúrában nem úgy vetődik fel a kérdés, hogy költeni vagy nem költeni, hanem hogy ésszerűen költeni, vagy olyan „reformot” vinni véghez, amely nem törődik a kultúra alapvető problémáival. Megjegyzéseimből kiérezhető a pénzügyi bürokrácia iránti türelmetlenség, mert úgy vélem, szegvontelenül nagy összegeket költenek ma különböző ünnepségekre és magára a kulturális bürokráciára – ez a helyzet egyébként más EU-országokra is jellemző. Ne feledjük: a színház intézményének fenntartása a kormányok kötelezettségéhez tartozik, s a színház és a művészetek fejlődése általában hozzátartozik a demokrácia fejlődéséhez.

Egyik este valaki mesélt azokról a problémákról, amelyekkel egy olyan színházi törvény kezdeményezése kapcsán szembesült, amely megvédené a színházi embereket, és garan-

tálna a színházak jogát a fennmaradáshoz. Magától értetődő, hogy ehhez a színházi közeg nagyon jelentős összefogására van szükség, ez a közeg azonban még lelt rá a kollektív harc módszerére. Ellen kell állni mindannak, ami veszélyezteti a jelenre nyitott színház eszméjét. Másrészt viszont hiszem, hogy a színházi intézményeknek és a színházi embereknek meg kell tanulniuk nem úgy megjeleníteni önmagukat, mint megoldhatatlan gondot, hanem mint a társadalom értékes és tevékeny tényezőjét. Fennáll annak a veszélye, hogy alaposan megtámogatott és vizsgált érvek nélkül (egy törvény címszava alatt, és nem csak ezalatt!) a magyar színház olyan jövőt kényszerül elfogadni, amelyet nem ő választ magának.

A budapesti adu ászokat ma a Katona József Színház, az Örkény Színház, a Radnóti Színház és az Új Színház képviseli (ábécésrendben neveztem meg őket). Ami lenyűgözött ezekben a színházakban, az a „rituálé” tisztelete, illetve esztétikai állásfoglalásuk; hogy nem a megszokott esztétikai viták dichotomikus logikája szerint működnek, miszerint „aki nincs velünk, az ellenünk van. Minden fekete-fehér. Amit ők csinálnak, rossz, amit mi teszünk, jó. Ha *cool* akarsz lenni, gyere hozzánk, a többieket meg dobjuk ki a kúba!” Egy effajta esztétika legfeljebb reklám, de nem teremt esztétikai credót. A fenti színházakban nem ez történik. Egyes előadások esztétikai vehemenciája ellenére ezeknek a színházaknak a módszere olyan igazi gondolkodásról tesz tanúbizonyságot, mely a megújulásra és az együttműködő közönség kialakítására irányul. Itt az alkotók a tevékeny kísérletezés állapotában vannak. A Katona, az Örkény, a Radnóti és az Új Színház olyan színházi öntudatot testesít meg, amely sokak számára modell értékű lehet.

Ezekhez a színházakhoz járul még a Nemzeti Színház, amely természetesen csak most keresi és alakítja identitását. Nem könnyű, főleg ha figyelembe vesszük azokat a hivatalos „elvárásokat”, melyeknek meg kell felelnie.

A virtualitás a Krétakör színházi tevékenységének védjegye, de megátalkodottságuk azt mutatja, hogy nagyon is valós dologról van szó. A Krétakör virtualitása betölti a tizedik életévét, és ez sokat elárul arról, hogy a fikció valósággá válhat, és hogy a fikció és a virtualitás néha maradandóbb a valóságnál. Egy „krétakör” meglepte az előadásokon túl arról tanúskodik, hogy „hosszú menetelésre” készülnek.

A kortárs magyar színház hiányossága – a repertoár és a színpadi eszközök szintjén – az, hogy (olykor) olyan, és beszédmódja (olykor) olyan, mint egy nyelvjárás. Bizonyos rendezésekből valamiféle tartózkodás érződik ki a tragikum színpadi megfogalmazásától. Máskor meg az volt a benyomásom, hogy a színházi diskurzus egyeduralomra tör. Ahhoz, hogy a magyarországi színház fennmaradjon az európai közegben, az kell, hogy ne csak *belül*, de *kívül* is lássa a maga modern korát.

## DRÁMAÍRÓK

A kortárs magyar színház másik kulcsfigurája a drámaíró. Hallottam, hogy ebben a szezonban volt egy, a kortárs drámát ösztönző program. Nagy meglepetés ennyi új és értékes kortárs szöveget látni színpadon. És nagy öröm is. Mind a négy, általam látott darab komoly körülmények között került színpadra, egyikét-másikat mesterek vitték színre a Katonában, a Radnótiban, az Új Színházban.

Forgách András darabja, *A kulcs* a lecsúszottak osztályának bizonytalanságáról és neurózisáról szól. A darab azt mutatja be, hogy minden komédiában, ahogyan a tragédiákban is, létezik groteszk elem. A Báty figurájának szellemes megszólalásai spontánnak hatnak, de nem azok, ugyanis Forgách ügyesen kitalálta őket. A szerző használja a paradoxont, hogy kétségbe vonhassa a rögzült nézeteket. Forgách figurái a kortárs társadalom illúziót vesztett megfigyelői. Nem cinikusak, csak kicsit fásultak. Soha nem elégedettek vagy boldogok. A Bátyhoz hasonlóan álmatlanságtól és mizantropiától szenvednek. Túl fáradtak ahhoz, hogy még hihessenek valamiben. A Báty intelligens, éles szemű férfi, aki tisztában van azzal, hogy bármennyire tehetséges, hiányzik belőle a lelki tartalom. A testvérében (Öcs) viszont megvan ez a tartalom, a belső méltóság. Nagyon hasonlóak a shakespeare-i clownokhoz.

Forgách figuráinak szükségük van egyfajta tragikus katarziszra, mely – paradox módon – a komikumból fakad. Habár a darab az ember jelentéktelenségére épül, paradox módon egyszersmind győzedelmes vallomás az emberi körülmények méltóságába vetett hitről. Szisztematikusan kigondolt a két testvér párosának lassú kibontakozása, visszatartott hangsúlyokkal. Ez a mozgás a kiábrándulás felé tart. Azt hiszem, a következő Jung-idézet illik leginkább erre a darabra: „Az élet valójában negyvenévesen kezdődik. Addig csak vizsgálódnak.”

Hamvai Kornél *Castel Felicéje* az emlékek megtartásának és felidézésének jelenségére épül. A megidézett korszak elmúlt, és sokak számára érthetetlen. A darab célja a múlt felidézése, hogy soha többé ne ismétlődhessen meg. Hamvai színműve mese az emberről és az embernek a mindennapi történelemben helyzettségéről. A szerző egy ellentmondásos tulajdonságokból megalkotott ügyetlen embert állít színpadra. Egy bűnöst, aki egy



helyzet foglya, és elvesztette identitását. A nyitott befejezés – a „nyitott mű” hagyománya szerint – segít megérteni a bűnről és az ártatlanságról szóló vitát, ezt a Kelet-Európában oly aktuális témát.

Az angyalok felbukkanása Kukorelly Endre *Élnek még ezek?* című darabjában drámai feszültséget teremt, nemcsak a közbeékelte természetfölötti miatt, hanem a transzcendens komikus és röpké megmutatózása következtében is. A szerző a váratlanság stratégiájára épít. Kizárja az előre gyártott véleményeket, és vállalja széleslyes kliséit. A darabban a szellem a felső és az alsó világ közti közvetítő, amelyből Isten



lehelete árad. Kukorelly rávilágít a racionális spekulációk és a csoda lehetőségének a kérdéssére. A mű felépítése problémát jelenthet a színrevitelben, de a szerzőnek egy rendkívül találekony csapathoz volt szerencséje.

Péterfy Gergely *A vadászgörey* című darabjának humora játékos és paradox spontaneitásból táplálkozik. Vonzó pontja az a tragikus csodálat, amelyet a befejezés halálélménye provokál ki belőlünk. A hatás működik, és nyersen tárja eléink az amerikai kultúra halálmegidézését – lásd Bob Fosse *All that Jazz* című filmjét.

## SZÍNÉSZEK

A közönség után ők a magyar színház legerősebb pillérei. Sokan közülük lényegesen jobbak, mint a rendezők, akikkel dolgoznak. Nem tudok nem eltűnődni a földrajzi véletlen: ha egyesek néhány száz

kilométerrel odébb, Nyugaton születnek, akkor most világsztárok. Megkapó a szerénységük. Tudomásomra jutott, hogy nagyon alacsony a fizetésük. Ilyen körülmények között lenyűgöző az odaadásuk. Azok a színészek, akiket megismertem, vibrálnak ettől az odaadástól, ezért felsorolom őket, így köszönve meg nekik azt, hogy a kortársaim.

Az *Ivanov*ban Fekete Ernő külseje megváltozik, ahogy „létrejön” a figura: könnyű és rugalmas járása merevvé és durvává válik, akár a katonatiszteké. A tekintete is keményebb lesz, mély hangja rágalmozó, s a legvégén a halál közelségének tudatáról árulkodik. A szemei azonban elevenek, örökké csillognak, és csak nehezen uralkodik el rajtuk valamiféle ellenséges fény. Fekete az *Ivanov*ban szinte egyenesen a rémület poklába rohan. A két szerepben, amelyben láttam (*Ivanov* és az *Őcs A kulcsból*) ez a csodálatos színész furcsa, eksztatikus létérzést közvetít azokról a számkivetettekről, akik – Dosztojevskij tragikus bolondjaihoz hasonlóan – önmagukról is azt állítják, hogy „nem igazi emberek, hanem valamiféle köztes lények”. Megindító játéka felkavaró módon értelmezi újra a szabadság, a boldogság, a méltóság és az életöröm fogalmait.

Máté Gábor megalkot egy figurát (a Bátyét), amely eleinte agresszív, és egy életmód foglya. Alakítását a színész a későbbiekben egy erőteljes finálé felé tereli, amikor is izgalmasan játssza el a „meghiúsulás jeleit”, a felöltözés *never ending story*-ját: egy részeg ember, aki már nem tud felöltözni, ergo nem tud élni; a beteljesíthetlenség drámáját éli át. Máté színházi módszere egyszerre az elemző és a prófétái.

Kováts Adél művészetének kreativitása (Ranyevszkaja a *Cseresznyés kert*ből, Mrs. Cheveley *Az ideális férjből*, Matilde Spina a *IV. Henrik*ből és a Hölgy a *Castel Felicé*ből) abban rejlik, ahogy az általa meglevénített figurákban feltárja az emberit. A *Cseresznyés kert*ben a nyugalomnak egy mozdulatlan és eksztatikus állapotát testesíti meg, ezért nem tesz semmit az „aranykor”, a kert megsemmisülése láttán. A művész első ránézésre kemény embernek tűnik. Szoborszerű arckifejezésének erőteljes vonásai és drámai hangja kontraszt és keménység, amely törekvényt rejti. Kováts kiegyensúlyozott ember és művész, aki szereti az életet, de még jobban szereti a színházat. A színpadon a lehető legtöbb szenvedést kívánom neki, az életben pedig a legkevesebbet.

Huszár Zsolt (Rudi a *Völegényben* és Demetrius a *Szentivánéji álomban*) van érzéke a komikum és a tragikum iránt, és egészen különleges tehetsége az ezópusihoz. Félelmetes arsenállal rendelkezik: mély hang, biztos dikció, amihez testi kifejezőerő járul. Ha nem használná a realiztikus játék szolid hangulmányait, azt gondolhatnánk, hogy a „patetikus színház” eszközeivel van felvértezve.

Béres Ilona a kortárs magyar színházban „a korona gyémántja”. A Macska-alakítással és az Anyai Szeretettel *A Kék Madár*ból arról vall, hogy minden másodperc egy kis halál. Meglepődve láttam viszont a *Pizskavasban* és a *Theomachiában*, ahogy teljesen átalakul; az, hogy ilyen hiteles és erőteljes tragikát láthattunk a kísérleti előadásokban, jelzi, hogy a művész a játék elkötelezettje. Szenvédélyesen vesz részt a színházi igazság keresésében. Maga a poszt-



modern vagy a transzmodern. Izgalommal tölt el a gondolat, hogy tizenöt éve dolgoztam együtt vele, és most három ennyire különböző szerepben látom viszont.

Bálint Andrásról emlékezetes a *Cseresznyés kert* szekrény-monológja. Értelmezésében a szekrény a „felejtés betegségének” a fétise, mely arról tanúskodik, hogy a túlzások bölcsességhez vezetnek. A művészt a *Castel Felicé*ben és a *III. Richárd*ban is láttam; ezek az alakítások sokat elárulnak lelkiismeretességéről és perfekcionizmusáról.

Szervét Tibor IV. Henrik szerepében a tragikum érzését mély emberi drámává alakítja. Játékában a megismerés és az örület vad szertelenségbe csap át. Henrik „örült” szavai úgy hullnak alá a színész szájáról, mint a hó: látjuk, hogy fehér, ragyogó és hideg – de megragadhatatlan. Figurájának megkettőződési tragikum alakításának egyik sarkalatos pontja. Rendkívül pontos játéknak van egy kísérteties és egy szimbolikus dimenziója. A *Castel Felicé*ben is remekül játszik, hitelesen testesít meg egy, a valóság-hoz igazodni képtelen bűnözőfigurát.

Mácsai Pál (Pista az *Azt meséld el, Pistában*, Oresztész az *Élektárbán*) játéka az ember sokféleségéről szól. Főleg az *Azt meséld el, Pistában*, ahol a figura (színész és ember) és az önéletrajz stílusosan olvad össze. Pista/Mácsai színházi diskurzusa a létezését vizsgálja, meséje valamiképpen a világ drámája – vagy ha úgy akarjuk, a világ történelme. Azzal, hogy az élet nyugtalanságát egy meglehetősen fegyelmezett színpadi előadásban foglalja össze, Mácsai leckét ad a mélységről, olyan leckét, mely a modernitás kritikáját célozza.

Nagy Ervin kétséget kizáróan a kortárs magyar színház egyik jelentős színésze. Felejthetetlen, ahogy a *Troilus* és *Cressidá*ban Achilles kezdeti feslettsége egyszer csak (a befejezésnél) tragikus felhangokat ölt. A művész világossá teszi: Achilles zabolátlan fiatalága ellenére elégedetlen azzal, hogy életét hiteltelenül élte. Barátjának halála egzisztenciális feléledésre készíti. Játéka mellébeszéléstől, kételytől és egyéb „hátsó gondolatától” mentes gondolkodásmódot feltételez. A *talizmán*ban, az *Ivanov*ban és az *Előtte-utánában* „illetlenül” teszi közzemlére játéknak túlláradó komikumát; ez az Erzsébet kori színház stílusa, és miért is ne, a mai amerikai színházé is.

Eperjes Károly termete parancsoló. Festői és egyedi a maga módján, egy hangsúlyosan színházias világ képmása. Csodálatot és ugyanakkor grimaszt vált ki azok körében, akik ragaszkodnak az intellektuális klisékhez; de semmi esetre sem hagy hidegen. Ez a színész intelligenciájának a jele, mert túl azon, hogy a vélemények mindig megoszlanak, az értelmes művész nem elégszik meg azzal, hogy szófogadóan és némán öltse magára a közhelyeket, hanem vállalja az ellentmondás, az ellenszegülés kockázatát. Eperjes a frivolitás művészetének egy jól temperált és megrendezett válfaját űzi; elbűvölő szabadsággal fogadja el a színházi csevely bizonyos területe felé tartó könnyed kilengéseket.

*A Médeiában* nyújtott alakításával Fullajtár Andrea egy elveszett érték eredetét és rendjét keresi – ez kikerülhetetlenül magában foglalja a szolidaritást és az önfeláldozást –, hogy annak erejével igazolhassa



magát. Fullajtár Médeia-verziója mesteri tanulmány a fájdalomról, az emlékezésről és a szeretetről. *A kulcs*-ban és *A talizmán*-ban láttam őt újra, ahol a komikus helyzeteket áradó humorral és intellektuális változatossággal irányította, ezzel is bizonyítván azt, hogy a mesterek közt a helye.

Bezerédi Zoltán (*Troilus és Cressida*, *Ivanov*, *Előtte-utána*, *Médeia*) fel van vértézve egy állandóan sértett szubjektivitással, ugyanakkor ez a fékevesztett, érzékeny, kolerikus, visszahúzó és hevesen fellángoló színész folyamatosan meglep a végletekre való határtalan étvágyával és elképesztő állhatatosságával.

Bánsági Ildikó a gyengédséget fontos értékévé növeli, és ezzel ruhazza fel alakjait: a *Völegény* szórakozott szölkéjét, a *Három nővér* Másáját és a *Színházi bestiák* Mrs. Bettertonját. Ritkán észlelhetünk ilyen összefonódást figura és színész közt, amit rendkívül jól érzékeltet a szövegmondás természetessége.

Botos Éva egyelőre kis szerepekben teszi próbára magát (*Völegény* és *Szentiványi álom*), de *A vadászgörény*-beli szerepe, és főleg az a szürrealista melankólia, melyet elragadó jelenetbe belevisz, arra hívja fel a figyelmet, hogy a fiatal színésznőben rejő lehetőségeket fel kell fedezniük a rendezőknek.

Hámori Gabriella. Nem hiszem, hogy sok ilyen tehetséges színésznő lenne Magyarországon. *Az üvegcipő* főszerepében rafináltan jeleníti meg és értékeli fel a nyereséget. Érzékiség, asszociatív kifinomultság, jól sikerült kozmopolita nyitány, ugyanakkor erős konzervatív szál. Germán típus barokkos szenvedéllyel, titkokkal övezve; a császári bovarizmusok idején ünnepezt bécsi pittoreszk. Az intuíciók és a szintézis nagyszerű adagolása a részletek kidolgozottságával.

Galkó Balázs az epizódszerepek mestere. Egy ötös aprólékosságával fáradozik látszólag szűk keretek közt mozgó szerepein.

Schneider Zoltán természetes megjelenését csak fokozza a jelentéktelennek tűnő események érzékeny követése, a reflexek meghitt megjelenítése, amiből összeáll a mindennapi látható világ (ingázás az élet automatizmusa és az eredetiség között), a helyzetek tragikumára átültetett nyelv komikuma. Ezek Schneider alapvető stilisztikai koordinátái. Bizton állítható, hogy ígéretes jövő előtt áll. A kert eladása utáni jelenetben Lopahin sírása rendkívül megindító. Az az érzésünk, hogy egy életen át tartó várakozás akadályá és gátja omlik le.

Pokorni Lia tehetséges fiatal színésznő, és az a lendület, amit a *Völegény* főszerepébe belevisz, arra enged következtetni, hogy a holnap jelentős színésznőjével van dolgunk.

Géczi Zoltán esetében a színházi játék igazsága és az élet igazsága közé markáns egyenlőségjel kerül. Nagyon hiszek ebben a színészen, aki – úgy tűnik – vergődik azokban a kis szerepekben, melyekben láttam (*Lala a Völegényből* és *Kórász a Szentiványi álomból*). A *Szentiványi álomból* a „sánta tánca”-jelenet még sokáig el fog kísérni...

Takács Katalint a *Szentiványi álomban* és a *Három nővérben* láttam. Ő „valaki”, ahogy felénk mondják. Játékából egységes és koherens egzisztenciális üzenet tárul elénk, minden esetlegesség nélkül.

Töröcsik Mari neve elsőbbséget élvez a magyaror-

szági modern színház történetében. Lenyűgöző személyiségében összegzi a XX. századi színészt meghatározó tendenciákat: a kompromisszum elutasítását, a szakmai lelkiismeretességet és hajthatatlanságot. *Az Előtte-utána* előadása alatt megkövült arccal („Szfinx, értelemről áthatottan”, ahogy Eminescu mondta), néhány lépésre ült tőlem. Eszembe jutott, milyen volt a *Cserecsenyéskertben*, néhány éve a *Honderűben*, eszembe jutottak a filmjei... Töröcsik játéka egy hieroglifaszerű világból származik, ahol az igazság vehemensen kimondatik.

A *Három nővér* Andrejeként Hirtling István jól megragadja azt a mély melankóliát, mely önmagunktól elhagyatottnak láttat bennünket. Láttam *Az ideális férjben* is, ahol szerepét a komikus és a cinizmus között ingázva értelmezi. Ez a határozatlanság varázslatot ad a figurának.

Határozott intelligencia és lélek: ebből építkezik Pelsőczy Réka (*A kulcs*, *A talizmán*, *Élnek még ezek?*). A színésznő testi kifejezőereje a mindennapiságból épül fel. „Ezer arca van”, és az eszköztára nagyon változatos. Biztos vagyok benne, hogy összetettebb szerepeket is meg tudna formálni.

Csányi Sándor áradó humora, finom iróniája és cinizmusa együtt az egyik legörömtelibb példája a kortárs magyar színészenek. Kár, hogy nem láthattam hosszabb szerepben.

Bíró Kriszta *Az üvegcipőben* és az *Élektrában* kerüli a naturalizmust és a közönségességet. *A Pizskavas* főszerepében panasz metafizikai irányultságú. Alakítása utazás az éjszaka mélyére; az emberek közt megbújó névtelenség, elfajulás, egyedüllét és halál édes-szomorú, tiszta éneke.

Nagy Mari (*A vadászgörényben* és *Színházi bestiákban*) az elégiára jellemző egyszerű méltósággal játszik, megőrizve a mese gazdag fantáziájú szabadságát. A *Színházi bestiákban* Doll Common figurájával újra felidézi az áldozat útját.

Szombathy Gyula: szerepeinek meglehetősen sűrű felépítésén túl (a *Cserecsenyéskert* Szimeonov-Piscsikje, *Az ideális férj* Lord Cavershamje és a *Castel Felice* Szemüvegese) egy nagyon friss és eleven művész áll előttünk.

Martin Márta „odaadással” játszik. Sarlotta Ivanovnáján és Olivia Markbyján a magyar színház hagyományos ereje érződik. A koherencia és kiegyensúlyozottság hitelességének a jele, és ez biztosít számára maradandóságot a színházművészetben.

*A vadászgörényben* és a *Szentiványi álomban* felfigyeltem Almási Sándor és Vass György erőteljes tehetségére és perfekcionizmusvágyára. Hasonló mondható el Pálfi Kátáról is, aki a *Színházi bestiákban* odaadással jeleníti meg egy színésznő szerepét és harcát. Tordai Teri pályája csúcán elbűvölő színházi játékkal szabadít fel vibráló energiákat (*Szentiványi álom* és *Völegény*).

Keresztes Sándor, akit az erdélyi színpadokon alakított nagy szerepeiből ismerhetünk (kolozsvári Claudiusa a legismertebb), most *A vadászgörényben* és a *Szentiványi álomban* játszik tisztességgel, és vár az alkalomra, hogy bizonyíthassa tehetségét. Tizenöt év után újra láttam Végh Pétert. Sajnálatos, hogy nem találta meg azt a helyet, ahol kifejezhetné magát. Kíváncsi vagyok neki, hogy megtalálja, mert tudom, hogy ko-

moly színész. Ugyanezt kívánom Szikszai Rémusz-  
nak (volt tanítványom, akinek a tehetségét még nem  
tették próbára), Spolarics Andreának (valódi mű-  
vész, most tanár – de rá szükség van a színpadon) és  
különösen Peremartoni Krisztinának, aki jó pár éve  
külföldre távozott.

Nyilván írhattam volna azokról a színészekről is,  
akikkel menet közben dolgoztam. De nem szeretnék  
részrehajló lenni, és biztos vagyok benne, hogy ők  
ezt meg fogják érteni.

## RENDEZŐK

Nincsenek sokan (úgy értem, a jók), de az elit-  
gárda elsőrangú. Az az érzésem, hogy néma harcot  
folytatnak hitvallásukért: a kompromisszumok el-  
utasításáért, a művészetbe, az igazságba és a szabad-  
ságba vetett hitükért. Vannak köztük, akikhez szer-  
etnék hasonlítani.

Ascher Tamás biztos érzékkel működtet egy látvá-  
nyos színházi architektúrát. Három rendezését volt  
módom látni: az *Ivanovot*, *A kulcsot* és az *Így él a vilá-  
got*. Ascher színházából az derül ki, hogy a rendezés  
szépségét rengeteg dolog összehangolása és min-  
denre kiterjedő kompromisszum előzi meg. Sok vitát  
kiváltó művész – és ez a valódi érték jele. Mindazok-  
nak, akik kritikával illetik, azt mondhatom, hogy a  
hangnem (az alkotás vagy az értelmezés hangneme)  
a pálya kezdetétől a végéig változatlan. Az a hihetle-  
len érzelmenyiség, amely előadásaiból árad, a  
rendezés önéletrajzi felhangjáról tanúskodik; valójá-  
ban saját magáról mesél.

Ascher színházában a szerkesztésnek kétféle  
módja váltakozik: egy metaforikus és egy realista. Az  
első a posztmodern sajátja, mely úgy járja át a valósá-  
got, mint egy nyitott könyvet. Mindenféle árnyalás  
híján hivatkozik a jól felépített, begyöpösödött kul-  
turális hagyományra, s azt váratlan megoldásokkal  
és metaforákkal izgalmasan aktualizálja: lásd a vil-  
lanykörtés figurát és a ventilátorgomb-félreértést az  
*Ivanovban* vagy a szülők megjelenését *A kulcsban*,  
melyet a Báty sikertelen felöltözésének fantasztikus  
fináléja követ. A második a realizmus, vagy ha úgy  
tetszik, a hiperrealizmus modalitása. Ez az összetétel  
– a hiperrealizmusban benne foglalt metafora – a  
tulajdonképpeni valóságnál egységesebb és koheren-  
sebb fiktív valóságot hivatott létrehozni. A realista  
formában Ascher a metaforikus módszernek éppen  
az ellenkezőjét próbálja ki. Ilyenformán a színházat a  
világnál sűrűbb világként határozza meg: látjuk,  
ahogy az *Ivanovban* felszárad a terem burkolata – az  
*Ivanovban* és *A kulcsban* is egy plasztikus kontex-  
tusba helyeződik a darab –, és hasonló a főhős érzel-  
lemkítőre az *Ivanov* nagymonológiájában is, mely  
elementáris erővel árasztja el a cselekményt, és azzal  
a megrendítő gondolattal telepszik ránk, hogy az  
ember ki van szolgáltatva az időnek. A rendező  
csodálatosan domborítja ki ezt az egzisztenciális bi-  
zonytalanságot és kételyt.

Az eredmény: a mindennapiság drámájából eredő  
katartikus állapot, az érzelmeknek egy olyan világa,  
mely Ascher művészetének a védjegye, s amely őt  
minden kétséget kizáróan a legkiválóbb európai szín-  
házi rendezők közé és természetesen a magyar szín-  
házi hierarchia élvonalába helyezi.



Schilling Árpád a dialogikus kísérletezés mestere.  
Két Schilling-kísérletet láttam. Az egyik a Roland  
Schimmelpfennig szövege alapján készült *Előtte-  
utána*. A rendezőnek azt diktálta határozott színházi  
érzéke – melyet hihetetlen bátorsága csak fokoz –,  
hogy a színészeket, miközben a monológjukat  
mondják, ne világítsa meg külön. Ez arra készíti a  
nézőt, hogy folyamatosan vizslasson az óriási tükör-  
ben (az előadás fétisében), amíg rátalál a beszélőre.  
Az előadás által kikényszerített tükörbéli nyomozás  
egyike a Schilling-féle kísérlet rendkívüli rendezői  
megoldásainak.

A nagy tükörből olyan tekintetek tűnnek elő, melyeket  
mintha törekenyebb, ugyanakkor ellenállóbb  
anyagból formáztak volna, mint azokat, amelyeknek  
valójában csak az árnyékai. A lét mulékonyságának  
direkt átirata ez. Ugyanakkor az „elillanó” tükör –  
mely fölékerekedik a színészek által megjelenített  
konkrétság érzetének, miközben néhány méterre  
tőlünk „váltt vállnak vetve” szint vullanak – arra emlé-  
keztet, hogy mindaz, ami az életben vigaszt nyújt,  
mindaz, ami elviselhetővé teszi, az a létezés mulékonysá-  
ga, ideiglenessége, álomszerűsége és állhatatlansága.

Az előadás gyengéje a hosszúsága. Túl hosszú ah-  
hoz képest, amennyit mond. Persze lehet, hogy  
gyenge magyar nyelvtudásom miatt érzem így. Még-  
is úgy gondolom, igazam van: túl sok a szöveg ahhoz  
képest, hogy mennyit jelent valójában.

A második Schilling-kísérlet a *Feketeország*, mely-  
nek „története”, „mitológiája” van (ahogyan Schil-  
ling is egyre inkább részévé válik a magyar kísérlete-  
zés mitológiájának): a rendező egy éven keresztül  
gyűjtötte az sms-eket, és ezekből hozott létre egy erős  
szociális hangsúlyokkal bíró *puzzle-show*-t. Az eljárás  
nem új, de hát mit nevezhetnénk ma újnak a színház  
eszköztárában? Schilling mégis erőteljes előadást  
hozott létre. Ennek a színházi beszédmódnak a mög-  
göttes jelentésében az rejlik, hogy sokak számára  
nem letisztult a valóság és a fikció közti viszony.  
A provokációk, amelyekkel a világban szembetalál-  
kozunk, már nem számítanak hagyományos tényező-  
knek. Egy gyorsan alakuló világ új koordinátáit  
képviselek. Ez csupán premisszája a schillingi, konk-  
rét térbe álmódott nagy előadásnak, melyben a szoci-  
ális szféra határozott vonásai könnyedén alakul-  
nak; a szerző olyan rendkívül személyes esztétikát  
követ, mely – az Oscar Wilde-éhoz hasonlóan – az-  
zal tüntet, hogy az élet utánozza a művészi fikciót,  
és nem fordítva. A *Feketeország* a szabadság, a boldogság,  
a méltóság és a kompromisszum fogalmait idézi meg.

Schilling Árpád a konkrét színházi szerkezetet  
tinktétében is újító. A Krétakör Színház messze a  
legerősebb „műve”. Akárcsak Zsámbékinak a Katona  
és Jordánnak a Merlin (természetesen más időbeli  
koordináták mentén).

Sokan tartanak a Krétakör erejétől, ennek a vir-  
tuális színháznak a lehetséges „romboló” hatásától.  
Furcsa ez a félelem; akik nem tudják legyőzni, elfelej-  
tik, hogy a rombolás része a színház méltóságának,  
és hogy a nagy színházi sikertörténetek mögött az el-  
határolódások, az újragondolások, az újraírások tör-  
ténete húzódik meg.

Ascher és Schilling a mai magyar színház kiegyen-  
lítő tényezői. Ez a két alkotó két pólust jelöl (nem fel-



tétlenül ellentétes, inkább egymásból eredő pólusokat), ezek között mozog a magyarországi színházi élet.

Zsámbéki Gábor *Médeia*ja a mindennapokban rejtőző csoda gondolatára épít. Ebben az értelemben van meghatározva a tér, ahol Médeia vizet iszik egy olyan csapból, melyből senki másnak nem folyik víz. A szöveg mögöttes jelentésében a rendező értelmezése húzódik meg, hogy tudniillik a csodára való képesség kiveszett a mai világból. A Médeia-mitosz erősebb Médeianál, és egyre erősebbé válik. A rendező a befejezésben felmutatja, hogy az Ég csodákkal, a Föld pedig legendákkal van tele.

Zsámbékától csak egy előadást volt módomban látni, de azt hiszem, hogy egyik legfontosabb alkotása, ha nem a legfontosabb, maga a Katona József Színház. Egy Zsámbéki alapította színház,<sup>1</sup> mely össze-tevésztetlenül magán viseli kézjegyét. Az, hogy a Katona húsz éve a magyar színháztörténet olvasztótégelye, és az, hogy ez a sikertörténet folytatódik, neki köszönhető. Elképedtem, amikor azt olvastam, hogy pályáznia kellett az igazgatói kinevezés megújításáért. Furcsa, hogy egy alkotónak a saját alkotására kelljen pályáznia.

Gothár Péter két rendezését nézve – *Kés a tyúokban és Hétköznapi örületek* – megértettem, hogy a szent szörnyetek általában a tömör kifejezés hívei. A rendező a nonkonformizmus valamiféle ortodoxiáját követi, színházi beszédmódja pedig azt



jelzi, hogy a művészeknek azt kell csinálniuk, ami jó, és nem azt, ami könnyű.

Bodó Viktor rendezése a kontrasztok stratégiájára épül. A retorikában az olyan kifejezések asszociációját, mint például a víz a tűzzel, „ráértésnek, összeértésnek” nevezzük. A összeértés Bodó különösen kedvelt megoldása, melyet arra használ, hogy felkeltse képzelőerőnket, és elfogadtassa velünk az elfogadhatatlant. Bodó módszere lehengerlő.

Külön hely illeti meg Valló Pétert. A *Cseresznyés kert*, *Az ideális férj*, a *Castel Felice* és a *III. Richárd* színrevitele termékenységre vall, de leginkább a színészi vágyak nagyfokú figyelembevételére. A Radnóti társulata – amelyikkel folyamatosan dolgozik – magán viseli Valló kiegyensúlyozottságának kézjegyét. A rendező formáló hajlama a szereposztás minőségében tűnik ki. A nyugalom és a kiegyensúlyozottság határozza meg alkotásait. És persze a fenség is, abban például, ahogy élénk állítja a maga *III. Richárdját*.

Nestroy *A talizmán* című darabját Máté Gábor biztos izléssel alakítja spekulatív fikcióvá; az előadás emlékeztet a *The Crazy Comedyra*, ugyanakkor átütő az intellektuális komolysága. Egy olyan értelmiségi igényes szórakoztató előadása, aki képes szí-



nészeit a szabadság állapotába vezetni, és ennek örömét mi is érezzük. A nagyszerű előadás öröme túl nosztalgiával töltött el egy jó barát megidézése: **Eörsi Istvánt** a műsorfűzet a darab fordítójaként és a dalok írójaként tünteti fel. Tetszik, hogy volt valami a színrevitelben **Pista** jovialitásából. Máté intellektuális könnyedsége az *Élnék még ezek?* rendezésében is érvényesül. Aból, ahogyan átörökíti az előadásra a szereposztásból adódó tapasztalatokat, kitűnik, hogy a rendező nagyszerű színész is.

Jordán Tamásnak sajnos egy előadását sem láttam ebben az évadban, mégis úgy gondolom, meg kell említenem őt a Merlin Színház létrehozásának és irányításának időszaká miatt. A Merlin éveken keresztül ambicionálta az egyetemes értékek közös nevezőjének felkutatását úgy, hogy rámu-

tattott a kultúrák és a civilizációk közti lehetséges átjárásokra. A Merlin a kor szellemének érvényesülését mozdította elő, a *Zeitgeist*t, amely fenntartja a társadalom nyitott szemléletét. Azt gondolom, ha az idő engedi, a Nemzetiben is megismétli majd ezt a remeklést.

A Mácsai Pál rendezte *Az üvegcipő* arról tanúskodik, hogy a legendák elhalványodnak ugyan, de a varázs megmarad. A rendező nagyszerű színészekkel karöltve, hibátlanul kelti fel a szövegben rejlő feszült-



séget. Ez az előadás azt bizonyítja, hogy a színházi üzenetet és beszédmódot, a színészi interpretációt egyáltalán nem kell megterhelni a bennük rejlő tudás töménységével; őszintén és szerényen kell a nézőkhöz fordulni, mintha csak gyönnánk, felszabadultan, átható szellemiséggel. Hasonlóképpen Rudolf Péter rendezése, a *Vőlegény* azt sugallja, hogy a hiteles művészek általában komoly emberek, akik szeretnének frivólnak tűnni, de vicceikbe komolykodó dolgokat csempésznek. *A vadászgörcs* rendezői felfogása (Bezerédi Zoltán) még a dörzsölt szakértőnek sem kiszámítható, aki azt hiszi, hogy az alkotás minden algoritmusával tisztában van – és ezenfelül még szentimentális is, a szó felkavaró értelmében. A Guelmino Sándor rendezte *Piszkavas* tisztes előadás egy olyan rendezőtől, aki képes rá, hogy komoly darabokkal és nagyszerű színészekkel próbálja ki magát. A Spolarics Andrea által színpadra állított *Philoktétész* arra emlékeztet, hogy a színház egyszersmind a nyelv egyfajta műzeuma is. Jó értelemben vett meglepetés volt a *Poppea megkoronázása* című előadás, melyet Jordán Tamás hallgatói állítottak színpadra. Nagyszerű gyakorlat, határozott forma, ahol a szereplők közti viszonyokat a sajátos zeneiség ellenére természetesen kezelik. Mundruczó Kornél alternatív helyszínen megrendezett *A Nibelung lakóparkja* vakmerőségről tesz tanúbizony-

<sup>1</sup> A Katonát Székely Gábor és Zsámbéki Gábor közösen alapította. – A Szerk.

ságot. Annak ellenére, hogy felújít bizonyos letűnt színházi kísérleteket (az előadás változókéony geometriáját például), az előadás hivatkozási ponttá vált.

Szerettem volna írni Silviu Purcărete gyönyörű *Troilus*-előadásáról is, de nem szeretnék elfogultnak tűnni, úgyhogy most eltekintek ettől. Stefano de Luca nagyszerű *IV. Henrik*-előadását is szerettem volna kommentálni, de megfogadtam, hogy *stricto sensu* a magyar színházat értékelem.

Hogy ne keveredjek a kortesbeszéd gyanújába, elmondhatom, hogy természetesen láttam kevésbé sikerült előadásokat is. Ezek kétfélék: egyrészt ultrakonzervatívok, amelyek még a színházi paleolitikum korá-



ban leledzenek, másrészt olyanok, amelyeket a „korszerűség”- és az „újdonsághajhászás” ront el. A következőkben ez utóbbi kategóriával foglalkozom (az elsőre nem érdemes szót vesztgetni). Találkoztam olyan rendezői megoldásokkal is, melyek bizarr reprezentációkat eredményeznek, és a színházi nyelvet anarchikus működtetéséből táplálkoznak, ami szűk baráti körben kelthet ugyan feltűnést, de a nézőt nem képes megragadni.

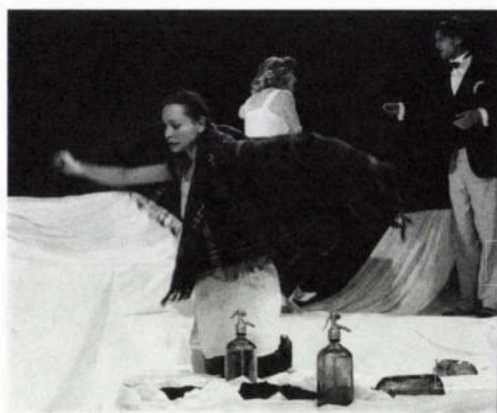
Lenne teendők azokkal az alkotókkal, akik még a rendezői egoizmus elvadult korszakának foglyai. A korszerűség-hisztéria – az „úgy hallottam”-szerű tájékozással tetézve – egyfajta muzeális modernizmus, mely a múlt század közepi „újdonság” tollaival ékeskedik, és válik nevetségessé. A rendező nem foglalkozik olyan egyszerű kérdésekkel, hogy „miért rendeztem meg a darabot?”, és főleg hogy „kinnek csinálunk színházat?”. Számára kizárólag az a fontos, hogy megmutassa önmagát.

Egész színházi csoportok zárkóznak be a múlt század sajátos modernizmusának zárványába, melyet újdonságként tálalnak, azzal a felkiáltással, hogy szinkronban kell lenni a nyugati színházi világ történéseivel. Azok a rendezők, akik képtelenek az elementáris és professzionális alkotásra, látványosan valamivel vagy valakivel szemben határozzák meg magukat, hogy kompenzálják a kreativitás hiányát.

„Az újdonság, mivel egyfajta kíváncsiságot elégít ki, gyakran a műkedvelők prédájává válik, és ugyanakkor amatőrizmusuk álcájává is” – mondja Pierre Boulez. Nem akarom lebecsülni az avantgardizmust – én magam is gyakran megkapom, hogy „átléptem a határokat”, hogy „nem nyugszom”, mások egyenesen nonkonformizmussal vádolnak –, de a színház nagyrészt praktikus komponensekből álló mesteriség. Az avantgárd, mely híján van a leg-  
elemibb professzionalizmusnak, végleg nevetségessé válik. A színházi médiumokat az öregedés és a szklerózis címszavánál fogva próbálják meg pszichologizálni. Mindenféle öregedő és figyelemre nem méltott pojiacák ragadják meg az alkalmat, hogy a „frissesség” és az „alternatív” ürügyén kerüljenek színpadra.

Megítélésem szerint sikerületlenek azok az előadások, melyekben a rendező, egoizmusát a végsőkig feszítve, olyan képeket, gesztusokat, szimbólumokat halmoz, melyek nagyon hamar redundánssá válnak, azon egyszerű oknál fogva, hogy a színész nem képes eljátszani szimbólumokat, csakis helyzeteket. Ezeket az előadásokat látva felmerül a kérdés: milyen arányban legyen a színházi alkotásban a reprezentáció és a kommentár.

A fenti típusú rendező kinyilatkoztat egy tételt, majd hevesen szemlélteti is azt, anélkül hogy tekintettel lenne partnere, a néző reakcióira. Képtelen maga elé idézni a nézőt, nem érzi az olvasópróba lüktetését, és nem érdekelt abban, hogy felkeltse és irányítsa az érzelmeiket. Az előadás jeleneteit magamutogatásra használja, nem értelmezi őket, a végszavak hamisak, akár csak a tévében. A színházszerű elemek pusztá ürügyként hatnak, logikai szempontból talán még jól artikuláltak is, mégsem működnek esztétikai eszközként, és a monotonitás kétségbeejtő benyomását kel-  
tik. Az egész színházi konstrukció diktatórikusan és retorikusan a premisszában foglalt konklúzióhoz igazodik, követve a *quod erat demonstrandum* alapelvét. Tézisdrámák restaurációjához asszisztálunk! A rendező egy pillanatra sem hagyja, hogy a saját fejünkkel gondolkodjunk; kitaróan a szánk-



ba rágja, melyik gesztus mit jelent, és végül pontosan arra a következtetésre jut, amely már a függöny felhúzásának pillanatában sejthető volt.

A legnevetségesebb álfilozófiai zagvaságok, jelek és egyéb rébuszok örömmujongást váltanak ki a barátok és a „vájtfülűek” sorából. Sokan nekiveselkednek, hogy „megfejtsek” az alkotó feltételezett ezotirikus üzeneteit. Valójában metafizikai igazságok kicsúfolása zajlik. E parazita esztétikától letaglózva bármelyik átlagember szenved az affektálástól és a terjengősségtől.

Igy születnek azok az előadások, ahol a színészek spontaneitásának és kreativitásának kiiktatása a színrevitel legfőbb ren-



dezőelve. A siker ebben az esetben kizárólag a jól kidolgozott piáron alapszik, és a bemutatóra meghívottak vagy a dicsőítő cikkek száma garantálja.

Erre a konklúzióra jutottam, miközben a sikertelennek ítélt előadásokat néztem. Az én módszerem arra biztat, hogy éljünk a spontaneitással, és hogy az előadást közösségi munkamódszerrel hozzuk létre. Az alkotás folyamán az együttműködés és a spontaneitás alapvető a kreativitás kibontásához. Az a színész, akit megfosztanak a spontaneitástól, sztereotípiákba merevedik, s megjósolható, mivé fejlődik – a színházművészetnek egyik megbocsáthatatlan vétke ez. Megtanítani a színészt arra, hogy szabad legyen – ez az én színházi gramma-

tikám alaptétele. A színházi eszközök játékos kezelése az első lépés. Az a színész, aki *játszik*, tapasztalatot szerez, a csapat (társulat) által ösztönzött alkotás pedig növeli a hozzáértést és az önkontrollt. A színész itt megtanul nyerni, de veszíteni is. Egy tekintélyelvű színházi rendszer tönkretelheti a színészt. A rendezőnek igazodnia kell a színész *játékához*, nem szabad arra kényszerítenie, hogy feloldódjék a *konceptióban*. A rendező az előadás legerősebb tényezője, ugyanakkor a legkevésbé szabad is.

## VÉGÜL

Gyakran felteszem magamban a kérdést, hogy vajon képes-e a színház valamilyen módon reagálni a világ katasztrófáira. Ma filozófusaink, politikusaink, közgazdászaink, tudósaink vannak, akik megmagyarázzák a világot. A színháznak pedig egyéni vagy globális megoldásokat (vagy legalább lehetőségeket) kell kínálnia ahhoz, hogy a valóság értelmet nyerjen. Ki tudja – talán az a Színház rendeltetése, hogy vissz-

hangozza a lappangó zúgolódást, amely együtt jár egy többmilliárdos lélekszámú planéta létével.

Túl gyakran bonyolítjuk túl a színházat, ami pedig úgy lett kitalálva, hogy egyszerű legyen és *egyetemes*. Vissza kell térnünk a művészet kezdeti ártatlanságához, oda, ahol az ember saját létéből hozta felszínre az előadást.

FORDÍTOTTA: VARGA ENIKŐ