

Felkért szerzőinktől a rendszerváltás harmincadik évfordulóján visszatekintve azt kérdeztük, mit jelent nekik az, hogy 'rendszerváltó előadás', mi jut erről az eszükbe. El tudtuk fogadni, ha valaki számára egy előadás 1971-ben, ahogy azt is, ha 1992-ben „váltotta le” a rendszert, mindössze néhány kikötéssel élünk – például azzal, hogy egy előadás csak egyszer jelenjen meg a listán. Végül még azt is elengedtük, hogy egy rendezőtől ne szerepeljen két produkció, viszont akadt szerző, aki – közel lévén a tűzhez – kétszer is szóhoz jutott. Volt, aki külföldi előadást is javasolt, mi azonban azt kértük, legyen ez egy magyar válogatás. A kör közepén, ahonnan a gondolkodás indul, az 1989-es dátum áll.

BARDA BEÁTA

Katona József – Mohácsi János – W. Shakespeare – Theokritosz: Hogyan vagy partizán? Avagy Bánk bán, r.: Mohácsi János, Csiky Gergely Színház, Kaposvár, 1984

Azt mondtátok, értelmezhetem úgy a színházi rendszerváltást, ahogy akarom. Azt is mondtátok, ne külföldi előadásról írjak – pedig mennyivel könnyebb lett volna. Jó, akkor írok magyarról. Egy *Bánk bán*-ról. Nem szerettem ezt a drámát, lehet, hogy azóta sem szerettem meg. Csak arra emlékszem, hogy olyasmit éreztem, amit színházban ritkán. 1985 lehetett. És a darab pontos címe sem emlékeztem, most néztem meg újra. A Szkénében láttam, kaposvári stúdióelőadás volt, és ismeretlen ember rendezte: Mohácsi János. Bonyolult volt jegyet venni rá, bolyongtam az egyetemen, de végül csak sikerült. Nem tudom, hogy sokan voltak-e a nézőtérben, vagy kevesen. Nem emlékszem képekre, nem emlékszem hangokra, de arra biztosan, hogy nem zengtek érces baritonok. Sok minden másra sem emlékszem, csak az érzésre, hogy valami nagyon szíven ütött. Itt van ez a kötelező olvasmány, ez a nemzeti klasszikus, és váratlanul megszólal. Értem, hogy mit mond, nekem mondja, megyek veled. Szomorú, keserű, cinikus, ez maradt meg belőle. De akkor mégis miért van itt a fejemben? Mert szabadság volt benne, az értelmezés, az így is lehet szabadsága. *A csak így érdemesé.*

BÉRCZES LÁSZLÓ

Madách Imre: Az ember tragédiája, r.: Paál István, Szolnoki Szigligeti Színház, 1980

Szolnok, Fő utca, van neve, de nem emlékszik, erre sem, a gimnázium felé siet, ott tanít, túloldalt, szemből a Rendező, Paál István csattog legendás csizmájában, észreveszik egymást, mármint hogy ő észreveszi Paált. Tekintetük találkozik, és akkor...

A szóban forgó fiatalember azt látja, hogy Paál elmosolyodik, jobb karját felemeli, ujjaiával V-betűt formáz, „Kösz, amigo!”, kiáltja, vagy most úgy képzelem/azt remélem, hogy ezt kiáltotta, nem biztos, hogy a forgalom zajában bármi is áthallatszott, megtorpan, aztán megy tovább, merthogy amaz is megy tovább... De a fiatal, vidéki angoltanárt átjárja a büszkeség, testét-lelkét átbizsergeti a boldogság, a *mostból* visszanezve mindez a megmosolyogtató „értelmisségi önmegvalósítás” akkor fényesnek tűnő bizonyítéka... és immár egy másik ember lép be a Varga Katalin Gimnázium kapuján.

A büszkeség persze már akkor beléje költözött, amikor életében először írása jelent meg a régi *Mozgó Világban*, na jó, hetekkel előtte még órákon át bolyongott a Bartók Béla úton és a belőle nyíló kicsi utcácskákban, mert persze szorongó vidékiként nem mert megkérdezni senkit, míg megtalálta a szerkesztőséget, hogy aztán remegő lábbal oda lépjen, és Reményi Jóska kezébe nyomja a szolnoki *Tragédiáról* szóló, Erika írógépen két ujjal bepötyögött szövegét.

Aztán jönnek a további történések, amiket felcímkézhetünk a „vihar a kisváros langyos lábvizében” cédulával, de a nagyvilágban, pontosabban fogalmazva azon a kelet-európai világvége állomáson, ahonnan nem indulnak vonatok, szóval ebben a nagyon is behatárolt periférián helyét kereső fiatalember életében következnek a számára mégiscsak „rendszerváltó” további történések. Behívhatja a fiatalembert mindig megvédő iskolaigazgató, és hangját lehalkítva ijedten meséli, hogy a pártbizottságon azt beszéltek, a színházigazgatók havonként összehívott gyűlésén egy Tóth Dezső nevű művelődési miniszterhelyettes Paálnak szegezte a kérdést: „Egyetért ön, Paál elvtárs, azzal, hogy az előadása arról szól, amit a *Mozgó Világban* ez a... Bérczes nevű állít?”, és hogy ő, az igazgató, aki párttag is egyben, „tudod, hogy van ez, édes Lacikám”, ő most mi a fenét csináljon, merthogy leszóltak, hogy ez a Bérczes nehogymá bemutató tanítást tartson az ország angoltanárainak a jövő héten... Meg azt is megsűgja, hogy egy ideig biztosan nem jelenik meg kritikája a megyei lapban, na meg hogy egy belügyes is rácsörgött a minap... És a fiatalembert tényleg hamarosan behívják a rendőrségre „útlevél-ellenőrzés” céljából, noha nincs is útlevele, igaz, kérelme, az lenne...

De mi ez ahhoz képest, hogy Paál István, ma már így írja: Isti, nemhogy felismerte, de rámosolygott, és jelezte: V, mint Victory!

És most előkeresi az írást, mely, mint kiderül, 1981-ben született, harmincéves volt tehát a fiatalember, aki ma már a szöveg címe sem emlékezett: „Lucifer, küzdj...”, sőt, félve el is olvassa a szöveget, és még csak nem is nagyon elégedetlen. Néhol bukdácsol a fogalmazás, és mostani ízléséhez képest túlságosan „megmondó” a magatartás, de még tán arra is alkalmas, hogy 2019-ben idézzen belőle: „Ma, amikor harmóniát csak a hazugság és a csalás szül, diszharmóniát kiált az őszinteség; amikor az évezredek használatban elkurvult a hatalom, nem élteti, de elfordul tőle, ki ismeri; amikor törtető angyalok hitvány serege hódol az Úrnak, ki változástól rettegve őrzi trónját... ma ellentmond a becsület...”

Ma már tudja, hogy nem ez volt Paál István legjelentősebb előadása, és „rendszerváltónak” is csak a megidézett fiatalem-

ber életében nevezhető, és azt is tudja, hogy A Rendszerváltó Előadás nyilvánvalóan a *Marat* volt, amit különben Paál színésze-Kőműves Kelemenje, Ács János rendezett, de az a V betű pecsétként beleégett az életébe, és folyamatos tévelygése-bolyongása közben meg-megsegítette őt. Nem a győzelemben – a talpon maradásban.

* Noha már így is túlléptem az engedélyezett mennyiséget, nem bírom megállni, hogy le ne írjam: elsőre melléütöttem, és ütlevél-ellenérzést írtam...

DARIDA VERONIKA

Monteverdi Birkózókör: Drámai események (Dobozy Imre Szélvihar című műve alapján), r.: Jeles András, Petőfi Csarnok, 1985

Jeles András és a Monteverdi Birkózókör *Drámai események* című előadása jóval megelőzte a rendszerváltozást. Az 1985-ben a Petőfi Csarnokban bemutatott darab mégis forradalmi jelentőségű volt, mivel egy teljesen új, máshoz nem hasonlítható színházi nyelvet teremtett. Azt mondhatnánk, Balassa Pétert idézve, hogy Jeles létrehozott egy „másik színházat”, mely a létező színházakkal semmilyen kapcsolatban nem állt, és bizonyos értelemben folytatás nélkül maradt, még a Monteverdi Birkózókör másik nagy előadása, *A mosoly birodalma* sem következett belőle (ami részint a rendező alkatából fakad: Jeles mindig mindent újrakezd). A *Drámai események* így válhatott valódi, megismételhetetlen színházi eseménnyé. Ugyanakkor bemutatkozás is volt, egy akkor formálódó társulat első nagy-

színpadra lépése. A többnyire amatőrökből álló fiatal csoport valamennyi akkori tagja szerepelt a darabban. A témaválasztás, Dobozy Imre *Szélvihar* című drámájának újraértelmezése politikai kockázatot is jelentett. A propagandadarab, mely 56-ot ellenforradalomként mutatta be a vidék és a parasztság felől ábrázolva, azonban csak kiindulópontként szolgált. Habár bátor döntés volt 56-ról beszélni a színházban, Jeles nem direkt módon politizált. Őt sokkal inkább a politikai giccs rettenetes abszurditása és borzalmas esetlensége ragadta meg. Ebből a nyilvánvalóan hamis szövegből csinált egy igaz előadást azáltal, hogy teljes egészében (még a szerzői utasításokat is felolvasva) hallhatóvá és egyben hallgathatatlaná tette. Ezt elsősorban a beszélt nyelv torzításával, roncsolásával érte el. A dadogó, selypegő, hadaró vagy épp kántáló szereplők az emberi artikulációképtelenséget mutatták, így lett a darabból valódi lét-dráma, melyben az ember már mint a beszéd adományaival sem bíró élőlény tűnt fel. A kommunikációképtelenség, a kiszolgáltatottság, a teljes kisemmizettség és megalázottság állapota jelent meg. Vagyis az a totális lepusztultság, fizikai és szellemi nyomor, melynek az ebben a végállapotban tengődők a tudatában sem lehettek teljes tudatlanságuk miatt.

„Mi az ember?” – voltaképp ezt kutatta az előadás. A létezés tragikus abszurditásának ábrázolása egyszerre volt megdöbbentő, végtelenül szomorú és harsányan komikus. A nézők végig nevettek a szedett-vedett jelmezeket viselő furcsa lények esetlenségén és tétova botladozásain, miközben azt érezték, hogy valami fordulat felé mégiscsak tart az előadás. Ezt a feszült várakozást pedig visszaigazolta a nagyjelenet, mely azt tanúsította, hogy még a legmélyebbre süllyedt ember is képes felemelni a tekintetét: a váratlanul megjelenő csoda, a transz-



Monteverdi Birkózókör: Drámai események, r. Jeles András, Petőfi Csarnok, 1985. Fotó: Szilágyi Lenke

cendencia felé. Az embert meghaladó és megrendítő szférát itt a zene képviselte: a csúcsponton felcsendülő *Máté-passió*-részlet, az „*Erbarme dich*”.

Ehhez a katartikus pillanathoz csak az utolsó színpadi kép volt hasonlítható, melynek során Mozart *Rekviemjének* „*Dies irae*” tételére, a szereplők lassan levetették a magukra aggatott ócska kacatokat, és saját öltözékükben, civil valójukban néztek szembe a közönséggel. Eltűnt a – történelmi és színházi – múlt minden kelléke, csak a puszta önfelmutatás gesztusa maradt. Jelles András tehát már első meghatározó színházi rendezésében is (ahogy egész alkotói életművében, kitartóan és következetesen) az önmagukkal való szembesülésre szólította fel nézőit.

LAKOS ANNA

A kínai – avagy ahogy a Katona József Színház színészei megpróbálják színre vinni A csodálatos mandarint, r.: Halász Péter, Katona József Színház, 1992

Gimnazistaként, majd később kezdő egyetemistaként csodáltam a hatvanas években az Universitas előadásait, színészeit. Ezek a produkciók – a *Pokol nyolcadik köre*, a *Karnyóné* – nagyon különböztek mindattól, amit másutt láthattam. Aztán sokan kiváltak az együttesből, a saját útjukat járták. Halász Péterék elkényszerültek az országból. A New Yorkban megalapított Squat Színház, legendássá vált társulatuk előadásainak híre eljutott Budapestre is. Mennyire szerettem volna látni ezeket! Majd a rendszerváltozás környékén vissza-visszajött Halász. 1990 őszén szíven ütött a Petőfi Csarnokban bemutatott előadás, a *She Who Once Was the Helmet-Maker's Beautiful Wife*, amelyben Halász Péter a saját nagymamáját alakította. Ezt követte *A kínai* megrendezése a Katona József Színházban 1992 februárjában. Nagy kíváncsisággal ültem be a nézőtérre. A Katona részéről önmagában is egyfajta kockázatvállalás, kihívás volt az avantgárd Halász Péter meghívása, aki a társulattól nagyon eltérően gondolkozott a színházról, rendezésről, színészi játékról. Vajon mit kezd Halász az addigra már nemzetközileg is jegyzett társulattal? Ennyi év távlatából nem emlékszem az előadás minden mozzanatára, inkább csak benyomások maradtak meg bennem, leginkább a felszabadult nézői öröm. Emlékszem, hogy sokan csalódottan távoztak, mások, mint jómagam, szerették *A kínait*. Magával ragadott. Nem polgárpukkasztó produkció volt ez, hanem egy mindenki által jól ismert szöveggönyv, *A csodálatos mandarin* történetének teljes dekompozíciója és újraalkotása. Néhány erős kép máig él az emlékezetemben. Az előadás vetítéssel kezdődött, ami akkor még nem volt divatban a magyar színpadokon. Nagyvárosi nyüzsgés volt látható a vásznon, nyilván New York felhőkarcolói tövében rohanguáltak az emberek, majd emlékeim szerint megjelent egy, az Operára vagy a Vígszínházra jellemző színházbelső, míg Udvaros Dorottya és Máté Gábor egy bábszínházi paravánt idéző keretbe beszorítva aludtak. Arra ébredtek, hogy nézők ülnek körülöttük, és nem értik, hogy kerültek oda. Udvaros elmeséli az álmát: a rémséget, hogy elaludtak a színpadon, meg hogy egy nagy ház foglya volt, ahonnan senki sem menekülhetett, csak a színház volt valamiféle mentstár. Ő játszotta a *Mandarin*-beli lányt, itt Táncosnőt, Kaszás Gergő pedig a nagyvárosba keveredett vagy menekült kínait, aki elégeti sarló-kalapácsos vörös útlevelét. Az ő találkozásuk újra és újra visszatérő motívum, mint ahogy az is, hogy a színészek készülődnek az előadás bemutatására. A Bartók-zene foszlányai keveredtek más zenékkal, hol kitágult a tér, hol beszűkült,

a háttérben időnként a nagyban kivetített filmrészletek más és más vizuális perspektívába helyezték a több szálon futó történetet. Összecsúszott a valóság és a színház.

Számomra a művészet lehetetlenségét és örömét, s mindezen a fonákját is megmutató előadás volt *A kínai*.

NÁDASDY ÁDÁM

Frank Wedekind: A tavasz ébredése, r.: Ács János, Józsefvárosi Színház, 1980

Biztosan láttam ennél jobb előadásokat is, mégis ez jut eszembe arra a kérdésre, hogy mi volt nekem „rendszerváltó”. Olyan volt nekem ez az előadás, mint a szél, amely a berozsdásodottnak hitt szélkakast egyszer csak más irányba fordítja. Frank Wedekind *A tavasz ébredése* című darabjáról beszélek, amit Ács János – azt hiszem, még mint főiskolai hallgató – rendezett, s amit 1980 elején láttam egy szokatlan helyen: a Józsefvárosi Színházban, az akkori Kulich Gyula (ma újra Kálvária) téren. Addig fogalmam se volt, hogy ilyen darab létezik (se arról, hogy ilyen színház-épület van!), Wedekind nevét se hallottam. Átlagos műveltségű bölcsész voltam, és ezek az ismeretek akkoriban nem tartoztak bele az átlagos műveltségbe. Lenyűgözött az előadás: a szexualitásról szólt, fiatalok nemi ébredéséről, első tapasztalataikról, ijesztő tudatlanságukról. A cím persze már sejteni engedte, hogy nem lesz ez valami vidám operett. Az egyik fiú öngyilkos lett, az egyik kislány belehalt a rákényszerített abortuszba. Tizennégy-tizenöt évesek. Az egyik fiú maszturbált is a nyílt színen, persze háttal ült a közönségnek, de ténykedése egyértelmű volt. Nem akartam hinni a szememnek. Hiszen a kommunizmus annyira prűd volt, annyira kispolgári (dehogy volt az már kommunizmus, már csak az öreg Kádár János hívta így; csak én a „szocializmus” szót nem szívesen használom az ő rendszerére, mert akkor mit mondjak a korabeli Svédországra?). A színészek mind nagyon fiatalok voltak (kivéve a szülői párt, az anyát a szép Sára Bernadett játszotta). Most utánanézem: a Népszínház stúdiósai voltak, a nevüket – kevés kivétellel – akkor se, azóta se hallottam. Az együttesük volt remek, az összehangolt játék, mint egy jó zenekar, ahol egyik tagnak sem kell szólóvirtuóznak lennie. Ez az összehangolás nyilván a rendezőnek, Ács Jánosnak volt köszönhető. Nem politizált az előadás, mégis éreztem, hogy valami nagyon veszélyes történik, valami, ami ha le nem is váltja, de mindenképpen fellazítja az uralkodó ideológiát, a képmutató viktoriánus – Wedekind esetében: Vilmos császári – hazudozást. („Fellazítja”: ez az államvédelem kedvelt szava volt.) Az én életem sem volt mentes a hazudozástól, és ez az előadás, Wedekind, Ács és a színészek tükröt tartottak elém: hol élek én? Hogyan élek? Mi fontos, és mi nem fontos? Mire való az élet, mire való a szexualitás? Engem azon az estén fölébresztettek. És alighanem minden elkezdett fellazulni. Hét évre rá, 1987 végén Grósz Károly pártfőtítkári törvényt hozott a világlételetről. Megnyíltak a határok. Onnantól nem volt megállás.

NÁNAY ISTVÁN

Kao Hszing-Csien: A busz megálló, r.: Harag György, Újvidéki Színház, 1984

1984 – Újvidéken a Csehov-trilógiája (*Három nővér*, *Cserenyés kert*, *Ványa bácsi*) után és utolsó ottani rendezése (*Édes Anna*) előtt Harag György egy nálunk alig ismert kínai szerző, Kao Hszing-Csien darabját állította színpadra. Az avant-

gárd színház kínai atyjának is nevezett író – aki műveinek betiltását követően elhagyta Kínát, 1987-től Párizsban él, és akinek munkásságát 2000-ben irodalmi Nobel-díjjal ismerték el – e művét hazájában csak 1985-ben jelentethette meg, de magyarul a *Nagyvilágban* már egy évvel korábban olvasható volt.

A darab a *Godot* által ihletett várakozástörténet: egy senki földjén lévő megállóban heten (Öregember, Faragatlan fickó, Szemüveges, Mester, Üzletvezető, Anya és Lány) szeretnének autóbusszal a városba menni. Mindegyiküknek életbevágóan fontos vagy annak tartott elintéznivalója lenne, ám a buszok nem jönnek, de ha közelednek is, nem állnak meg. S ők csak várnak, ki tudja, meddig, talán egy életen át. Van még egy szereplő, a Hallgatag férfi. Ő jelenik meg elsőnek, s míg a többek türelmetlenkednek, egymással civakodnak, idegességükben egymásnak esnek, ő szótlan marad, csak olvas, majd eltűnik, de ott marad utána egy dallam, ami mindannyiszor felhangzik, ha a várakozók felidéznek az alakját.

Ezt a művet rendezte meg Harag György. Nála megnőtt és megváltozott a Hallgatag férfi jelentősége. A szikár, csontsovány Szilágyi Nándor nem intellektuelt játszott. Erőteljes, már-már katonás léptekkel jött be az üres színre, ahol csupán két párhuzamos korlát jelezte a megállót. Nézett, figyelt, szűrős tekintete, fenyegető lénye elől nem lehetett menekülni. Ő is eltűnt a háttérben lévő, kivehetetlen szövegekkel teli transzparens és felismerhetetlen arcképeket ábrázoló plakátok erdejében, de később visszatért. Itt nem szólt zene, nem csillant fel a remény: egyszer biztos eljut mindenki az oly nagyon vágyott városba, s megvalósulnak álmai. Itt más történik. Az özönvízszerű eső elől mindannyian a Mesternél lévő parányi ponyva alá zsúfolódnak, majd így, összekapaszkodva, bizonytalanul, az utat keresve elindulnak a várossal ellentétes irányba. Talán maguk sem tudják, hova mennek, de együtt vannak. De a sejtelmes és félelmetes jelenség, a Hallgatag férfi ott marad a két egymással szembefordított nézőtérfél között. Közöttünk.

Hol volt még akkor a rendszerváltás, hol a jugoszláv háború?! De Harag rendezése érzéki módon jelenítette meg a térségünk minden országában ismerős léthelyzet lényegét, ugyanakkor hitet és biztatást is nyújtott: van kiút.

A darab második bemutatója már közvetlenül kapcsolódott a rendszerváltáshoz: Kolozsváron Tompa Gábor 1989-ben rendezte meg. A nézők a színpadon három oldalról ülték körül az üres teret, amelynek közepén zongora állt. A Hallgatag férfi itt zenész volt: Demény Attila. A metaforikus előadás szinte minden mozzanata a romániai helyzetre utalt, hiszen a menni vagy maradni dilemmája, a reménytelen várakozás a jobbra és szebbre, a vágyak beteljesülésére, az emberibb életre, a napi gürcölés, az életben maradás legelemibb eszközeiért való küzdelem, a kilátástalanság szólt a mondatokból, replikákból, szituációkból. Nemcsak a zongorista jóvoltából lett zenei hangoltságú a produkció, lényege szerint volt az. S amikor itt is visszatért a Hallgatag férfi, ismét zongorázni kezdett. Elállt az eső, és lassan felemelkedett a teret lezáró vasfüggöny. A színészek kimentek a színpad széléig, leültek a közönségnek háttal, az üres és fekete nézőtérrel szemben. A fények kihunytak. Hosszú, döbrent és szívszorító csendben ültek az emberek. Játékos és nézők a közös jelenükben. Az előadás értékei változatlanok maradtak, de ez a végső csend 1989 decembere után már nem született meg.

Jorge Semprun: Etoile, r.: Fodor Tamás, Orfeo Stúdió, 1971

A Stúdió K elődje és őse, az Orfeo Stúdió 1971-ben mutatkozott be, és első előadásával megteremtette itthon a politikai színházat. Nem csupán azzal, hogy a produkciót a 68-as események – mindenekelőtt a párizsi diáklázadás – ihlette, s nem is azzal, hogy kritikával illette a nyugat-európai kommunista pártokat, inkább azzal, hogy áttételesen megkérdőjelezte az állampárt tévedhetetlenségét, hivatalosan deklarált vezető szerepét.

A *háborúnak vége* című Jorge Semprun-regényből készült *Etoile*, valamint az együttes ezt követő két bemutatója (*Vurstli, Szüret*) laza trilógiát alkotott – miként a társulatnak a hetvenes-nyolcvanas évek fordulóján bemutatott *Woyzeckje*, *A Balkonja* és *Leonce és Lénája* is –, mindegyik a létező szocializmust, a fennálló rendet és az uralkodó politikát kritizáló attitűdből született.

A regény főszereplője, Diego Mora politikai feladatát teljesítve ingázik Madrid és Párizs között. Mivel a spanyolországi kommunisták közül egyre több lebukott, Diego összekülönbözik a párizsi pártvezetőkkel. Mindeközben egy anarchista csoport tagjától kapott, ismeretlen tartalmú bőröndöt kellene elszállítania, de amikor kiderül számára, hogy a táskában bomba van, ezt a megbízatását sem teljesíti. Diego azzal szembesül, hogy sem az anarchista akciók, sem az illegális mozgalomban szokásos módszerek nem vezetnek célra, ha a pártban széthúzás van.

Ezzel a történettel az együttes arra kereste a választ, hogy lehet-e forradalmat csinálni, ha a pártvezetés elszakad az emberektől és azok akcióitól, ha íróasztal mellől irányítják a harcot, illetve járható út-e az anarchia, hiszen rájuk ekkor a maoizmus, azaz az ultrabalos eszmék éppen úgy hatottak, mint Che Guevara példája. Az előadás plakátja pontosan kifejezte azt, amit Fodor Tamás és társulata gondolt: egy vörös papírkölből egy *Népszabadság*ból gyúrt, tartás nélküli másik ököl bomlik ki.

Egy bérház emeleti nagy lakásából kialakított klubhelyiségben játszottak, a fal mellé tolták az asztalokat, rájuk tették a székek egy részét, ez lett a nézőtér. Az üres térben csak a maradék székek álltak, azokkal teremtették meg a helyszíneket, ahol az állandóan úton lévő főszereplő megfordult. Ha valaki egy szék alá feküdt, és a meglazult lábakat tartó csavarokat húzta meg, autószerelő műhelyben voltunk, ha többet körberaktak, konspirációs gyűlés tere alakult ki, de a székek jelezhettek temetőköveket, határállomást, megpördítve az egyik lába körül ajtót, majd a következő pillanatban ugyanaz a szék tényleges használati tárgyként funkcionált. A másik, egyszerre metaforikus és hétköznapi tárgy az újság volt, az információ, ugyanakkor a dezinformáció megtestesítője.

Az előadás nemcsak képekkel, hanem hanghatásokkal is operált. Talán a legszebb és legérzékibb az volt, ahogy az utazást érzékeltették: a szereplők széküket maguk előtt tartva, fel-le hullámoztatva jártak körbe, s közben többszólamú kórusként recitálták-énekelték a metró egyik vonalának állomásneveit.

Az alig több mint egyórás előadást mind a harminchat alkalommal – ahányszor a produkciót játszhatták – beszélgetés, vita követte. Ezek természetesen felkeltették az illetékes szervezetek figyelmét is.

RADNÓTI ZSUZSA

Kornis Mihály: *Halleluja*, r.: Zsámbéki Gábor, Nemzeti Színház, Játékszín, 1981

Egy színházi este erejéig, tünékeny ideig szétrobbant a Kádár-rendszer kisszerű, nyomasztó, szabadsághiányos burája, amely alatt éltünk azokban az évtizedekben. 1981. május 27-ét írtunk, és ezen az estén mutatták be a Játékszínben (akkor ez a Nemzeti Színház ideiglenes kamaraszínháza volt) Kornis Mihály robbanó erejű, különleges dramaturgiájú színjátékát *Halleluja* címen, Zsámbéki Gábor mesteri rendezésében. És ott álltunk az előadás után – szinte valamennyi néző –, kint a körúton, a bejárat előtt, és valahogy nem akartunk szétoszlan. Körbezárt minket a közös, a közösségi élmény, és nem engedett el bennünket. Mintha mindnyájan megéreztük volna a szabadság, a szellemi szabadság, a szabad gondolkodás állampolgári eufóriáját.

Kornis Mihály *Hallelujája* sűrített létként mutatott fel egy pillanatrobbanást, amelyben, mint egy belső tudatállapotban, összesűrűsödik a főhősben a múlt, a jelen, a gyerek-kamasz és a férfikor, egy ország kitágított múltja és jelene, a privát életpillanatok és a közös sors életerzései. „Akár egy halom hasított fa, / hever egymáson a világ, / szorítja, nyomja, összefogja / egyik dolog a másikat” – írja a költő. Ahogy a dráma befejezése is egységes egészként összeállva ad ki egy súlyosan – talán addig még ilyen provokatíván ki nem mondott – általános társadalmi életerzést: a Kádár-rendszer Magyarországnak kisszerű, szűk horizontú, szabadsághiányos létállapotát.

Ez az élmény azért maradhatott meg ilyen élesen sokunk emlékezetében, mert Zsámbéki Gábor kongeniális rendezése lefordította a drámai szöveget erőteljes színpadi képekre és a színpadon beszélő emberek konkrét, kézzelfogható valóságára. Ez a bravúros műfaji átlényegítés csak a legnagyobb színházi alkotók sajátja.

A híres „fekete vonat”-jelenet, amikor a főhős egy lepusztult, zsúfolt vonaton találja, illetve odaképzeli magát, amelyhez

Zsámbéki Gábor a szomszédos Nyugati pályaudvarról szerződött hajléktalanokat stálistáknak; vagy ahogy Márton András gyermekké válva bővíti a pörgő bűgőcsigát, mint egy idő- és térkapszulát; vagy ahogy az előadás végén megérkezik a várva várt apa Sinkó László felejthetetlen belépőjével, mikor is bazári holmikkal telepakolva, nagy nehezen benyomakszik a lakás ajtaján... Egy-egy ilyen pillanatra az apák, nagyapák nemzedéke emlékezhet igazán, mikor már Bécsbe vagy „csak” Nickelsdorfba mehettek a családok nagybevásárlásra. És ez akkor tényleg a boldogság és a szabadság netovábbja volt.

Ezért álltunk mi ott, a körúton az esti Budapest forgatagában, fényeiben, mert megéreztünk valami átfogóbbat, valami „feelinget”, amit ez a különleges erejű szöveg és előadása sugárzott belénk, és ez valószínűleg az igazi szabadságélmény eufóriája volt, az, hogy talán egyszer tényleg vége lesz, vége lehet ennek a szűk horizontú, bezárt kis életünknek.

Hát vége lett.

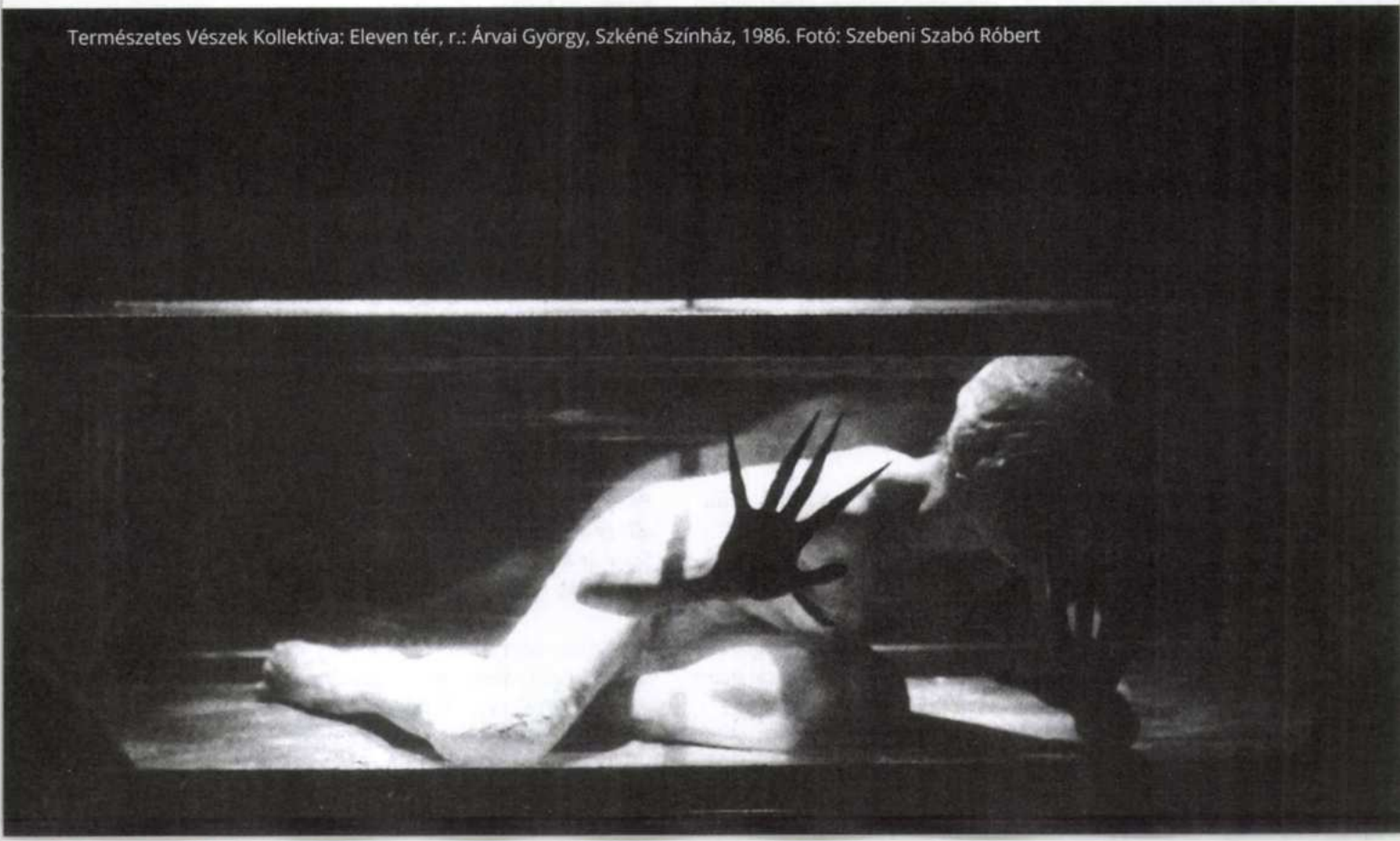
És most mi van velünk?

RÉNYI ANDRÁS

Természetes Vészek Kollektíva: Eleven tér, r.: Árvai György, Szkéné Színház, 1986

Számomra annyiban nem nehéz e körkérdés szempontjából visszatekinteni a rendszerváltás idejére, amennyiben első találkozásaim az ún. kortárs táncsal épp a 80-as évek végére estek. Talán 1986-ban lehetett, hogy – a Balettintézet még inkább fiatalnak számító és egyébként a táncművészetek iránt tökéletesen közömbös közismereti tanáraként – meghívást kaptam egy előadásra a Szkénébe: a *Living Space (Eleven tér)* volt az, egy tanítvány, az épp csak pályakezdő Bozsik Yvette egyórás bravúros performansa ama képtelenül szűk üvegdobozban. A *Természetes Vészek* kollektíva nevében Árvai Györggyel közösen jegyzett előadás valósággal letaglózott – azóta is saját későbbi

Természetes Vészek Kollektíva: *Eleven tér*, r.: Árvai György, Szkéné Színház, 1986. Fotó: Szebeni Szabó Róbert



táncesztétikai botladozásaim afféle origójának tekintem. Rövidesen – *A térhiány botránja* címen – esszét írtam arról, ahogy Árvai és Bozsik útját állják esztétikai beidegződéseinknek: „[...] kondenzált, összprezést balett-terében úgyszólván egymásba torlódik test, tér és mozgás intenzív tapasztalása. [...] látjuk az eleven test párolgó forróságát, nyálkás felületeit, bőrünkön érezzük az élettelen üveg hideg érintését; ugyanakkor éles tekintettel mérhetjük föl az üvegdoboz hűvös, pedáns architektúráját, amely végérvényes és személytelenül tökéletes faktumként határolja körül az élet kiszabott terét; s végül a mozgást, amelynek nincs módja feledtetni egyiket sem, nem lévén egyéb állandó ingázásnál test és tér határai között. Így válik a mozgás a testnek önmagára és terére irányuló szakadatlan tapasztalásává – s így akadályoz meg minden esztétizáló átlényegülést [...]”. A darabot ugyanakkor kudarcba fulladt szabadulástörténetnek – egyfajta világalegóriának – is láttam: „[...] miként tapasztalja meg és ismeri ki testét és terét, önmagát és világát, a neki kiszabott és a tőle megtagadott teret ez a különös – nevezzük így, nagybetűvel – Lény: miként teremti meg és veszíti el önmagát e folyamatban, s miként járja be szimbolikusan, saját személyes történetén keresztül az emberi történelem körpályáját.”

1989-ben, a rendszerváltás évében az akkor még szintén kezdő (azóta sajnálatosan elhunyt) tehetséges filmrendező, Kamondy Zoltán is rátalált a darabra – és afféle ellenpontként újraforgatott-vágott jeleneteit beillesztette *Párhuzamos anyagcserék* című filozofikus hangoltságú filmszociográfiájába. „Hőse”, Frick úr a létezés peremére csúszott értelmiségi, aki – meghallván a kor parancsát – immár szabad „vallalkozóként” egy nyilvános illemhely menedzseléséből teremt magának saját egzisztenciát. Mindezt nem lehetett nem a rendszerváltás polgári forradalmának alulnézeti látleteleként értelmezni – nem a politikai fordulat új perspektíváiról, inkább a *condition humaine* kilátástalanságáról beszélt. E feladatra készülve újraneztem a filmet, amelyet akkor összességében művészi kudarcnak láttam: ma sincs jobb véleményem róla. De volt benne egy operatőri ötlet, amely valódi párhuzamosságot teremtett a két történet között: a kövérkés, szemüveges Frick urat végig a WC-helyiség egészen szűk előterében, extrém alulnézetben és szokatlan testközlelől láttuk magyarázni, kioktatni, bölcseledni – úgy, hogy közben minden kuncsaft belépése a levegőtlen térbe kényszerű helycserékkel, a testek közti fizikai érintkezésekkel járt együtt. *A térhiány botránja* – írhattam volna erről is, különösképp az után, hogy Frick úr feje fölött rendre bevillant a szűk helyiség felső sarkának – a fal- és a plafonsíkok összemetsződésének – szabályos geometriája.

Engem 1989-ben magával ragadott a politikai és személyes szabadság felszabadító perspektívája – de nem éreztem a kényszert, hogy ezt „összeolvassam” a Természetes Vészek Kollektíva és a *Living Space* antropológiai pesszimizmusával. Ma már – harminc év távolából – jobban látom, hogy megint inkább a jó művészet igazságának kellett volna hinnem.

SCHULLER GABRIELLA

Halász Péter: She Who Once Was the Helmet-Maker's Beautiful Wife, Petőfi Csarnok, 1990

1990. október 9-én és 10-én a Love Theater *She Who Once Was the Helmet-Maker's Beautiful Wife* című előadása vendég szerepelt a Petőfi Csarnokban. Mivel Halász Péter (más underground szereplőkhöz hasonlóan) legendává vált, a 76-os emigráció utáni felbukkanása Budapesten kisebb szenzációnak számított.

Jómagam épp csak megkezdtem tanulmányaimat egy vidéki gimnáziumban, Halász Péter pusztja létezéséről sem tudtam. Az előadást különböző médiumú történeti forrásokon keresztül ismertem meg, amelyek eltérő időpontokban kerültek a látóterembe, folyamatosan egymásra írva és egymást értelmezve Halász Péter egyéb alkotói periódusainak dokumentumaival.

Az előadásban három generáció jelent meg (Nagymama, Asszony, Lány), szövegeik montázszerűen váltogatták egymást, s bár mindhárman saját világukban merültek el, fizikai akciók révén időről időre összekapcsolódtak. Halász Péter saját nagymamáját játszotta, lánya, Cora Fisher a Lány szerepében a nagymama humoros-groteszk tónusra hangolt történetét olvasta fel (a személyes és történelmi emlékezet perspektíváit váltogatva), Cora édesanyja, Sántha Ágnes Lajtai Péter egyik hipnotikus erejű gondolatritmusokból felépülő versét szavalta. Posztmodern csavarral egy Szerző névvel illetett szereplő (Seth Tillet) narrálta a darabot, bár a színpadi történelem időnként szembementek az ő ki- és bejelentéseivel.

Az előadás sokak számára legemlékezetesebb jelenete az, amikor a nagymama székeket pakol egymásra, felmászik a halom tetejére, majd leesik onnan, de kis bizonytalanságot követően folytatódik tovább a történet. Ez a motívum bekerült a Kamrában bemutatott újságszínházi sorozat *2056. október 23.* című darabjába (amely metaforikusan egy öregek otthonaként értelmezte az országot, a székekből épült, majd végül leomló rakás pedig a forradalom analógiájaként jelent meg), illetve 1998-ban Halász magát a darabot is újra színre vitte az Új Színházban, ahol ezúttal színészek voltak a partnerei, és magyarul játszottak.

Az előadást nem esztétikai értelemben tartom rendszerváltó előadásnak, hanem az aurája miatt, amit akkor és ott a színházba járóknak és a kultúrával foglalkozóknak jelentett. A neten böngészve egyszer az előadás sajtótájékoztatóján készült fotókra bukkantam, Sántha Ágnes és Halász Péter csodás, karizmatikus embereknek és egy fontos történelmi pillanat főszereplőinek tűntek (mint egy egzotikus ország szökött/elűzött uralkodói). Az egykorú beszámolókból árad az eufória, nemkülönben Halász Péter tévés nyilatkozatából, amelynek leírta a *Színház* 1991. október-novemberi számában jelent meg: „Bementem a régi iskolámba is, megkérdeztem a gyerekeket, hogy most mit tanulnak, milyen az iskola, megtanítottam őket néhány angol szóra. Az az iskola, ahova jártam, ronda volt. [...] Most szép márványpadló fogadott, ki volt csempézve a folyosó, és a gyerekek jól érezték magukat. Teljesen nyitottan beszéltek, semmi nyomorúság nem volt bennük.”

Ha manapság a rendszerváltásra gondolok, rendre eszembe jut ez a végtelen optimizmus. Mint ahogy a Nyugatról Magyarországra visszatérő disszidensek azon prognózisa is, hogy a társadalmi változások miatt radikálisan meg fog változni a kultúra szerepe és helyzete hazánkban... Mintha most élnék azokat az időket, amiről beszéltek.

SPIRÓ GYÖRGY

Peter Weiss: Jean Paul Marat üldöztetése és meggyilkolása, ahogy a charentoni elmeógyógyintézet színjátszói előadják De Sade úr betanításában, r.: Ács János, Csiky Gergely Színház, Kaposvár, 1981

1981. december 4-én mutatta be a kaposvári Csiky Gergely Színház Peter Weiss *Marat/Sade* című darabját, Ács János rendezte, Szegő György tervezte a díszletet, a négy énekest Czako



A kínai, r. Halász Péter, Katona József Színház, 1992

Klára, Csákányi Eszter, Gőz István és Bezerédi Zoltán játszott, a charentoni elmegyógyintézet igazgatóját Csernák Árpád, Sade márkit Jordán Tamás, a Marat-t játszó beteget Lukács Andor, a Charlotte Corday-t játszó beteget Pogány Judit; benne volt Lázár Kati, Kari Györgyi, Karácsony Tamás, örként Krum Ádám, a Kikiáltónak nevezett narrátort Máté Gábor adta.

A bemutatóban semmi részem nem volt, három héttel később kerültem a színházba dramaturgnak. Legalább húszszor láttam, a legnagyobb magyarországi színházi élményem. Babarczy mondta, hogy nem is színház, inkább rítus. A közepes darabot (Eörsi igen-igen jó dalszövegeivel) a jórészt amatőrökből profivá fejlődött színészek a hajdani amatőr színész Ács János segítségével olyan elementáris indulattal és annyira tiszta érzelmekkel, ugyanakkor fegyelmezetten, előadásról előadásra teljesen azonosan adták elő, hogy a hatása alól a nézők nem tudták kivonni magukat. Forradalmi erő áradt az előadásból, miközben Magyarországon nem volt – és később sem lett – forradalmi a helyzet. Virtuálisan tudott csak a forradalom megvalósulni egy színházi előadás erejéig, amely egy balos, nyugat-európai értelmiségi minden szempontból másodlagos darabjára épült; épp az volt az előnye, hogy hevenyészve írták meg, s így teret adott az aktuális lelki tartalmak előhívásának.

82-ben Belgrádban a BITEF-en az előadás után a közönség fél órát őrzöngött az Atelje 212 nézőterén, majd kitérült az utcára, és ott folytatta. A második előadás még nagyobb sikerrel ment, és a színház megnyerte mind a három fődíjat. Ott is forradalmian voltak hangolva a lelkek, ám ott nem rendszerváltás, hanem polgárháború és Jugoszlávia szétesése lett belőle. A belgrádi előadásokat nem láttam, mert lent kucorogtam a színpad alatt, és a szinkrontolmácsnőnek dirigáltam, mikor szólaljon meg, mikor ne, így olvasta be a szerb szöveget, amit a mi előadásunk számára húztam meg és fogalmaztam át; rajtam volt fülhallgató, rajta nem; én tudtam kívülről, mi történik odafönt, a tolmácsnő nem tudta, és mindkét este csodálkozott, hogy odakint majdnem kitört a forradalom.

Babarczy szerint nem az a jó színház, amelynek minden előadása jó, hanem amelyik két évadonként a nagy előadást

létrehozza. Ács még sok jó előadást rendezett, zseni volt, de ilyen csoda vele sem történt még egyszer. A csillagok különös együttállása kellett hozzá, többek között a Zsámbéki és Babarczy által több mint tíz év alatt összekalapált, büszke, rátarti, többségében amatőrökből álló társulat, amely tisztában volt kivételes fontosságával, és szinte bármilyen terhelést hajlandó volt elviselni.

TOMPA ANDREA

William Shakespeare: Hamlet, r. Tompa Gábor, Kolozsvári Állami Magyar Színház, 1987

1987, *Hamlet*, Kolozsvár. „Az ifjú Tompa” mindössze harmincéves, alig fél tucat előadást rendezett Kolozsváron, de már bemutatták a *Tangót*, ami döbbenetes hatású előadás volt egy zsarnok felemelkedéséről. A társulat fénykora ez, Harag György csapata erőteljes, bár éppen a *Hamlet* alatt kezdődik meg a színészek nagy exodusára Magyarországra, a címszerepet is át kell majd adni. A műnek nagy előtörténete van ebben a városban: 1919. szeptember végén ezzel az előadással zár a Nemzeti Színház, és kezdődik egy új, egy rövid megszakítással örökre szóló másik élet a Sétatéri Teátrumban, ahol most is vagyunk. A *Hamlet* premierjének körülményeivel több évtized múlva ismerkedhetünk meg, a cenzúra kemény kora ez. A másik ifjú Tompa, a néző, aki még éppen csak kamasz, a múltól semmit sem tud.

A színpadot mégis döbbenetesen és reménykedve nézi. „A művészetnek mindig ki kell mondania, hány óra” – mondta a rendező Tompa még a bemutató előtt egy interjúban. Ám egy olyan korban vagyunk, amikor az első jelenet első soraival is meggyűlhet a cenzúra baja: „Kemény hideg van” – halljuk, miközben az országban, a lakásokban ugyanez a tapasztalat. A színpadi szó veszélyesen utalhat arra, hogy mi van odakint, ebben a sötét diktatúrában. Az élénk álló, valóban „reális időt”, a mi világunkat reflektáló előadás arra figyelmeztet, hogy torz rendszer, feje tejére állított értékek uralkodnak, ám mindent mégsem tudnak



Marat/Sade, Kaposvár

maguk alá gyűrni. Van valaki – a Szellem, Hamlet, Horatio –, aki az ethoszra, a lelkiismeretre, az emberségre emlékeztet mint egyedüli lehetséges értékekre. Az ifjú Tompa a színház átformáló, a valóságot a helyéből kiforgató erejében hisz még ekkor – az előadást néző másik ifjú pedig, akinek világerzékelése, ahogy a kamaszoké, egyre élesebb, még elviselhetetlenebbnek érzékeli a kinti világot. Tompa a Szellemet Shakespeare-maszkban jeleníti meg, a Színészkirályt úgyszintén, akit egyébként keresztre is feszít – Senkálzky Endre a vastraverzekre feszítetik abban a két-szintes térben, amelyben egy rejtékajtókkal teli, tükrös színpad is található. Az előadás a hangok, képek, ellentétek erejével, kevésbé a szavakkal dolgozik.

Az előadást bohócjelenet nyitja, a későbbi sírásók lépnek a nézők elé bohócruhában, majd beleütköznek a vasfüggönybe. Ez a vasfüggöny – amely egy későbbi Tompa-mű, a *Buzmegálló* főszereplője lesz – az előadás megrendítő, veszélyes, fenyegető díszleteleme. Az utolsó jelenet a függöny

lassú, feltartóztatlan leengedése, miközben Horatius, Hamlet szellemi utódja menti az alapvető emberi értékeket, könyveket, gitárt, koponyát, kardot, és szinte átpréseli magát a függöny alatt. Végül Horatius (Csiky András) zokogva áll a vasfüggöny előtt. A zsarnoki, mindent elsöprő, megtörhetetlen hatalomról és a vele szembenálló értékek tragikus kudarcáról beszél az előadás, a fiatal, életerős, hidegvérű és humoros zsarnokról és a halkabb, nehezkesebb, tépelődő és mégis haragvó Hamletről, mindeközben a színház saját magáról, szerepéről, tétjéről gondolkodik. Az utolsó jelenetben harsog emlékeim szerint a *The Wall* a Pink Floydtól, Kántor Lajos könyve szerint a *Dire Straits*.

Az a világ, amelyben ez az előadás született, beleremgett – még ha e remegés, tudjuk, legfeljebb a víz fodrozódását jelenti is, mikor egy kavicsot belédobunk –, valóban tudtuk, hány óra. Ám azt nem, azt sohasem, hogy mennyi van hátra a rettenetből.

HIRDETÉS

SZÍNHÁZ.NET

- KRITIKÁK: *Angels in America* (Müpa), *Édes Anna* (Örkény), *BÁBU Fesztivál* (Budapest Bábszínház), *Mágnás Miska* (Vígyszínház), *PLACCC*, *Hagyaték* (Láthatáron Csoport), *János vitéz* (Budapesti Operettszínház), *Mi történt Vegasban?* (Centrál Színház), *Kurácsi és gyerekei* (Narratíva), *Újvilág* (Újvidék); tánc: *Body.Radical Fesztivál*, *Sidi Larbi Cherkaoui*, *Bozsik Yvette Társulat*, Közép-Európa Táncszínház, *Jenna Jalonen*, *Cserepes Gyula*
- INTERJÚK: *Kaszás Gergő*
- DRÁMA: *Hajós Zsuzsa Ludas Matyi-átdolgozása*, *Sántha József: Öreg színész, bekötött fejfel*