

ZSIGMOND ANDREA

GYORSTALPALÓ A RENDEZŐI SZÍNHÁZRÓL



...úgy tűnik, látni lehet
már ennek
a „korszaknak” a végét.
Több jel mutat arra,
hogyan ez a színházi
modell már nem
mindenkinek felel meg
maradéktaianul.

*A rendezés gyakorlatának széles körű elterjedése is bizonyítja,
hogyan a színházművészet autonóm művészetté lépett elő.¹*

■ Nem mindig volt egyértelmű a színháztörténetben, hogy a mai értelemben vett „rendező”-re is szükség volna az előadások létrehozásához. Mondhatni a 19. század végén jelenik meg ez a funkció – a meiningeni herceg, II. György udvari színházát tekintik a színháztörténetben az első olyan „intézménynek”, amelynek munkájában valóban fontos szerepet tölt be a rendező.

Kékesi Kun Árpádnak *A rendezés színháza* című könyvében is övék a legelső fejezet. *Minél jobb a rendező, munkája annál kevésbé feltűnő*, ezzel a címmel írt erről az 1866–1890 között tevékenykedő társulatról Kékesi Kun, illetve a következő alcímmel: *A Meiningen Hoftheater és a történelmi realizmus*. Mint a két címből is látszik, a meiningeniek egyrészt egy előadásstílust dolgoztak ki és terjesztettek el Európában, a történelmi realizmust, de emellett – és ez érdekel most minket elsősorban – „a rendezőnek az előadás létrejöttében játszott elsőrendű szerepét és konkrét feladatait tudatosították a színházi alkotók és befogadók előtt”.²

Patrice Pavis is megemlíti *Színházi szótár*-ban, hogy: „A színházi rendezés fogalma időben nem messzi vezethető vissza: a XIX. század második felében jelenik meg, első ilyen értelmű használatával pedig 1820-ban találkozunk. [...] Annak előtte a színházmester, vagy esetenként a vezető színész feladata volt az előadást az előre meghatározott formai keretbe összefogni.”³

Mi az oka annak, hogy a 19. században megjelent ez a feladatkör, hogy aztán a 20. században uralkodóvá váljon? Mindkét szerző, Kékesi Kun és Pavis is megemlíti az okok között a színpadtechnika fejlődését. „Legegyszerűbb magyarázatul a színpadtechnika 1880 és 1900 között megvalósuló robbanásszerű fejlődése, elsősorban pedig a színpad gépesítése és az elektromos világítás tökéletessége szolgálhat.”⁴ Vagyis „a 19. század közepén egyes technikai eszközök lehetővé tették, hogy a színházi jelek rendszere radikálisan kibővüljön”.⁵

Korábban, „a 19. század második fele előtt a világítás, a térkoncepció, a díszlet és a jelmez csak részleges színházi jeleknek számítottak, hiszen a funkciójuk szinte kizárólag illusztratív volt” – vagyis nem adtak hozzá újat a többi jel, elsősorban a verbális jelek hordozta jelentésekhez. „Évszázadokon keresztül a szerző, a játékmester, a vezető színész vagy az intendáns tiszte csupán a beszéd és mozgás koordinációjára terjedt ki. (Még a gyakran *Ur-Regisseur*ként emlegetett Goethe is a deklamálást és a testtartást tartotta a játék és a színpadkép fő elemeinek.)”⁶

Más okai is vannak annak, hogy korábban nemigen volt szükség rendezőre. Kékesi Kun az irodalmi mű elsőbbségéről értekezik a következő idézetben: „a színházi kommunikáció [...] a drámában sűrűsödő érzelmek-gondolatok dinamikájának, azaz a drámaíró alkotásának tolmácsolását jelentette. Ebben a kétpólusú rendszerben, amely valójában a drámaíró és a néző között zajló színházi előadást célozta, a színész a csatorna szerepét töltötte be.”⁷ Ebben a „dramatikus színházi tradícióban”, ahogy Kékesi Kun nevezi, nincs tehát szükség más közvetítőre, az előadás a dráma szerzőjének a gondolatait tolmácsolja, a színész segítségével, „akinek hírneve attól függött, hogy milyen híven, azaz milyen egyéni intenzitással és természetességgel tudja közvetíteni a szerző kreálta világban ágaló figurát, rajta keresztül pedig magát e világot”.⁸

Mégis mi változott meg annyira, hogy előidézze a rendező megjelenésének szükségességét? B. Dortra hivatkozva azt is írja Pavis: „A XIX. század második felétől fogva a színházak közönsége nem nevezhető homogénnek többé, nem válik szét a bizonyos színházakban adott előadások műfaja szerint. Ettől fogva nem létezik többé a nézők és a színházi emberek között semmiféle hallgatóságos megegyezés az előadások stílusára, illetve jelentésére vonatkozóan.”⁹ Emiatt van szükség tehát a rendező egyberendező munkájára. Egy másik kiváltó ok, amit Peter Szondira hivatkozva említ meg Pavis: „Mindehhez hozzáadódik még a kortárs dráma válsága, valamint a klasszikus dramaturgiai szabályok és a dialógus széttöredezése.”¹⁰

Egy másik okra – stiláris/szemléletbeli tényezőkre – világít rá Kékesi Kun (és ide kapcsolódik a meiningeni társulat kapcsán már említett historizálás). A 19. század közepén „az uralkodó történelemszemlélet és filozófia [...] megkövetelte, hogy precízen kidolgozott történelmi és társadalmi keretbe illesszék a színpadi történéseket. Így a rendező a romantikus/historizáló és realista/naturalista tendenciák melléktermékének is tekinthető [...]. A pozitivizmus mellett persze nem hanyagolható el azon életfilozófiák és (össz)művészeti törekvések hatása sem, amelyek az antinaturalista színházi trend (legkorábban a szimbolizmus) kialakulását ösztönözték. Ez pedig éppúgy megkívánta a színházi előadás *Gesamtkunstwerk*ké transzformálását, illetve a láthatatlan erők összjátékának a látható dimenziójában való értelmezését, amelyeket a rendező kettős funkciójaként jelölt meg.”¹¹

A rendező funkciójánál tartunk már tehát, miután a megjelenését kiváltó okokról már szó esett. A rendező funkciói közül Pavis a következőkre hívja fel

a figyelmet: a különböző eszközök egybefogása, összehangolása, a különböző alkotók munkálkodásának harmonizálása; térbe helyezés, konkretizálás; a jelentés egyértelművé tétele; színészvezetés, utasítások adása a színészeknek és más kollegáknak; a fikció közegének megalkotása; ideológiai, társadalmi hatások megjelenítése; az elképzelhető megoldásokkal való játék stb.¹²

Kékesi Kun így foglalja össze, mit tart a rendező két legfőbb tevékenységének: „A rendezés így válhatott a szervezés és az alkotás egymást feltételező eljárásainak gyakorlatává – és hozzáteszi: –, amely mögött azonban észre kell vennünk az *interpretáció* aktusának döntő jelentőségűvé válását.”¹³ Még egyszer hangsúlyozza: „az interpretáció mint a rendezés fő művelete” (uo.). Pavis is megemlíti „rendezés, színrevitel” című, sokat idézett (Kékesi Kun által is hivatkozott) részletes szócikkében az értelmezés kérdését: „a drámai szöveg végtelen számú olvasathoz, következőképpen pedig ugyanannyi, csupán maga a szöveg alapján előre kiszámíthatatlan színrevitelhez vezethet”.¹⁴

Azért olyan fontos az értelmezés (illetve a lehetséges értelmezések számának) kérdése, mert így a szövegről és annak írójáról átkerülhet a fő hangsúly a rendezőre mint a szöveg egyik lehetséges olvasatának kihangosítójára: „a szöveg hosszú ideig valójában úgy tűnt fel, mint az *egyetlen* lehetséges, feltárára váró értelmezés zárt rendszere (erről tanúskodik például Ledoux megfogalmazása, amely szerint a szöveggel találkozó rendezőnek »szolgálnia, nem pedig felhasználnia kell« azt)”.¹⁵ A következő sorokból ugyanez rajzolódik ki: „Napjainkban már egyáltalán nem általános az a nézet, hogy a szöveg olyan, egyetlen lehetséges ábrázolásban rögzülő kiindulópont volna, amelynek kizárólagosan egy »igazi« rendezés felelhet meg.”¹⁶ „Manapság, ezzel éppen ellentétesen, a szöveg maga felhívás a benne rejlő számos jelentés, illetve ellentmondás felfedésére; átadja magát az új és új értelmezéseknek.”¹⁷

Mivel tehát több lehetséges alkotás kiindulópontja lehet egy drámaszöveg, a színházi előadás igazi szerzőjévé immár a rendező lép elő. Ahogy George Banu is írja a 20. század második felének színházát taglaló esszéjében: „Gordon Craig, a századelő nagy színházi látnoka megsejtette ezt a lehetőséget: hogy a rendező szerző lehet. Ő kezdeményezte a rendező abszolút hatalmáról szóló diskurzust, amely szerint az előadás minden összetevője felett, a szöveget is beleértve, úr lehet a rendező. Elmélete Kantor, illetve e törekvés másik emblematisztikus képviselője, Wilson személyében teljeseedik be. A két rendező előadásaiban nincs vagy csak nyomokban található szöveg. A látvány válik bennük központi jelentőségűvé. [...] A rájuk következő generációk számos tagja, a nyilvánvaló epigonizmus látszatával mit sem törődve, e két alkotó köpenyéből látszik kibújni: ők is a rendező szerzőségi jogáért szállnak síkra.”¹⁸

Az idézet egyrészt egy hatalomátvételtől tudósít: az „út, ami kirajzolódni látszik, a totális, független alkotónak az útja. A legjelentősebb ilyen rendezők: Kantor és Wilson. [...] Kézjegyük – olyan nagy művészekéhez hasonlóan, mint Giacometti vagy Francis Bacon – könnyen felismerhető.”¹⁹ Azt láthatjuk tehát, hogy a korábbi paradigmában központi helyet elfoglaló alkotók, az író meg a színész letaszítottak a trónról. Nem csoda hát, ha egyes írók, színészek (meg az ő rajongóik, egyes nézők) részéről gyakori támadások érik a rendezőt.

Támadás éri a rendezőt azok részéről is, akik a jelentésről a premodern művészetszemlélet jegyében gondolkodnak: „A premodern irodalomtudománya a jelentést kontextuálisan, a szerző (a kor) morális hangsúlyú *üzenete*-ként határozza meg. Középponti ezért a keletkezés történelmi értelme, a tra-

díció, és feltételezi, hogy a nyelv ennek a nevelő értelemnek a visszatükrözésére szolgál.”²⁰

Árulkodó tehát ez a szó, „üzenet”: azt jelzi, használója, a cikk szerzője az egyetlen értelemben hisz – mint Gazda József is, aki egy Bocsárdi László rendező által jegyzett előadással viaskodik egy napilapban megjelent elemzésében: „Önmagukban egy elképzelést testesítenek meg. A rendező elképzelését. Más kérdés, hogy ez az elképzelés födi-e a »segédeszközül hívott« író, illetőleg annak műve elképzelését, a színmű gondolatiságát, éljük ezzel a korszerűtlenné lett szóval: üzenetét.”²¹

A premodern művészetfelfogás más tekintetben is hasonlóságot mutat azokkal a jegyekkel, amikről az „egyetlen jelentés” kapcsán már volt szó: „társadalomfelfogását a transzcendens közösségeszmény modelljére, egy transzcendensen definiált nemzetfogalomra és az ebből levezetett történetiségre építi”.²² Ehelyett ma, 2017-ben inkább a posztmodern művészetfelfogás alapelveit tudhatjuk érvényesnek tekinteni, amely „az irodalmi jelentést olvasati jelentésként definiálja abban a viszonyban, értelemterben, mely a befogadó és mű között formálódik meg. A posztmodern irodalomtudományok típusai éppen aszerint jelölhetők ki, hogy milyen természetüként definiálják ezt a köztes értelemteret. Közös bennük az, hogy ez az értelemter temporális jellegű, folytonosan változó, dialogikus, intertextuális és hisztorikus, azaz egy belső, személyes, teremtő történetiség jellemzi.”²³

Ha tehát a rendezőt a dráma egyik olvasójának tekintjük, elfogadhatjuk, hogy a drámaszövegről saját értelmezése jön létre; ami aztán színpadi formában is megmutatkozik – és ez a nézők részéről szintén többféle olvasatra adhat lehetőséget.

Az interpretációt, ahogy annak előadás formájában történő kibontakoztatását is, nem föltétlenül racionális tevékenységként kell elképzelnünk. „Amennyiben elfogadjuk azt a Freud sugallta gondolatmenetet, amely szerint a tudat alatt lejátszódó folyamatokat sokkal inkább megközelítik a vizuális képzetek, mint a verbálisan kifejezett gondolatok, a rendező vagy a látványtervező a drámai kifejezőmód és a színpadi nyelvezet között a »médiüm« szerepében tűnhet fel. Ebben az esetben a színpad mindig valamiféle »másik színpadra« utal (belső tér).”²⁴

Azzal, hogy a rendezői színház (vagy Regietheater, ahogy Kékesi Kunnál és Pavisnál vagy máshol is találkozhatunk vele) látványcentrikus, egy korábbi idézetben, George Banu megfogalmazásában is találkozhattunk. Az „ötven legfontosabb 20. századi rendező”-t felvonultató kötetük előszavában Maria Shevtsova és Shomit Mitter szintén hangsúlyozzák ezt: „A 20. századra jellemző volt az az elgondolás, miszerint a színház inkább vizuális, mint intellektuális természetű művészeti forma. A színház az utóbbi időben az akcióra, és nem a nyelvre támaszkodott mint az előadást alkotó közegre; kibontakoztatva azt a képességét, hogy nagy mennyiségű látvány-, hangzás- és mozgáselemet képes létrehozni. A színház elmozdulása a szó uralmától a mozgó test elsőbbsége felé – ez a rendező művészetének leglényegibb hozadéka, ez vezetett a színház ma tapasztalható formai sokféleségéhez.”²⁵

Egy másik kötetben arról olvashatunk, hogy a rendezői színház a látványra fókuszálás mellett egyéb jellemzőkkel is bír (kontinensenként különbözhet); és hogy a szerzői film megjelenése segített abban, hogy a színházi rendezőt szerzőként tudjuk elgondolni: „A hatvanas évek filmelméletének hatására a színházi előadást mint egységet [...] és a rendezőt mint szerzőt (*auteur*) kezdték elgondolni. De a rendező-szerző (másképp: színházi szerző) »hagyományos« jelentése

nem ugyanaz a kontinentális Európában, mint az Egyesült Államokban, és a különbség sokrétű lehet. Európában a rendező-szerző gyakran a »színház mint értelmezői tevékenység« mainstream keretén belül marad (Thomas Ostermeiert szerzőnek tekintik), míg az Egyesült Államokban ez a fajta ténykedés szoros kapcsolatban áll a kísérleti munkával, nem ritkán a performanszművészettel. Ezért tarthatja Rebecca Schneider és Gabrielle Cody [...] a szerzői színházat képszerűbbnek, szimbolikusabbnak stb. [...] A határ a kettő között természetesen nem merev: a belga színház legelismertebb vonulata [...] a képzőművészetekkel (és néha a tánccal) való ötvöződéssel ihletődik.²⁶

Kik azok a rendezők, akiknek a nevét mindenképpen meg kell említenünk, ha a rendezői színházról beszélünk? Legjobb talán, ha kanonizáló szándékú köteteket hívunk ehhez segítségül – ilyen például *A rendezés színháza*, Kékesi Kun Árpád könyve, amely tizennégy fejezeten át tizennégy alkotó munkásságát és szemléletmódját mutatja be nagyon részletesen. A következő alkotóknak szán egy-egy fejezetet a Meininger Hoftheater után: André Antoine, Konsztantyin Sztanyiszlavszkij, Adolphe Appia, Edward Gordon Craig, Max Reinhardt, Vszevolod Mejerhold, Bertolt Brecht, Antonin Artaud, Jerzy Grotowski, Peter Brook, Giorgio Strehler, Peter Stein, Robert Wilson.²⁷

Kékesi Kun könyve a legnagyobb hatású rendezőket mutatja be, olyanokat, akik ma már „klasszikusok”-nak számítanak. Megfigyelhetjük, hogy a felsorolásban nem jutott hely egyetlen női alkotónak sem. Hogy ezt a hiányosságot kiküszöböljem, az előző lista mellé felidézném egy másik szerző könyvének fejezeteit. Peter Simhandl *Színháztörténet* c. könyvében több előbb felsorolt alkotóval találkozunk. Aki nála Kékesi Kunhoz képest a fejezetek címeiben mint rendező még megjelenik: Erwin Piscator, Eugenio Barba, Tadeusz Kantor, valamint Ariane Mnouchkine.²⁸

Egy harmadik kanonizáló szándékú kötetből is felidézném a színházi alkotók neveit – a könyv címe azt ígéri, a 20. század ötven legfontosabb rendezőjét mutatják be a fejezetei. Ezúttal Mnouchkine-on kívül más női alkotók nevével is találkozunk (talán mert a szerkesztők is nők?); mindegyikkel a kötet második felében: ebből kiolvashatjuk, hogy míg a 20. század elején a női rendezőknek még kevésbé volt lehetőségük az áttörésre, később több tér jutott nekik. Ismét csak azok nevét mondanánk, akikkel a korábbi bekezdésekben nem találkoztunk: Vlagyimir Nyemirovics-Dancsenko, Jacques Copeau, Alexander Tairov, Lee Strasberg, Jean Vilar, Joan Littlewood, Jurij Ljubimov, Augusto Boal, Luca Ronconi, Peter Shumann, Joseph Chaikin, Yukio Ninagawa, Lee Breuer, Richard Foreman, JoAnne Akalaitis, Tadashi Suzuki, Pina Bausch, Rex Cramphorn, Anatolij Vasziljev, Patrice Chéreau, Lev Dogyin, Elisabeth LeCompte, Jim Sharman, Anne Bogart, Lluís Pasqual, Eimuntas Nekrošius, Declan Donnellan, Neil Armfield, Robert Lepage, Simon McBurney, Peter Sellars, Deborah Warner.²⁹

Nem a teljesség igénye vezérel, épp csak felidézni szerettem volna néhány nevet, fogódzóként. Magyar rendezők neveit is említeném, szintén kanonizáló szándékú kötetek kiemelései (fejezetcímei) nyomán. A Jákfalvi Magdolna által szerkesztett *A 20. századi magyar színháztörténeti kánon alakulása* című kötetben a következő alkotók szerepelnek egy-két általuk jegyzett előadással: Madzsar Alice, Paál István, Ruszt József, Szőke István, Zsámbéki Gábor, Ács János, Gothár Péter, Ascher Tamás, Gaál Erzsébet, Nagy József, Székely Gábor, Zsótér Sándor.³⁰ Az Imre Zoltán által szerkesztett *Alternatív színháztörténetek*.

Alternatívok és alternatívák kiegészíti a sort Molnár Györggyel, Bárdos Artúrral, majd Jeles Andrással, Mohácsi Jánossal, Schilling Árpáddal; és társulatnevekbe rejtett rendezőkkel: Stúdió „K” (Fodor Tamás), Kassák Ház Stúdió / Lakásszínház / Squat Theatre (Halász Péter, Bálint István), Arvisura (Somogyi István), Huszonötödik Színház (Szigeti Károly, Iglódi István), Természetes Vészek Kollektíva (Árvai György), Utolsó Vonal (Regős János, Tamási Zoltán, C. Nagy István), Mozgó Ház Társulás (Hudi László), Metanoia Különítmény (Perovics Zoltán).³¹ Ezúttal sem a teljesség igénye vezérelt, hisz nem szerepelt a listában sem Pintér Béla, sem Bodó Viktor, akik mégiscsak sajátos kézjegyű és nemzetközi hírű rendezői a magyarországi színházi szcénának; de a sort mégsem folytatnám tovább.

Inkább arra érdemes felfigyelnünk, amit mindkét magyar színházi kötet tartalomjegyzékében tapasztalunk: hogy ha egy előadást a címén kívül egyetlen alkotó neve fémjelez, ez minden esetben a rendező (előfordulhat még a társulat neve). Tehát nem a színdarab – ha felhasználtak ilyent – írójának nevével, hanem a rendezővel jelzik a szerzőt ebben a két kötetben.³² Vajon mindenütt így tesznek a szerkesztők?

A budapesti *Színház* című szakfolyóirat kritikáinak az alcímei sokáig nem így jártak el, ott az előadást jelölendő kizárólag a drámaíró neve szerepelt alkotóként. Még 2016-ban is találunk ilyent – az októberi lapszámban van egy Stuber Andrea által jegyzett kritika, melynek alcímében csupáncsak Szálinger Balázs író szerepel (és a *Köztársaság* című drámája).³³ Más esetben, főleg, ha nem egy színdarab nyomán születik az előadás, a társulat neve jelenik meg az alcímben, sőt újabban általános, hogy az író meg a társulat, vagyis az íróról a rendező átugrásával rögtön oda keveredtünk, hogy a csapat kerül középpontba. Izgalmas ez a változás, ami a tartalomjegyzékekben is lekövethető: a színházzszemléletünkön belül a hangsúlyok folyamatos áthelyeződése.

Ha kedvünk támadna azt vizsgálni, hogy a drámaíró vagy a rendező elsőbbségét „vallja-e” – akár öntudatlanul – egy színház (azaz a két modell közül melyik áll hozzá közelebb), megtehetjük, hogy megvizsgáljuk az előadás plakátjait. Ha például a Csíki Játékszín plakátjai táján nézelődünk, megfigyelhetjük, hogy mind a drámaíró, mind a rendező nevét feltünteteti a plakáttervező – de többnyire a drámaszerző nevét szerepelteti nagyobb betűkkel. Ezt tapasztaljuk a 2015-ben bemutatott *Szemenszedett igazság* meg a 2014-ben bemutatott *A Napsugár fiúk* esetében (mindkettő rendezője Parászka Miklós). A kolozsvári színház plakátjai esetében az ellenkezőjére találunk több példát: a következő, 2015-ben bemutatott előadások esetében a rendező neve nagyobb betűkkel szerepel a plakáton, mint a drámaíróé: *Az öreg hölgy látogatása*, *Az özvegy Karnyóné és a két szeleburdiak*, *A vágy*, *Az árnyék*, *A dzsungel könyve*, *Hullámtörés*, *Rekviem egy ügynökért*. Nem szeretnék ebből messzemenő következtetéseket levonni, hiszen a grafikusok szemléletmódjával is számolni kell – annyi azonban bizonyos, hogy árulkodó tud lenni egy plakát, és érdemes erre a tényezőre odafigyelnünk, ha színházi intézménynél dolgozunk: hogy mit mond el a színházzszemléletünkről.

A korábbiakban felsoroltam néhány rendezőt Európából és más kontinensekről (bővebb bemutatásukra itt nincs tér), azután magyarországi alkotókat is. Erdélyből kik számítanak a legkarakteresebb rendezőknek? „Taub János Romániából való távozása előtti időszakáról, Szabó József vagy Rappaport Ottó egyes előadásairól és mindenekelőtt Harag György munkásságáról vagy Tompa Gábor pályakezdéséről és kibontakozásáról vétek volna megfeledkezni”, idézem Bodó Ottó húsz év erdélyi színháztörténetét bemutató kötetéből.³⁴ S hogy ki volt közöt-

tük a legnagyobb? „Pillanatnyi kétség sem fér ahhoz, hogy az erdélyi magyar színházművészet alakulására legnagyobb hatással Harag György volt, az a rendező, akinek szelleme messze kiragogott nem csupán kortársai, hanem utódai közül is, színházi munkássága messze túlhaladta korát és azokat a földrajzi kezeteket, melyben élt és alkotott.”³⁵

Harag György munkásságáról szerencsére több kötet is megjelent,³⁶ ezért sem kell vele részletesen foglalkoznunk. Sajnos már nem számít kortárs alkotónak: 1985-ben elhunyt. Utolsó rendezését, a marosvásárhelyi román nyelvű *Cseresznyés kert*et már az asszisztense, Tompa Gábor fejezte be, akit ő hívott Kolozsvárra is, rendezőnek, hogy aztán a rendszerváltás óta, azaz 1990-től Tompa töretlenül vezesse ezt a színházat. Igen, Tompa Gábor több mint huszonöt éve a Kolozsvári Állami Magyar Színház igazgatója – egyetlen olyan erdélyi színházigazgatóként, aki megszakítás nélkül igazgató. Egyvalaki közelíti meg ezt a teljesítményt: Parászka Miklós (szintén rendező) a rendszerváltás előtől máig igazgató, de ő nem egyazon intézménynél – előbb Szatmárnémetiben (2001-ig), azután Csíkszeredában volt színházigazgató (1998-tól várhatóan 2018-ig, vagyis úgy tűnik, a Csíki Játékszíntől, épp a színházalapítástól számítva, kerekén harminc év után nyugdíjazzák).³⁷

A marosvásárhelyi Székely Színház alapító rendezője és igazgatója, Tompa Miklós,³⁸ valamint a színésznő Mende Gaby fiaként az idén hatvanéves Tompa Gábor már gyermekkorában megismerkedett a színházzal. Érettségi után Bukarestben, román nyelven tanult rendező szakon. Annak befejezése óta, 1981-től kolozsvári rendező. Máshol is rendez, természetesen; sőt, 2007-től 2015-ig az Amerikai Egyesült Államokban, a San Diegó-i egyetemen a rendező szak vezetője.

Bocsárdi Lászlónak, akire a rendezői színház kapcsán Erdélyben még hivatkozunk érdemes, nem volt hasonlóan gördülékeny a szakmai indulása. Először vegyészmérnöki diplomát szerzett Temesváron, és hasonló oklevelekkel rendelkező társaival együtt műkedvelő színjátszókként hozták létre a Figurát (később Figura Stúdió Színházat) Gyergyószentmiklóson. Ezek a színészek csak a rendszerváltás után lettek hivatásos színházi társulatok tagjai (Gyergyószentmiklóson, illetve Sepsiszentgyörgyön), illetve szerezték meg egyenként az egyetemi képesítést – egyesek színészt, Bocsárdi meg rendezőt. Így adódott, hogy Bocsárdinak, aki Tompa Gáborral körülbelül egyidős,³⁹ tanára lehetett Tompa Gábor, a marosvásárhelyi egyetemen. 1995-ben, amikor Bocsárdi okleveles rendező lett, még Tompa volt osztályvezető rendezőtanár Marosvásárhelyen; ma, húsz évvel később már Bocsárdi László van hatással szintén osztályvezetőként a mostani rendezői hallgatókra, és indítja el őket a pályán.⁴⁰

Mint az eddigiekből is láthattuk, a rendezői habitus gyakran igazgatói kapacitással jár, illetve oktatói vállalással (Parászka Miklósnak is voltak osztályai Marosvásárhelyen). Ezekon kívül a rendezőink nemzetközi fesztivál alapításával is tettek azért, hogy jelentős külföldi rendezőket és színházi esztétikákat megismerhessen a régiójuk színházra fogékony közönsége – legközelebb 2018-ban lesz Sepsiszentgyörgyön újra Reflex színházi biennálé és Kolozsváron Interferenciák Fesztivál.

Ugyanakkor úgy tűnik, látni lehet már ennek a „korszaknak” a végét. Több jel mutat arra, hogy ez a színházi modell már nem mindenkinek felel meg maradéktalanul. Olyan címmel jelennek meg könyvek, mint *The End of Directing, The Beginning of Theatre-Making and Devising in European Theatre*,⁴¹ vagyis „A rendezés vége, a közös munkára épülő színházi alkotás kezdete az európai színház-

ban”. Illetve a 2010-es kolozsvári nemzetközi színházfesztiválon is S. O. S., *avagy véget ért a rendezés évszázada?* címmel jelent meg beszámoló egy hasonló című beszélgetésről. Ebből a kissé gunyoros hangú jegyzetből idéznék ezúttal néhány gondolatot: „Mihai Măniuțiu szólt az intézményes színházcsinálás korlátairól, a színházi tirannoszau... elnézést, tirannusokról, marionettmanipulátorokról és egyéb rendező-állatfajtákról. [...] A rendezőséget a rendező bizonyára adottként tételezi saját maga számára (hogyan ennek mélyén genetikai vagy pszichológiai okok rejlenek-e, egyelőre tisztázatlan kérdés), így sokáig életképes lehet folytonosan változó környezeti körülmények között is. [...] Előbb csak a rendező szó etimológikus értelmezése szólalt meg egyszerre két nyelven a fejemben, és lett a rend és káosz közti egyensúly fenntartója, rendőre, egyben pedig regizor, a regere mint uralkodni származéka, király, tirannus.”⁴²

Az idézetből is kiderül, hogy az egyik vád, amit a rendezőcentrikus színházzal szemben meg szoktak fogalmazni, a hierarchikus berendezkedés, vagyis hogy a rendező, főként ha egyben színházigazgató is (és ez Tompa Gábor, Bocsárdi László vagy Mihai Măniuțiu esetében fennáll), szinte korlátlan hatalommal rendelkezik a többi alkotó és színházi alkalmazott ideje, művészi önkifejezése és állása fölött.⁴³ Ezt pedig a többiek nem mindig viselik jól. Ahogy Pavis is írja a rendezőről, egy korábbi korszakra utalva: „A hatvanas-hetvenes évek folyamán rendszeresen és több »kolléga« oldaláról is veszélybe került központi helyzete: a színész úgy érzi, művészetét korlátozzák a zsarnoki utasítások; a díszlettervező inkább a maga vezérelte játékmechanizmusokkal kívánja rabul ejteni mind a társulatot, mind pedig a közönséget; maga a »kollektíva« elutasít mindenféle megkülönböztetést az előadás alkotói között, és a kollektív alkotást tűzi ki céljául; végül pedig, a résztvevők sorában utolsóként, a művészet és annak népszerűsítése, a művész és a társadalom közti kényelmetlen, de stratégiai fontosságú összekötő pozícióban megjelenő közönségszervező is megköveteli a jogait.”⁴⁴

A korszak, amire Pavis utal, kifejezetten a lázadást, a közösségi gondolkodást helyezi előtérbe. Az Imre Zoltán által szerkesztett, alternatív színházi alkotóknak szentelt kötet nyomán⁴⁵ szintén megemlíthettünk olyan társulatokat, amelyek nem egyetlen rendezőnek alárendelt csapat munkájaként, hanem közös alkotásként fogták fel a színházi ténykedést. (Hasonlóképpen működött eleinte a Bocsárdiék által létrehozott Figura.)

Időnként még visszaáll a „rend”, mármint megerősödik a rendező vezető pozíciója: „A kilencvenes években már senki nem vonja kétségbe a rendező központi szerepét, amely ugyanakkor lényegesen köznapibbá vált.”⁴⁶ Máskor viszont le szeretnék taszítani a trónról – például a drámaíró, aki egyre gyakrabban meg is rendezi, amit írt (lásd pl. Visky András 2016-ban Szatmárnémetiben bemutatott *Pornó – a feleségem története* című darabját és előadását). A drámaíró-rendezők számának megnövekedése kapcsán veti fel Iulia Popovici: „How much is the practice in question a form of „class rebellion” of the under-recognized playwright against the domineering figure of the director, in the director-driven theatre of Continental Europe?”⁴⁷

A színészek is gyakran beszélnek arról, hogy nyomasztja őket a rendező uralma. Egy kolozsvári színésszel, Albert Csillával készült interjúból idézek: „– *A közös alkotást vagy a rendező általi irányítást szereted jobban?* / – A csapatmunkát szeretem. A csapatban is kell lennie kapusnak, hátvédnek és kell lennie egynek, aki vezet. Csak nem mindegy, hogy kint van, mint egy edző, aki bekiabál, vagy

bent van, épp úgy részese az előadásnak, mint a többiek, és bevallja, ha esetleg valami nem jó. Erre példát is mondok. Silviu Purcăretével kétszer dolgoztam: a *Gianni Schicchi* és a *Viktor, avagy a gyermekuralom* című előadásokban. Amikor a *Schicchit* rendezte, nagy csapattal dolgozott. [...] Diktálásszerűen ment a munka, »oda menjete, ezt csináljátok, amikor azt éneklitek«. Kevés volt a tér, amiben keresgélni, alkotni lehetett. [...] Aztán van a másik példa, a *Viktor...* A harc az előadás szövegével egy csapattá formált minket. [...] Purcărete sok házi feladatot adott, amiket otthon kellett kidolgozni. Ráadásul sokkal közelebb kellett jönnie hozzánk, mert ez stúdióelőadás. [...] ha választanom kellene, én jobban szeretem ezt az együtt keresést, a sok beszélgetést.”⁴⁸

Albert Csilla mint színész tehát jobban érzi magát olyan helyzetben, amikor a rendező neki is teret hagy. Ennél „szerencsésebb” eset, amikor nincs is rendező: „Kezdem megint érezni magamban a vágyat, hogy [...] rendező nélkül dolgozzak. Belevetni magam egy folyamatba, és felvállalni, hogy mit gondolok én” – mondja szintén ő.⁴⁹ (Nem biztos azonban, hogy az ilyen színházi előadás jobban sikerül, jobban fog tetszeni a szakmának, illetve a nézőknek.)

Az egyik ok tehát, amiért a rendező uralma meggyengülni látszik, az, hogy a többi alkotó nagyobb teret szeretne magának. Ennek a törekvésnek a hátterében az is állhat, hogy a diktatúrabeli „rend”(-szer) beidegződései a rendszer-váltással meggyengültek, a demokratikus társadalmakban az állampolgárok egyenlő jogokhoz, szólásszabadságoz szoktak, a közösségi média mindenkit önkifejezésre biztat, bátrabbá tesz.

A másik ok az, hogy korábban, a rendezés megerősödésével a színházat önálló – a drámától jócskán különböző – művészetként fogadták el, vagyis a „színházművészet” nyert általa teret. A rendező volt az az alkotó, aki a színház eszközeivel a művészi ambícióit kibontakoztatta – „a rendező *művészi kézjegye* minden előadásban érezhetően jelen van”.⁵⁰ Ez is megváltozni látszik. A színház egyre kevésbé határozódik meg (elsősorban vagy kizárólag) művészetként, hanem mint aktuális társadalmi kérdések felvetésének helye kezd teret nyerni.⁵¹ Ennek a mutatója az erdélyi „rendezői színház” legmarkánsabb intézményének, a kolozsvári színháznak egyik friss kezdeményezése is – a legutóbbi évadokban ifjúsági programot hirdetett, mellyel: „Célunk, hogy az oktatási programban részt vevők *szociálisan érzékeny* színházszeretőkké és -értökké váljanak.”

Ami felé ez az irány mutat, az ismerős lehet, mint jeleztem már, a hatvanas évekből: „A forrongó hatvanas évek a csapatmunkának kedveznek. Az ekkori csoport különbözik a klasszikus társulattól, hiszen politikai céljai is vannak. A csoport célkitűzései azonos arányban színháziak, illetve ideológiaiak, társadalmiak. [...] az aktualitásról való beszédet, a jelennek feltett kérdéseket Mnouchkine is, Julian Beck is, Judith Malina is csak úgy tudja elképzelni, ha gyökeresen megváltoztatja a munkamódszert, a munka szerkezetét. A »kollektív alkotás« lesz fontos ekkor és az improvizáció. [...] olyan társulat ez, amely már nem elégszik meg szövegek »előadásá«-val. Részt akarnak venni a társadalmi mozgásokban, fenn akarják tartani a forrongást – az egyetemes újjászületés érdekében.”⁵²

Ez a színház tehát nem a valamikor élt híres drámaíró gondolataira és szóképeire kíváncsi, és nem is a rendező művészi ambícióinak a szolgálatát tekinti elsődleges feladatának (bár a művészi minőség mindkettő esetében viszonylag garantált lenne) – hanem immár a nézők, a közösség életminőségének a javítását tűzi ki céljául. Ilyen alkotásnak tekinthetők a Krétakör *Hazámházám*,

Feketeország vagy *A párt* című előadásai, több más munkájuk mellett; Pintér Béla és Társulata több előadása; Mohácsi János több munkája – illetve a mai Magyarországon egyre elterjedtebbek a politikai és társadalmi mondanivalójú színházi előadások a kőszínházakon belül is, nemcsak a független szférában. Erdélyben ehhez hasonló törekvések még épp csak megjelentek; de a fiatal generáció sokkal inkább az ilyen típusú alkotások felé orientálódik – lásd pl. a Váróterem Projekt vagy az Osonó Színházműhely előadásait. Úgy tűnik, jelenleg ez az irány a nyerő.⁵³

■ JEGYZETEK

1. Patrice Pavis: *Színházi szótár*. (Ford. Gulyás Adrienn, Molnár Zsófia, Sepsi Enikő, Rideg Zsófia) L'Harmattan, Bp., 2005, 355.
2. Kékesi Kun Árpád: *A rendezés színháza*. Osiris, Bp., 2007, 13.
3. Pavis: i. m. 352. A 'rendező' funkciójának történetéről Pavis 'rendező (színházi ...)' szócikkében részletesebben is olvashatunk: „A görög színházban gyakran maga a szerző volt a magyarázó, az instruktor (*didaszkalosz*): a szervezői feladatokat is ellátta. A középkorban a misztériumok ideológiai és esztétikai felelősségvállalása a játékmester hatáskörébe tartozott. A reneszánsz és a barokk korában gyakran az építész vagy a díszlettervező vezette az előadás előkészületeit, saját szempontjai szerint. A XVIII. században helyükre a nagy színészegyéniségek léptek.” (358.)
4. Uo. 353.
5. Kékesi Kun Árpád: i. m. 9.
6. Uo. 8.
7. Uo. Kiemelés tőlem – Zs. A.
8. Uo. 8–9.
9. Patrice Pavis: i. m. 352.
10. Uo. 353.
11. Kékesi Kun Árpád: i. m. 9.
12. Patrice Pavis: i. m. 352–355.
13. Kékesi Kun Árpád: i. m. 9. Kiemelés tőlem – Zs. A.
14. Patrice Pavis: i. m. 354.
15. Uo. 355. Kiemelés tőlem – Zs. A.
16. Uo. 356.
17. Uo. 355.
18. George Banu: *A 20. sz. második felének színházi látképe. Vázlat*. (Ford. Zsigmond Andrea) In: Zsigmond Andrea: *Színváltások*. Esszék a színházról és környezetéről. Koinónia, Kvár, 2009. 53–54.
19. Uo.
20. Bókay Antal: *Irodalomtudomány a modern és a posztmodern korban*. Osiris, Bp., 1997. 121. Kiemelés tőlem – Zs. A.
21. Gazda József: *A küldetéses színházért* (Esettanulmány Bocsárdi László Bánk bán című „színpadi tanulmánya” kapcsán). Háromszék 2011. Letöltve: http://www.3szek.ro///_kuldeteses_esetanulmany_bocsardi_laszlo_ban_%E2%80%99_tanulmánya%E2%80%9D_kapcsan. (Utolsó letöltés: 2015. 10. 17.)
22. Bókay Antal: i. m. 121.
23. Uo. 280.
24. Patrice Pavis: i. m. 356.
25. „(...) a existat în secolul 20 o tendință puternică de a vedea teatrul ca pe o formă de artă plastică mai mult decât una intelectuală. Capacitatea teatrului de a genera o pleoră de imagini vizuale, acustice și fizice, toate deodată, este o funcție a tendinței sale recente de a se baza pe acțiune și nu pe limbaj, ca mediu de construcție a spectacolului. Această deplasare de la dominația cuvântului înspre primatul corpului în mișcare constituie contribuția esențială a artei regizorului la dezvoltarea teatrului în multiplele sale forme de azi.” Shomit Mitter – Maria Shevtsova: *Cincizeci de regizori-cheie ai secolului 20*. (Ford. Anca Ioniță – Cristina Modreanu.) Colecția FNT, Unitext, Buc., 2010: 8–9. (Az idézet magyar ford. Zs. A.)
26. Iulia Popovici (szerk.): *Sfârșitul regiei, începutul creației colective în teatrul european. / The End of Directing. The Beginning of Theatre-Making and Devising in European Theatre*. (Ford. Lia Catargiu, Bogdan Georgescu, Mirella Patureauu, Iulia Popovici.) Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu / Sibiu International Theatre Festival Book Collection. Colecția Atopos. Tact, Cluj-Napoca, 2015, 178.
27. Kékesi Kun Árpád: i. m.
28. Peter Simhandl: *Színháztörténet*. (Ford. Szántó Judit) Helikon, Bp., 1998. Simhandl következő fejezetcímei nem tartalmazzák rendezők, társulatvezetők neveit, de a fejezeteken belül megjelennek hasonló funkciót betöltő alkotók: *A Living Theatre és az Off-Off-Broadway mozgalom* (Julian Beck, Judith Malina); *A happening – a fluxus – a bécsi akcionizmus – a performance art; vagy a század elejéről: Az olasz futuristák színházi elképzelései; Az orosz futurizmus drámája és színháza; Az absztrakt és a mechanikus színház; A dadaizmus és a szürrealizmus színházi elemei* stb.
29. Shomit Mitter – Maria Shevtsova: i. m.
30. Jákfalvi Magdolna (szerk.): *A 20. századi magyar színháztörténeti kánon alakulása*. Balassi Kiadó – Színház- és Filmművészeti Egyetem, Bp., 2011.

31. Imre Zoltán: *Színházak – történetek – alternatívák. A színháztörténetírás és -kutatás lehetőségei és problémái*. In: Uő: (szerk.): *Alternatív színháztörténetek. Alternatívok és alternatívák*. Balassi Kiadó, Bp., 2008. (Az, hogy nem egyes rendezők, hanem társulatnevek bukkannak fel egyes fejezetek címeiben, már egy következő színházfelfogás felé mutathat: ahol már nem a rendező vezérélete a fontos, hanem az egymásra hatás, a közös alkotás.)
32. Pl. „Schuller Gabriella: Ács János, *Marat/Sade*, 1981”, „Timár András: Zsótér Sándor, *Csongor és Tünde*, 2004” (Jákfalvi 2011. 5.); „Leposa Balázs: Az ellenszínház mint alternatíva. *A Stúdió »K« Woyzeckje*”, „Czékmány Anna: Játék-tér. *Ascher Tamás Három nővér-rendezése*” (Imre Zoltán: i. m. 5–6.).
33. Pl. „Jászay Tamás: A rettentő torony. Friedrich Schiller: *Don Carlos*” (Színház 2008. aug.), „Jászay Tamás: Közel a Kelet. William Shakespeare: *Tévedések vígjátéka*” (Színház 2015. okt.), „Ady Mária: *Egy önilirikus Narcissusz*. AlkalMáté Trupp: *Dömötör András*” (Színház 2015. okt.).
34. Bodó A. Ottó: *Húsz év erdélyi magyar színháza*. Eikon, Kvár, 2014. 13–14.
35. Uo. 15.
36. Nánay István (szerk.): *Harag György színháza*. Pesti Szalon könyvkiadó, Bp., 1992; Metz Katalin: *Forgószélben. Harag György, a rendező-mágus*. Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, Bp., 1998; Nánay István (szerk.): *Rendezte: Harag György*. Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, Bp., 2000; Marosi Ildikó: *Kis/Harag/Könyv. Emlékröla*. Pallas-Akadémia, Csikszereza, 2005.
37. Bodó A. Ottó: i. m. 197.
38. A Marosvásárhelyi Nemzeti Színház magyar társulata jelenleg az ő nevét viseli: Tompa Miklós Társulat. (Hasonlóképp a Harag György és színésztársai által alapított nagybányai/szatmári színház magyar tagozatának neve: Szatmárnémeti Északi Színház, Harag György Társulat.)
39. Tompa Gábor 1957-ben, Bocsárdi László 1958-ban született. (A két rendező/színházigazgató életútjával kapcsolatban leginkább a két színház honlapja szolgáltatott forrásanyagot: www.huntheater.ro, www.tamasitheatre.ro.)
40. Többeket meghív például rendezni a színházába. Sardar Tagirovskynak így kapott lendületet a karrierje: még diákként a Sepsiszentgyörgyi Tamási Áron Színházban rendezett *Meggyeskertjével* került be a Pécsi Országos Színházi Találkozó 2015-ös versenyprogramjába, és hozott el onnan előadásával négy díjat (három alkításdíjat, egy közönségdíjat). Azóta sok megkeresés éri mint rendezőt – Sepsiszentgyörgyre is többször visszatért, megrendezte ott az *Urhatnám polgárt* és a Tamási Áron Zöld ág című regénye alapján elkészült *Zongotát* (2016).
41. Iulia Popovici: i. m.
42. Jankó-Szép Yvette: *S. O. S., avagy véget ért a rendezés évszázada?* 2010. Letöltve: http://hanyora.blogspot.ro/search/label/...%20a%20szakmai%20C3_%A9lget%C3%A9sen. (Utolsó letöltés: 2016. 10. 19.)
43. Illetve ahogy Visky András írja: „a színésznőknek meg, ezen túlmenően, a családtervezés legapróbb részleteivel is színe elé kellett járulniuk, beleegyezését és áldását kérve”. (Visky András: *A mainstream vége*. Jegyzetek a poszt-színházi identitásról. Játéktér 2016/tavaszi. 56.)
44. Patrice Pavis: i. m. 358.
45. Imre Zoltán: i. m.
46. Patrice Pavis: i. m. 358.
47. Iulia Popovici: i. m. 178.
48. Biró Réka: „*Fehér lapnak látom magam*”. Beszélgetés Albert Csilla színművésszel. Székelyföld 2015. október. 96–97.
49. Uo. 100.
50. Patrice Pavis: i. m. 359. Kiemelés tőlem – Zs. A.
51. Lásd Zsigmond Andrea: *Mint a nap. Színházi világnapi kívánság*. 2015. Letöltés: <http://eirolalom.ro/publicisztika/item/2272-mint-a-nap/2272-mint-a-nap.html#.FMRHtmko>. (Utolsó letöltés: 2016. 08. 11.)
52. George Banu: i. m. 43–44.
53. Az ilyen oriánációjú előadásokról írtam már, épp egy éve, a *Korunkban*, a következő címmel: „*A színház menjen az emberhez*.” *Az erdélyi színház erősödő melléksodra*. Korunk 2016. október.